

Приложение к журналу «Вестник СПбГУКИ»

Молодежный вестник

Санкт-Петербургского
государственного
института культуры

№ 2 (6) / 2016

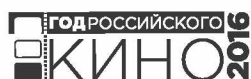
Сборник статей
аспирантов
магистрантов
студентов

Приложение к научному журналу «Вестник СПбГУКИ»

МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК Санкт-Петербургского государственного института культуры

Сборник статей аспирантов, магистрантов, студентов

№ 2 (6) • 2016



Санкт-Петербург
СПбГИК
2016

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

№ 2 (6) • 2016

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)

Научные редакторы выпуска

канд. искусствоведения, доцент Ю. И. Арутюнян,
канд. ист. наук, доцент Е. Н. Мастеница,
канд. культурологии, доцент О. В. Прокуденкова

Рецензируемое научное издание

Порядок рецензирования и состав экспертного совета
представлены на сайте СПбГИК: URL: http://spbgik.ru/vest_review
Страница журнала на сайте вуза: http://spbgik.ru/youth_vestnik

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 15.08.2016. Формат 60 × 84¹/₈. Усл. печ. л. 24. Тир. 250 (1-й завод 1–125). Зак.

Отпечатано с готового оригинал-макета

в типографии ООО «Красногорский полиграфический комбинат».

107140, Москва, пер. 1-й Красносельский, д. 3, оф. 17. Тел. 8(495)374 98 90

КУЛЬТУРОЛОГИЯ • CULTURAL STUDIES

А. А. Белоусова. Влияние массовой культуры на национальную культуру России (Anastasia A. Belousova. Impact of mass culture on Russian national culture)	5
К. А. Ковалева. Международное культурное гуманитарное сотрудничество: Россия и Китай (Ksenia A. Kovalyova. International cultural humanitarian cooperation: Russia and China)	8
У. П. Суздалова. Традиционные трудовые промыслы якутов как формы сохранения культурной идентичности (Ulyana P. Suzdalova. Employment of traditional crafts of Yakutia as form of preserving cultural identity)	10
Е. Ю. Сивас. Скандинавская мифология и проблемы идентичности в современной Швеции (Evstolia Y. Sivas. Scandinavian mythology and problem of identity in modern Sweden)	12
Э. В. Измайлова. Визуальное конфигурирование культурного кода: на примере культуры детства в России, конец XX–XXI в. (Ehmma V. Izmaylova. Visual configuration of cultural code: an example of culture of childhood in Russia, late 20 th –21 st century)	15
Е. И. Мичурина. Образы готики в художественных произведениях европейских писателей (Ekaterina I. Michurina. Images of Gothic art in works of European writers)	18
П. А. Исаева. Семантика символа «зерно» в русской традиционной культуре (Polina A. Isaeva. Semantics of symbol «grain» in Russian traditional culture)	22

МУЗЕОЛОГИЯ • MUSEOLOGY

А. В. Чесноков. Музейное дело в Китайской Народной Республике: подходы к периодизации (Alexandr V. Chesnokov. Museums in People's Republic of China: approaches to periodization)	25
М. Г. Теребилов. Средневековый замок как объект туристского интереса (Maxim G. Terebilov. Medieval castle as tourist destination)	28
К. Г. Назанян. Кирилло-Белозерский историко-культурный и художественный музей-заповедник в социокультурном пространстве региона (Karina G. Nazanyan. Kirillo-Belozersky historical, architectural and artistic museum-reservation in sociocultural space of region)	32
О. М. Афонина. Нематериальное наследие как элемент русской усадебной культуры: традиции и современная репрезентация (Olga M. Afonina. Intangible cultural heritage as element of Russian estate culture: traditions and modern representation)	36
Е. В. Николаева. Частные коллекции дореволюционной России: диалоги с современным обществом (Ekaterina V. Nikolaeva. Private collections of pre-revolution Russia: dialogues with modern society)	40
Д. А. Волков. Общественные интерьеры в стиле модерн как объект культурного наследия (Dmitriy A. Volkov. Public interiors in art nouveau style as cultural heritage)	44
А. И. Калашников. Коммеморация петербургского авангарда (Andrey I. Kalashnikov. Commemoration of Petersburg Avant-garde)	47
Д. А. Страхова. Стиль модерн в выставочных проектах в России: историография вопроса (Daria A. Strakhova. Exhibition projects of art nouveau in Russia: historiography of problem)	50
В. Р. Юнусова. Кукла как объект музейного показа (Veronika R. Yunusova. Doll as object of museum display)	53
Е. В. Карпова. Научно-вспомогательные материалы как способ визуализации культурного наследия в музее (Elena V. Karpova. Scientific auxiliary materials as technique of visualization cultural heritage in museum)	55
Т. В. Раншакова. Музейный этикетаж: современные тенденции и проблемы (Tatiana V. Ranshakova. Museum labels: modern trends and problems)	59
С. М. Горский. Выставочная деятельность отечественных художественных музеев: из опыта 1960–1980-х гг. (Sergey M. Gorsky. Exhibition activity of Russian art museums: experience of 1960–1980's)	65
А. Н. Шипунов. Забытый шедевр: скульптура «Братание» в Московском парке Победы Санкт-Петербурга (Artiom N. Shipunov. Forgotten masterpiece: sculpture «Brotherhood» in Moskovskiy Victory Park, Saint Petersburg)	70
Ю. В. Мункова. Постоянная экспозиция современного искусства в традиционном музее: проблемы и решения (Iulia V. Munkova. Permanent exposition of modern art in traditional museum: problems and solutions)	74
Е. В. Сергеева. Выставка современного христианского искусства как форма диалога между музеем и церковью (Ekaterina V. Sergeeva. Exhibition of contemporary Christian art in dialogue between museum and church)	79
Е. В. Назаренко. Интерпретация телесности: выставка Фриды Кало в музее Фаберже (Katherine V. Nazarenko. Interpretation of body: exhibition of Frida Kahlo in Faberge Museum)	83
М. Д. Куликова. Образовательная деятельность музея современного искусства «Гараж» (Maria D. Kulikova. Educational programs in «Garage» museum of contemporary art)	86
М. В. Авдеев. Российские виртуальные музеи: требования и способы реализации (Mikhail V. Avdeev. Russian virtual museums: requirements and implementation processes)	89
В. Р. Аветисян. Цифровая стратегия развития музея (Vladimir R. Avetisyan. Digital strategy development Museum)	93

Содержание • Contents

А. В. Кораблева, Е. К. Черезова. Музеи в сфере науки и техники: сравнительный анализ интернет-ресурсов (Anastasia V. Korableva, Elena K. Cherezova. Museums of science and technology: comparative study of Internet resources)	97
Д. С. Дonya. Этнографические экскурсии в туризме: современное состояние и перспективы развития (Dmitryi S. Donya. Ethnographic excursions in tourism: current state and development prospects)	101

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ • ART HISTORY

Н. О. Петрова. Изобразительное творчество русских актеров второй половины XIX в. (Natalia O. Petrova. Creative work of Russian actors, second half of 19 th century)	105
В. А. Ушакова. Интерпретация мотива движения в книге русского авангарда (Varvara A. Ushakova. Interpretation of motif of movement in book of Russian avant-garde)	109
М. А. Полякова. Современная книга художника: интерактивные приемы (Margarita A. Polyakova. Modern artist's book: interactive techniques)	115
Е. М. Кудрина. Обезьяна как образ и символ в западноевропейской живописи XV–XIX вв. (Ekaterina M. Kudrina. Monkey as image and symbol in Western European art of 15 th –19 th centuries)	121
Е. В. Заровнятных. Культура на языке живописи: Н. Рерих «Начало Руси. Славяне» (Eugeny V. Zarovnyatnyh. Culture in language of painting: N. Roerich «Beginning of Rus. Slavs»)	125
С. О. Елсукова. Мужской образ в модной иллюстрации 1910–1920-х гг. (Sofya O. Elskova. Image of man in fashion illustration of 1910–1920's)	129
В. В. Ремезова. Автопортрет в творчестве Эгона Шиле (Viktoriya V. Remezova. Self-portrait in art of Egon Schiele)	132
М. А. Родина. Анаморфоз в работах зарубежных художников конца XX–XXI в. (Marina A. Rodina. Anamorphosis in works of foreign artists in late 20 th –21 st century)	136
Ю. В. Крузман. Сюрреализм в черно-белой аналоговой фотографии (Yulia V. Kuzman. Surrealism in black and white analog photo)	140
Е. Ю. Деменева. Авангардные традиции в постмодернистской практике: фотопроjekt «Слои», 2013 г. (Ekaterina Y. Demeneva. Reflection of avant-garde tradition in postmodern practice, project «Layers», 2013)	143
А. С. Горбачева. Влияние биомеханики Ханса Р. Гигера на творчество Цутому Нихэя (Alexandra S. Gorbacheva. Influence of biomechanical art of Hans R. Giger on works by Tsutomu Nihei)	147
А. Н. Хабарова. Традиции и новации в творчестве Тсудзен Накадзимы (Anastasia N. Khabarova. Traditions and innovations in Tsuzen Nakajima creativity)	152
И. А. Харченко. Интерпретация исторических образцов мебели в современном мебельном деле (Irina A. Kharchenko. Interpretation of historic furniture in modern furniture business)	156
Л. А. Бузова. Атрибуция предметов мебели на основе инвентарных карточек (Liudmila A. Buzova. Attribution of furniture according to inventory cards)	161
С. М. Григорьева. Имитационные техники в ювелирном искусстве рубежа XIX–XX в. (Sofia M. Grigoryeva. Imitation technique in jewelry art in end of 19 th –beginning of 20 th century)	164
М.-Н. Штарайтите. Презентация и интерпретация памятников Южного берега Крыма (Mariia-Nikol Shtaraitite. Presentation and interpretation of monuments of Crimea Southern Coast)	167
Н. П. Блажко. Стрит-арт в контексте музея (Nadezhda P. Blazhko. Street art in museum context)	171
К. Е. Шведова. Шведский народный костюм: традиции и современность (Kira E. Shvedova. Swedish folk costume: tradition and modernity)	175
А. А. Орлова. Отражение стереотипных представлений об арт-рынке в современном киноискусстве (Anastasiya A. Orlova. Reflection of stereotypic ideas of art-market in modern movie)	180

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

А. Г. Кузнецова. Опыт оцифровки фонда старой и редкой книги Фундаментальной библиотеки Военно-медицинской академии им. С. М. Кирова (Alesya G. Kuznetsova. Digitization experience of old and rare books fund of S. M. Kirov Military Medical Academy)	183
О. А. Солопова. Внутренние коммуникации в организации (Oksana A. Solopova. Internal communication in organization)	185
Сведения об авторах	188

А. А. Белоусова

Влияние массовой культуры на национальную культуру России

Статья посвящена вопросу влияния массовой культуры на национальную культуру России, а также проблеме реализации культурного и ценностного потенциала России в условиях глобализации. В данной работе проводится анализ различных точек зрения отечественных и зарубежных авторов на феномен массовой культуры и потребительский характер общества. Задача исследования – раскрыть природу массового общества и предложить теоретическое решение проблемы исчезновения национальной культуры России.

Ключевые слова: национальная культура, массовая культура, глобализация, общество потребления, СМИ, культурные индустрии, арт-рынок

Anastasia A. Belousova

Impact of mass culture on Russian national culture

The article is devoted to the influence of mass culture on the Russian national culture, as well as the problem of the realization of cultural and value potential of Russia. The study analyse the variety of vies of foreign and national authors on the phenomenon of mass culture and consuming society. Objective of this study task – to reveal the nature of mass society and propose a theoretical solution to the problem of the disappearance of Russian national culture.

Keywords: national culture, mass culture, globalization, consumer society, mass media, culture industry, art-market

Г. С. Померанц в своем выступлении однажды сказал: «В XX в. хамство стало очень острой проблемой, и этим оно обязано прогрессу. Массы крестьян были вырваны из патриархальных условий, в которых держались патриархальные табу, урбанизированы. Там, где развитие происходило особенно быстро, в странах центральной Европы, поздно вступивших на путь прогресса и торопившихся догнать и перегнать, рост хамства был особенно грозным. Он поставил под вопрос само существование европейской цивилизации»¹. Данное высказывание, взятое в качестве эпиграфа, иллюстрирует ситуацию, сложившуюся в XXI в. Стоит острая проблема сохранения национальной культуры России, которая теперь находится под воздействием массовой и глобальной культур.

Для определения контекстных рамок стоит сказать, что в моем понимании национальная, элитарная и массовая культуры формируют общий культурный фон России, непосредственно на него влияют, при этом есть факторы извне – мировые СМИ, реклама, глобальная массовая культура, оказывающие существенное воздействие на массовую культуру России:



У меня, как у будущего культуролога, нередко возникает вопрос: «А что сейчас происходит в культуре? Как это будет охарактеризовано потомками?». В. Шубарт писал: «Мы живем в переходное время, и это делает его столь же подвижным, сколь и противоречивым. Наше время преисполнено не только пессимизма, но и надежд. Над ним в одинаковой мере царит и роковое предопределение,

и обетование. Мы переживаем несколько десятилетий мощных потрясений между угасающей и нарождающейся эпохами. Таким образом, на наших глазах умирает не раса и не культура – умирает эпоха»². С одной стороны, в России можно отметить количественное повышение людей с высшим образованием, с другой – общую деморализацию общества (вандализм, низкая культура речи). С одной стороны, посещение выставок современного искусства теперь считается обычным досуговым мероприятием, не демонстрирующим принадлежность к культурной элите, с другой – большей части моих ровесников уже ни о чем не скажут такие имена как К. П. Брюллов или В. И. Суриков. Это эпоха глобализации, где СМИ занимает одну из ведущих позиций и стирает межнациональные границы, это эпоха массовой культуры, где слово «культура» иногда теряет свое истинное значение.

Термин «массовая культура» возникает в XX в., хотя само явление значительно старше. Так американский социолог Д. Уайт считает, что древнейшим элементом массовой культуры являлись бои римских гладиаторов. Разные исследователи по-разному характеризуют массовую культуру: Х. Ортега-и-Гассет и К. Ясперс говорят об упадке сущности искусства; Ж. Бодрийяр называл это «трансэстетической сферой симуляции». Существуют и обратные концепции, например У. Эко рассматривал массовую культуру в качестве эстетики серийных форм, которой свойственна философия воспроизводства.

Хочется сразу подчеркнуть, что я не считаю современную культуру и общество упадническими, любой этап можно охарактеризовать как с отрицательной, так и с положительной стороны. Но, тем не менее, современный мир построен на рыночных отношениях, средствах массовой информации и на том, что Э. Фромм назвал «обществом потребления». Появление общества потребления Э. Фромм объясняет тем, что с развитием капитализма стираются классовые различия, растет доход, сокращается продолжительность рабочего дня и появляется больше свободного времени. Свободное время, в свою очередь, порождает необходимость в досуге. В досуге для масс. В своей работе «Общество потребления» Ж. Бодрийяр писал, что культуру начинают размножать и распространять, демократизировать, происходит «создание красивых предметов для самого большого числа людей», культуру стремятся «распространить в форме конечных предметов». Также происходит формирование НОКа – «наименьшей общей культуры», роль которой в массовом обществе потребления «свидетельство культурного гражданства». Касательно искусства, Х. Ортега-и-Гассет придерживался мнения, что элитарное искусство в XX в. было дегуманизировано, в связи с чем небывалый рост «сверхгуманизированного» массового искусства является закономерным.

В работе «Человек. Цивилизация. Общество» П. А. Сорокин отмечал, что: «Как коммерческий товар для развлечений, искусство все чаще контролируется торговыми дельцами, коммерческими интересами и веяниями моды... Подобная ситуация творит из коммерческих дельцов высших ценителей красоты, принуждает художников подчиняться их требованиям, навязываемым вдобавок через рекламу и другие средства массовой информации»³. Если классическое культурное наследие создавалось независимо от коммерческих интересов (о чем говорит распространенное явление посмертного признания творцов), то сейчас заметна обратная тенденция. По мнению Ж. Бодрийяра: «Культура больше не создается для длительного существования. Она сохраняется, конечно, как универсальная инстанция, как идеальный эталон... но в своей действительности, в своем способе производства она подчиняется тому же зову „актуальности“, что и материальные блага»⁴.

Помимо культурных индустрий есть не менее влиятельный фактор, это средства массовой информации. Определить, что первостепенно – индустрии или СМИ, скорее всего, удастся только в отдельном исследовании. Я склонна полагать, что эти два института стоят на одном уровне и в целом влияют друг на друга взаимно, поэтому в контексте данной работы буду придерживаться этой позиции. Также следует подчеркнуть, что в постиндустриальном XXI в. происходит процесс глобализации СМИ, чему была посвящена статья «Глобализация СМИ и масс-медиа России» Е. Л. Вартановой. В огромном потоке масс-медиа, включающего в себя различные нации, языки, культуры, существует тенденция непрерывного процесса взаимного проникновения, компиляции, влияния или даже бескомпромиссного давления, и рассматривать влияние исключительно отечественных СМИ на массовую культуру России будет не совсем корректно. По этой причине в рамках данного исследования я введу понятие мировых СМИ, т. е. армию средств массовой информации со всего мира.

Вспомнив советский лозунг «Культуру – в массы!» можно предположить, что возникновение масскульта действительно было необходимо обществу: люди хотят чувствовать себя культурными, интеллигентными, сведущими в искусстве, но национальная культура уже наскучила и забылась, а до элитарной культуры «дотянуть» может не каждый. Возникает потребность – возникает и культура, новая, более доступная и простая, та, что предлагается различными индустриями и СМИ. Более того, СМИ стандартизируют вкусы, восприятие и ценности людей по всему миру. В массовой куль-

туре не нужно разбираться, она предоставляется уже в готовом виде: сериалы на бытовые темы по телевидению, легкие для чтения книги с уже знакомыми сюжетами, рубрики с советами «Как жить» в каждом журнале. В этом мире готовы предложить любую услугу, ответ на любой вопрос и решение любой поставленной задачи. Мировые СМИ также позволяют заглянуть по ту сторону океана и почувствовать себя в эпицентре всех событий, узнать, что сейчас в тренде, и какой фильм для вечернего просмотра рекомендует звезда эстрады. Заманчиво, не правда ли? На самом деле, я непозволительно сильно утрирую. Х. Ортега-и-Гассет писал, что: «В действительности внутри любого класса есть собственные массы и меньшинства... в рабочей среде, которая прежде считалась эталоном „массы“, не редкость сегодня встретить души высочайшего закала»⁵. Общество не делится только лишь на элиту и непосредственную массу, в какой-то мере каждого можно назвать частью массы, но не непосредственностью. Спустившись в метро, обнаруживаешь, что все пассажиры в одежде из масс-маркета, у каждого есть конвейерный смартфон, каждый в курсе свежих новостей, которые, скорее всего, и были прочитаны из этих самых смартфонов. Но это вовсе не значит, что среди одинаково одетых людей нет блестящих умов математики, талантливых поэтов, будущих инженеров, т. е. я не вижу оснований считать чем-то плохим характер массовости в бытовом плане. Но массовая духовная культура у меня вызывает определенные опасения. Что, если она станет доминантной и поглотит культуру наследия?

Массовая культура, как было отмечено выше, поступает до своего потребителя в уже готовом к употреблению виде. Это удобно. Это экономит время и силы. Причем «готовность» относится ко всем сферам массовой культуры, будь то индустрия моды, развлечений и досуга или система иных духовных ценностей. Но проблема в том, что человеческое мироощущение субъективно, и не все, что предлагает массовая культура, может быть одинаково ценно для разных людей, разных народов. Если же говорить о кич-культуре, то она вообще вряд ли может оказаться действительно ценной. Эта «фабричность» массовости неуместна в контексте достаточно высокой культуры, потому что человек лишает себя необходимости думать, размышлять, теряется национальный характер культуры. Н. С. Трубецкой в своей работе «Вавилонская башня и смешение языков» писал: «Европейская цивилизация производит небывалое опустошение в душах европеизированных народов, делая их в отношении духовного творчества бесплодными, в отношении нравственном – безразличными или одичавшими»⁶.

Проблема не в том, что массовая культура существует: ее существование необходимо массовому обществу. Проблема в качестве массовой культуры и ее непосредственном влиянии на культуру в целом. Я считаю, что массовая культура должна подвергаться критической оценке и фильтрации теми, на кого она нацелена, а не приниматься и употребляться в своем первозданном виде и абсолютном объеме. Для того, чтобы российская культура не трансформировалась в глобальную массовую, нужно повышать уровень самосознания общества, развивать в людях избирательность, способность пользоваться благами даже имитаций культуры разумно, обдуманно. Возможно, в этом и есть задача культурных элит – развитие вкуса массового общества, которое, к сожалению, так уязвимо под влиянием глобальной массовой культуры. Нельзя не согласиться с Э. Фроммом, который утверждал, что стремление «иметь», а не «быть» приводит к спаду формирования и создания культурной среды, это замыкает человека в рамках предложенной чужеродной культуры. «Поэтому так важно взглянуть в массового человека, в эту чистую потенцию как высшего блага, так и высшего зла»⁷. Лишь сохранение и приумножение национальной культурной традиции поможет не потерять свой истинный облик.

Примечания

¹ Померанц Г. С. О роли нравственного облика личности в жизни исторического коллектива: дискус. выступление в Ин-те филос., 1965 г. // Pomeranz. ru: личн. сайт. URL: <http://pomeranz.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

² Шубарт В. Европа и душа Востока. М.: Рус. идея, 2000. С. 13.

³ Сорокин П. А. Человек, цивилизация, общество / общ. ред., сост. и предисл. А. Ю. Согомонов. М.: Политиздат, 1992. С. 452.

⁴ Бодрийяр Ж. Общество потребления: его мифы и структуры / пер. Е. А. Самарской. М.: Республика; Культ. революция, 2006. С. 135.

⁵ Ортега-и-Гассет Х. Эстетика; Философия культуры. М., 1991. С. 310.

⁶ Трубецкой Н. С. Вавилонская башня и смешение языков // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. М.: Наука, 1990. Т. 49, № 2. С. 331.

⁷ Ортега-и-Гассет Х. Указ. соч. С. 315.

К. А. Ковалева

Международное культурное гуманитарное сотрудничество: Россия и Китай

Рассматриваются причины для международного культурного гуманитарного сотрудничества России и Китая: культурная совместимость, историческая общность, партнерство и стратегическое взаимодействие. В тексте прослеживается явная взаимосвязь заявленных автором причин, которые по ходу размышлений приводят к ответу на вопрос: почему для России и Китая имеет смысл культурное гуманитарное сотрудничество?

Ключевые слова: Россия, Китай, диалог культур, культурная совместимость, историческая общность, партнерство

Ksenia A. Kovalyova

International cultural humanitarian cooperation: Russia and China

The article focuses on causes of intercultural humanitarian cooperation between Russia and China, specifically: cultural compatibility, historical community, partnership and strategic cooperation. Text traces interrelation of given causes and answers the following question: «Why intercultural humanitarian cooperation between Russia and China matters?»

Keywords: Russia, China, dialogue of culture, cultural compatibility, historical community, partnership

Культурные связи – обязательная часть благополучного межгосударственного сотрудничества. На сегодняшний день активное взаимодействие России и Китая проявляется во всех сферах. Две сверхдержавы заинтересованы во взаимной помощи друг другу, и одним из главных факторов поддержания дружественных отношений являются культурные связи.

Диалог культур Китая и России на протяжении всей истории их взаимоотношений занимали и занимают важнейшее место в научной социогуманитарной мысли, что обусловлено современной геополитической и социокультурной ситуацией в мире. Если посмотреть на хронологию взаимоотношений в целом, то можно сказать, что Китай и Россия, являясь соседями, всегда имели достаточно много взаимных интересов в политической, экономической, культурной сферах. Оба государства были заинтересованы в сотрудничестве, несмотря на периодически вспыхивающие конфликты или же полное охлаждение во взаимоотношениях.

Почему Китай так привлекателен для России, а Россия привлекательна для Китая? Если не брать в расчет приобретенные странами культурные черты в ходе исторического синтеза и обмена, то, несомненно, первая причина заинтересованности кроется в совершенном отличие двух культур. Хотя здесь нужно отметить, что коренные различия – это не только повод для интереса, но и барьер для понимания национальных особенностей. Действительно, на первый взгляд может показаться, что наши культуры не похожи, и найти точки соприкосновения достаточно сложно. Однако такие точки соприкосновения есть. Кроются они в элементах духовности и архетипичности. Две культуры России и Китая зародились и выросли на мифологических символах, фольклоре и умении хранить и передавать ценности предков из поколения в поколение. Таким образом, культурный код и ментальное созвучие (другими словами совпадение духовных ценностей) двух цивилизаций благоприятствуют интеграции и диалогу между ними¹. Для обозначения умения перенимать и взаимодействовать на таком уровне, исследователи и ученые пользуются понятием «культурная совместимость»².

Американский антрополог и кросс-культурный исследователь Эдвард Холл делил культуру цивилизационной коммуникации на вида: высококонтекстуальную и низконтекстуальную. Для низконтекстуальной коммуникации характерна свободная передача информации, т. е. люди могут открыто выражать свои желания, в то время как подтекст и скрытый замысел в их словах отсутствует. Такой тип характерен для США, Канады, Германии. В высококонтекстуальной коммуникации напротив, высоко значение невербальной информации и контекста, отсутствует открытое выражение недовольства, но при этом, странам с таким типом коммуникации присуще богатство унаследованной культуры и традиций³. К представителям такой типологии, как раз, относятся Россия и Китай. На основе выше сказанного, можно сделать вывод, что первым основанием для взаимного интереса России и Китая служит культурная совместимость.

Продолжая отвечать на вопрос «почему Китай привлекателен для России, а Россия привлекательна для Китая?», мы можем выделить историческую сторону как вторую причину. В истории наших народов

запечатлено большое количество трагических сюжетов, и яркими примерами этому являются события XX в. Нельзя не отметить, что в 1930-х гг. Советский Союз стал первой страной, оказавшей поддержку Китаю в борьбе против японских агрессоров. Этот эпизод стал поводом задуматься о развитии добрососедских отношений.

6 мая 2015 г., в преддверии 70-летнего юбилея победы над немецко-фашистскими захватчиками и японскими агрессорами Председатель КНР Си Цзиньпин обратился к россиянам со страниц Российской газеты. В статье он большое внимание уделяет: подвигам российского и китайского народов, значению помощи России Китаю в кровопролитные годы и решимости «рука об руку и плечом к плечу защищать мир, способствовать развитию и вносить свой вклад в обеспечение прочного мира на планете и прогресса всего человечества»⁴. Поэтому, можно смело сказать, что историческая специфика двух народов может нести огромную практическую пользу для укрепления культурных взаимодействий России и Китая, без которых невозможно выстроить весь комплекс отношений.

Определив культурную совместимость и историческую специфику причинами взаимного интереса двух стран, можно назвать их «мостом» к причине третьей: партнерство и стратегическое взаимодействие. На протяжении многих лет уделяется огромное внимание развитию и упрочению духовной и социальной базы российско-китайских отношений. Эта сфера деятельности носит подлинно всеобъемлющий характер и включает в себя образование, культуру, здравоохранение, спорт, туризм и т. д. Обе стороны напряженно и активно работают над тем, чтобы духовные связи между народами непрерывно укреплялись.

Еще в 2001 г., результатом желания сотрудничать Российской Федерации и Китайской Народной Республики в долгосрочной перспективе стало подписание «Договора о добрососедстве, дружбе и сотрудничестве». Договор четко закрепил статус двусторонних отношений как «равноправного доверительного партнерства и стратегического взаимодействия в соответствии с общепризнанными принципами и нормами международного права, принципами взаимного уважения суверенитета и территориальной целостности, взаимного ненападения, невмешательства во внутренние дела друг друга, равенства и взаимной выгоды, мирного сосуществования»⁵. С подписанием договора российско-китайские отношения стали стремительно развиваться во всех областях и вышли на новый уровень. Особенно это стало заметно, когда 2006 г. был объявлен в Китае Годом России, а на следующий год Россия объявила в стране Год Китая. За два года в двух странах прошло огромное количество мероприятий, в том числе культурных. Все они способствовали укреплению дружбы народов России и Китая. Позднее, «новой страницей в развитии культурных отношений между двумя странами стало открытие в конце сентября 2010 г. китайского культурного центра в Москве и российского культурного центра в самом сердце Пекина»⁶.

Сегодня отношения России и Китая вышли на совершенно новый, беспрецедентный уровень. Такой уровень культурного взаимодействия, несомненно, носит характер диалога. Совпадение интересов двух стран по многим аспектам лежат в основе доверительных отношений, а координация отношений на уровне совета безопасности ООН способствует более справедливой и демократической работе. Являясь также партнерами по таким международным организациям как ШОС и БРИКС, Россия и Китай готовы сплотить свои силы для решения экономических трудностей, которые имеются у обеих стран, и расширить двустороннее сотрудничество.

Проанализировав три причины взаимодействия двух стран, вывод напрашивается сам собой: Россия и Китай одинаково нужны друг другу как партнеры и друзья. Развитие российско-китайских взаимоотношений, основанные на доверии, равноправии и поддержке, благоприятно отразится на жизни двух государств, и важным регулятором взаимодействия является именно культурная сфера, вместе с историей, опытом наших предков, духовными исканиями и удивительными национальными особенностями.

Примечания

¹ Об этом подробнее: Медведев А. В. Взаимодействие культур: проблема культурной совместимости // Культурное многообразие: от прошлого к будущему / 2-й Рос. культурол. конгресс с междунар. участием. СПб.: Эйдос: Астерион, 2008. С. 299.

² Об этом подробнее: Горобец Л. А. Взаимодействие культур России и Китая: проблема культ. совместимости // Вестн. Челябин. гос. ун-та. 2012. № 18, вып. 25. С. 12–17.

³ Об этом подробнее: Садохин А. П. Введение в межкультурную коммуникацию: учеб. пособие. М.: Омега-Л, 2009. С. 71–72.

⁴ Си Цзиньпин. Помнить историю, открывать будущее. URL: <http://rg.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁵ Договор о добрососедстве, дружбе и сотрудничестве между Российской Федерацией и Китайской Народной Республикой. URL: <http://rg.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁶ Ряснов И. А. Культурное сотрудничество России и Китая в XXI в. // Власть. 2013. № 9. С. 79–81.

У. П. Суздадова

Традиционные трудовые промыслы якутов как формы сохранения культурной идентичности

Одним из центральных промыслов народа саха – мунгха – рыболовецкий, который на протяжении длительного времени являлся первостепенным. Наряду с рыбной ловлей якуты традиционно занимаются сенокосом. На современном этапе сенокос и зимняя рыбалка стали частью зрелищной культуры якутов, сохранив многие традиционные элементы.

Ключевые слова: якутская мифология, традиционные промыслы, культурное наследие, мунгха, сенокос

Ulyana P. Suzdalova

Employment of traditional crafts of Yakutia as a form of preserving cultural identity

One of the main crafts of the Sakha people – Munga – fishing, which for long time has been a priority. Along with fishing the Yakuts traditionally engaged in haymaking. At the present stage haymaking and winter fishing have become part of the spectacular culture of the Yakuts, retaining many traditional elements.

Keywords: Yakut mythology, traditional crafts, cultural heritage, Munga, haymaking

Якутия отличается суровым климатом, расположена в зоне вечной мерзлоты, где зимний период длится восемь месяцев. Человек каждый день сталкивается с различными силами природы, живет по ритму меняющегося сезона, вынужден находиться под властью природы¹.

В народе говорят, якуты съезжаются два раза в год: во время сенокоса, и зимней рыбалки мунгха. Сенокос и зимняя рыбалка – мунгха, как виды традиционных занятий способны помочь современному человеку в этнической идентификации, создавая предпосылки для сохранения и развития народных традиций в условиях современности.

Сенокосом якуты занимались задолго до прихода русских². Подготовка к сенокосу начиналась с приготовления орудий труда. Начинали работу в июле месяце, когда трава считалась «созревшей». Косили в течение 10–15 дней, это время называется «отборочной косьбой»³.

Покошенное сено сначала сушат, сгребают в валы, затем копнят. В августе («атырдьах ыйа» месяц вилы), когда копка твердеет, приобретает аккуратную, овальную форму, ставят стог. Основным орудием служила якутская коса горбуша, которая имела полукруглую форму. Якутской горбушой наотмашь подрубали, а не косили. С конца XIX в. якутскую косу начала вытеснять литовка. Якуты используют заимствованные у русских грабли. До этого они использовали якутские вилы-деревянные орудия с заостренным концом, разных размеров, которые не встречаются у других народов. К заостренному шесту прикреплялся и привязывался тальником в двух местах заточенный короткий рожок – чолой⁴.

В сенокосе участие принимали все трудоспособные члены семьи. Большинство детей в якутских семьях начинали трудиться с четырех лет, первые два года ребенок носит воду для трудящихся, подгребают остатки сена из-под копен, с пяти-шести лет он сгребают засохшее сено, затем его учат косить, носить и забрасывать копны, подравнивать стог.

В старину в честь начала рабочего сезона проводился народный праздник «күүлэй». Богатые люди забивали скота, приглашали самых ловких косарей, быстрых грабельщиков и устраивали соревнования. Победитель получал ценную награду в виде теленка или жеребенка, слава о нем быстро распространялась по алаасам, а организатор праздника получал несколько заготовленных стогов сена и становился героем местных легенд, такого рода мероприятия надолго остаются в памяти народа.

Сенокос не только традиционная трудовая деятельность, но и миг, когда несколько поколений семейства объединяются с целью знакомства, сближения, таким образом появляется связь между поколениями. Старейшины уходили от тяжелой работы, вместо них за косу и грабли брались молодые. Здесь мы видим явную картину круговорота жизни.

С 2008 г. в Якутии ежегодно проводятся соревнования «От show» по инициативе главного редактора республиканской газеты «Саха Сирэ. Якутия» Петра Бубякина, где молодежь собирается

на сенокосе. На протяжении нескольких дней они не только трудятся, но и празднуют, формируют связь с природой, при этом эстетически обогащаются. Здесь мы видим возрождение народного промысла, его разрастание в массовое зрелище внутри современного общества.

Рыболовством занималось наиболее бедное население. Рыбу ловили в реках и озерах сетями из конского волоса, ловушками, сачками, удочками. В ноябре выходили на коллективную зимнюю рыбалку – мунгха, что в переводе означает «невод». Невод изготавливали из конского волоса, а также тетива. Рыбачили всем селом, добытую рыбу делили на всех независимо от участия.

Мунгха считается трудным промыслом, где необходима слаженная, коллективная работа. По совету знатока местности прорубали полыньи в соответствии с глубиной озера. Перед спуском невода прорубают «чардаат», полыньи для спуска и вытаскивания мунгха с ловлей.

Во время движения невода участники должны постукивать шестом по льду, при этом издавать шум, чтобы загонять карасей к проруби. Такую роль хорошо исполняют дети, для них мунгха – зимняя забава, мальчики привлекаются к данному промыслу с малых лет, в нем воспитывается мужской дух – дух добытчика.

Мунгха имеет неписаное правило – одаривать уловом всех присутствующих, поэтому рыбалку ждали бедные, пожилые люди, инвалиды, одинокие женщины, с целью пополнить запас пищи. При большой мунгхе и удачном улове набирали от десяти до ста пятидесяти мешков собо⁵, в таком случае, участники благодарили Байаная⁶ – покровителя охотников, рыбаков, и духа озера, за щедрый дар.

В старину мунгха сопровождалась праздничным событием, проводились конкурсы олонхосутов – сказителей якутского героического эпоса олонго, проводились спортивные состязания: хапсагай хомуур хапсагай, чтобы не замерзнуть исполняли национальный танец осуохай. Во время мунгхи проводилась инициация юношей, они демонстрировали свои умения, ловкость и терпение. Люди приезжали из всех отдаленных алаасов на конях, оленях, так как мероприятие представляло собой смотрины. Родители знакомили детей между собой, договаривались о приданом – «энньэ». Наш дед ветеран Великой Отечественной войны Петр Герасимов – Мэтэкэ **Бүөтүр** познакомился с нашей бабушкой во время рыбалки на озере Амысах, Вилуйского улуса.

Сейчас стали возрождать забытые традиции, ежегодно в Кобяйском улусе проводится народный праздник «Тойон Мунгха», в котором принимает активное участие вся республика. Спонсорами выступают правительство, ведущие компании Якутии, администрация муниципального образования улуса, с целью пропаганды народной культуры и здорового образа жизни.

Для воспитанников Нюрбинской республиканской спортивной школы проводится мунгха с олимпийским уклоном. Идею реализовал тренер по боксу Артур Пахомов, который вырастил олимпийского призера Георгия Балакшина и члена олимпийской сборной России по боксу-Василия Егорова. Главной целью является передача знаний и опыта сохранения преемственности традиционного вида рыболовного промысла нашего народа. Учащиеся рыбачат с аксакалами, соревнуются между собой по борьбе хапсагай и по всем видам сопутствующих работ. В большом котле варят мясо, угощают всех от пуза, присуждают звания, вручают призы. Как признаются сами дети, для них главное – продуктивная работа на свежем, бодрящем морозе, общение со старейшинами и конечно же, самые вкусные якутские караси⁷.

Нами выявлены тенденции перехода традиционных промыслов к массово-зрелищной культуре, как одной из способов актуализации народной культуры прошлого в настоящем. Сенокос и мунгха выступают фактором консолидации народа, образом этнического самовыражения. Приобретая массовую зрелищность, возобновляют наследие предков, актуализируют жизненные ценности, передают культурную и трудовую традиции из поколения к поколению. Мы пришли к выводу, что в современном обществе сенокос и мунгха являются формой трансляции традиционных социокультурных ценностей.

Примечания

¹ Старостина А. А. Генезис и формирование народного зодчества саха (якутов) в XV – нач. XX в.: автореф. дис. ... канд. арх. Новосибирск, 2002. 27 с.

² Зыков Ф. М. Традиционные орудия труда якутов, XIX – нач. XX в. Новосибирск: Наука, Сиб. отд-ние, 1989. 144 с.

³ Иванов В. Н. Социально-экономические отношения у якутов, XVII в. Якутск: Кн. изд-во, 1966. 424 с.

⁴ Там же.

⁵ «Собо» – от якут. «карась».

⁶ Байанай – дух тайги, покровитель охотников и рыболовов.

⁷ Байанай: журн. для охотников и рыболовов. Якутск: Илгэ, 2015. № 1 (63).

Е. Ю. Сивас

Скандинавская мифология и проблемы идентичности в современной Швеции

В настоящее время актуальными становятся проблемы мифотворчества в связи с возрождением мифа в культуре и многообразием его проявления в философии, науке, искусстве, политике. Изменяется онтологический статус мифа: миф становится значимой реальностью современной культуры, природа и специфика функционирования которой требуют культурно-философского осмысления.

Ключевые слова: мифология, культурная идентичность, пространство, память, культура, ментальность, скандинавская литература, поэзия, глобализация, традиция

Evstolia Y. Sivas

Scandinavian mythology and problem of identity in modern Sweden

Mythmaking is becoming a problem of current interest because of the revival of myth in culture and the diversity of its development in philosophy, science, art, politics. The ontological status of the myth is changing: the myth is becoming a significant reality of modern culture, the nature and the specificity of which requires culture-philosophical reflection.

Keywords: mythology, cultural identity, space, memory, culture, mentality, Scandinavian literature, poetry, globalization, tradition

Культура несет в себе память веков, которая трансформируется по нормам современности и воплощается в настоящем бытии людей. Пространство выступает важнейшей характеристикой бытия, от его восприятия напрямую зависит деятельность человека по освоению и переработке окружающего мира. Пространство хранит в себе память обо всех событиях, деяниях и творениях человечества, пополняясь в результате культурной деятельности людей. Важной составляющей культурного пространства является мифология. Сегодня происходит осознание того, что без мифологических структур человек не смог бы ощутить полноту и целостность собственного существования, поскольку миф является важной антропологической категорией, которая определяет весь строй мировосприятия человека и способ его мышления.

Посредством мифологической логики человек осмысляет себя, социум и окружающую действительность. Одна из самых важных функций мифа в культуре – это мировоззренческая: конструирование образа мира и нахождение человеком своего места в нем. Мифологическое сознание не только не исчезает в современных формах культуры, но играет в их порождении значимую роль.

Если говорить конкретно о скандинавской мифологии, то она определила многие черты культуры скандинавских народов. Например, неверно считать, что христианство сменило язычество, в корне его уничтожив. Христианство, победив язычество в идеологическом плане, не смогло победить его в плане бытовом.

Реликты язычества воплотились, по словам М. Бахтина, в «карнавальной культуре» простого народа, выплескивавшейся на площади и улицы средневековых городов, на поля и луга во время праздников, которые лишь формально были христианскими, а по духу своему – все теми же языческими. Мифы просто перешли из разряда священных знаний, место которых заняла христианская догматика, в разряд обыденных представлений, превратившись в былины, обрядовые песни, заговоры, сказки.

Мифологические представления скандинавов отразились в фольклоре и через фольклор оказали определенное влияние на творчество некоторых шведских писателей, в работах которых наиболее ярко проявляется шведский менталитет и культурная идентичность.

Часто понятия «национальный характер» и «менталитет» пересекаются, а в шведском языке вообще являются синонимами.

Как справедливо отмечает А. Т. Хроленко, словом «менталитет» объясняют то, что в культуре и истории других народов кажется странным и непонятным. Ментальность «представляет собой некую предрасположенность, внутреннюю готовность человека действовать определенным образом»¹.

М. Теландер в своей статье «Шведский язык в мире» пишет о том, что возможны два метода исследования национального характера и культурной идентичности. «Можно исходить из „характера“ и искать его отражение в языке»². Второй способ – это «идти от языка и пытаться найти культурные объяснения особенностям шведского языка и шведской идентичности»³.

К. М. Королев статье «Мифология викингов: героический Север и его предания», являющейся предисловием к авторской энциклопедии «Скандинавская мифология» приводит высказывание А. Я. Гуревича: «Как писал А. Я. Гуревич в предисловии к русскому изданию „Старшей Эдды“ в „Библиотеке всемирной литературы“, „образ мира, выработанный мыслью народов Северной Европы, во многом зависел от образа их жизни. Скотоводы, охотники, рыбаки и мореходы, в меньшей степени земледельцы, они жили в окружении суровой и слабо освоенной ими природы, которую их богатая фантазия легко населяла враждебными силами. Центр их жизни – обособленный сельский двор. Соответственно и все мироздание моделировалось ими в виде системы усадеб. Подобно тому, как вокруг их усадеб простирались неводеланные пустоши или скалы, так и весь мир мыслился ими состоящим из резко противопоставленных друг другу сфер“»⁴. Достаточно сравнить картину скандинавского мифологического мироздания с аналогичной, допустим, мифологии греческой, чтобы почувствовать разницу в мировосприятии народов: студеное безлюдье с редкими хуторами у скандинавов – и напоенные солнцем, плодородные, густо заселенные земли у греков.

Скандинавская мифология отличается от прочих мифологий индоевропейского ареала прежде всего тем, что в ней особое значение придается судьбе. Этот «мировой закон» определяет не только поступки людей (как, скажем, в мифологии греческой или кельтской), но и деяния богов. Никто из них, даже сам Один, не властен изменить того, что предначертано судьбой: Бальдру суждено погибнуть – и он погибает, несмотря на все усилия асов; Фенриру суждено вырваться из пут – и он вырывается, как ни удерживают его боги; миру суждено быть разрушенным – и он разрушается, вопреки героизму асов в последней схватке перед концом света. А. Я. Гуревич называл скандинавское представление о судьбе «активистским», противопоставляя его представлению «фаталистическому», когда герой покоряется возвышающейся над ним силе; жизненные установки героев скандинавских преданий противостоят «фатализму»⁵.

На примере поэзии лучше всего просматривается менталитет и культурная идентичность жителей современной Швеции. Наиболее распространенными темами стали темы определения понятий – что такое добро и зло, что есть честность или подвиг. Описание природы занимает огромное и важное место в шведской поэзии любого периода. В современной поэзии природа не становится проще, наоборот, каждый листик несет свою историю и каждый ручей или камень хранит свою тайну, узнать которую сможет только опытный и внимательный читатель.

Отдельная и самая сложная тема современной поэзии, которая наиболее точно связана с мифологией – это тема чувств и эмоций. Ощущение страха или свободы, чувство вечности или восприятие боли и мести несет свои корни из древних мифов.

Знакомство с поэзией является ключевым средством обогащения духовного пространства человека. Поэзия представляет собой особую среду, и является своего рода концентратом символических смыслов. Создание поэтического текста обусловлено не разрозненными впечатлениями, а взаимосвязанными ментальными структурами, которые содержат знания, упорядочивающие опыт эмоционально-эстетических отношений с миром.

Поэтому анализ мифологических образов на примере современной поэзии Швеции дает объективные и четкие положения и заключения по вопросу культурной идентичности.

Важно отметить, что язык лишь отражает определенный способ восприятия и организации мира. Стоит отделять реальный мир, окружающий нас, от его образа, который создает наше сознание.

Разные природные условия, особенности флоры и фауны, политические и географические особенности формируют у людей разных культур совершенно различные традиции и поведение. Более того, концептуальная картина мира абстрактна в мышлении человека. Степень абстракции, а значит, на сколько концептуальная картина мира отличается от реальности, связана и с тем, в чьей голове она создается – естественно, в голове ребенка или творческого человека концепт будет более абстрактным и отдаленным от реальности, нежели в голове ученого или просто взрослого человека. Интеллектуальные способности, потребности и интересы людей также влияют на появление расхождений в ментальном образе мира. Чем шире объем и специфика содержания, тем успешнее осуществляется коммуникативная задача и не происходит культурного конфликта в межкультурном общении.

Поэзия есть первичный, базовый, основной и самый бескорыстный, быстрый и емкий, эффективный и бесспорный способ познания. В этом отношении литература вторична (проза, публицистика, драматургия, мемуаристика и т. д.), потому что насквозь социальна, концептуальна и идеологична. Поэзия натуральна, естественна и абсолютно не зависит от рыночных и денежно-товарных отношений.

Сегодня, в век единого информационного пространства, когда мир превращается в «глобальную деревню» и границы перестают иметь значение, как никогда остро актуализируется потребность в анализе культурных констант определенной общности (прежде всего этнической и национальной) с целью выявления существующих идентификаторов, «работающих» в современном глобализированном культурном пространстве. Этой проблеме уделяется огромное внимание на всех уровнях, и ЮНЕСКО официально признала особенное значение «принципа идентичности» в культурном самоопределении общества и международных отношениях.

В современном динамично развивающемся шведском обществе, характеризующемся активно протекающими процессами глобализации и интеграции культур, отмечается размывание идентичности, а также возникновение определенных трудностей в ее формировании.

Так, одним из самых важных изменений, произошедших в шведской литературе, стало проникновение в нее «новых шведов», а вместе с ними иммигрантского языка. Сильные позиции малой прозы, углубление интереса поэзии к языку, проникновение языка иммигрантов в повествование о шведском обществе, без сомнения являются важными чертами новой шведской литературы, а значит и новой формируемой идентичности. Современный швед – свободный и независимый гражданин, атеист в открытом обществе, где всевозможные формы отношений узаконены и определены государственными документами, в стране, где на севере во время метели и сезона охоты на оленей празднуют и уважают индуистские, исламские и буддистские праздники, сейчас столкнулся с проблемой самоопределения и поиска «себя» в этом мире.

Примечания

¹ Хроленко А. Т. Основы лингвокультурологии. М.: Флинта: Наука, 2004. URL: <http://lib.rin.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

² Цит. по: Алешин А. С. Отражение шведского менталитета в зеркале устойчивого сравнения шведского языка. URL: <http://kunstkamera.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

³ Там же.

⁴ Королев К. М. Мифология викингов: героический Север и его предания: предисловие // Скандинавская мифология: энциклопедия / сост. и общ. ред. К. М. Королева. М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2006. 587 с. URL: <http://fanread.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁵ Там же.

Э. В. Измайлова

**Визуальное конфигурирование культурного кода:
на примере культуры детства в России, конец XX–XXI в.**

Раскрыта значимость культурных кодов при анализе современных историко-культурных процессов, влияющих на формирование визуальных образов культуры.

Ключевые слова: код культуры, культура детства, визуальные образы культуры

Ehmma V. Izmaylova

**Visual configuration of cultural code:
an example of culture of childhood in Russia, late 20th–21st century**

It reveals the importance of cultural codes in the analysis of contemporary historical and cultural processes and its influencing for formation of visual images of culture.

Keywords: culture code, culture of childhood, visual images of culture

Анализируя сущность культуры, ученые прибегают к попыткам ее трактовки как сложной системы, структурно-функциональное единство которой обеспечивается ее «кодом» – особой конфигурацией идеалов, смыслов и ценностей, пронизывающих и упорядочивающих все сферы культуры.

Сама концепция «кода» впервые возникла в технической сфере – в таких научных дисциплинах, как математика, кибернетика, генетика и в некоторых других. В этих научных направлениях под «кодом», как правило, понимается комбинация значений, помогающих создавать и распознавать информацию, используя ее для передачи, обработки и хранения. В культурологии изучение и постижение «культурного кода» также является достаточно важным.

«Коды», которые существуют в тех или иных культурах, дают нам возможность, исследовав соответствующие смысловые и ценностные конфигурации, понять причины и природу тех или иных историко-культурных процессов, специфику различных картин мира, многообразные паттерны поведения и другие культурные особенности.

«Код» каждой культуры имеет свое выражение в особой информации, а также в сфере коммуникаций, которые позволяют транслировать его от поколения к поколению.

В современных научно и технически развитых культурах важную роль играют «визуальные образы», невероятно распространившиеся благодаря появлению и «расширению» экранных медиа. Как следствие, во второй половине XX – начале XXI в. визуальная сфера стала основной формой репрезентации и трансляции особых ценностно-смысловых конфигураций обозначенных культур, что сделало ее изучение достаточно востребованным. Кроме того, изучение визуальной сферы культуры актуально в связи с тем, что на рубеже веков она стала претендовать на роль ведущего репрезентанта картины мира в общечеловеческом масштабе.

Исходя из того, что в современной культуре «код» имеет преимущественно визуальное выражение и транслируется при помощи визуальных коммуникаций, перед отечественной культурологией раскрывается высокий потенциал изучения данной сферы. Речь идет об изучении возможности сознательных воздействий на данную сферу с целью создания методик корректирования «культурного кода», а в некоторых случаях и ее существенного конфигурирования посредством экранных медиа.

В этом плане российская культурология может продвинуться гораздо дальше западных «Cultural Studies», объединив множество частнонаучных методик визуальных воздействий на социокультурную сферу в рамках общей теории визуального конфигурирования «культурного кода».

Итак, в каждой исторической эпохе существует свой культурный «код», претерпевающий изменения с течением времени. Особенно ярко данные процессы проявляют себя в переходные периоды истории культуры, в контексте смены ее стабильных типов. В российской истории такие процессы можно проследить, начиная с середины 1980-х гг., когда стали проявляться тенденции «распада» советского строя, и вплоть до современности, представляющей собой своеобразный этап исчерпания переходности, выраженный в формировании нового стабильного типа культуры.

Наиболее драматичным этапом обозначенного периода является последнее десятилетие прошлого века. В данное время взаимоотношения культуры и власти претерпевали кардинальные изменения. Роль

государства ослабла, культурная сфера потеряла своего «генерала» (термин Ж. Делеза и Ф. Гваттари), и вся социокультурная система оказалась в так называемой «точке бифуркации», после достижения которой дальнейшее развитие может носить совершенно непредсказуемый характер.

Вследствие обозначенных социокультурных процессов, а также ослабления контроля над культурной политикой, общество вошло в полосу духовного кризиса и как отмечает М. С. Сомова, «неэффективная культурная политика государства предопределила противоречивый характер развития отечественной культуры в 1990-е гг.»¹.

В результате утраты объединяющей идеи и контроля наметились некоторые позитивные тенденции переходности, в частности, ослабли «идеологические барьеры», и культура вошла в полосу «творческой непредсказуемости». Однако по большей части это привело к негативным последствиям, поскольку последняя начала коммерциализироваться, теряя свою национальную основу и реализуя императивы западноевропейского типа культуры, основанного на рыночной экономике. А неограниченная свобода привела к «социокультурной анархии» и произволу.

И только в начале XXI столетия в отечественной культуре наметились тенденции ее упорядочения и выхода на новый стабильный виток историко-культурного процесса.

Особенно ярко динамика социокультурных изменений и соответствующих «перестроек» культурного кода отражается на культуре детства, поскольку подрастающее поколение отражает в «чистом виде», безотносительно к культурному прошлому, реалии культуры, в пространстве которой оно развивается.

Так, например, современное подрастающее поколение имеет ряд отличий от поколений, воспитываемых в 70–80-х гг. XX в. Советский ребенок, не знакомый с интернетом, компьютером и другими всевозможными гаджетами, рос в принципиально иной социокультурной парадигме. Конфигурирование детского культурного «кода» в советском обществе обуславливалось информационным пространством, ограниченным цензурой и системой образования, включающими в себя компоненты визуальной политической индоктринации, ориентированной на формирование образа совершенного социалистического государства в картине мира советского человека.

Детство советских детей протекало в мире, наполненном визуальными образами, в большинстве своем созданными специально для их воспитания. В целом, акцент, который делался на воспитании детей в советское время носил определяющий характер. Данную тенденцию отмечают в своей статье А. А. Сальникова и Ж. А. Хамитов, указывая, что, «советская эпоха породила множество лозунгов, связанных с детьми, например: „Все лучшее – детям“, „Дети – наше будущее“»². Средством визуального воздействия на советских детей являлись плакаты, марки, книги, открытки, агитирующие за труд, мир и здоровый образ жизни. Кроме того, в идеологическом воспитании ребенка особо важная роль отводилась формированию патриотизма, отражаемого практически во всех формах визуальных коммуникаций.

Далее, после распада СССР, незащищенным оказался и «код» советской культуры. Прежняя система мировидения стала распадаться, а новая еще не была создана. Как следствие, в 1990-е гг. визуальные образы, имеющие колоссальное влияние на человека, оказались вне зоны ценностно-смысловых императивов и перестали играть роль транслятора положительного духовно-нравственного содержания культуры.

Визуальные коммуникации, пронизывающие жизнь общества, стали репрезентантами идей всеобщей коммерциализации, делая установку на потребление. Особое место в мире визуальных образов заняла реклама, нацеленная на то, чтобы превратить детей в пожизненных потребителей, внушая им, что жизнь заключена в покупках, что жизнь – это то, что ты покупаешь. Повседневная жизнь, весь процесс жизнедеятельности общества стали разворачиваться на фоне потребительской «гонки». Потребление стало «смыслом жизни», а социальное взаимодействие стало строиться, в основном, на принципах выгоды.

Ребенок, с детства воспринимающий подобные тенденции, постепенно сам становится частью этого взаимодействия, перенимая у взрослых их манеры, ценности, идеалы. Согласно мнению М. В. Минситовой: «Это приводит к тому, что, в отличие от детства традиционного, которое выражало мудрость веков и селективный опыт общности, народной мудрости, современная культура детства конструируется искусственно, она оторвана от национальных корней, от истории народа и, зачастую, от родного языка»³. Данное утверждение обретает особую остроту поскольку, в привычных жизненных ситуациях ребенок выстраивает свое поведение на базе той социокультурной действительности, в контексте которой он рос и воспитывался.

Однако, наряду с указанными негативными тенденциями, историческая переходность рождает и положительные противовесы. Так, в первом десятилетии XXI в. стал формироваться новый куль-

турный «код». В настоящее время, несмотря на монополию рекламной культуры, пронизывающей все визуальное пространство, со стороны органов образования и государства в целом, делается многое для визуальной коррекции «культурного кода». Так, например, введены ограничения на изображение сцен курения; фильмы и телепередачи ранжируются по возрастной классификации; все сильнее популяризируются идеи патриотизма.

В настоящее время стало очевидным, что, несмотря на то, что существует много противников того, чтобы государство вмешивалось в культурную сферу, создание стройной централизованной социокультурной среды невозможно без государственного контроля. Без поддержки государства в создании и реализации стратегий культурного развития, без финансирования охраны культурных ценностей, без цензуры культура утратит национально-патриотические и духовно-нравственные ориентиры, свою самобытность и уникальность.

Необходимо указать, что формирующийся в современной культуре России «код» повторяет многие советские компоненты, однако, он все же другой и соответствует обновленной реальности культуры. В связи с этим, мы можем наблюдать отличия среди детей советской эпохи, постсоветской (1990-е гг.) и современной (начало XXI в.).

Итак, в настоящее время стало очевидным, что «культурный код» детства может менять свою конфигурацию и принимать различные формы, в зависимости от состояний культурной реальности, визуальной среды, традиций, артефактов, знаково-символических систем.

Мир детства – это своеобразная культура, помещенная в культурную сферу взрослых людей и повторяющая основные компоненты ее кода. Духовный мир ребенка формируется и преобразовывается в ответ на окружающую среду, которую создают взрослые. Дело в том, что взрослый человек, являясь частью визуальной культуры, сам выступает в качестве жизненного ориентира для своего ребенка. И если ценности современного общества базируются на материальных составляющих, то мы не можем ожидать, что наши дети будут отличаться от нас, так как мы сами транслируем им определенную модель поведения.

В культуре детства действуют определенные правила и установки, в частности, особую роль играет фантазия, которая нередко в сознании ребенка может доминировать над реальностью. Именно отсюда происходит высокая роль визуальных средств коммуникации в конфигурации «культурного кода» детства, формирующего и создающего детские представления о мире.

Сознательно трансформируя визуальный код, мы можем влиять на мировоззренческую и духовно-ценностную сферу культуры, определяя основные векторы развития нравственных идеалов и поведения общества. Выстраивая иерархию образов и смыслов, мы можем выделять приоритетные цели, делая акцент на значимости и первостепенности морально-этических ориентиров. Ребенок же сам автоматически начнет воспроизводить и реализовывать привитые ему важнейшие культурные ценности. Работа в данном направлении очень важна, поскольку, как отмечает М. В. Минситова: «В случае нарушения передачи ценностных ориентаций культуры, отсутствия преемственности происходит разрушение культурного организма»¹, соответственно, процессы ретрансляции, происходящие в культуре на уровне детства, имеют фундаментальное значение для ее самосохранения и воспроизводства.

Важным для нас является то, что специфические «коды» детства, существующие во всех культурах и обществах, получая соответствующие визуальные выражения, сохраняются либо претерпевают определенные трансформации, преобразующие мир не только детской культуры, но и всей социокультурной реальности. И особую роль в этом процессе играют возможности визуальных коммуникаций.

Примечания

¹ Сомова М. С. Основные результаты и последствия политики Российской Федерации в сфере развития художественной культуры в 90-е гг. XX в. // Науч. проблемы гуманист. исслед. 2010. Вып. 4. С. 3–9.

² Сальникова А. А., Хамитова Ж. А. Журнал «Советская игрушка» как источник по истории детства 30-х гг. XX в. // Уч. зап. Казан. ун-та. Серия Гуманитарные науки. 2013. Т. 155. Вып. 3, ч. 1. С. 200–211.

³ Минситова М. В. Традиции и новации в отечественной культуре детства // Общество. Среда. Развитие: Terra Humana. 2011. Вып. 3. С. 76–80.

⁴ Ее же. Метаморфозы атрибутики детства в современном обществе // Мир науки, культуры, образования. 2011. Вып. 3. С. 296–298.

Образы готики в художественных произведениях европейских писателей

Рассмотрены художественные произведения, в которых отразилось восприятие готического стиля. Автор обращается к художественным произведениям, описывающим готическую архитектуру: М. Волошин «Письмо», М. Рубинс «Пластическая радость красоты», Н. В. Гоголь «Об архитектуре нынешнего времени», О. Мандельштам «Я ненавижу свет...», А. Блок «Скифы», М. Пруст «Памяти убитых церквей», В. Гюго «Собор Парижской Богоматери», А. Августин «Исповедь», Д. Готье «Карты Вечности».

Ключевые слова: медиевистика, западноевропейское искусство, средневековье, готика, архитектура, собор

Ekaterina I. Michurina

Images of Gothic art in works of European writers

The publications, where it is reflected the perception of the Gothic style are analyzed. The author refers to the works of M. Voloshin «Letter», M. Rubins «Plastic joy of beauty», N. V. Gogol «On the architecture of this time», O. Mandelshtam «I hate the light...», A. Block «The Scythians», M. Proust «Remembrance of dead churches», V. Hugo «Notre Dame de Paris», A. Avgustin «Confessions», D. Gautier «Maps of Eternity».

Keywords: mediaevalism, West European art, Middle Ages, gothic, architecture, cathedral

Готическая архитектура не только стала предметом изучения искусствоведов, историков и философов культуры, но язык ее символов вдохновил многих писателей и поэтов, создателей художественных произведений. Готическое искусство с момента своего расцвета вдохновляло поэтов на сочинение стихотворений, а писателей на написание их произведений. Многие из литераторов желали постичь тайны грандиозного собора, состоящего из множества архитектурных деталей, а кто-то наоборот осуждал и критиковал этот неоднозначный стиль в искусстве. Один из феноменов готического собора состоит именно в том, что он никого не оставлял равнодушным по отношению к себе, начиная с момента своего появления и вплоть до нашего времени данный вид искусства не покидает умы не только множества культурологов, историков, но и писателей, оставаясь одним из интереснейших объектов для изучения и обсуждения.

Поэт Максимилиан Волошин писал о готической скульптуре в своем стихотворении «Письмо»:

Леса готической скульптуры!
Как жутко все и близко в ней.
Колонны, строгие фигуры
Сибилл, пророков, королей...
Мир фантастических растений,
Окаменелых привидений,
Драконов, магов и химер.
Здесь все есть символ, знак, пример.
Какую повесть зла и мук вы
Здесь разберете на стенах?
Как в этих сложных письменах
Понять значение каждой буквы?
Их взгляд, как взгляд змеи, тягуч...
Закрыта дверь. Потерян ключ¹.

Переводчик Мария Рубинс пишет, что при описании соборов такими поэтами, как Виктором Гюго, Гюисмансом и Нервалем «активно использовались органические метафоры („лес“ нефов, „растительность стен“, „чудесный паук“ всей конструкции в целом)»². Подобные органические формы из зоологии и анатомии достаточно точно передают «физиологию готики».

В стихотворении французского поэта и критика романтической школы Теофиля Готье, по мнению М. Рубинс, «собор Парижской Богоматери также сравнивается с пауком, чья паутина, наброшенная на башни и черные стены, становится кружевом арок»³. Позднее поэт, прозаик, переводчик

и литературный критик Осип Мандельштам затрагивает в своем стихотворении «Я ненавижу свет...» описание готического собора, используя сравнения, которые ранее были употреблены в произведении Готье:

Я ненавижу свет
Однообразных звезд.
Здравствуй, мой древний бред,-
Башни стрельчатой рост!
Кружевом, камень, будь,
И паутиной стань,
Неба пустую грудь
Тонкой иглою рань...⁴

Русский писатель Н. В. Гоголь воспел готический стиль эпохи Западноевропейского Средневековья в одной из своих статей, вошедших в сборник его произведений «Арабески». В статье «Об архитектуре нынешнего времени» писатель высказывает свое мнение о готике: «Готическая архитектура, та готическая архитектура, которая образовалась пред окончанием средних веков, есть явление такое, какого еще никогда не производил вкус и воображение человека. Она обширна и возвышенна, как христианство. В ней все соединено вместе: этот стройный и высоко возносящийся над головою лес сводов, окна огромные, узкие, с бесчисленными изменениями и переплетами, присоединение к этой ужасающей колоссальности массы самых мелких, пестрых украшений, эта легкая паутина резьбы, опутывающая его своею сетью, обвивающая его от подножия до конца шпица и улетающая вместе с ним на небо; величие и вместе красота, роскошь и простота, тяжесть и легкость – это такие достоинства, которых никогда кроме этого времени не вмещала в себе архитектура»⁵. Гоголь восторгался Кельнским собором и считал его венцом готической архитектуры. Этот собор описывал даже писатель А. Блок в произведении «Скифы»: «И Кельна дымные громады...»⁶.

Французский писатель, новеллист и критик, представитель модернизма в литературе Марсель Пруст описывал готический собор в романе «Памяти убитых церквей» таким образом: «Собор – это не только красота, которой мы не можем не восхищаться. Даже если для вас это уже не наставление, коему надлежит следовать, то во всяком случае – это книга, которую надо понять. Портал готического собора – это Библия»⁷.

В своем романе Пруст сопоставляет готический собор с религиозной жизнью и предлагает читателю представить, что собор умер, и сейчас делаются лишь попытки для его восстановления. Однако, не успев укоренить в умах читателей данную мысль, Пруст с помощью литературных приемов демонстрирует, что собор никогда и не умирал. Писатель утверждает: «Готический собор является одновременно и источником жизненных устремлений и их целью, он аккумулирует силы центроостремительные и одновременно генерирует силы центробежные, от него все исходит и к нему все возвращается»⁸. Кроме того, Пруст ставит перед читателями важный вопрос о сохранении памятников культуры, в частности готических соборов, и дает развитие этой мысли в своем романе.

Композитор Альфред Шнитке в интервью также высказывал свое мнение по поводу готического собора. Он считал, что любой готический собор являет собой своеобразную модель мира, приводя в пример Шартрский и Реймский соборы. Готический собор масштабен по своей конструкции, и для того, чтобы в полной мере постичь глубинный смысл, который в нем заложен, необходимо обойти весь собор не только внутри, но и снаружи. Он говорит о том, что для того, чтобы по-настоящему побывать в готическом соборе, нужно охватить его сознанием, как полноценный город, в котором отдельному человеку, скорее всего не получится остаться наедине с собой, в отличие от Православных соборов.

Несмотря на многообразие декора средневекового готического собора, он един во всех своих архитектурных деталях. Готический храм масштабен, многогранен и представляет собой полноценную систему, в которой каждый элемент выдержан в одной стилистике. В романе писателя Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери» есть рассуждение на тему готического собора и соподчиненности его элементов. Гюго пишет о том, что в произведении готического зодчества искусство меняет только оболочку, а само устройство храма остается неизменным. Он говорит о том, что любой готический собор состоит из одной основы, одних и тех же частей, которые выполнены по примеру римской базилики. Только потом уже эта основа приобретает свой индивидуальный декор и отличительные особенности при помощи порталов, скульптуры, шпилей и колоколен, следуя веянию искусства и века. «Изваяния, витражи, розетки, арабески, разные украшения,

капители, барельефы – все это сочетает оно по своему вкусу и своим правилам. Отсюда проистекает изумительное внешнее разнообразие подобного рода зданий, в основе которых заключено столько порядка и единства. Ствол дерева – неизменен, листва – прихотлива»⁹.

Также в историческом романе «Собор Парижской Богоматери» В. Гюго дал развернутую характеристику готическому собору с художественной точки зрения. Писатель считал, что все, что существует в природе, может быть воплощено и отражено человеком в искусстве. Гюго был увлечен изучением старинной архитектуры, и подобно М. Прусту выступал в защиту Средневековых памятников. Эти факторы послужили причиной того, что весь свой роман писатель сконцентрировал вокруг Нотр-Дама, и сделал его одним из главенствующих персонажей. Храм в Париже объединяет всех героев и организует вокруг себя все действие романа. Озабоченность за сохранность памятников архитектуры прослеживается на протяжении всего произведения Гюго.

В. Гюго начинает свой роман с подробного историографического описания готического собора Парижской Богоматери, подробно расписывая всю его красоту и великолепие, давая характеристику тому историческому периоду, к которому принадлежит его возведение: «Прежде всего – чтобы ограничиться наиболее яркими примерами – следует указать, что вряд ли в истории архитектуры найдется страница прекраснее той, какую является фасад этого собора... Это как бы огромная каменная симфония; колоссальное творение и человека и народа, единое и сложное, подобно Илиаде и Романсеро, которым оно родственно; чудесный итог соединения всех сил целой эпохи, где из каждого камня брызжет принимающая сотни форм фантазия рабочего, направляемая гением художника; словом, это творение рук человеческих могуче и преизобильно, подобно творению бога, у которого оно как бы заимствовало двойственный его характер: разнообразие и вечность»¹⁰. Но помимо восхищения великим памятником готического зодчества Гюго выражает глубокую скорбь о том, что подобные шедевры не оберегаются людьми должным образом. Он пишет: «Собор Парижской Богоматери еще и теперь являет собой благородное и величественное здание. Но каким бы прекрасным собор, дряхлея, ни оставался, нельзя не скорбеть и не возмущаться при виде бесчисленных разрушений и повреждений, которые и годы и люди нанесли почтенному памятнику старины»¹¹.

Главные герои романа Гюго выражают подлинное отношение автора к описываемому им памятнику архитектуры. Судьбы каждого из персонажей неразрывно связаны с Нотр-Дамом и каждый герой имеет собственное отношение к собору. Одни персонажи любили храм за его внешний облик, за красоту, за стройность, а другие отмечали в нем глубочайшую смысловую составляющую. Их привлекали легенды связанные с этим собором, его символика, его глубочайший потаенный смысл, который скрыт от большинства прихожан.

Большая часть людей, посетившая любой из готических соборов, восхищается его красотой, великолепием и загадкой. Готические соборы являются не только памятниками архитектуры готического зодчества, но и стали символом Средневековья, олицетворяя собой эту эпоху. Органические, космологические и геометрические принципы построения готических храмов способствовали формированию видения мира того времени. Писатель Даниэль Готье в романе «Карты Вечности» рассуждал о причинах «неповторимого духа»¹² готических соборов. Прежде всего, писатель затрагивает тему популяризации готики в области архитектуры. Он считает, что готическая направленность в зодчестве сформировалась из-за слияния нескольких факторов, связанных с многочисленными событиями в интеллектуальной и культурной жизни Средневекового человека. Эта эпоха отмечена строительством множества новых городов, подъемом экономики, зарождением современной формы государственности, увеличением интереса к литературе и знаниям прошлых поколений. Кроме того, большую роль сыграл рост интереса к космосу и природе, внимание к возможностям человека и вере в то, что он может познать тайны природы. Именно в этих исторических событиях Готье и видит причину становления и развития готического стиля в зодчестве Средневековой эпохи.

Для готики было важным соблюдение определенных геометрических и арифметических принципов, которые дополняла органика. Философы в Средневековье полагали, что природа и число понятия не разделимые из-за того, что существовала уверенность в том, что: «все творение основывается на числе и пропорции»¹³. Именно поэтому существовало представление, что все формы природы были родом из гармоничной матрицы, которая содержится в разуме Бога. Еще в V в. епископ Святой Августин утвердил святость числа, сказав, что «Божественная Мудрость отражается в числах, присутствующих во всех вещах»¹⁴. Учитывая все эти особенности, готический собор умело соединил в себе все веяния Средневековой эпохи и стал для людей того времени больше, чем просто архитектурным сооружением. Давая характеристику готическому зодчеству, Д. Готье писал, что: «Готические соборы могут служить в качестве настоящего преобразующего инструмента, поистине

алхимического трансформатора сознания, ведущего разум и душу к более полному и пониманию, и ощущению Бога»¹⁵.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что на протяжении всего своего существования готическая архитектура, а в частности именно соборы, построенные в готическом стиле, служили предметом вдохновения для множества великих западноевропейских и отечественных литераторов, которые посвящали памятникам средневекового зодчества свои произведения. Зловещие образы отталкивали и зачаровывали, порыв ввысь – восхищал. Интерес, проявленный к готическому зодчеству со стороны западноевропейских и отечественных литераторов, вызван повышением заинтересованности по отношению к западной культуре. Наступил период рефлексии искусства Средневековья, и многие памятники культуры были переосмыслены. Романтизм, как явление не возник бы без осмысления готического стиля. Готические храмы имели огромное влияние на творчество известных поэтов и писателей, так как один из феноменов готического зодчества состоит в том, что оно никого не оставляло равнодушным по отношению к себе, начиная с момента своего появления. Это находит свое выражение в произведениях таких авторов, как М. Волошин, М. Рубинс, В. Гюго, Т. Готье, О. Мандельштам, М. Пруст, Н. В. Гоголь, А. Блок, Святой Августин, Д. Готье.

Примечания

¹ Волошин М. А. Письмо. 12. URL: <http://klassika.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

² Цит. по: Е. Ю. Куликова. «Готическая» вертикаль в поэтическом мире О. Мандельштама // Филологический класс. 2012. № 2. С. 56. URL: <http://elibrary.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

³ Цит. по: Там же.

⁴ Мандельштам О. Я ненавижу свет однообразных звезд... URL: <http://stihi-rus.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁵ Гоголь Н. Об архитектуре нынешнего времени. URL: <http://feb-web.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁶ Блок А. А. Скифы. URL: <http://world-art.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁷ Пруст М. Памяти убитых церквей. URL: <http://coollib.net> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁸ Там же.

⁹ Гюго В. Собор Парижской Богоматери. URL: <http://lib.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Готье Д. Карты Вечности // Тайны готических соборов. URL: <http://rumagic.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹³ Там же.

¹⁴ Цит. по: Там же.

¹⁵ Там же.

П. А. Исаева

Семантика символа «зерно» в русской традиционной культуре

Анализируется религиозный символ «зерно» в обрядовых традициях русских. Проводится сравнительный анализ семантики зерновой пищи в похоронно-поминальном обряде и народном фольклоре.

Ключевые слова: традиционная культура, религиозная символика, поминальный обряд, похоронный обряд, русская народная сказка, семантика символа «зерно»

Polina A. Isaeva

Semantics of symbol «grain» in Russian traditional culture

«The grain» as a symbol in the religious culture of Russians is analyzed. The semantics of the grain food in the funeral rites and folklore are compared.

Keywords: traditional culture, religious symbolism, funeral rites, Russian folk tale, semantics of symbol of grain

При анализе исторически сложившихся религиозных практик обнаруживаются устойчивые символы, зачастую сопряженные в целостные системы. Интерпретация семантики наиболее значимых символов позволяет приблизиться к пониманию сути религиозного и культурного мировоззрения. Семиотика религиозных представлений, – сравнительно молодое направление, но в его рамках проводят свои исследования многие ученые: А. А. Ветров, С. Т. Махлина и др.¹

Одним из универсальных религиозных символов является «зерно», он обнаруживается во многих культурных традициях. Зерно издревле используют в религиозных культах, мистериях и обрядах. Исследование семантики данного символа в русской традиционной культуре представляется весьма интересным. Данная статья представляет собой краткую попытку такого исследования.

Жизнь русского человека издревле была пронизана различными обрядами и ритуалами, где широко использовалось зерно и блюда, приготовленные из зерна. Исследованием этих обрядов специально занимались А. Н. Афанасьев, О. А. Седакова, А. П. Кашкаров и др.²

Зерно, каша, хлеб и блины – всегда использовались в похоронной обрядности славян. Зерном, например, обсыпали лавку или гроб покойного, порог дома и дорогу до могилы, а в амбаре – «шевелили зерно»³.

Считалось, что от покойника исходит смертельная, губительная для зерна сила: умирая, человек может унести с собой в потусторонний мир тот животворящий элемент, который помогает взойти урожаю. В результате обрядовых действий, урожай должен был сохраниться и не погибнуть. Кроме того, зерно персонифицировалось и, в некоторых случаях, отождествлялось с покойным. А. К. Байбурин описывает крайне интересные представления, согласно которым зерно может испытывать жалость к почившему хозяину дома, и, вследствие этого, урожай может не взойти⁴. Использование зерна при похоронах носило амбивалентный характер, с одной стороны урожай сохранялся от губительной силы смерти, а с другой – само зерно помогало покойному при переходе в иной мир.

Хлеб, обожженное огнем зерно, является одним из основных обрядовых кушаний, но это и семантически насыщенный религиозный символ. Ритуальные действия с хлебом пронизывают весь похоронный обряд от начала до конца – здесь хлеб отождествляется с душой, жизнью. В день похорон было принято подавать милостыню в виде куска хлеба первому встречному, который, приняв его, должен был молиться за почившего⁵.

Существует ряд запретов, связанных с хлебом. Так, например, на поминках запрещается есть горбушки хлеба – они символизируют жизненное начало – их активно используют в родильной обрядности. Также нельзя резать хлеб, его нужно отламывать – острые предметы могут навредить покойному. Нельзя крошить хлеб, так как хлеб зачастую отождествляется с усопшим, крошить его – значит преумножать смерть⁶.

Обязательным составляющим элементом похоронного обряда были поминки, когда в определенные дни родственники усопших накрывали поминальный стол. Обычай поминать почивших за трапезой уходит корнями в глубокую архаику.

Одним из главных кушаний на поминальной трапезе русских была кутья. Зерно в кутье символизирует воскресение, подобно зерну усопший, согласно христианским воззрениям⁷, воскресает

к вечной жизни в Царствии Небесном⁸. Кутья – это ритуальная каша, предназначенная для поминовения усопших, ее используют в различных ритуалах, однако ее основное символическое значение – пища для мертвых, пища, объединяющая живых и мертвых. Естественное свойство зерна – приумножаться, прорасти из земли к небу и новой жизни, стало причиной символического использования зерна.

Не менее значимым, чем хлеб, кушаньем в поминальной обрядности являются блины. Символическое значение блинов также связано с представлением о смерти и загробном мире. Блины используют как пищу для усопших. Иногда блины клали в гроб или на грудь умершего. Блины вкушают и на поминках. Считается также, что человек, выпекающий блины для поминок, заботится о сытости покойного. О. А. Седакова приводит выразительную пословицу, фиксирующую отношение к выпеканию блинов как к благому для души покойного делу: «В блинном паре душа парится»⁹.

Использование блинов как ритуальной пищи не ограничивалось только похоронно-поминальным обрядом, их также использовали в календарной обрядности, где, однако, сохранялась символическая связь блинов со смертью. Так, например, блины являются основной пищей, которую готовят на масленицу – неделю, предшествующую великому посту. Но и в этот период блины связаны с поминанием усопших. Принято было не только вкушать блины, но и раздавать их нищим, чтобы те поминали души усопших. Блины, как символ скоромной пищи, клали в руки чучелу Масленицы и сжигали вместе с ним.

Таким образом мы видим, что семантика символа «зерно», а также блюд, которые приготавливались из зерна, в традиционной русской культуре связана с комплексом представлений о смерти, посмертном существовании, взаимодействии мира живых с миром мертвых и будущем воскресении. Зерно, хлеб, каша, блины служат некими проводниками, медиаторами, с помощью которых происходит взаимодействие живых и умерших.

Не менее интересна семантика символа «зерно» в устном народном творчестве. В фольклоре каждого народа отражается его уникальная история, его традиции. Обрядовая деятельность являлась неотъемлемой частью жизни русского человека, что не могло не найти отражения в формах народного творчества. Обратимся к краткому анализу некоторых фольклорных жанров с целью выявить семантику символа «зерно» и зерновой пищи.

В русских пословицах, поговорках, приметах отражена народная мудрость, копившаяся веками. Выражения «что посеешь, то и пожнешь»; «хлеб всему голова», «каша-матушка наша» отражают народное отношение к зерновой пище, как к важнейшему источнику пропитания, тому, что несет жизнь и благополучие.

Следующие фольклорные жанры, на которые стоит обратить внимание, пестушки и потешки – обычно использовались для воспитания и поучения молодого поколения. Потешка «ладушки» по сей день известна каждому русскому ребенку. Любопытнейшую трактовку данного фольклорного текста предлагает С. З. Агранович. Она убедительно показывает, что «ладушки» сохраняют элемент ритуального общения с мертвыми, и еда (кашка и бражка), о которой идет речь в тексте, это – поминальная еда, использующаяся в погребальных обрядах – пища, которую вкушают для мертвых¹⁰.

Русская народная сказка – особый фольклорный жанр, зафиксировавший традиции, устои и мудрость русского народа. Среди исследований русской сказки особое место занимают труды видного советского фольклориста В. Я. Проппа. Исследователь пришел к выводу, что сказка сохраняет в себе элементы древнего обряда инициации¹¹. В сказке это отражается рядом сюжетных линий и одной из них является сцена в избежке на курьих ножках, где герой принимает пищу. Согласно трактовке В. Я. Проппа, данная пища – это пища для мертвых, мертвая еда. Приобщившись этой трапезе, герой приобретает особую магическую силу, которая помогает ему пройти испытания в ином, сказочном мире.

В сказках пища предназначена не только для самих героев, но также и для волшебных помощников, которые оказывают герою услугу. Эти помощники выступают в качестве медиаторов, а почти каждое принятие пищи в сказке – это некий ритуал, с помощью которого происходит диалог между мирами. В качестве примера можно вспомнить мышку из сказки Маша и медведь. Мышка-медиатор, отведав кашки, спасает Машу от смерти.

Семантика символа «зерно» в русских культурных и религиозных практиках связана с представлениями о смерти, возможном общении живых и умерших, и о воскресении. Именно поэтому зерно, каша, хлеб и блины являлись ритуальной пищей, с помощью которой происходило общение живых и мертвых. Возможно, отсюда происходит и особое, уважительное отношение к зерну, что зафиксировано в устном народном творчестве. Осмысляя это наследие, мы воспринимаем особый, заложенный поколениями предков культурный код, который формирует наше культурное наследие.

Примечания

¹ Махлина С. Т. Семиотика сакрально-религиозных представлений. СПб.: Алетейя, 2008. 172 с.; Ветров А. А. Семиотика и ее основные проблемы. М.: Изд-во полит. лит., 1968. 263 с.

² Афанасьев А. Н. Поэтическое воззрение славян на природу. М., 1994. Т. 3. 398 с.; Седакова О. А. Поэтика обряда: погребальная обрядность вост. и южн. славян. М.: Индрик, 2004. 319 с.; Кашкаров А. П. Похоронные обряды и традиции. М.: Радио Софт. 2009. 140 с.

³ Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. URL: <http://istoriya-teatra.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁴ Байбурин А. К. Тоска и страх в контексте похоронной обрядности. URL: <http://eu.spb.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁵ Седакова О. А. Указ. соч. С. 29-30.

⁶ Коконова А. Б. Символика хлеба в родильном и похоронном обрядах Архангельской области. URL: <http://philol.msu.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁷ Семантика хлеба и зерна в восточно-христианской традиции в настоящей статье не рассматривается, она может стать предметом отдельного исследования.

⁸ Брудная Л. И., Гуревич З. М., Дмитриева О. Л. Энциклопедия обрядов и обычаев. URL: <http://booksite.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁹ Седакова О. А. Указ. соч. С. 180.

¹⁰ Агранович С. З., Стефанский Е. Е. Миф в слове: продолжение жизни: очерки по мифолингвистике. Самара: СаГА, 2003. С. 77.

¹¹ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. URL: <http://gumer.info> (дата обращения: 22. 07. 2016).

МУЗЕОЛОГИЯ • MUSEOLOGY

УДК 069(510)

А. В. Чесноков

Музейное дело в Китайской Народной Республике: подходы к периодизации

Новизна и актуальность исследования заключается в том, что степень изученности развития музеологии как науки в Китайской Народной Республике пока крайне мала, особенно за пределами КНР. Этим было продиктовано использование при исследовании китайских источников. Автор анализировал прежде всего историю развития музеев и музеологии, а также перспективы их развития в КНР.

Ключевые слова: музейное дело КНР, история музеев Китая, музеефикация бывших императорских дворцов, краеведческий музей, музейная конференция в Китае

Alexandr V. Chesnokov

Museums in People's Republic of China: approaches to periodization

The novelty and relevance of the research lies in the fact that the degree of knowledge of museology as a science in the People's Republic of China is very low, especially outside China. This was dictated by the use in the study of Chinese sources. Author analyzed primarily the history of museums and museology, as well as the prospects for their development in China.

Keywords: museum business of China, Chinese history museums, museumification former imperial palaces, regional museum, museum conference in China

Музей для Китая – явление достаточно новое, как особый тип социокультурного института он возник в данной стране только в XX в. В середине XIX в. в конце правления династии Цин идея музея была привнесена влиятельными чиновниками, которые заезжали в страны Европы¹. Один из музеологов Китая Лайшун Ан обозначает в своей работе, что «реакционность правящей династии Цин воспрепятствовала модернизации Китая... Новая эпоха в музейном деле Китая была открыта его пионером Жанг Ианом, который получив отказ в ответ на предложение основать Императорский музей, устроил на собственные средства первый в стране настоящий музей. Это было в 1905 г., эту дату и следует считать началом музейного строительства в Китае»². Но, конечно же, организация и дальнейшее развитие музеев стало возможным лишь после Синьхайской революции 1911 г. В 1935 г. была сформирована Китайская ассоциация музеев и был написан Чен Даньши первый в Китае научный труд «Общая музеология». Наиболее значительным музеем, ставшим подобным за время Китайской Республики, стал ранее являвшийся Императорским дворцом в Пекине (так называемый «Запретный город») на сегодняшний день официально называемый «Музей „Бывший дворец“» (дословно), который был открыт 10 октября 1925 г.

В 1949 г. было провозглашено новое государство: Китайская Народная Республика. Китайские музеи поддерживали прогрессивные настроения страны и в полной мере участвовали в деле общественных изменений. Коммунистическая партия Китая взялась за проблему охраны культурных ценностей чрезвычайно обстоятельно. Стало функционировать движение по сбору культурных реликвий по всей стране. Мао Цзэдун и Чжу Дэ сделали пожертвования в музеи из личных коллекций. После продолжительной войны в Китае ко времени основания нового государства в 1949 г., имелся только двадцать один музей. К 1952 г. их количество приблизилось к сорока. В данный период музейное строительство развивалось по советской модели. А это означало, что все культурные ценности стали являться общественной собственностью и всю деятельность музеев возглавляло государство. Следуя по советскому пути после 1952 г. Китай наращивал сеть краеведческих музеев, представлявших природу, историю и успехи социалистического строительства региона. В 1956 г. в Пекине была проведена Первая Национальная конференция, посвященная музейному делу, которая сформулировала три функции и две задачи музеев. Вот как они были обозначены:

– музеи являются научными учреждениями;

- музеи являются учебными заведениями;
- музеи являются центрами для сбора материального и духовного наследия, а также природных образцов;
- музеи служат для научных исследований;
- музеи служат для населения в целом.

Данные функции и задачи, как считают авторы Пекинского музейного ежегодника, представили краткое обобщение представлений того времени о важнейших функциях музеев и их основных целей³. В течение последующих четырех лет в Пекине были открыты три национальных музея: Музей китайской истории, Музей китайской революции и Народно-революционный военный музей. Церемонии их открытия были проведены в рамках торжеств в честь десятилетия КНР.

Можно с уверенностью утверждать, что музейное дело и связанные с ним теоретические разработки претворяются в жизнь в последние годы в благоприятных условиях. В музеологии Китая совершились также немаловажные качественные изменения. Внимание к теории музеологии стали проявлять, начиная с 1980-х гг., и студенты университетов. Они ведут либо самостоятельные исследования, либо занимаясь на специальных музееведческих курсах. В первой половине 1980-х гг. появилось Китайское музейное общество и местные музейные объединения. Для проведения академических исследований были созданы специальные научные институты. Начиная с 1984 г. Китайское музейное общество провело несколько симпозиумов по темам: «Музей на службе общества», «Музейный менеджмент», «Дизайн в музее», «Музей и образование», «Вопросы консервации музейных ценностей». Число музеологических исследовательских работ за последнее время чрезвычайно возросло, и существенно стал выше их научный уровень. По неполным данным библиотеки Исторического музея Китая, с 1949 по 1978 гг. было опубликовано 400 работ музееведческого характера, между тем как с 1979 по 1988 гг. их число составило 2029⁴. После «культурной революции» в музееведческой науке начало проходить переосмысление положения музея в обществе. Принятая Китаем политика реформ обнаружила для музеев и их сотрудников новые возможности общения. В 1983 г. Китай был принят в Международный Совет Музеев (ИКОМ). Китайский национальный комитет ИКОМ поддерживает близкие связи с особыми подразделениями данной организации, таким как ИКОФОМ – Международный комитет по музеологии. Профессиональный международный обмен стал довольно интенсивным. В 2008 г. общее количество музеев в Китае было более 2300, что делает Китай седьмым по числу музеев в мире. Менее чем за тридцать лет, между 1978 и 2008 гг. число музеев в Китае возросло в семь раз. По информации китайских источников в 1984 г., когда темпы увеличения были наиболее значительны, был сооружен 151 новый музей⁵.

В последнее время наблюдается яркая тенденция к росту числа музеев. Но, правда еще и то, что большинство из вновь образованных организаций только лишь номинально числятся музеями. Некоторые, например, имеют маленький штат, скромные средства и даже незначительные коллекции, но не располагают помещением и экспозиционной площадью. Вероятно, часть из них со временем совсем прекратит свое существование.

Тревогу порождает бесспорная недооценка истинных возможностей объединения музеев в некоторых городах и провинциях Китая. Похоже, что руководящие органы более озабочены нуждой сформировать музей, а не тем, как это произвести. Вследствие этого многие новые музеи испытывают потребность в средствах, профессионалах и имеют собрания недостаточной величины. Следует признать, что данные проблемы невозможно решить мгновенно⁶.

Одной из существенных черт китайской культуры является любовь к истории, к личному наследию. Тяготение к коллекционированию памятников старины ярко проявилось уже на ранних периодах истории страны. Но вплоть до организации Китайской Народной Республики ценнейшие работы живописи и прикладного искусства не были предназначены для общего обозрения. Они собирались во дворцах императоров и состоятельных ценителей искусства.

Итак, подведем итоги. До середины XX столетия музейное дело в Китае было развито крайне низко. В начале века имелось только несколько музеев, возникших на основе средневековых собраний живописи и раритетов. Но и они были плохо оборудованы и не располагали возможностями для хранения экспонатов. Только после 1949 г. возникло расширение и создание новых музеев, отвечающих современным научным требованиям.

Во второй половине XX в. были возрождены и отреставрированы многие памятники архитектуры и паркового искусства. Беспреданно проводившиеся археологические раскопки внесли максимум нового в исследование китайской истории и культуры. По всей стране создают всевозможные музеи – исторические, художественные, мемориальные, дворцовые.

Начиная с 1980-х гг. все больше китайских музеологов и музейных работников проводят серьезные исследования, имеющие целью теоретически обоснованное решение для перспективного развития музеев в стране.

Примечания

¹ Ван Си. Основы музееведения Китая. Пекин, 1990. На кит. яз. Здесь и далее пер. авт. ст.

² Лайшун Ан. Музей и музеология в Китае // Музей и демократия. М., 1997. Вып. 1. С. 55. URL: <http://museum.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

³ Пекинская музейная школа // Пекинский музейный ежегодник. Пекин, 1989. На кит. яз.

⁴ Лайшун Ан. Указ. соч.

⁵ См.: Сю. Развитие китайских музеев // Культурное наследие Китая. 2005. № 4. С. 30–41. На кит. яз.

⁶ Лайшун Ан. Указ. соч. С. 58.

М. Г. Теребилов

Средневековый замок как объект туристского интереса

Средневековый замок, образ которого овеян легендами и преданиями, известен каждому человеку. И даже в наше время, когда в общем сознании исторические и культурные ценности уходят на второй план, уступая место массовым развлечениям, такие объекты наследия, как средневековые замки и крепости, могут представлять должный интерес для широкого круга туристической аудитории. Однако для этого необходимо уметь правильно использовать культурное наследие и при этом грамотно заботиться о нем, сохранять для будущих поколений.

Ключевые слова: средневековый замок, крепость, туризм, культурное наследие

Maxim G. Terebilov

Medeval castle as tourist destination

Medieval castle, which figure is steeped in legends and lore, is well-known to everybody. Even in modernity, when historical and cultural values in our society recedes into the background, giving place to mass entertainments, objects like medieval castles and fortresses could be advantageous for the wide range of the audience. However, to achieve that, we need to put the cultural values to its proper use and take the competent care of it, save it for the future ages.

Keywords: medieval castle, fortress, tourism, cultural values

Что такое средневековый замок знает, без сомнения, каждый. Образ неприступной крепости, гордо возвышающейся на вершине горы, овеянной легендами и духом средневекового рыцарства, прочно укрепился в нашем сознании не только благодаря историческим романам и сказкам о рыцарях, но и не в последнюю очередь благодаря массовой культуре, вводящей этот образ в индустрию современных развлечений. Согласно К. А. Иванову¹, по этой причине сохранившиеся до наших дней средневековые замки привлекают к себе внимание туристов, в особенности интересующихся историей и культурой средних веков. Но как же все-таки привлечь к такому феномену как средневековый замок более широкий круг людей, как обеспечить туристский интерес, и при этом способствовать сохранению самого замка как памятника истории, культуры, архитектуры и фортификации?

История средневекового замка многогранна и интересна. Само слово «замок» обычно трактуется как «дворец и крепость феодала»². Действительно, средневековый замок сочетал в себе две основные функции: оборонительно-фортификационную и жилую. К ним добавлялась и немаловажная третья – административная. Чтобы обеспечить достойную оборону, замки старались возводить на как можно более неприступных возвышенностях, строили крепкие и толстые стены, башни с бойницами; по мере развития фортификации совершенствовались и способы противостояния возможной осаде и натиску противника. На территории замка зачастую находились жилые постройки – в основном это были дома и мастерские ремесленников, труд которых мог быть полезным феодалу, но также могли быть и гражданские дома. Именно так и появились первые города. Наконец, замок являлся резиденцией самого феодала, непосредственно из его стен велись все дела – управление прилегающими территориями и их защита, сбор налогов и пр. Чаще всего замки строились с одной конкретной целью – от защиты границы государства до охраны важных торговых путей. Несмотря на это, как считает большинство исследователей³, общая функция у всех замков была одна – оборонительная.

Однако, время шло, и необходимость в создании массивных и затратных замков отпала. Постепенно им на смену приходят красивые и ухоженные замки барочных стилей, продуманные крепости бастионной системы, утонченные дворянские усадьбы. Средневековые же замки ожидают печальная участь: как отмечает Х.-Ф. Пешке⁴, если они не были разрушены во время очередной губительной войны или разобраны на материалы для постройки более современных соответствующей эпохе зданий, то они остаются доживать свой век, всеми забытые, тихо разваливаясь в полном одиночестве.

Все изменилось в XIX в., когда общество стало всерьез задумываться о своем прошлом и его значении для настоящего и будущего, и что немаловажно, заботиться о сохранении вещественных остатков прошлого – памятников истории и культуры, куда попали и средневековые замки. При-

мерно в то же время началась забота об их восстановлении и реставрации. Однако далеко не все замки вызывали такой бурный интерес – в основном это были наиболее знаменитые постройки, важные своим историческим значением (замок Вартбург в Тюрингии). Но на самом деле, практически любой замок представляет огромный исторический интерес как памятник архитектуры средневековья (возраст некоторых замков превышает 1000 лет), историческая резиденция того или иного влиятельного рода, место происшествия того или иного исторического события (или же место, так или иначе связанное с каким-либо историческим событием; особенно важно это для локальной истории государства, где располагается замок), и, конечно, потенциальное место проведения исторических раскопок, о чем сообщает пример замка Оберкапфенберг⁵.

Образ величественного рыцарского замка, овеянного легендами и духом рыцарства, подавали нам в основном три страны: Англия, Франция и Германия. Но если средневековым замкам Англии отдают должный почет и действительно заботятся о них, то во Франции и Германии основной интерес для общественности представляют уже не рыцарские крепости, а именно замки эпохи Возрождения и Нового времени, несущие на себе отпечаток новых архитектурных вкусов и практически утративших свое главное назначение – защищать и оборонять. А между тем, именно средневековые крепости являются достаточным источником знания и информации о прошлом, однако они же могут привлекать туристов со всего света не хуже барочных замков и дворцов. В связи с этим показателен пример выдающегося памятника на территории Германии – замка Райнфельз (Rheinfels) в долине реки Рейн.

Замок Райнфельз находится в земле Рейнланд-Пфальц, над городом Санкт-Гоар. Его возведение началось в 1245 г. по инициативе графа Дитера V из династии Катценельнбогенов. Строили его на высокой скале, чтобы обеспечить должную защиту и снизить шансы на успешную осаду, а главное – он возводился в качестве таможенной заставы, чтобы взимать пошлину с судов, проходящих по Рейну. Причем замок был испытан сразу, как только его строительство было окончено. Катценельнбогены сильно подняли таможенные пошлины, что ополчило против них Рейнский союз городов, и их объединенные силы осадили замок. Однако, взять его так и не удалось, вследствие чего размер пошлин остался за Катценельнбогенами. На протяжении следующих двух веков замок укреплялся и расширялся: были достроены новые корпуса, изменены внутренние помещения, улучшен и укреплен бергфрид (аналог донжона в немецких замках), причем его высота составила 54 метра – это самая высокая из известных башен средневековых немецких замков. В середине XV в. умерли двое молодых наследников Катценельнбогенов, и династия пресеклась. Таким образом, замок отошел во владение графов Гессенских. Они продолжили укреплять замок, превращая его в современное оборонительное укрепление – были достроены внешние защитные стены, устроены казематы. В конце XVI в. замок превращают в резиденцию для князей с роскошными помещениями в стиле ренессанса, однако, при этом продолжилось и совершенствование его как крепости. Были достроены земляные укрепления, бастионы, рavelины, и таким образом, к середине XVII в. замок Райнфельз стал одной из самых больших и защищенных крепостей Германии, о чем свидетельствует информация, предоставленная немецким исследователем А. Гребелом⁶.

Во время войны за Пфальцское наследство в 1692 г. Райнфельз был осажден французской армией. Командующий генерал де Таллар пообещал французскому королю Людовику XIV ключи от крепости в качестве подарка, но его попытка взять замок окончилась ничем: он был серьезно ранен, и в скором времени французская армия, превосходившая численностью гарнизон крепости в 7 раз, вынуждена была отступить. Осада была снята. Гессен-Кассельской династии удалось сохранить за собой право на владение замком в начале XVIII в. Но в этот же период произошел и его упадок: пережив несколько осад французской армии, замок был сдан без боя в 1792 г. Еще через два года французы полностью взорвали замок, оставив от него одни руины, которые ждала незавидная участь – они превратились в каменоломню.

Когда началось массовое «возвращение к корням», началась новая жизнь и для замка Райнфельз. Кайзер Вильгельм I приобрел его в середине XIX в., а в 1925 г. началась реконструкция. Конечно, невозможно восстановить крепость во всем ее былом величии – сейчас для этого не хватит ни средств, ни ресурсов, ни материала; однако основная часть замка была восстановлена, хотя назвать Райнфельз иначе как руины все равно нельзя. Тем не менее, это руины самого крупного средневекового замка на Рейне, которые и сейчас поражают своими размерами и возможностями, о чем свидетельствует информация в туристических справочниках Германии⁷.

Конечно, обеспечивать населению доступ к памятникам культуры очень важно, ведь это не только помогает саморазвитию личности, но и обеспечивает развитие как внутреннего, так и внешнего туризма, что сильно помогает популярности страны и притоку финансовых средств, необходимых

не только государственной казне, но и самому памятнику для его сохранения, развития и более подробного изучения. В 2002 г. замок Райнфельз вместе с долиной Рейна был включен в список объектов всемирного культурного и природного наследия ЮНЕСКО⁸. Неудивительно, что теперь широкий круг туристов получил возможность своими глазами увидеть, что же собой представляет настоящий средневековый замок⁹. Но какими же средствами Райнфельз привлекает к себе туриста, чем он знаменателен и что в нем есть такого, что может быть интересно массовому потребителю?

Вход в замок является бесплатным. Правда, за вход на территорию внешних укреплений (т. е. крепости) придется заплатить, однако, цена для жителей Евросоюза в любом случае небольшая, и в зависимости от категории населения варьируется от 2 до 6 евро (дети проходят бесплатно). В замке посетители могут посетить паб с национальными блюдами, многие из которых приготовлены по старинным рецептам. Чтобы не испортить общий вид замка и поддержать дух средневековья, паб стилизован под средневековый трактир. Обширный выбор сувениров в сувенирной лавке также имеет средневековую или национальную тематику. Здесь также расположен четырехзвездочный отель, который является немаловажным источником дохода замка для поддержания его существования и продолжения исследования. Однако, следует помнить, что сам замок в его современном значении является местом притяжения туристов абсолютно любого дохода и интереса.

Помимо развлечений, человеку необходимо и самообразовываться, узнавать что-то новое, а особо интересующимся и углублять свои познания в определенной тематике. В музее, расположенном в бывшем здании часовни и часовой башни, можно увидеть различные экспонаты, связанные с историей замка Райнфельз, многие предметы, найденные на раскопках на его территории, а также макет крепости, который дает представление об истинных ее размерах до разрушения французами. Да и сам замок, учитывая его габариты и большое количество оставшихся со средних веков деталей – от темных и мрачных погребов до позорных столбов, – привлечет немало любителей средневековой романтики.

Стоит отметить и неподражаемые виды, которые окружают замок, особенно с крепостных стен и вершин самых высоких башен можно полюбоваться на горы, леса, деревни, реку Рейн и городок Санкт-Гоар. Для того, чтобы дать туристам возможность насладиться этим зрелищем, по всему замку расставлены подзорные трубы на треножниках. Конечно же, за возможность воспользоваться ими придется также заплатить.

Замок Райнфельз проводит большое количество различных мероприятий, одно из самых известных – исторический фестиваль «Средневековая крепость» с элементами реконструкции и театрализации; стоит также упомянуть комплексное событие, один из самых популярных в Германии туристических маршрутов под названием «Рейн в огнях» (Rhein in Flammen), который проводится каждые выходные в период туристического сезона. В это время, после наступления темноты, рейнские города и замки подсвечиваются красными бенгальскими огнями, а по Рейну начинают плыть целые вереницы судов с восхищенными туристами. Над рекой взрываются разноцветные фейерверки. «Рейн в огнях» – самый продолжительный в мире фестиваль фейерверков, о чем свидетельствует официальный ресурс мероприятия¹⁰.

Данный пример показывает, как можно использовать культурное наследие для привлечения туристов со всего мира. Причем, самыми важными элементами в данном случае являются хорошая реклама, различные события, которые позволили бы привлечь людей ради самого посещения страны и исторических мест и впоследствии обратить их внимание на отдельные объекты, а также широкий спектр услуг, который предложил бы посетителям сам объект; причем вместе с количеством и разнообразием услуг очень важно и их качество.

Особенно следует обратить внимание на возможность комплексного использования объектов, в том числе замков, для разработки расширенных экскурсионных туристических маршрутов. В настоящее время активно используются водные экскурсии на паромах по Рейну с показом замков и городов – пример такого сочетания можно обнаружить в каталоге предложений компании Amstel Travel¹¹. В более узком смысле можно говорить о комплексной тематической или обзорной экскурсии, включающей посещение исторических мест города Санкт-Гоар (в основном светские и культовые постройки, большая часть которых принадлежит к XVIII–XIX столетиям) и замка вместе с музеем (в таком случае можно говорить о комплексной экскурсии, включающей в себя пешую прогулку по городу и знакомство с музейной экспозицией). Кроме того, экскурсия с уклоном в национальную и средневековую культуру может включать посещение местных культурных заведений, в особенности это касается ресторанов и закусочных с национальной кухней.

Долина Рейна, в которой находится большое количество культурно-исторических объектов и туристических городов, представляет собой масштабное поле для построения туристических

маршрутов и привлечения туристов со всех концов мира. Следует учесть и тот факт, что многие замки Рейна приватизированы, и далеко не все их владельцы открывают двери для широкой публики – некоторые крепости стоят особняком, и вход посторонним лицам в них воспрещен. Возможно, следовало бы продумать способ использования таких замков для знакомства с ними туристов и извлечением определенной выгоды для настоящего владельца замка (к примеру, установить платный доступ на его территорию и устроить какие-либо заведения наподобие средневековых трактиров и закусочных, и, конечно, развивать событийный туризм). Однако следует помнить и о доступности замков для различных категорий посетителей: некоторые крепости, наподобие Райнфельз, расположены непосредственно над городом, однако даже в таком случае подъем в гору может вызывать затруднения, например, у таких групп, как инвалиды или пожилые туристы; для удобства сообщения следовало бы продумать систему транспортного подъема. То же можно сказать и о замках, расположенных в удалении от городов, однако в этом случае следует учитывать туристский интерес к этим замкам и окупаемость мер.

Проанализировав найденные данные, мы можем понять, что, хоть западным коллегам есть куда стремиться, однако их успех в области развития внутреннего туризма нельзя не оценить. В частности, следует отметить заботу немцев о собственных памятниках культурного и природного наследия, попытку не только сохранить их для будущих поколений, но и представить поколениям современным. Особенно ценно это с точки зрения сохранения объектов древней и средневековой истории, ведь в Германии осталось немало построек, возраст которых порой намного превышает тысячу лет, и практически все они принадлежат к замковому или культовому зодчеству.

В этом плане Германия во многом схожа с Россией, ведь в нашей стране, учитывая постоянные катастрофические нашествия захватчиков от половцев с печенегами до монголов и турок, а также специфику древнерусской архитектуры (большинство построек было выполнено из дерева), очень многие постройки были безвозвратно утеряны, и тем ценнее для нас каждый сохранившийся памятник древнерусской архитектуры. Средневековых замков в европейском значении этого понятия в России не было (исключением является Выборгский замок, который Россия отвоевала вместе с городом у шведов в эпоху Петра I), однако существовал ряд крепостей для обороны рубежей от захватчиков извне; также большое количество крепостных стен создавалось для защиты монастырей. Как указывает отечественный исследователь Ю. Иванов¹², непосредственно средневековых крепостей, созданных в Древней Руси с оборонительной целью и дошедших до нас не в фрагментарном виде, осталось не так много. Поэтому довольно важно привлекать внимание общественности к вопросу сохранения и реставрации некоторых особо важных крепостных сооружений, и развитие туризма будет играть в этом не последнюю роль, ведь туризм – это финансирование, а финансирование способствует сохранению культурного наследия. Учитывая, что крепости – единственные памятники, оставшиеся нам от предков наряду с церковной и монастырской архитектурой, причем их значение и внешний вид ничуть не хуже европейских, их обновление и дальнейшее продвижение может способствовать не только развитию внутреннего туризма, но и привлечению иностранных посетителей. И опыт немецких коллег, продвинувшихся в этом деле далеко вперед, может сыграть не последнюю роль.

Примечания

¹ Иванов К. А. Многоликое средневековье. М.: Алетея, 1996. С. 12.

² Современный толковый словарь русского языка / сост. С. А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2003. С. 208.

³ Иванов К. А. Указ. соч. с. 20–22.

⁴ Пешке Х.-Ф. Замки. М.: Мир книги, 2007. С. 44.

⁵ Археология замка Оберкапфенберг. URL: <http://burg-oberkapfenberg.at> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁶ Grebel A. Geschichte der Stadt St. Goar. St. Goar: Druck von Carl Sassenroth, 1848. S. 38.

⁷ Средний Рейн от Майнца до Кельна. Puiheim: Rahmel-Verlag, 2015. С. 54.

⁸ ЮНЕСКО: офиц. сайт. URL: <http://whc.unesco.org> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁹ Замок Райнфельз: офиц. сайт. URL: <http://schloss-rheinfels.de> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹⁰ Rhein in Flammen: сайт. URL: <http://rhein-in-flammen.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹¹ Замок Райнфельз в Германии // Amstel Travel: турист. компания: официальный сайт. URL: <http://amstel.su> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹² Иванов Ю. Великие крепости России: путеводитель по культ.-ист. памятникам. М.: Русич, 2005. С. 15.

К. Г. Назанян

Кирилло-Белозерский историко-культурный и художественный музей-заповедник в социокультурном пространстве региона

В статье рассматривается Кирилло-Белозерский музей-заповедник и направления его деятельности в регионе. Музей и его филиалы располагаются в Кирилловском районе Вологодской области и в г. Вологда, что говорит о значимости музея в регионе. Музей выступает мощным культурным центром, реагирует на современные тенденции развития музейного дела, успешно развивает все направления своей деятельности.

Ключевые слова: музей-заповедник, Кирилло-Белозерский музей-заповедник, музей и регион, социокультурное пространство

Karina G. Nazanyan

Kirillo-Belozersky historical, architectural and artistic museum-reservation in sociocultural space of region

This article is dedicated to Kirillo-Belozerski museum-reservation and his activity in region. Museum and its branch network are situated in Vologda region and in Vologda and it means the museum plays a significant role in this area. Nowadays this museum is a great cultural center which reacts on up-to-date tendentions of museum practice and develops all the directions of the activity.

Keywords: museum-reservation, Kirillo-Belozerski museum-reservation, museum and region, sociocultural space

240-летию исторического города Кириллова посвящается¹

Кириллов монастырь – прекраснейший памятник культового зодчества XIV–XVIII вв., один из самых грандиозных ансамблей русской архитектуры. Он был основан в 1397 г. преподобным² Кириллом Белозерским на берегу живописного Сиверского озера. С XIV в. и до 1917 г. монастырь, переживая расцвет и упадок, оставался центром церковной жизни Белозерья. Сюда приезжали на богомолье многие царские особы (согласно преданию, именно после моления в стенах монастыря у Василия III появился наследник, Иван IV Грозный), что объясняет щедрые пожертвования, которые посылали в обитель.

В 1924 г. в стенах закрывшегося Кирилло-Белозерского монастыря был создан музей (впервые идею создания музея в стенах обители высказал иеромонах Кирилло-Белозерского монастыря Антоний³), а в феврале 1969 г. было утверждено Положение о Кирилло-Белозерском музее-заповеднике – первом на территории Вологодской области. Ныне в состав музея входят Кирилло-Белозерский музей, музей фресок Дионисия, музейный комплекс Цыпино, музей истории города и района и музей-квартира В. И. Белова в г. Вологда⁴. В 1997 г. Указом Президента Российской Федерации Кирилло-Белозерский музей-заповедник был включен в Государственный свод особо ценных объектов культурного наследия народов РФ.

Научно-исследовательская деятельность является одним из основных направлений работы музея-заповедника. Она ведется по разработке тем истории монастырей Белозерья, искусству и культуре Белозерского края, истории города Кириллова и Кирилловского района, подготовке научной документации и проектов для строительства выставок и экспозиций. Книжное собрание музея-заповедника – одно из крупнейших в Вологодской области. Его ядром являются фрагменты библиотек Кирилло-Белозерского, Воскресенского Горицкого монастырей, Нило-Сорской пустыни. Годом основания научной библиотеки музея, является 1930-й. Здесь хранятся книги по истории, археологии, религии, искусству, краеведению. В состав ее фонда входят и дореволюционные издания по истории, православию, искусству, краеведческие и справочные издания.

Важным направлением деятельности музея является изучение, сохранение, реставрация и музеефикация памятников архитектуры. Реставрационные работы в монастыре широко развернулись в 1950–1970-е гг. под руководством архитектора-реставратора С. С. Подъяпольского, знатока архитектуры белозерского края⁵. В наши дни реставраторы осуществляют контроль за научно-исследовательскими, проектными, реставрационными и противоаварийными работами на объектах музея (недавно отреставрирована Казанская башня). Реставрация памятников осуществляется за

счет федерального бюджета. Большое значение уделяется и приспособлению памятников к современным нуждам музея.

Большое внимание музей уделяет экспозиционно-выставочной деятельности. В настоящее время в музее работает 12 постоянных экспозиций, но в течение года строятся временные и передвижные выставки (в музее и за его пределами), посвященные знаменитым землякам, юбилейным датам и календарным праздникам, можно увидеть творчество художников, мастеров Вологодской области, предметы из частных собраний.

Основы культурно-просветительской деятельности в музее начинали складываться уже в 1930-е гг. В 1970-е гг. Кирилловский музей-заповедник был включен в большое туристическое кольцо центральной части страны⁶, и поныне он является известным музейно-туристическим центром. Система культурно-просветительской деятельности состоит из экскурсий, тематических занятий, лекций, мероприятий, мастер-классов, просмотра видеофильмов, проведения творческих конкурсов и презентаций. Ежегодно музей и его филиал посещают более 200 тыс. туристов с разных уголков мира.

Музей предлагает целый комплекс разнообразных форм работы с детьми. Программа «Знакомьтесь – музей!» ориентирована на детей дошкольного возраста. Целью является формирование исторического сознания и художественно-творческой активности, чтобы научить детей видеть историю «вокруг себя», пробудить интерес и уважение к прошлому. В «Народной мастерской» гости музея знакомятся с миром народного искусства, с его основными эстетическими принципами, главное из которых – синтез красоты и пользы, свойственные старинному предмету, тонкое чувство материалов, характерных для мастеров прошлого и использование народного искусства в работе с детьми. Народное искусство воплощает в себе исторический опыт многих поколений и рассматривается как часть материальной культуры⁷. «Выездной музей» знакомит детей с историей и архитектурой края, народным, религиозным, изобразительным искусством, с жизнью, творчеством выдающихся земляков. Актуальность программы связана с вниманием общества к проблемам села. Программа помогает восполнить недостаток культурных учреждений в селах и отсутствие преподавателей узких дисциплин в сельских школах. Проводятся лекции разнообразной тематики, «Музей и школа», «В музей всей семьей», «Ура! У нас каникулы». Большой интерес для юных посетителей представляет музейный интерактивный клуб «Твердыня государева», где они погружаются в исторические события прошлого. Программа «Музей – Вологодчине» расширяет рамки деятельности Кирилло-Белозерского музея-заповедника в районах Вологодской области и дает представление о музее и его коллекциях, истории Кирилло-Белозерского монастыря, о Кирилловском районе и выдающихся земляках, формируя «образ» музея как храма искусства, в котором хранятся многочисленные коллекции культурно-исторического значения. В рамках программ «Выездной музей» и «Музей – Вологодчине» КБИАХМЗ сотрудничает со школами и детскими садами Вологодского района, Вашкинского (в п. Липин Бор), Череповецкого районов, а также с Белозерским педагогическим колледжем и Череповецкой средней школой № 18⁸.

Музей фресок Дионисия входит в состав архитектурного ансамбля памятников Ферапонтова монастыря XV–XIX вв. В настоящее время здесь размещается Музей фресок Дионисия, имеющий статус историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. Музей, возникший в начале XX в., на протяжении 1930–1960-х гг. осуществлял охрану памятников с помощью только одного сторожа. С 1975 г. началось формирование современного музея, превратившегося в научно-исследовательский и просветительский центр, распространяющий знания об уникальных памятниках ансамбля Ферапонтова монастыря через разнообразные формы музейной работы. В конце 2000 г. ансамбль Ферапонтова монастыря с росписями Дионисия был включен в Список всемирного наследия ЮНЕСКО.

Еще один филиал музея-заповедника – Церковь пророка Илии (1755 г.) неподалеку от Ферапонтова монастыря, памятник деревянного зодчества, расположенный на погосте на берегу Ильинского озера в селе Цыпино. В интерьере шатрового храма воссоздан четырехъярусный иконостас XIX в. На галереях и паперти размещаются постоянные выставки: «Крестьяне Цыпинского прихода», «История семьи Бриллиантовых», «Реставрация церкви пророка Илии. 2002–2009». Рядом с церковью стоит часовня Параскевы Пятницы, перевезенная из деревни Пасынково (Кирилловский р-н) – совместный проект Отдела культуры ГК РП в Санкт-Петербурге (Польского института), Кирилло-Белозерского музея-заповедника и Гданьского политехнического университета был реализован в 2010 г.⁹ Указом Президента РФ от 20 февраля 1995 г. внесена в «Перечень объектов исторического и культурного наследия федерального значения».

В 2010 г. состоялось открытие Музея истории города и района, расположившегося в здании бывшей начальной школы на улице Гагарина в г. Кириллове. Постоянная экспозиция представляет интерьер жилого городского дома, построенного в конце XIX в. В этом музее представлено около 500 экспонатов из фондов музея. Часть экспонируемой мебели, посуды и других предметов быта происходит из домов жителей города Кириллова и Кирилловского района, что говорит о желании местных жителей сохранить память о своих предках. Фондовые коллекции музея дали возможность наполнить интерьер жилого дома подлинными предметами, характерными для местного городского быта конца XIX – начала XX в. В память о том, что в начале XX в. в доме жил врач земской городской больницы И. Я. Нодельман, одна из комнат носит условное название «Кабинет врача». На основе экспозиции в Музее истории города и района проводятся выставки, посвященные праздничным и памятным датам, и обзорные, тематические и театрализованные экскурсии.

В одном из красивых общественных зданий города Кириллова – Народном доме, памятнике архитектуры регионального значения – открылись новые залы для экспозиции музея-заповедника. В 2014 г. объект был передан Кирилло-Белозерскому музею-заповеднику. Генеральный директор музея Михаил Шаромазов пояснил, что «в первую очередь мы разместим в новом здании ряд экспозиций, которые не совсем удобны для размещения в монастыре»¹⁰ (экспозиция народного искусства, экспозиция истории XX в.). Также известно, что одна из экспозиций будет посвящена истории этого здания. Средства на возведение здания были перечислены семьей местных купцов-мещанов Симоновых. Сохранившаяся копия завещания купца Петра Симонова, умершего 15 апреля 1910 г.¹¹, свидетельствует, что, помимо средств на постройку в Кириллове училища, ремесленной школы, он завещает средства на постройку «здания в виде Гостиного двора, в коем бы в нижнем этаже были устроены помещения для производства торговли, а в верхнем этаже – помещения для городских общественных учреждений». В Народном доме в июне открывается выставка «Подписные и датированные памятники церковного искусства» на следующий день после одноименной научной конференции, организаторами которой стали сам музей и Ферапонтовское общество сохранения и изучения памятников русской культуры при поддержке Министерства культуры Российской Федерации.

Один из филиалов музея-заповедника находится не на территории района, а в областном центре. Музей-квартира В. И. Белова была создана по поручению Президента Российской Федерации В. В. Путина и благодаря усилиям многих неравнодушных людей. Ключевыми фигурами в его создании стали вдова писателя О. Белова, искусствовед Н. Серова и директор КБИАХМЗ М. Шаромазов. В музее-квартире сохранились библиотека, личная галерея, архив Василия Ивановича. В этой квартире он жил с 1987 г., здесь им были написаны такие романы как «Год великого перелома», «Час шестой» и многие рассказы. У музея два основных направления – научно-просветительское и мемориальное. Планируется тесное сотрудничество с писательским, музейным, библиотечным сообществами. «Работа над музеем, безусловно, будет продолжаться. Безусловно, будет некая музеефикация, добавление неких экспонатов, но в данном случае мы постараемся максимально хранить квартиру в том виде, в котором она есть, какой она была при жизни писателя, – отметил директор Кирилло-Белозерского музея Михаил Шаромазов»¹². В апреле 2016 г. стартовал конкурс на разработку логотипа Музей-квартиры В. И. Белова. Логотип должен отражать миссию, цели и задачи музея, так как он будет использоваться во всей информационно-рекламной и представительской продукции музея¹³.

Важное событие как для Кирилловского района, так и для всей Вологодской области – ежегодная (с 2001 г.) краеведческая конференция «Кирилловские чтения», в которой традиционно принимают участие научные сотрудники Кирилло-Белозерского музея-заповедника и его филиалов, самостоятельные исследователи, сотрудники других музеев региона и России, педагоги, школьники и студенты. Темы для Чтений очень разнообразны: археология Белозерского края, топонимика Кирилловского и соседних районов, архитектура региона, церковная и светская жизнь Белозерья, музейные коллекции городов Вологодской области. Итогом работы Чтений становится тематический сборник, куда входят материалы из программы научной конференции.

Исторический город Кириллов, в котором располагается музей-заповедник, – самый посещаемый туристский центр Вологодской области. Большой популярностью пользуются теплоходные туры по рекам и каналам Северо-Двинской системы, речные круизы по Волго-Балту с остановкой в Кириллове, Горицах и Кузино. Живописная природа, озера и леса, наличие туристских комплексов, а также гостиниц, частных пансионатов обеспечивают отдых разного уровня и интересов. Важной особенностью Севера является сохранность природных ландшафтов, естественность и красота культурно-ландшафтного окружения большинства поселений¹⁴. В 1992 г. на территории района

с целью сохранения уникальных природно-культурных комплексов Вологодского Поозерья¹⁵, был создан Национальный парк «Русский Север» – это 143 тыс. га леса, 106 озер и 66, 51 археологический памятник и 5 памятников природы, 3 из которых крупные уникальные моренно-напорные холмы – гора Маура, Цыпина гора и Сандырева гора (высота их 50–80 м). В связи с этим с начала 1990-х гг. Кирилловский район становится уникальным местом по количеству памятников, природы, истории и культуры.

Музей сегодня в состоянии формировать и развивать имидж своего города более многогранно, что способствует повышению его авторитета, подчеркивает уникальность города в глазах жителей и содействует социальной сплоченности¹⁶. Можно сказать, что монастырь и музей-заповедник – это символ города, поэтому расцвет музея тесно связан с расцветом города. Подводя итоги о роли КБИАХМЗ в социокультурном пространстве региона, следует сказать о развивающейся музейной сети филиалов (музей-квартира писателя Белова, 2015 г.), расширении экспозиционно-выставочных пространств (залы Народного Дома, знакового для города здания), о международном сотрудничестве музея (совместная работа с польскими реставраторами), о научной и научно-просветительской деятельности сотрудников музея (научная конференция «Кирилловские Чтения», встречи с популярными отечественными и зарубежными писателями, актерами «Нездешние вечера»). Современные музеи «де-факто» становятся центрами образования, коммуникации, культурной информации и творческих инноваций¹⁷.

Примечания

¹ О переименовании подмонастырской слободы в город Кириллов // Кириллов: ист.-краевед. альм. Вологда: Русь, 1994. Вып 1. С. 355.

² В Русской православной церкви преподобным нарекают святого (причисленного к лику святых) монаха.

³ Антоний (Сорунков), иером. Об устройстве музеев при монастырях // Новгород. епарх. вед. 1906. № 23. С. 692–696.

⁴ Ансамбли Кирилло-Белозерского монастыря // Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник (КБИАХМЗ): офиц. сайт. URL: <http://kirmuseum.org> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁵ Выголов В. П., Удралова Н. В. В край белых ночей: Вологда, Кириллов, Ферапонтово, Белозерск, Вытегра, Петрозаводск, Киж, Марциальные воды, Кондопога, Кивач: путеводитель. М.: Профиздат, 1986. С. 127.

⁶ Варюхичев А. Слово о граде Кириллове. Архангельск; Вологда: Сев.-зап. кн. изд-во, 1985. С. 192.

⁷ Музей детям // КБИАХМЗ: офиц. сайт.

⁸ Музей детям. Музей Вологодчине // Там же.

⁹ Церковь Илии Пророка // Там же.

¹⁰ Народный дом Кириллова после реставрации станет музеем. 2015. 6 июля // Правительство Вологодской области: офиц. портал. URL: <http://vologda-oblast.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹¹ Новгород. жизнь. 1910. № 195. С. 7.

¹² В Вологде открылся музей-квартира Василия Белова // Newsvo: интернет-газ. 2015. 21 окт. URL: <http://newsvo.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹³ Стартует конкурс // КБИАХМЗ: офиц. сайт.

¹⁴ Пермиловская А. Б. Русский Север в пространстве культуры // Ист., филос., полит. и юрид. науки, культурология и искусствоведение: вопр. теории и практики. 2011. № 3–3. С. 122. URL: <http://cyberleninka.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹⁵ Постникова Е. А. Особенности организации туризма в национальном парке «Русский Север» // Новое слово в науке и практике: гипотезы и апробация рез. исслед. 2015. № 19. URL: <http://cyberleninka.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹⁶ Комлев Ю. Э. Музей как социально-культурный центр региона // Теория и практика обществ. развития. 2011. № 3. URL: <http://teoria-practica.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹⁷ Мастеница Е. Н. Музей в современной социокультурной ситуации // Музеология; культурология: сайт / Е. Н. Мастеница. URL: <http://bvahan.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).

О. М. Афолина

Нематериальное наследие как элемент русской усадебной культуры: традиции и современная репрезентация

Нематериальное наследие русской усадебной культуры представляется возможным исследовать только в контексте общего историко-культурного развития русской усадьбы. На основе общего исторического развития нематериального наследия рассматривается процесс репрезентации нематериального наследия усадеб в современном российском обществе. Делается вывод о необходимости изучения специфики сохранения и репрезентации нематериального культурного наследия в музеях-усадебках, а также разработки инновационных проектов.

Ключевые слова: нематериальное наследие, русская усадьба, музыкальное искусство, театральное искусство

Olga M. Afonina

Intangible cultural heritage as element of Russian estate culture: traditions and modern representation

It is necessary to research the Russian country estate intangible cultural heritage alone through the prism of country estate development in general. The representation of Russian country estate intangible cultural heritage reviews in base of country estate development in overall. There is a conclusion about the necessity to research particular conservation and representation methods and techniques used in country estate museums, developing new projects is a topical issue in researching intangible cultural heritage.

Keywords: intangible cultural heritage, Russian country estate, musical art, theater art

В последние десятилетия исследование и разработка темы русской усадьбы все чаще и чаще оказывается в центре внимания представителей научного и культурного сообществ. Наиболее перспективным в этой области является изучение значимых в историко-культурном отношении бывших «дворянских гнезд» и их последующая музеефикация. Значительное и действенное влияние на этот процесс оказывает воссозданное в 1992 г. Общество изучения русской усадьбы.

Историей усадьбы на протяжении последних десятилетий XX в. занимались почти исключительно краеведы и историки искусства, вне поля зрения которых оставались многие экономические, социальные и социокультурные аспекты. Обобщающим трудом в усадебоведении стал выпущенный в 2001 г. коллективный труд по истории российской сельской усадьбы, подготовленный Институтом российской истории РАН «Дворянская и купеческая сельская усадьба в России XVI–XX вв.»¹.

Русская усадьба постепенно оживает, а вместе с тем оживает и ее самобытная многообразная ценнейшая русская усадебная культура. Музеефикация усадебной культуры, сохранение и репрезентация ее нематериального наследия – актуальные современные вопросы. М. Е. Каулен отмечает значимость объектов нематериального наследия как важного фактора культурного разнообразия². Самым современным документом, закрепляющим все вопросы по охране нематериального культурного наследия, является «Международная конвенция об охране нематериального культурного наследия» от 17 октября 2003 г., являющаяся дополнением к принятой в 1972 г. «Конвенции ЮНЕСКО по вопросам охраны мирового культурного и природного наследия».

Русская усадебная культура – самобытное и значительное явления в отечественной истории. Зародившись во времена феодального строя в России, она развивалась под влиянием европейской культуры в XVIII в. и окончательно оформилась на рубеже XVIII–XIX в. в. Авторы упомянутого выше труда «Дворянская и купеческая сельская усадьба в России XVI–XX вв.»³ определяют три основные функции русской усадьбы: репрезентативную, хозяйственную и жилую.

В монографии авторами было признано, что основой усадебного мира является усадебное хозяйство; что усадьба была экономическим и социальным организмом, в котором соединялись хозяйственные, социально-административные, бытовые и культурные функции, различающиеся по этапам исторического развития страны; что усадебный строй во многом определялся личностью владельца, его положением в обществе, его кругозором и духовными запросами⁴.

Одной из сфер интересов мыслителей было развитие духовной культурной жизни в усадебном комплексе. Неотъемлемой частью усадебного мира была музыкальная жизнь. Она сформировалась не только под влиянием тех или иных художественных течений, она аккумулировала в себе различные

аспекты культуры усадьбы: соотношение художественной и бытовой сторон жизни, традиции и новшеств. В определенные периоды существования музыкальной культуры дворянской усадьбы (конец XVIII – первая треть XIX вв.) она без преувеличения определяла и формировала музыкальную культуру русской провинции и, порой, оказывала влияние на столицы.

Следует сказать, что, начиная с XVIII в., музыкальная культура усадьбы развивалась планомерно, в рамках общего формирования усадебного ансамбля. В период царствия Елизаветы Петровны в городских и загородных усадьбах заметно тяготение к музыке, театру и пению, исполнявшемуся во время церемоний. Однако светская музыкальная культура в жизнь и быт русского дворянства прочно вошла только во второй половине XVIII в., когда музыка стала модным хобби (игра на клавикордах, создание певческой капеллы). Музыкальное и театральное искусство стали необходимостью придворной жизни и принадлежностью столичной культуры.

Усадебный театр – одно из самых ярких и противоречивых явлений отечественной культуры. Как пишет И. К. Москвина⁵, театрализация пронизывала не только другие жанры искусства, но и накладывала свой отпечаток на стиль жизни в целом. Не все владельцы усадебных театров ставили перед собой серьезные художественные задачи. Репертуар такого театра определялся уровнем культуры и образованности его владельца. Так, например просвещенные и образованные граф Н. П. Шереметев и граф А. Р. Воронцов создали в своих имениях крепостные театры, которые создавали конкуренцию придворным театрам. Артисты труппы Шереметева стали впоследствии довольно известными личностями: русский композитор С. А. Дегтярев, автор оратории «Минин и Пожарский», русская актриса и певица П. Жемчугова. Среди учителей труппы – один из основателей придворного театра в Петербурге, И. А. Дмитриевский, первая трагическая актриса Петровского театра в Москве, М. С. Синявская, балетмейстер императорской труппы, Шарль Ле Пик. Театры в Кусково и Останкино украшались декорациями учеников П. Гонзаго. Как отмечает И. К. Москвина⁶, театр графа А. Р. Воронцова в имении Андреевское был открыт в 70-е гг. XVIII в. Владелец ставил перед своей труппой обширные художественные и просветительские задачи, при этом оплачивал труд артистов. Помимо музыкальных произведений западноевропейских авторов, в репертуаре были и оперы Е. И. Фомина и В. А. Пашкевича, комедии Д. И. Фонвизина, пьесы А. П. Сумарокова и Я. Б. Княжнина. На спектакли допускались и крепостные графа в счет барщины. Просвещение крепостных актеров происходило в школе при театре.

Во второй половине XVIII в. усадебное строительство приняло все больший оборот. «Дворянское гнездо» стало местом, где можно было приобщиться к культуре просвещения, европейской культуре.

Дворянская усадьба на рубеже XVIII–XIX в. – это и загородная увеселительная резиденция, дворец, театр, музей, сельский приют поэта, ученого, философа, кружок единомышленников и, конечно же, патриархальный семейный очаг⁷. Яркими примерами сочетания дворянского быта и искусств, которое превращало комплекс в театр или музей, являются Архангельское, Останкино, Нескучное, Кузьминки, Ляличи и др. Из воспоминаний А. П. Бутенева: «У графа В. Г. Орлова в Отраде музыка играла во время стола, а по субботам вечером давались инструментальные и вокальные концерты». В Полотняных Заводах в конце XVIII в. у А. Н. Гончарова был, «венгерец капельмейстер, заведовавший оркестром от 30 до 40 музыкантов на духовых и струнных инструментах, в том числе оркестр роговой музыки, введенный в моду Потемкиным, где каждый музыкант играл лишь одну ноту»⁸.

Однако, указы императора Павла I ограничили деятельность усадебных театров: запрещалось ставить репертуар, который еще не шел на сцене придворных театров, владельцев трупп облагали налогами, на представлениях должен был присутствовать частный пристав. Император Павел I, стараясь пресечь повсеместное увлечение новыми веяниями, издал указ, в котором говорилось: «никаких выдуманных стихов в церковном пении не употреблять и вместо концертов петь или приличный псалом или обыкновенный канон»⁹.

Когда крепостные труппы стали слишком дорогим и расточительным предприятием для владельцев усадеб, на смену театрам пришли усадебные оркестры и капеллы.

Еще одним самобытным видом нематериального наследия усадебной культуры середине XVIII в. была роговая музыка. Символично для эпохи крепостного права, что каждый музыкант рогового оркестра мог извлекать только один звук на своем инструменте. Роговой оркестр впервые был налажен немцем Марешом у обергегермейстера С. К. Нарышкина¹⁰. Празднества с роговой музыкой бывали перед дачами Д. Л. Нарышкина под Петербургом, в подмосковных: у князя М. М. Голицына в Влахернском-Кузьминках, у графа П. Б. Шереметева в Кускове, в 20-х гг. у князя Ю. В. Долгорукова в Петровском-Разумовском. Репертуар состоял из пьес Гайдна, Моцарта, Рашо, Плейна и др.¹¹ Сегодня традиции роговой музыки воссозданы коллективом из Санкт-Петербурга, Российским Роговым Оркестром под руководством Сергея Поляничко.

Все развлечения были церемониальными и приурочивались к праздникам. Для домашнего музицирования использовали клавесины, клавикорды. Особенно излюблены были органы, заводные органы.

Механическим музыкальным инструментами были и часы с музыкой. Такого рода часы исследователь А. Н. Греч упоминает в описании усадьбы Отрада Орловых-Давыдовых¹².

К середине XIX в. в рамках усадебной культуры повсеместно распространилось частное коллекционирование искусства и старины, что предопределило дальнейшую музейную значимость комплексов. Изменилось отношение дворянства и к музыке: она прочно заняла свое место в духовной жизни просвещенных слоев русского общества. Развитие этого процесса ускорило отечественное производство музыкальных инструментов, нотной литературы и периодики, пособий игры на фортепиано, вытеснившего клавикорды, сборники популярных оперных отрывков, а также песенников.

Реформа 1861 г. существенно повлияла на судьбу усадеб. Некоторые из них пустели, распродалась под промышленные объекты. К концу века усадебная культура почти утратила свою самобытность. Место пышных резиденций заняли скромные усадьбы творческой интеллигенции, которые в свою очередь вели активную творческую и просветительскую деятельность: Карабиха, Мураново, Абрамцево и др.

Черeda революций в начале XX в. поставила под удар все, что было связано с усадьбой. Национализация земли и собственности привела к тому, что в бывших жемчужинах усадебной культуры были устроены дома отдыха и санатории, правительственные резиденции и т. д. Многие крупные усадьбы Москвы и Московской области, Санкт-Петербурга и Ленинградской области были объявлены музеями, что во многом спасло веками накопленное в них культурное наследие. Смена хозяйствования от «дворянского гнезда» к помещицкому в некоторых частных случаях помогла сохранить усадьбу как культурный центр. Материальные ценности, накопленные Шереметьевыми, Толстыми, Тенишевыми и др. стали достоянием общест-венности в виде музеев, библиотек, коллекций и архивов.

В современном российском обществе происходят положительные культурные процессы, результатом которых становится ревитализация объектов нематериального культурного наследия. Ключевым понятием в этих процессах является также традиция, которая включает в себя как объекты, так и способы их наследования, механизмы передачи. Там, где самовоспроизведение традиции уже невозможно, механизм ее сохранения может осуществляться в музее. Нематериальное наследие, как и музейный предмет, обладает рядом свойств и ценностей. Репрезентацию и экспонирование нематериального наследия отличает наличие «живой музейной» экспозиции, основными экспонатами которой могут стать «носитель культурной традиции», сотрудник музея и даже музейный посетитель.

Как отмечает М. Е. Каулен¹³, в Российской Федерации наиболее давно и успешно разрабатываются методы музеефикации нематериальных объектов традиционной (крестьянской) культуры. Благодаря накопленному практическому и теоретическому опыту, современному музейному сотруднику, музейному педагогу доступны разнообразные методы сохранения и актуализации объектов нематериального наследия. Согласно классификации по М. Е. Каулен¹⁴, к методам относятся фиксация, применяемая там, где явление культуры еще живо; ревитализация традиций, находящихся на грани полного угасания или угасших, но еще сохраняющихся в памяти социума; моделирование в случае, когда традицию приходится восстанавливать на основании современных научных исследований. Исследователь подчеркивает, что следует отличать научную реконструкцию от попыток театрализованной имитации отдельных элементов исторической традиции.

Довольно затруднительно установить хронологию появления подобных репрезентативных проектов. М. Е. Каулен пишет, что с 1970-х г. г. музеи-заповедники стали привлекать к музейной работе носителей традиционных культур. Наличие «носителя культурной традиции» – важнейшая составляющая процесса музеефикации нематериальных объектов. Однако из разделов официальных сайтов усадеб можно выявить, что деятельность по возрождению нематериального наследия (в частности, музыкального и театрального искусства) началась в последние десятилетия и активно развивается в настоящее время.

Усадьба начинает восприниматься и музеефицироваться как цельный организм. В ряде музеефицированных особняков моделируются традиции проведения балов, поэтических салонов, музыкальных гостиных и др. Наиболее распространенными формами репрезентации нематериального наследия в музеях-усадебках остаются традиционный музыкальный вечер, концерт, а также комплексный праздник, народные гуляния.

Многочисленную и разновозрастную аудиторию собирает на свои концерты проект «Шереметьевский дивертисмент в Кусково», особенно привлекательными для любителей русской литературы стали традиционные «Декабрьские Карамзинские дни в Остафьеве».

Ежегодно летние месяцы отмечены в литературных музеях-усадебках яркими праздниками: «Праздник русской словесности XVIII в.» в музее-усадьбе Г. Р. Державина и «Пушкинский день» в Государственном историко-литературном музее-заповеднике А. С. Пушкина в «Усадьбах Захарово-Вяземы».

Московский государственный объединенный художественный историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник «Коломенское – Измайлово – Лефортово – Люблино» представляет

посетителям обширную и разнообразную программу мероприятий: ежегодная традиция оперных постановок на Вознесенской площади при участии артистов театра «Геликон Опера», постановка спектаклей по исторической хронике в Театральной хоромине Коломенского, торжественные патриотические концерты в День России (по образцу «Инвалидных концертов» 1813–1914 гг.) в Измайловском при участии Симфонического оркестра Центрального военного оркестра Министерства обороны Российской Федерации, музейные рекреационно-образовательные программы во дворце Н. А. Дурасова в Люблине («Будни и праздники крепостного театра конца XVIII – начала XIX в.», «Я был от бала без ума...»), музыкальная программа «Вечер романсов во дворце Дурасова».

Современные музейные проекты направлены в основном на семейную аудиторию, что способствует развитию совместного досуга. Также проекты носят выраженную рекреационно-образовательную направленность. Распространенная на Западе технология «эджютейнмент» в последние десятилетия заняла в отечественной музейной практике прочные позиции. Яркими примерами этого процесса могут служить интерактивные музейные программы Государственного историко-архитектурного, художественного и ландшафтного музея-заповедника «Царицыно» («По страницам сказки императрицы», «В традициях галантного века», «Романтическая прогулка-детектив по императорской резиденции» и др.), а также воссозданные костюмированные балы в Елагиноостровском дворце-музее декоративно-прикладного искусства и интерьера XVIII–XX вв. в ЦПКиО им. С. М. Кирова для взрослых и детей. Особой популярностью среди детской аудитории созданная на базе Государственного литературно-мемориального музея-заповедника А. П. Чехова «Мелихово» театральная студия, а также музейные рекреационно-образовательные мероприятия «Театральные субботы в Мелихове».

Традиционными выразительными средствами музейных репрезентационных проектов являются музыка и театральное искусство, что вполне логично, так как «золотой век» русской усадьбы на рубеже XVIII–XIX в. совпал с повсеместным увлечением театром, возникновением частных крепостных театров в столичных и провинциальных усадьбах. Традиции феномена усадебного театра возрождаются и ревитализируются коллективами Московского государственного объединенного художественного историко-архитектурного и природно-ландшафтного музея-заповедника «Коломенское – Измайлово – Лефортово – Люблино», а также Государственного музея керамики и Усадьбы Кусково XVIII в., откуда из крепостного театра графа Н. П. Шереметьева вышли небезызвестные артисты.

Намеченные пути развития репрезентации нематериального культурного наследия в музеях-усадьбах дают отправные точки исследователям и музейным практикам для разработки новых проектов. Однако, следует отметить, что обширный фактологический материал по этому вопросу дает возможность выявить лишь общие принципы работы музейных коллективов с нематериальным культурным наследием, наметить апробированные эффективные методы и технологии, а также определить факторы, оказывающие влияние на специфику репрезентации каждого конкретного случая. Создание интересного конкурентоспособного проекта – это всегда творческий процесс, путь поиска и исследования.

Примечания

¹ Отечественная история. 2002. № 5. URL: <http://annales.info> (дата обращения: 22. 07. 2016).

² Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. М.: Этерна, 2012. 432 с.

³ Отечественная история.

⁴ Там же.

⁵ Историзм в культуре: материалы междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, 24–25 нояб. 1997 г. / ред. С. Т. Махлина, Н. Н. Масленникова. СПб., 1998. 277 с.

⁶ Там же.

⁷ Марасинова Е. Н., Каждан Т. П. Культура русской усадьбы // Очерки русской культуры XIX в. М., 1998. Т. 1. С. 384.

⁸ Ксенофонтова И. И. Домашнее образование дворянских детей первой половины XIX в // Тарханский вестник. № 18. URL: <http://tarhany.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁹ Цит. по: Рыцарева М. Композитор Д. Бортнянский. М.: Музыка, 1979. С. 200–242. URL: <http://opentextnn.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹⁰ Греч А. Н. Музыка в русской усадьбе // Русская усадьба. М., 1998. Вып. 4 (20). С. 171–179.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Каулен М. Е. Указ. соч.

¹⁴ Там же.

Е. В. Николаева

Частные коллекции дореволюционной России: диалоги с современным обществом

Современное изучение частных дореволюционных коллекций России позволило открыть имена их создателей. Но, несмотря на это, у многих работ, находящихся ныне в музеях, принадлежность бывшим коллекциям не определена. Установление имен ценителей искусства и упоминание их в неразрывной связи с произведениями, позволяет не только отдать дань памяти людям, благодаря которым было сохранено культурное наследие, но и заново осмыслить художественную жизнь XIX – начала XX в.

Ключевые слова: частные коллекции, музей, произведения искусства, художественное наследие, каталоги, изучение коллекций, имена коллекционеров

Ekaterina V. Nikolaeva

Private collections of pre-revolution Russia: dialogues with modern society

Modern study of private pre-revolution collections of Russia allowed to reveal the names of their creators. Yet nevertheless many works are now in museums, collections belonging to former is not defined. Establishing the names of the persons of vertu and mentioning them in indissoluble connection with the artworks allows not only to pay the tribute to the people, who had contributed into preservation of the cultural heritage, but also give a new meaning to the artistical life of the 19th – beginning of 20th century.

Keywords: private collections, museum, artworks, cultural heritage, catalogues, study of collections, names of the collectors

Частные коллекции, созданные их владельцами как единое целое, отражавшие жизнь и быт не только конкретного человека, но и дающие яркую характеристику всему обществу, после исторических событий 1917 г. поступали в музеи, где распределялись по отделам, в зависимости от вида искусства. Растворяясь, таким образом, в музейных собраниях, произведения теряли принадлежность своим бывшим владельцам, личность коллекционеров на протяжении всего советского периода, за исключением, немногих, таких как П. М. Третьяков, интереса для широкого круга и специалистов не представляла. Начиная с 1990-х гг. изменения, произошедшие в обществе, сделали актуальными вопросы частного коллекционирования, и на протяжении прошедших двадцати пяти лет можно наблюдать устойчивый интерес к данной теме, который имеет тенденцию к увеличению. Рассредоточенность коллекций по разным музеям страны, сложности с установлением многих фактов их создания и истории бытования, трудности к доступу архивных документов, замедляют возникший диалог с прошлым. Осложняется он также и тем, что многие коллекции были национализированы, и сами собиратели или их родственники впоследствии безуспешно пытались вернуть личное достояние. Но, тем не менее, новые политические и экономические реалии позволили открыть исследователям огромный пласт отечественной культуры, благодаря изучению которого стали выходить из тени имена коллекционеров дореволюционного периода.

Практически каждый музей обратился к рассмотрению произведений из собственных фондов с точки зрения целостной коллекции, в которой эти вещи ранее находились. Результатом изучения личных собраний стали выставки, посвященные коллекционерам, сопровождаемые изданием научных каталогов. Выставка «Картинная галерея Александра Горчакова» (1998), приуроченная к 200-летию со дня рождения выдающегося дипломата, министра иностранных дел России, создавшего свою живописную коллекцию, прошла в Государственном Эрмитаже. «Иконы из собрания академика Н. П. Кондакова» (1994), «Иконы из коллекции графа С. Г. Строганова» (1996), в аннотации к которой говорилось, что это «первое за последние 70 лет „возвращение“ одной из строгановских коллекций в стены фамильного особняка Строгановых на Мойке» – в Русском музее, здесь же позднее создавались временные экспозиции, посвященные М. К. Тенишевой (2008), М. П. и С. С. Боткиным (2011), В. А. Кокореву (2014) и другим коллекционерам. Государственный музей истории Санкт-Петербурга в 2012 г. подготовил выставку «Книги и эстампы из собрания герцога Г. Г. Мекленбург-Стрелицкого», на которой были представлены редкие иллюстрированные увражи, русские, английские и французские гравюры и литографии XVIII–XIX вв. одного из богатейших частных собраний Петербурга, в 2014 – «Коллекция князя В. Н. Аргутинского-Долгорукова в собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга», отдав таким образом дань памяти одному из основателей Музея Старого

Петербурга, предметы искусства которого впоследствии влились в Музей города. С 1907 по 1919 г. В. Н. Аргутинский-Долгоруков передал музею более 500 произведений¹.

К выставке произведений, принадлежавших ранее В. Н. Аргутинскому-Долгорукову была приурочена конференция «Частные коллекции в музейных собраниях Санкт-Петербурга», которая продолжила дискуссии на тему частного коллекционирования, развернутые в последние годы такими музеями, как ГМЗ «Царское Село» («Судьбы музейных коллекций», 2000–2001), Государственный Русский музей («Коллекции и коллекционеры», 2008), Государственная Третьяковская галерея («Павел Третьяков: предшественники и последователи: частное и музейное коллекционирование XVIII – начала XX в.», 2012). Вопросы, затрагиваемые на конференциях – история частных коллекций, роль коллекционеров в становлении музейного дела, частные собрания и государственная политика в области культуры – стали предметом содержательных обсуждений в академической сфере и удостоиваются научного осмысления. Проблематика широко освещается и в ходе публицистических дискуссий на страницах прессы. В журналах «Русское искусство», «Наше наследие», «Антикварное обозрение» регулярно публикуются статьи, посвященные отдельным персоналиям, а часто и целые номера отданы вопросам частного коллекционирования. С течением времени специалистов интересовала уже не только коллекция собирателя, но и его жизнь, о чем говорит вышедшая в 2006 г. к 150-летию Третьяковской галереи книга «Павел и Сергей Третьяковы: жизнь, коллекция, музей», автором концепции и одним из авторов-составителей которой являлась Т. В. Юденкова. Другая работа этого исследователя была посвящена рассмотрению роли П. М. Третьякова на российском рынке искусства – теме, не становившейся ранее предметом изучения.

Произведения из дореволюционных частных коллекций открывают неизвестные страницы творчества художников, помогают в атрибуции музейных предметов, а также становятся источником информации о минувших событиях. Необходимо отметить, что не только живопись, графика, скульптура и декоративно-прикладное искусство из частных коллекций экспонируется на выставках. В последние годы на это место претендуют фотографии и открытые письма. Среди экспонатов выставки «Забывшая Россия», которая проходила в Русском музее в 2006 г., была представлена коллекция фотографий проектов для конкурса на лучший памятник императору Александру II, принадлежащая скульптору А. М. Опекушину. Благодаря введенным в научный оборот работам, стало возможным получение сведений о проектировании в 1880-х гг. памятников Александру II, а поскольку после событий 1917 г. все монументы царю-освободителю были уничтожены, уникальность коллекционного «Альбома А. М. Опекушина» становится очевидной. Выставка «Туристические фотографии итальянских фотографов XIX в.», проходившая в том же музее в 2014 г. впервые представила фотографические снимки, собранные четырьмя коллекционерами – членами Императорского русского археологического общества Г. Г. Гагариным, П. П. Покрышкиным, К. К. Романовым, а также действительным статским советником Н. С. Бакшеевым, которые приобретали работы известных фотографов, путешествуя за границей. Открытые письма из собраний Е. Е. Рейтерна и А. Н. Бенуа, экспонировались на многих выставках, в том числе и «Первая мировая война» и были опубликованы в каталоге.

Вариантом доверительного разговора произведений из дореволюционных коллекций с современным обществом является возвращающая их к жизни реставрация. Известный искусствовед-исследователь С. В. Ямщиков занимался реставрацией древнерусской живописи, в том числе и произведений из коллекций И. С. Остроухова и Н. П. Лихачева, что впоследствии побудило его стать председателем клуба коллекционеров советского фонда культуры и организовать ряд выставок из личных собраний. Несмотря на то, что сам коллекционером он не стал, говорил: «У меня самая крупная коллекция в России. Я считаю, что все, что я для разных российских музеев делал – реставрировал, изучал, – это и есть моя коллекция»².

Прерванная в советское время традиция частного собирательства, успешно восстанавливается в настоящее время, возрождаются цивилизованные формы взаимодействия музеев с коллекционерами: совместный показ выставок, научные публикации собраний. Известный московский коллекционер А. В. Руденцов организовал выставку уникальных люстр и бра XVII–XIX вв. из собрания Музея-усадьбы «Останкино» и частных коллекций, а также выставки в Государственном музее А. С. Пушкина «Русский интерьер. Эпоха. Мода. Стил» и «Волшебный мир веера», в которых также экспонировались произведения из музея и частных коллекций. В 2012 г. в Русском музее прошла выставка «Николай Либерих», на которой экспонировалась уникальная по полноте и разнообразию коллекция скульптур, представленная московским коллекционером и меценатом А. Г. Егоровым, включающая более 50 произведений выдающегося мастера. Собрание бронзовой пластики было дополнено эскизами из коллекции президента благотворительного фонда «Наше искусство» К. В. Журомского. На выставке были представлены экспонаты из петербургских музеев – Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи, Горного музея Национального минерально-сырьевого университета «Горный», Государственного Русского музея, Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербургского государственного

аграрного университета, что, безусловно, способствовало целостному представлению о творчестве мастера. Коллекционеры А. Г. Егоров и К. В. Журомский, являющиеся не просто обладателями произведений искусства, а знатоками, специалистами в данной области, изучая архивные документы, журнальные и газетные публикации, выставочные каталоги, опираясь на материалы собственных коллекций, издали монографию «Николай Либрих. Скульптура и графика», продолжив, таким образом, существовавший в дореволюционную эпоху тип коллекционера-исследователя, коими были Д. А. Ровинский, собравший уникальную по полноте коллекцию русских гравированных портретов XVIII–XIX вв. и издавший на ее основе два капитальных научных исследования, и П. П. Семенов-Тянь-Шанский, изучивший картины своей коллекции и выпустивший книгу по истории нидерландской живописи.

Произведения из собраний коллекционеров порой способствуют поразительным открытиям. Широкий общественный резонанс в 2013 г. вызвала выставка Русского музея «Карл Брюллов из частных коллекций Москвы и Санкт-Петербурга», представив обозрению публики тринадцать неизвестных живописных работ великого художника. Некоторые из них упоминались в источниках и литературе с пометкой «местонахождение неизвестно», о существовании других не знали даже специалисты. Произведения знаменитого мастера XIX в. не только стало возможным представить широкой общественности, но и сопоставить с картинами художника из музейных коллекций, эту возможность получил каждый, кто взял в руки изданный к выставке каталог. Г. Н. Голдовский отмечал значимость обнаруженных шедевров: «Каждый из них непременно раскрывает новую грань яркой художнической „самости“, неожиданный нюанс, какие-то неисчерпаемые подробности, полутона, важные для изучения и оценки творчества, личности, историко-культурной роли одного из наиболее значительных отечественных живописцев, его свободно проявляющейся индивидуальности и независимости»³.

Многие произведения после революции 1917 г. оказались за рубежом, но благодаря коллекционерам, покупавшим их на аукционах, находившим интересные работы в семьях художников и сформировавшим, таким образом, русские собрания за границей, стало возможным проведение в 2008 г. в Русском музее выставки «Время собирать», в название которой была положена библейская мудрость: «Все свое время... время разрушать, и время строить... время разбрасывать камни, и время собирать камни». И несмотря на богатые собрания русского искусства в нашей стране, такая выставка оказалась необходимой, поскольку «картины, не вошедшие в крупные собрания, нередко вносят новые оттенки в творческую палитру мастеров, в целом в историю русского искусства. В этом смысле введение любого произведения высокого качества в историю искусства – важный акт»⁴.

Несмотря на представленную динамику взаимодействия коллекций прошлого с современным обществом, тема дореволюционного коллекционирования остается изученной недостаточно, а имена людей, чьими силами и любовью приобретались произведения, неозвученными. Так в 2014 г. автором данной статьи в архиве Русского музея были обнаружены списки коллекции Н. А. Смирнова⁵. При дальнейшем исследовании выяснилось, что действительный статский советник, промышленник Николай Ардалионович Смирнов собирал коллекцию русского искусства, в которой насчитывалось 848 наименований⁶. В 1916 г. он обратился в Русский музей с предложением передать в дар собрание. Единственным условием его было сохранение целостности и неделимости коллекции. Но Русский музей, в связи с военным и революционным временем выполнить данную просьбу не мог, и коллекция была возвращена владельцу. На сегодняшний день ее местонахождение неизвестно, но сохранившиеся списки предполагаемой передачи, позволяя узнать произнести еще одно имя собирателя, жившего на рубеже XIX–XX вв. и добавив «кирпичик» в монументальное здание процесса коллекционирования этого периода.

В конце XIX – начале XX в. многие коллекционеры, например, М. П. Погодин, С. И. и П. И. Щукины, С. П. Рябушинский, И. С. Остроухов, открывали свои собрания для осмотра широкой публики, другие только мечтали о создании музея на основе своих коллекций, как, например, петербуржцы А. А. Корвин⁷ и Н. А. Смирнов. Современные коллекционеры также открывают частные музеи и лучшие традиции старых российских коллекционеров продолжил Музей русской иконы в Москве, владелец которого, М. Ю. Абрамов, собрал коллекцию икон для общедоступного музейного экспонирования, занимаясь не только приобретением и возвращением в Россию памятников древнерусского искусства из-за рубежа, но и их реставрацией.

Коллекции прошлого побуждают коллекционировать сегодня, рождая желание меценатов приносить свои собрания музеям в дар, и примеров тому можно привести множество. В определенный момент жизни каждого коллекционера, когда его собрание обрело некую завершенность, встает вопрос о дальнейшей ее судьбе. Этот вопрос волновал и коллекционеров прошлого, и современных собирателей. Переходя по наследству потомкам коллекционера, существует вероятность распыления собрания, попадая же в музей – частная коллекция сохраняется, но в силу того, что она распределяется по разным фондам, прекращает существовать, как единое целое. Отдел личных коллекций Государственного музея

изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, созданный в 1985 г. усилиями И. А. Антоновой и известного коллекционера И. С. Зильберштейна, и открытый в 1994, воплотил в жизнь идею, высказанную князем С. А. Щербатовым о сохранении цельности собрания в музее, обеспечивающим его «духовную связь» с бывшим владельцем. За прошедший период Отдел личных коллекций стал связующим звеном между коллекционерами прошлого и нашими современниками, которые передают в него свои собрания, без опасения, что они будут раздроблены. Несмотря на этот положительный опыт в практике сохранения частных коллекций, надо признать, что он не может быть принят за единственно правильное решение – частные коллекции, по исторически сложившимся правилам, поступали и будут поступать в государственные музеи, где по существующей практике произведения распределяются по технике или другим принципам. Из этого следует закономерный вопрос: как сохранить принадлежность коллекции произведений, находящихся в музее.

Счастливую судьбу коллекции после кончины ее создателя можно увидеть на примере собрания петербуржца Н. П. Шмитта-Фогелевича (1925–2004), завещанную ГМЗ «Петергоф». Н. П. Шмитт-Фогелевич за шесть десятилетий собрал более ста тысяч почтовых карточек, являлся обладателем одной из крупнейших коллекций печатных материалов, связанных с Петербургом. Поступившая в музей в 2004 г. коллекция изучается и популяризируется. На сайте музея появился виртуальный музей открытки, а настоящим памятником коллекционеру стало четырехтомное издание каталога 9000 открыток из его коллекции, посвященных Санкт-Петербургу. К сожалению, надо признать, что судьба частных коллекций, предложенных владельцами музею, не всегда складывается для них благополучно. В силу различных причин ответ о принятии коллекции затягивается на неопределенное время, за которое владелец может уйти из жизни, либо дается отрицательным, ссылаясь на незначительную художественную ценность коллекции, после чего собрание распродается родственниками и перестает существовать как целостная единица. Но даже и попавшие в фонды музеев предметы или материалы порой могут пролежать годами, десятилетиями и даже столетиями необработанными.

Исходя из вышесказанного, необходимо подчеркнуть важную роль изучаемости фондов как сотрудниками музеев, так и сторонними исследователями, расширения доступа к хранилищам, выявления истории бытования произведений искусства, популяризации частных коллекций посредством выставок и публикаций, а также фиксации имен прежних владельцев в учетной документации, каталогах, альбомах и этикетках предметов искусства. Произведения, «помнящие» своего владельца, имеют собственную историю, напрямую связывают нас с тем временем, в котором происходили важные исторические события и сопряженные с ними личностные коллизии собирателей, открывают новый подход в осмыслении художественной атмосферы дореволюционного периода. Живописная ли это коллекция прошлых веков, или коллекция почтовых открыток нашего современника – все произведения в ней, и великие, и малые, составляют единый пласт национальной культуры, и для того, чтобы диалог продолжался, важно помнить имена коллекционеров, сохранивших художественное наследие.

Примечания

¹ Коллекция князя В. Н. Аргутинского-Долгорукова в собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга. СПб.: ГМИ СПб, 2013. С. 15.

² Ямщиков С. В. Мои коллекционеры // Рус. искусство. 2007. № 1. С. 101.

³ Голдовский Г. Н. Произведения К. П. Брюллова из частных собраний Санкт-Петербурга и Москвы // Карл Брюллов: из частных коллекций Москвы и Санкт-Петербурга: кат. произведений / авт. ст., аннот. и сост. Г. Голдовский. СПб.: Palace Editions. 2013. С. 5. (Альманах / Русский музей; вып. 386).

⁴ Петрова Е. Н. Незнакомое об известном // Время собирать...: рус. искусство из зарубеж. частн. коллекций: альбом / авт. ст. Е. Петрова, И. Самарин; авт. аннот. Т. фон Арб и др. СПб.: Palace Editions, 2007. С. 35. (Альманах / Русский музей; вып. 190).

⁵ Николаева Е. В. Собрание Н. А. Смирнова: неосуществленный дар музею // Тр. Гос. музея ист. Санкт-Петербурга: исслед. и материалы / сост. И. А. Карпенко. СПб., 2015. Вып. 25. С. 107–112.

⁶ ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. КПХО. Ед. хр. 194. Л. 33–54. Список картин, эскизов, этюдов, акварелей, рисунков, гравюр, офортов, литографий и скульптуры русских художников собрания Николая Ардалионовича Смирнова.

⁷ Николаева Е. В. Петербургский купец Александр Коровин и его коллекция // Мир музея. 2012. № 11 (303). С. 65–68; Её же. Александр Коровин: судьба коллекции // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2012. № 5 (96). С. 20–25.

Д. А. Волков

Общественные интерьеры в стиле модерн как объект культурного наследия

Данная статья посвящена интерьерам в стиле модерн, их осмыслению в качестве объектов культурного наследия. В связи с распространившейся практикой реконструкции общественных зданий конца XIX – начала XX в. и их приспособлением под современное использование особое значение имеет вопрос о сохранении их уникальных интерьеров. Уничтожение оригинальных элементов интерьера ведет к искажению архитектурного облика памятника в целом.

Ключевые слова: стиль модерн, общественные здания, культурное наследие, реставрация, реконструкция, интерьеры, памятник архитектуры

Dmitriy A. Volkov

Public interiors in art nouveau style as cultural heritage

This article deals with the interiors in the art nouveau style, which are represented as objects of cultural heritage. The question of their preserving has a special meaning in reconstruction of public buildings of the late 19th – early 20th century and their adaptation to modern use. The destruction of the original interior leads to a distortion of the architectural monument.

Keywords: art nouveau, public buildings, cultural heritage, restoration, reconstruction, interiors, architectural monument

С середины XIX в. началось бурное развитие промышленности и торговли, что привело к необходимости появления новых типов зданий – общественных. Задачу возведения этих строений приняли на себя архитекторы эпохи модерн. Это не было чем-то необычным, так как в каждый временной период сооружениям диктовались определенные требования, и если бы модерн отпал от этой роли, то непременно возник бы другой стиль, задавший целью общественного строительства.

Модерн на первых этапах развивался в частных домах и именно в строительстве особняков и вилл воплотился наиболее полно. Строительство общественных зданий было новым видом сооружений и требовало нестандартных решений. Эти решения были найдены зодчими, поскольку применения новых технологий и материалов позволяло создавать здания практически любой формы.

При проектировании общественных зданий основным требованием стало функциональная организация пространства, утилитарность построек, которую обеспечивают каркасные конструкции. Однако архитектурно-художественная выразительность сооружений также играла большую роль. Многообъемность форм, усложненные завершения зданий, мягкие плавные очертания крыш, живописные мозаичные панно, скульптурные фризы – это характерные черты модерна получили воплощение и при строительстве общественных сооружений.

Одним из главных принципов модерна следует признать проектирование «изнутри – наружу». Этот принцип продекларировал В. Орта: «Я хочу уже в фасаде выразить план и конструкцию здания так, как это делалось в готике, и, подобно готике, выявить материал, а природу – отобразить в стилизованном декоре»¹. Это концепция в полной мере отвечало запросом формировавшегося капитализма, ценившего функциональность выше художественно-эстетических норм, но все еще не способного отказаться от декоративной составляющей.

В результате увеличения числа городского населения, произошло значительное удорожание земельных участков, что в свою очередь привело к появлению многоэтажных домов. Их строительству способствовало появление новых технических возможностей – железобетонных каркасных конструкций, которые позволяли поднять этажность и создать пространственные конструктивные структуры. Наиболее популярным видом многоэтажных домов стали доходные дома, предназначенные для сдачи квартир.

Активно строились конторы, банки, театры, выставочные залы, школы и многие другие общественные строения². Все большую роль в жизни любого города начинала играть железная дорога. Для удобного пользования железными дорогами началось строительство вокзалов, где модерн также занял прочные позиции.

В этот же период переменялась роль и значение магазинов. Старые привычные торговые лавки постепенно уходят в прошлое их сменяют громадные универмаги. Они стали формировать вкусы среднего покупателя, организуя производство товаров своей марки. Отныне главная цель подобных магазинов – это продемонстрировать товар и привлечь покупателя, отсюда возникают громадные витрины, стеклянные потолки и нестандартные конструкторские решения, как нельзя лучше соответствовали новой концепции магазинов.

В Петербурге, в эпоху модерн были построены, торговые дома и представительства, такие как здание акционерного общества «Зингер и К», магазин товарищества «Братья Елисеевы», Торговый дом Гвардейского экономического общества (ДЛТ), Универмаг «У Красного моста». В наши дни эти здания стали неотъемлемой частью архитектурного ансамбля Санкт-Петербурга. Но в период строительства подобные здания вызывали некий диссонанс на фоне классической застройки и часто подвергались нападкам.

В 1907 г. на углу Гороховой ул. и набережной р. Мойки был открыт магазин «У Красного моста», принадлежавший европейской торговой сети бельгийца Стефана Эсдерса. Торговый дом в Петербурге носил имя «С. Эсдерс и К. Схефальс». Построенное архитекторами В. А. Липским и К. Н. Рошфором, угловое здание с металлическим каркасом и огромными оконными проемами, увенчанное стеклянным куполом и башней, являлось первым в России, подобного типа магазином. Торговые дома Эсдерса, как и прочие строения модерна, отличались размахом и масштабностью. Чтобы добиться максимальной освещенности громадных помещений, в постройке главная роль отводилась стеклу и металлу. По замыслу архитекторов, торговые помещения универмага группированы вокруг большого, залитого естественным светом атриума, перекрытого стеклом по металлическим фермам. Универмаг имеет сходства и со знаменитым парижским магазином Самаритен Ф. Журдена и со зданием акционерного общества «Зингер и К».

Стефан Эсдерс начинал свое дело в Брюсселе, где организовал швейную фабрику, а в 1890 г. открыл универсальный магазин. Впоследствии отделения Торгового дома «Эсдерс» появились в Роттердаме, Вене, Бреслау (Вроцлав), Париже. В Петербурге, куда фирма пришла в 1904 г., партнером Эсдерса стал его племянник – Карл Схефальс.

Торговый дом С. Эсдерса и К. Схефальс, относился к типу *grand magasin*. В огромных и просторных залах можно было приобрести любой товар от кружев и мехов до манто, шляп и зонтиков. Это выгодно отличалось от обычных лавок, специализирующихся на конкретной продукции, не нужно было ездить от лавки к лавке в поисках туфель, костюма и пр., все можно было купить в *grand magasin*³.

О посещение универмага «У Красного моста» вспоминает Лев Успенский: «Я стоял перед нею в подростковом пиджачке, при галстук, но в коротких штанишках „а-ль-англеэ“, она долго рассматривала меня, потом вздохнула: „Да, придется уже настоящий покупать... Светло-серый! Одевайся, поедem к Мандлю. Нет – к Эсдерсу-Схефальсу“... К Мандлю? К Мандлю меня водили в одиннадцатом году, когда папа был еще надворным. Теперь он стал статским, а это требовало Эсдерса и Схефальса у Красного моста...»⁴.

Среди клиентов фирмы «Эсдерс и Схефальс» была сама императрица Александра Федоровна, что естественно придавало большую значимость универмагу.

«На Мойке я, от досады сутулясь и делая глупый вид, стоял перед гигантским тройным зеркалом. Совершенно равнодушный ко всяким одеяниям, я стремился воочию показать это миловидным, но презренным барышням, поворачивавшим меня так и сяк. Продавщица, легонько проведя у меня между лопатками нежной ручкой, дабы „придать линию“, сделала экстатическое лицо: Как сидит, мадам?! Молодой человек – брат мадам? Да, тогда умели обольщать покупательниц! За этого „брата“ мама – умная, самостоятельная в суждениях женщина – могла взять в придачу и два таких костюма...»⁵. Универмаг «У красного моста» являлся элитным и наличие клиентов из императорской семьи, это полностью подтверждало.

После революции в 1919 г. в здании универмага и трех соседних домов, открылась швейная фабрика. В советское время здание лишилось купола и башни со шпилем. К XXI в. внутренние помещения универмага серьезно обветшало. В 2009 г. в бывшем здании «Эсдерс и Схефальс» и трех соседних домах, была начата масштабная реконструкция с целью создания многофункционального комплекса «У Красного моста», включающего воссоздание исторического облика универмага⁶.

Отреставрированный универмаг открылся в июле 2015 г.⁷ Экстерьеры были восстановлены удачно, над универмагом вновь появился шпиль и купол атриума. К сожалению, того же нельзя сказать об интерьерах. Наиболее характерным и эффектным элементом, по-видимому оригинальным, является лестница и шахта лифта на мой взгляд наиболее хорошо восстановлены именно эти элементы.

Однако перед лестницей располагается подиум и стеллажи с одеждой, которые закрывают вид на лестницу. В строениях модерна лестнице часто отводилась главная роль, вокруг нее группировались все внутренние помещения, хотя в универмаге ключевым элементом является атриум, тем не менее, закрывать обзор этого лучшего элемента, не стоило. Станным представляется громоздкие квадратные колонны, пронизывающие зал первого этажа и явно не относящиеся к модерну. Растительный орнамент потолков первого этажа хоть и производит не плохое впечатление, но является однотипным. Кассовая стойка напоминает работы Э. Валлена и Г. Гимара, остальные деревянные составляющие выглядят слегка странно и порой не соответствуют функциональному назначению. Большим недостатком является купол атриума и окна, их роль максимально наполнять помещения светом, но при реконструкции купола, по-видимому, этот факт не учитывался, свет, сквозь мутные стеклянные конструкции, проникает с трудом, а окна загромождают рекламные плакаты. На втором и третьем этажах от реконструкции интерьеров отказались.

Попытка найти фотографии и описания интерьеров универмага до революционной поры, оказалась не слишком удачной. Про интерьеры торгового дома «С. Эсдерс и К. Схефальс» не упоминается даже в работах такого известного ученого, как Б. М. Кириков⁸, поэтому сложно сказать насколько воссозданные интерьеры близки к оригинальным. Однако, руководствуясь основными признаками организации внутреннего пространства эпохи модерн, можно заключить, что реконструкция интерьеров в универмаге «У Красного моста» выполнены неудачно, и причиной этого, считаю, отсутствие необходимой информации и довольно безразличное отношение к интерьерам в целом. Торговая компания Эсдерс открыла магазины во многих странах, но чуть больше чем за столетие многие из них постигла неудача, и они были уничтожены. Петербургский магазин С. Эсдераса и К. Схефальса сохранился, и внешне его удалось восстановить, но интерьеры оказались наиболее хрупкими элементами «железобетонной конструкции» и были утеряны. Внутренние помещения часто изменяют и ремонтируют, они теряют свой первоначальный облик и для модерна с его концепцией целостного подхода это является серьезной потерей.

Деструкция любого архитектурного памятника начинается именно с интерьеров, они исчезают в первую очередь и спустя даже пару десятилетий оригинальные интерьеры могут быть утеряны навсегда. Именно поэтому так важно оберегать эти объекты культурного наследия уже сейчас, иначе менее чем через полвека сохранять уже будет нечего.

Примечания

¹ Модерн, его истоки и проблемы интерпретации. URL: <http://stihi.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

² Соловьев Н. К. Всеобщая история интерьера. М.: Эксмо, 2013. 784 с.

³ Дамское счастье // Квартальный надзиратель. 2011. № 103, окт. URL: <http://kn.sobaka.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁴ Успенский Л. Записки старого петербуржца. URL: <http://modernlib.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁵ Там же.

⁶ Радченко И. Проект «У Красного моста»: новая жизнь четырех зданий на Мойке. URL: <http://d-c.spb.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁷ У Красного моста: универмаг: офиц. сайт. URL: <http://ukrasnogomosta.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁸ Кириков Б. М. Архитектура петербургского модерна: обществ. здания. СПб.: Коло, 2011. Кн. 1. 576 с.

А. И. Калашников

Коммеморация петербургского авангарда

Петербург начала XX в. – центр сосредоточения русского авангарда, в наше время город продолжает хранить значительный информационный потенциал. Какова роль коллективной памяти в интерпретации событий минувших дней? В данной статье будет рассмотрен феномен коммеморации петербургского авангарда как специфической формы репрезентации прошлого.

Ключевые слова: авангард, коммеморация, память, Государственный институт художественной культуры, ГИНХУК дом Матюшина

Andrey I. Kalashnikov

Commemoration of Petersburg Avant-garde

Petersburg at the beginning of 20th century is the center of concentration of Russian avant-garde, today the city continues to keep an important information potential. What is the role of collective memory in the interpretation of the events of the last days? This article will consider the phenomenon of commemoration of Saint Petersburg avant-garde as a specific form of representation of the past.

Keywords: avant-garde, commemoration, memory, State Institute of Artistic Culture, Matyushin's House

Современной культуре, переживающей в своем роде «мемориальный бум», свойственно взаимодействие с событиями предшествующих эпох в особом контекстуальном значении. То, что называют коммеморацией, является ничем иным, как способом актуализировать наиболее значимые события предшествующих эпох с целью обретения определенной социальной группой единения через интерпретацию исторического опыта сквозь современную ей эпоху¹. В этом контексте, важным аспектом является соотношение понятий коммеморации и коллективной памяти. И если память – в своем роде, побочный продукт исторического опыта индивидов, то коммеморация рождается из актуализированного желания сообщества упрочить собственные взаимосвязи путем разделения общего отношения к особенно значимым событиям прошлого, а точнее, отношения к их репрезентации². Следует отметить, что память, как некий образ ушедшего события, сконструированного у индивида в настоящем, в большей степени имеет субъективный характер, что определяет воздействие на коммеморативные практики социальной и политической повестки в обществе.

В этом отношении русский авангард в целом, как общероссийское явление, и петербургский авангард в частности занимают отчасти неопределенное положение в общественном сознании. Это обуславливается чередой значительных социальных потрясений, произошедших в России за последние десятилетия, поочередно сменяющих курс культурной ориентации нескольких поколений. Так, если к литературным деятелям у советской номенклатуры наблюдался весьма избирательный подход – например, тот же Маяковский хотя, очевидно, и являлся для советского режима в постреволюционный период нежелательным реактивом³, однако же стал в дальнейшем одной из центральных фигур коммеморации, то творческое наследие художников-авангардистов было покрыто завесой тайны вплоть до периода перестройки и оставило коммеморативный отпечаток в значительно меньшем объеме.

Вместе с тем, Санкт-Петербург хранит значительный коммеморативный потенциал по отношению к авангарду, что обуславливается его исторической ролью в ключевых событиях художественной сцены своего времени. В частности, в городе была организована работа ГИНХУКа – крупнейшего экспериментального научного учреждения, занимавшегося теорией и практикой художественной культуры, двери которого не закрывались для Малевича, Татлина, Матюшина, Филонова, Пунина, Маяковского и многих других. В том же здании ГИНХУКа, бывшем особняке Мятлевых, но со «входом из подворотни с Почтамтской улицы»⁴ проживал сам Казимир Малевич, памятная доска которому размещена на здании. В 1926 г. деятельность учреждения подверглась репрессиям, ГИНХУК был закрыт. Сейчас в особняке Мятлевых разместились городская прокуратура.

Относительно более благоприятная судьба постигла дом, в котором проживали Михаил Матюшин и Елена Гуро на улице Песочной (ныне – Профессора Попова) ул., д. 10. Дом часто посещали братья Бурлюки, Каменский, Крученых, Лившиц, Малевич, Маяковский, Розанова, Татлин, Филонов,

Хлебников. Здесь размещалось основанное Матюшиным издательство «Журавель». Длительное время деревянное здание пустовало, под конец перестройки служило ночлежкой для бездомных, полностью сгорело, отстраивалось заново и наконец в 2006 г. здесь был открыт Музей петербургского авангарда⁵. В настоящее время музей успешно функционирует: проводятся камерные выставки, художественные представления, творческие встречи.

К сожалению, ряд значимых объектов до наших дней попросту не сохранился⁶, к подобным примерам относится квартира Матюшина и Гуро на Лицейской ул. (ныне – ул. Рентгена), д. 4, в которой они жили до переезда на Песочную; редакция журнала «Сатирикон» по адресу Невский пр., д. 9, где в свое время выставлялись Кульбин, Бурлюки, Матюшин, Экстер; дом бывшей государственной типографии на Инженерной ул., д. 2, где проходила 3-я выставка общества «Союз молодежи» (а также московского общества «Ослиный хвост»), здание театра Луна-парка по адресу Офицерская (ныне – Декабристов) ул., д. 39, где состоялась премьера трагедии «Владимир Маяковский» и футуристической оперы Малевича «Победа над солнцем»⁷.

Тем не менее, в наше время имеется определенное количество функционирующих объектов, либо вовсе не подвергшихся коммеморации, либо ограничившихся формальными признаками, что вызвано разной степенью обусловленности. Так, например, частичной коммеморации могли бы быть подвергнуты Зимний дворец (в 1918 г. переименованный в Дворец искусств), в котором выставлялись на «Первой государственной свободной выставке произведений искусства» Матюшин, Маяковский, Пуни, Филонов, Шагал, Школьник⁸ и на время ставшая одним из центров авангардизма Академия художеств. Не отмечен дом Адамини на Марсовом поле, где располагалось художественное бюро Добычиной и в 1915 г. была проведена одна из самых влиятельных выставок в истории современного искусства – «0,10»⁹. Кроме этого, практически никак в наши дни не отмечена на городской карте история бурной деятельности «Союза молодежи» – первого творческого объединения русского авангарда, источниками значительного коммеморативного интереса по отношению к которому являются такие несущие на себе высокую историческую значимость места, как квартира художника Э. К. Спандикова на Большом проспекте Петроградской стороны, д. 45, где наряду с домом Матюшина и Гуро проходили первые заседания участников общества; мастерская художников по адресу наб. реки Карповки, д. 25, где в 1909 г. для общих собраний было снято пространство принадлежащее родственникам Кульбина; мастерская в Замятином пер., д. 3, где образовалось нечто вроде музея-клуба объединения уже в период после выхода из него Матюшина, в котором активно происходило общение, знакомство между художниками и был заложен фундамент для проведения 8 марта 1910 г. первой выставки общества в доходном доме генерала И. Ф. Тутолмина на Большой Морской ул., д. 28 и другие памятные места¹⁰.

Как и многие выдающиеся деятели петербургского авангарда, не имеет полноценного мемориала в Санкт-Петербурге Павел Филонов, ограничившийся памятной доской на доме литераторов и художников по адресу ул. Литераторов, д. 19, в котором он проживал и скончался в ужасную зиму 1941 г. Непростая судьба мест проживания знаменитых петербуржцев словно вторит судьбе самих жителей. Так, в бывшую квартиру Даниила Хармса на Маяковской ул., д. 11 в 1941 г. попала бомба, после чего весь дом был расселен, а позднее здесь растянулся на длительное время капитальный ремонт. В результате квартиру Хармса разделили на две квартиры. В наши дни, некоторые из бывших квартир ярких представителей художественных течений XX в. по-прежнему являются жилыми, примером может послужить квартира Маяковского и Бриков на ул. Жуковского, д. 7 или квартира Мандельштама на Большой Морской ул., д. 49¹¹, однако музеефикация подобных объектов происходит крайне редко.

Процесс коммеморации значимых мест петербургского авангарда сталкивается на официальном уровне с определенными преградами объективного, либо субъективного порядка – это и бюрократические факторы, и свойственная современному обществу апатия и политическая индифферентность, а также другие аспекты. В результате чего, наиболее действенными мерами становятся редкие частные инициативы. Ярким примером служит деятельность Дома Матюшина, который стал отправной точкой в организации туристических маршрутов по Петроградской стороне, столь насыщенной памятными местами. Любопытным опытом является нанесение граффити с портретом Хармса уличными художниками Пашей Кас и Павлом Мокичем на брандмауэр его бывшего дома к 74-летию со дня смерти писателя. Несмотря на удачный пример интеграции этого изображения с городской средой и положительный отклик населения, у работы в силу ее несогласованности с городскими властями, возникла бюрократическая заминка в духе фирменного абсурдизма – чтобы легализовать портрет, для начала необходимо его закрасить¹².

Санкт-Петербург воспринимается в современном обществе как город классической культуры,

наследник строгого облика и стиля, а упомянутые отдельные попытки коммеморации авангарда, проявляющиеся в большей мере вопреки современным тенденциям, лишь в очередной раз подтверждают это. Авангард вызывает диссонанс сознания. Но в то же время, оставив яркий отпечаток в русской культуре, является значительной составляющей исторического облика города и тем самым имеет все шансы на переосмысление в общественном сознании и городском пространстве.

Примечания

¹ Нора П. Эра коммемораций // Франция – память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок; пер. с фр. Д. Хапаевой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999. С. 95–147.

² Мегилл А. Историческая эпистемология. М.: Канон, 2007. С. 116.

³ Федорова Е. В. Гибель В. В. Маяковского – закономерность или случайность? М.: Новый ключ, 2011. С. 76.

⁴ Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. М.: Ра, 2004. Т. 1. С. 195.

⁵ Насонова Н. В. Топография петербургского авангарда: путеводитель. СПб.: ГМИ СПб, 2009. С. 58.

⁶ Там же. С. 5–139.

⁷ Там же. С. 78.

⁸ Там же. С. 106.

⁹ Шатских А. С. Казимир Малевич. М.: Слово, 1996. С. 34.

¹⁰ Насонова Н. В. Указ. соч. С. 65.

¹¹ Еременко П. Кто живет в квартирах великих поэтов век спустя. 2016. URL: <http://the-village.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹² Галеева В. Хочешь сохранить Хармса – уничтожь Хармса. 2016. URL: <http://fontanka.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

Д. А. Страхова

Стиль модерн в выставочных проектах в России: историография вопроса

Период бытования стиля модерн в России может быть обозначен с 1898 по 1912 г. Возникнув в двух вариантах, сочетающих в себе черты европейского стиля и неорусского романтизма, он быстро распространялся на территории страны, посредством популяризации его на выставках. Выставочные проекты периода конца XIX – начала XX в. были направлены на поиски и реализации новых идей о создании целостного и гармоничного пространства бытования человека, и несмотря на то, что стиль на долгое время потерял свои позиции, с середины XX в. и до наших дней крупнейшие музеи страны продолжают его осмысливать посредством создания выставок и экспозиций.

Ключевые слова: стиль модерн, Россия, выставочные проекты, стилистическое единство, музеи

Daria A. Strakhova

Exhibition projects of art nouveau in Russia: historiography of problem

The period from 1898 to 1912 can be designated as a period of art nouveau in Russia. The style combined features of the European style and neo-Russian romanticism, art nouveau got around the country very fast owing to organization of exhibitions. The exhibitions projects the turn of 19th–20th century were directed at finding and realization of the idea about holistic and harmonious space of human existence. Despite of lost its position for a long time from the middle of the 20th century till the present days the biggest museums of the country continue to explore the style through making exhibitions.

Keywords: art nouveau, Russia, exhibitions projects, stylistic unity, museums

Конец XIX – начало XX в. характеризуется возникновением нового стиля – модерна. В это время по всему миру проходят выставки, представлявшие новый стиль. Это и Немецкая художественная выставка 1899 г., и Всемирная выставка в Париже 1900 г., выставка «Документ немецкого искусства» в 1901 г. и многие другие. В Россию стиль модерн приходит с небольшим опозданием, в отличие от в Европы, и его период бытования может быть обозначен с 1898 по 1912 г. «Модерн возникает в двух взаимосвязанных вариантах – международный стиль, и в сочетании с неорусскими мотивами национального романтизма»¹. «Два варианта модерна так и не стали единым стилем в начале века, однако сейчас позволяют говорить об одном и том же стиле в разных национальных интерпретациях»². Благодаря своей новизне на рубеже XIX–XX в. модерн стремительно вошел в структуру городского и общественного пространства, однако в быту, интерьеры, выполненные в новом стиле, на первоначальном этапе его становления встречались редко.

Для популяризации и актуализации модерна, в России в начале XX в. проходили выставки нового искусства, на которых, согласно концепции стиля о едином и гармоничном пространстве среды бытования человека, экспонировались предметы декоративно-прикладного искусства, ориентированные на европейский модерн, а так же создавались интерьеры, с неорусскими мотивами³, так называемого русского модерна.

Одной из первых выставок, соединившая в себе вышеперечисленные черты, стала «Выставка архитектуры и художественной промышленности» проходившая в Москве в 1902. Одним из ее организаторов был Иван Александрович Фомин (1872–1936) – художник-архитектор русского модерна. Выставка вызвала большой общественный резонанс. Для России это был первый опыт проведения подобных выставок, в отличие от европейских стран. На выставке были представлены архитектурные проекты Ф. О. Шехтеля, Л. Н. Кекушева и др., а так же мастера живописи и прикладного искусства – К. А. Коровин, А. Я. Головин. Для расположения выставки в доме на углу Столешникова переулка был арендован просторный бельэтаж. Экспонаты в пространстве располагались как целостный художественный ансамбль. Были представлены интерьеры разного назначения – кабинеты, гостиные, столовые. Художники могли свободно выбирать сюжеты и композиционные приемы.

По проекту И. А. Фомина для выставки были созданы «столовая с декоративным бассейном и две жилые комнаты с каминами и мебелью... Именно его работы задавали тон всей выставке»⁴. Художник интерпретировал русское искусство опираясь на европейский опыт, в итоге была представлена попытка создания национального варианта стиля модерн. Несмотря на желание переработать новый европейский стиль, на выставку были приглашены художники из Европы, чьи работы так же выставлялись в залах: Ч. Макинтош, Анри Ван де Велде, Г. Христиансен и др.

Следующая выставка не заставила себя долго ждать и проходила уже в Петербурге: «Современное искусство» в 1902–1903 гг. В 1902 г. общество «Мир искусства» совместно с И. Э. Грабарем, князем С. А. Щербатовым и В. В. фон Мекком решили реализовать проект, суть которого заключалась в создании «нового стиля», наподобие Европейского. Проект был назван «Современное искусство» и должен был представлять публике интерьеры в новом стиле «специфически петербургского оттенка»⁵. Напротив дома «Общества поощрения художников» на Большой Морской было найдено помещение с низкими потолками и плохим освещением в некоторых комнатах. Работа по созданию экспозиции велась чуть меньше года и в итоге были созданы следующие комнаты:

«Чайная», спроектированная К. А. Коровиным, в которой стены были обтянуты желтоватым холстом, на котором были изображены листья темно-оливкового цвета, все было прикрыто сверху решеткой, создавая впечатление беседки.

«Будуар», созданный Л. С. Бакстом. Комната была элегантно и простой, в какой-то мере даже «доведенной до аскетизма»⁶. Акцент в комнате был сделан на барельефы, находившиеся под потолком, с изображением спящих детей. Всю мебель спроектировал Л. Бакст.

«Светелка» или «Теремок». А. Я. Головин. Комната Головина была единственной, отражающей национальные изыскания. Убранство стен – пестро раскрашенная резьба, со вставками из майолики. На стенах – изображение сов для «создания сказочного настроения»⁷, повсеместное изображение растительных мотивов и фантастических животных.

К сожалению, итогом выставки явилось ее закрытие и не завершение проекта до конца, интерьеры, созданные художниками, по большому счету напоминали декорации, нежели реальные жилые комнаты, создатели разочаровались и «отчаялись в целесообразности и даже вообще в художественном смысле своей затеи»⁸, тем самым идея о создании единого и гармоничного интерьера не была реализована.

Следующая крупная выставка прошла в 1908 г. в Михайловском манеже – «Международная художественно-промышленная выставка мебели, декоративных работ и принадлежностей домашней обстановки». Большую часть экспозиции представляли художники из Германии (87 экспонатов), Венгрии (53), Японии (59), Швеции (32), Франции (28). Основная черта экспозиций всех стран – показ целостного и комфортного интерьера. Страны представляли жилые комнаты (столовые, гостиные, спальни), подчиненные данной идее. Главенствующим стилем был модерн, особенно отличительным был павильон Германии. На данной выставке основная идея стиля была достигнута, однако, дороговизна и роскошь представленных предметов мебели, были недоступны среднестатистическому посетителю, за что выставка потерпела неудачу.

Организация выставок стиля модерн в России требовала немало усилий у художников, интересующихся новыми течениями. Зачастую было сложно найти помещение, находившиеся залы «были мало приспособлены на экспозиции современного искусства, а иногда даже требовали от художников непомерной арендной платы... именно нехватка выставочных залов и средств для их оплаты часто ставила под вопрос возможность проведения той или иной выставки»⁹. Помимо это модерн в России в начале XX в. вызывал противоречивые чувства и постоянные споры, многие не считали его стилем в виду чрезмерного декора, а иногда даже называли упадническим, другие, наоборот, говорили о том, что модерн привнес новые стилистические идеи, благодаря которым происходит художественный прогресс. В итоге модерн быстро завершается неоклассикой, а затем и вовсе переходит в конструктивизм. Таким образом о нем забывают как в России, так и в Европе.

После тяжелейших событий, охвативших страну в XX в. о модерне начинают вспоминать только в 1970-е гг. Одним из центров художественной жизни по-прежнему остается Государственный Эрмитаж, в котором проводятся тематические выставки, затрагивающие модерн в хронологическом контексте: выставка «Французские шпалеры, конец XV – начало XX в.», Государственный Эрмитаж, 1973–1974 гг.; выставка «Костюм в России XVIII – начала XX в.», Государственный Эрмитаж, 1973–1974 гг.

Как равноправный стиль, модерн был представлен в Эрмитаже в 1974 г. Затем в ГМИ им. Пушкина организуют выставку «Москва–Париж, 1900–1930» в 1982 г. К данной выставке выпускается двухтомный каталог, который больше на теоретическом уровне осмысляет период начала XX в. в контексте взаимодействия России и Европы. Исследователи подчеркивают, что на базе модерна было создано много предметных ансамблей – интерьеров и их комплексов с высоким уровнем стилистического единства архитектуры и всех наполнявших ее предметов. А так же заостряют внимание, что модерн никуда не исчез, а только трансформировался в компоненты, входящие в произведения национального романтизма и неоклассицизма.

В 1998 г. в Москве в Третьяковской галерее открывается выставка, посвященная 150-летию со дня рождения В. М. Васнецова «Стиль жизни – стиль искусства. Национально-романтическое направление

стиля модерн в европейских художественных объединениях второй половины XIX – начала XX в.», проходившая с 20 октября 1998 г. по 28 февраля 1999 г. На выставке, помимо работ В. М. Васнецова, в полной мере были освещены аспекты неоромантического течения не только в России, но и в Англии, Германии, Швеции и Финляндии. Одной из главных задач выставки было «показать тесную связь эстетических поисков... В. М. Васнецова с общеевропейскими эстетическими проблемами, продиктованными временем, сопоставить его творчество с творчеством крупнейших мастеров национально-романтического направления в европейском искусстве У. Моррисом, Йозефом Ольбрихом...»¹⁰ и др. Данные проблемы также были подробно рассмотрены в научном сборнике-каталоге, подготовленном к открытию выставки. Создатели выставки поставили перед собой цель раскрыть своеобразие культур каждой из представленных стран посредством экспонирования предметов декоративно-прикладного искусства и создания на их основе интерьеров, для осмысления «духовного единства Европы и неотделимости русского искусства от общеевропейского художественного движения»¹¹.

К искусству рубежа веков в 1999–2000 гг. снова обращается Эрмитаж и открывает выставку «Лотарингские орхидеи», посвященную творчеству художников Эмиля Галле и Братьев Дом. В 2014 г. была открыта выставка «Чарльз Рени Макинтош: Манифест Нового стиля». Выставка проходила с 5 сентября по 9 ноября 2014 г. в Музеях Московского Кремля в Одностолпной палате. На выставке в Москве были выставлены основные работы Чарльза Ренни Макинтоша: интерьеры городских особняков, чайных салонов, декоративно-прикладное искусство, трафареты, акварели и афиши. Экспонаты были предоставлены Объединением музеев Глазго, Национальным трастом Шотландии, Шотландской галерей современного искусства, музеем Виктории и Альберта. Организаторы выставки ставили перед собой цель отдать должное выдающемуся архитектору, художнику и дизайнеру.

В наше время происходит переосмысление модерна. Мы понимаем, что благодаря новому стилю и его повсеместному распространению, в дизайне декоративно-прикладного искусства появляются новые формы, идеи использования новых материалов и многое другое. В контексте выставочной практики, да и в целом музейной, нужно отметить то, что идеи модерна о создании и воспроизведении стиля как комплексной системы, включающей в себя стилистическое единство архитектуры и ее внутреннего пространства, ложатся в основы показа данного стиля. Музеи, благодаря организации выставок, поэтапно разбирают отдельные черты модерна, вводя реконструкции интерьеров в выставочное пространство, интерпретируя их и сочетая с новыми тенденциями. В современных условиях, зачастую, полное воспроизведение данной идеи, из-за нехватки полноценных коллекций, да и в принципе нехватки архитектурных сооружений в России, практически невозможно, поэтому экспозиционеры, создавая выставки, подобно «Чарльз Рени Макинтош: Манифест Нового стиля», предоставляют посетителю недостающие предметы мебели и архитектуры через фотографии, показывают отдельные образцы плитки, рисунки и многое другое, собирая стиль по кусочкам, помогая посетителю погрузиться в атмосферу того времени и прочувствовать замыслы художников и архитекторов. И можно сказать, что «мимолетность судьбы русского модерна в начале столетия оказалась компенсирована»¹² возвратом к изучению его форм и идей, а так же их актуализацией в конце XX – начале XXI в.

Примечания

¹ Стригалева А. Искусство и производство // Москва–Париж, 1900–1930: кат. выст. М.: Совет. худож., 1981. Т. 1. С. 68.

² Нащокина М. В. Судьба мимолетного стиля: еще раз о рус. модерне // 100 лет петербургскому модерну: материалы науч. конф. 30 сент. – 2 окт. 1999 г. / сост. Л. А. Кирикова. СПб.: Аль-Софт: Белое и Черное, 2000. С. 35.

³ Лаврентьев А. Н. История дизайна: учеб. пособие. М.: Гардарики, 2007. С. 90.

⁴ Лисовский В. Г. И. А. Фомин. Л.: Лениздат, 1979. С. 14.

⁵ Бенуа А. Мои воспоминания. М.: Наука, 1980. Кн. 4–5. С. 379.

⁶ Там же. С. 380.

⁷ Там же. С. 380.

⁸ Там же. С. 395.

⁹ Северюхин Д. Я. «Выставочная проза» Петербурга: из ист. худож. рынка. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2003. С. 15.

¹⁰ Пастон Э. В. Стиль жизни – стиль искусства: развитие нац.-романт. направления стиля модерн в европ. худож. центрах второй пол. XIX – нач. XX в.: Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия. М.: Гос. Третьяков. галерея, 2000. С. 8.

¹¹ Там же.

¹² Нащокина М. В. Указ. соч. С. 42.

В. Р. Юнусова

Кукла как объект музейного показа

Кукла является одним из предметов материальной культуры, обладающих высшим семиотическим статусом. Данная статья призвана рассмотреть историко-культурные контексты презентации куклы в музейном пространстве.

Ключевые слова: кукла, музей, контекст, семиотика

Veronika R. Junusova

Doll as object of museum display

The doll is the one of the objects of material culture which have higher semiotic condition. This article aims to examine the historical and cultural contexts of presentation in the museum.

Keywords: doll, museum, context, semiotics

В настоящее время в современном научном знании под феноменом «куклы» подразумеваются антропо- и зооморфные фигурки, использовавшиеся в традиционных или нетрадиционных обрядовых и необрядовых практиках. Такие фигурки имеют, в первую очередь, способность «заменять» человека, а также иллюстрировать некоторые его функции.

Многие авторы отмечают «высший» семиотический статус куклы. Так как в отличие, например, от других детских игрушек, кукла – это вещь, приобретающая свой столь важный статус в результате соединения «материально-вещной» и «религиозно-мифологической» семантики¹. По мнению же других исследователей, именно в ритуально-мифологических практиках, которые использует человек в своей жизни, особо ярко проявляются те характерные особенности куклы как культурного феномена, стоящего на границе природы и культуры².

Осознание и попытки объяснения феномена куклы невозможны без анализа способов репрезентации куклы в литературе, живописи и т. д. Это расширяет границы осмысления феномена куклы в культуре и дает основания для изучения многих материальных объектов. В поле зрения в данном случае могут попадать предметы, которые исследователями или, например, самими носителями традиции называются «истуканами», «чучелами», «чурбанами», «скульптурой религиозного значения» и т. д.³

Одной из популярных типов кукол стала восковая фигура. Так в 90-е гг. XX в. в крупных городах России начали появляться музеи восковых персон (паноптикумы). В основном в них представлены исторические личности. Восковые персоны – это «вещь, задействованная в некоем молчаливом представлении»: позы – вот главный язык восковой фигуры⁴.

В настоящее время словари, в основном, дают два определения куклы: кукла как предмет игровой культуры и кукла как объект, существующий в контексте театральной культуры. Но, очевидно, что понятие «куклы» все-таки выходит за рамки энциклопедических определений. На наш взгляд, на сегодня наилучшей классификационной системой является система, разработанная знаменитым философом и культурологом Ю. М. Лотманом.

В рамках своего исследования Юрий Михайлович рассматривает куклы-игрушки и куклы-модели. Кукла-игрушка – это объект, используемый в игре или манипуляциях, связанных с игровой культурой. К таким куклам можно отнести: театральные куклы, обрядовые куклы, куклы для шествий, утилитарные куклы, мультипликационные и телевизионные куклы. Кукла-модель является вторым «типом» куклы в системе, разработанной автором. Данный тип отличает, в первую очередь его статичность, так как они являются объектами, которые не задействованы в игре или в каком-либо игровом действии⁵.

Нужно отметить, что кукла как предмет и объект музейного показа (будь то постоянная экспозиция или временная выставка) помещена в определенный историко-культурный контекст.

На сегодняшний день в ходе нашего исследования нами были выделены следующие историко-культурные контексты, в которые помещены куклы в музеях разного профиля:

– Этнографический контекст презентации куклы в музее предполагает рассмотрение куклы как объекта, иллюстрирующего особенности и характерные черты народов мира и их традиций.

В данном случае кукла – это объект, помещенный в стены музея, создающий мощный «эффект присутствия». Именно кукла является одним из тех дополнительных источников информации, которые необходимы для более глубокого понимания проблемы или идеи, заложенной в концепции самой экспозиции.

– Игровая кукла – предмет, представленный в музее в контексте детского творчества, темы детства и игры в целом. В рамках игрового контекста кукла является одной из констант существования мира детства, который сопутствовал ребенку уже на самых ранних этапах развития общества. Нужно отметить, что практически во всех культурах кукла или подобные ей зоо- и антропоморфные артефакты играют важную роль в игровых практиках в период младенчества и раннего детства. Эта функция присуща кукле даже в культурах, налагающих запрет на использование изображений человека. Такая роль продиктована процессами самоотождествления и самоидентификации, а также осознанием своего собственного «Я» в отличие от «Другого» в период онтогенеза (по Ж. Пиаже)⁶.

Кукла-игрушка – это то одна из главных тем исследователей, изучающих мир детства и детского творчества. Это объясняется тем, что кукла-игрушка часто в игре исполняет роль ребенка, на нее переносится опыт общения взрослых и детей, она становится объектом заботы и опеки⁷.

– В рамках религиозно-мифического контекста кукла представлена как предмет, отображающий мир духов и божеств, в котором куклы выполняли функции талисманов и оберегов, выступали в роли символа в ритуальных играх и представлениях, а также были средством передачи религиозных верований и приобщения к традиционной культуре.

По мнению многих исследователей, религиозно-мифологический «текст»-информация, которую несет в себе музейный объект (кукла), обладает одним из высших ценностно-семиотических значений⁸. Данный контекст призван найти ответы на важнейшие вопросы нашего бытия и обращен к душе, разуму, воображению, чувствам и совести человека.

– Театральный контекст. В музее театральная кукла позволяет увидеть все многообразие ее ролевых функций: зачастую она представлена в роли прашура, потомка, хранительницы души и духа, изображения божества, духовной сущности и самого человека. Теоретики и практики спорят о ее сущности, о границах ее выразительности, о природе отражения ею реальности человеческого мира.

Открытый характер этих вопросов связан и с тем, что в развитии театрального искусства доминирует тенденция к диффузии выразительных средств, которая происходит на границах отдельных его видов. Порой спектакль напоминает мозаику, собранную из различных элементов, что естественно ставит вопрос о его видовых границах, о сохранении специфики средств выразительности, и даже о самостоятельном существовании театров в рамках той системы, которая исторически сложилась к сегодняшнему дню.

Необходимо также отметить, что куклы различных исторических периодов рассматривались и использовались человеком как модели человеческого тела. Так, например, человеческое тело служило образцом для создания античной куклы, которая сама затем могла быть наглядным пособием для объяснения его устройства.

Некоторые специалисты, занимающиеся историей кукол, отдельно выделяют манекен и называют его «лже-куклой». Манекен, в свою очередь, не повторяет чью-то фигуру конкретно, он выступает в амплуа «идеального человека»⁹. Но является ли манекен куклой, в принципе? Или все-таки это нечто другое, требующее отдельного исследования?

Таким образом, можно сказать, что кукла является специфической антропоморфной, универсальной моделью человека в культуре. Существование феномена куклы способно расширять опыт бытия, поведения и прогнозирования человеческой жизни. В свою очередь, представление куклы в музее автоматически предполагает помещения ее в определенный историко-культурные контексты, рассмотренные нами выше.

Примечания

¹ Байбури А. К. Семиотический статус вещей // Сборник Музея антропологии и этнографии. Л.: Наука, 1981. Т. 37. С. 226.

² Карпова Т. Е. Феномен куклы в русской культуре: ист.-культурол. аспекты: дис. ... канд. культурологии. СПб., 1999. С. 54.

³ Большаков А. О. Человек и его двойник: изобразительность и мировоззрение в Египте Старого царства. СПб., 2001; Морозов И. А. Феномен куклы и проблема двойничества: в контексте идеологии антропоморфизма // Живая кукла: сб. ст. М., 2009. С. 11.

⁴ Там же. С. 55.

⁵ Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 116.

⁶ Карпова Т. Е. Указ. соч. С. 25.

⁷ Там же.

⁸ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 112.

⁹ Большаков А. О. Указ. соч. С. 81.

Е. В. Карпова

Научно-вспомогательные материалы как способ визуализации культурного наследия в музее

Демонстрация культурного наследия является неотъемлемой частью деятельности музея. Однако показ подлинных предметов и объектов культурного наследия не всегда возможен в пространстве музейной экспозиции по ряду причин. Для решения данной проблемы реализуется функция визуализации наследия, которая осуществляется различными способами. Применение научно-вспомогательных материалов является одним из них.

Ключевые слова: визуализация, научно-вспомогательные материалы, музейная экспозиция

Elena V. Karpova

Scientific auxiliary materials as technique of visualization cultural heritage in museum

Demonstration of cultural heritage is a vital part of museums' practice. However displaying authentic objects of cultural heritage in the exposition space is not always possible for several reasons. The solution of this problem is to implement the function of visualization of heritage, which may be done by using different methods. Using scientific auxiliary materials is one of them.

Keywords: visualization, scientific auxiliary materials, museum exposition

Визуализация – понятие, используемое в различных науках и в различных трактовках, и, по сути, является междисциплинарным. Однако в данном случае оно рассматривается применительно к музейной сфере, где под визуализацией понимается демонстрация объектов наследия в невербальной, зрительной форме.

Визуализация культурного наследия необходима по ряду причин. Из них наиболее значимыми для данного исследования являются особенности непосредственно самих объектов и предметов культурного наследия, и особенности его восприятия современным зрителем. При этом второй аспект оказывает наибольшее влияние на необходимость визуализации. Как отмечают исследователи в данной области, к особенностям культурного наследия относятся его сохранность во фрагментарном состоянии, несколько уровней смыслового содержания, отсутствие интуитивно понятного значения, а так же удаленность в исторической перспективе, что влияет на восприятие наследия и его понимание¹. Особенности восприятия наследия трансформируются с течением времени, на что влияет появление более современного наследия, все та же увеличивающаяся временная дистанция от наследия прошлого, а также развитие технологий и в общем изменяющейся психологии восприятия и отношения к наследию.

В музейном пространстве визуализация может принимать различные формы и выполнять разные задачи. От того, насколько удачно реализована та или иная форма демонстрации объекта, зависит и успешность его восприятия зрителем, возможность совершения успешного акта музейной коммуникации.

Применение той или иной формы визуализации в экспозиционном пространстве во многом зависит от замысла экспозиционера, смысла, который вложен в сам объект показа и должен быть воспринят зрителем, а так же от требований среды (пространства), общественных потребностей и развития технических и технологических возможностей на данный момент времени. Таким образом, применение определенной формы визуализации диктуется рядом условий, которые необходимо учитывать для достижения наиболее успешного результата.

Целями визуализации, по мнению автора, могут являться:

- 1) демонстрация и воссоздание культурного наследия;
- 2) расширение информационного поля экспозиции;
- 3) художественное оформление экспозиции.

Для данного исследования научный аспект визуализации превалирует над художественным. Под научным аспектом визуализации понимается информационный потенциал, сосредоточенный во вспомогательных объектах и предметах и влияющий на музейную коммуникацию, трансляцию и интерпретацию.

В связи с разнообразными целями визуализации в музейной пространстве образуется большое число форм ее реализации. Все формы и способы визуализации можно условно разделить на две группы: с использованием мультимедийного технического оборудования и без его использования. Данное исследование посвящено второй группе, к которой можно отнести большую часть научно-вспомогательных экспозиционных материалов. Следуя определению Российской музейной энциклопедии, к ним можно отнести «воспроизведения музейного предмета (объекта), диаграммы, карты, схемы, планы, таблицы, графики, которые приобретаются или создаются для повышения информационного потенциала собрания»².

Необходимо также обратиться к задачам визуализации, которые выполняются при помощи научно-вспомогательных материалов. Они могут изменяться в зависимости от поставленных целей, тем не менее, среди них можно выделить наиболее характерные для данного вида материалов.

Создание воспроизведений объектов или предметов в экспозиции является одной из задач визуализации. При этом под воспроизведением оригинальных экспонатов понимается создание копий, макетов, муляжей, реплик и т. д.

Их создание обусловлено невозможностью демонстрировать оригиналы в экспозиционном пространстве по ряду объективных причин: большие размеры экспоната и его «недвижимость» (например, объекта архитектуры), его сохранность, невозможность или затруднение транспортировки или передачи на временное экспонирование, несоответствие условий экспонирования требованиям сохранности.

В случае невозможности представления аутентичного предмета в экспозиции, создаются его воспроизведения в различных формах. При этом всегда важно указывать, что данные материалы не являются подлинными предметами. Они выполняют вспомогательную роль в экспозиции и служат для предоставления дополнительной информации. Наличие данных материалов необходимо в экспозициях, так как в их отсутствии заявленная тема не может быть полноценно раскрыта.

Если музейный предмет находится в плохом состоянии или его нельзя демонстрировать в предлагаемых условиях, создается его копия. Она позволяет представить данный предмет в экспозиции для наиболее полного отображения тематики. Макеты позволяют демонстрировать объекты больших размеров, которые невозможно экспонировать в стандартном музейном пространстве. Примерами могут служить макеты архитектурных сооружений, которые физически невозможно представить в выставочных залах. Качественный макет здания позволяет полноценно изучить его, расширяя информационное поле для зрительского восприятия и создавая дополнительные условия для коммуникации.

Реконструкция утраченного наследия является одной из важнейших задач музейной деятельности в целом и визуализации в частности. Под реконструкцией понимается воссоздание утраченного объекта максимально соответствующего своему прототипу на основе имеющихся данных. Реконструкции могут осуществляться в самых разнообразных формах. В источниках³ представлена следующая типология видов реконструкции:

- изобразительная, представленная в виде всевозможных рисунков и изобразительных материалов, видео, компьютерной графики и др.;
- материальная (предметная), представляющая собой физическую реконструкцию предметов;
- нематериальная, направленная на реконструкцию объектов нематериального наследия, таких как производственные технологии, традиционная культура, танцы, музыкальное искусство и искусство пения, значимые элементы культурологического менталитета и многое другое;
- теоретическая, представленная в виде описаний определенных событий.

Для данного исследования интерес представляют те формы, которые имеют физическое воплощение и относятся к научно-вспомогательным материалам, влияющим на раскрытие информационного потенциала наследия, т. е. изобразительная и материальная реконструкция. Реконструкция объектов в визуальной форме является одной из наиболее важных форм репрезентации культурного наследия. Это связано с особенностями восприятия современного посетителя, которому все сложнее самостоятельно представить полноценный предмет или объект, глядя лишь на его фрагмент или описание в текстовой форме.

Изобразительная или графическая реконструкция является довольно действенной формой, представляющей в визуальной форме утраченное или дошедшее до нас во фрагментарном или руинированном состоянии наследие. Довольно часто материалы такого рода используются в исторических и естественнонаучных музеях для демонстрации объектов, которые невозможно представить в экспозиции, но они необходимы для полного и глубокого представления заявленной тематики, а также для раскрытия информационного потенциала некоторых

экспонатов. Воссоздание объекта в графической форме проще и дешевле, чем материальная реконструкция в натуральную величину.

Такой вид реконструкции позволяет воссоздать внешний облик объекта⁴, при этом его функциональное назначение не всегда раскрывается в полной мере. Это связано с тем, что основной функцией изобразительной реставрации является отображение образа объекта. Графическая реконструкция в виде рисунков может быть актуальной для воссоздания костюмов в пространстве музея. Такой вариант не требует больших материальных затрат в отличие от материальной реконструкции, однако позволяет представить в экспозиции дополнительные материалы, влияющие на создание более полной исторической картины и ее понимание зрителем.

Материальная реконструкция предполагает воссоздание предмета или объекта в натуральную величину по возможности из аутентичных материалов⁵. Такой вид реконструкции позволяет воссоздать не только внешний облик, но и выявить и, если возможно, продемонстрировать функциональные качества предмета. Воссоздание наследия в материальной форме позволяет его более детально интерпретировать. Таким образом могут реконструироваться костюмы, оружие, обмундирование и многое другое.

Материальная реконструкция объектов и предметов не в натуральную величину может осуществляться за счет создания макетов, моделей и других вариантов воспроизведений⁶. При таком подходе в экспозиции могут быть представлены утраченные или руинированные архитектурные ансамбли, комплексы, сооружения и постройки, демонстрироваться различные механизмы, орудия и многое другое.

Задача демонстрации различных процессов в экспозиции, например работы механизмов, реализуется с помощью такого вида научно-вспомогательных материалов, как модели. Такие материалы востребованы больше всего в научно-технических музеях, однако применяются не только в них. Модель представляет собой объемное отображение оригинала объекта, воспроизводящее его функциональные особенности и принципы (механизмы) действия⁷. Модели применяются для демонстрации процессов их работы в экспозиционном пространстве, месте, заведомо не подходящем для показа настоящих механизмов, машин и подобных объектов. Однако их уменьшенная копия, полностью функциональная, позволяет зрителю ознакомиться с их принципами действия, устройством в безопасном месте для расширения знаний в той или иной области. Наиболее ценные и специально созданные авторские модели тех или иных объектов сами могут становиться оригинальными экспонатами, переходя из вспомогательных материалов в основной фонд.

Создание историко-культурного контекста как одна из ключевых задач визуализации в музее реализуется с помощью применения таких форм вспомогательных материалов, как диорамы, панорамы, фотоматериалы и других изобразительных материалов. Диорама представляет собой, как правило, изогнутое полукругом изображение, дополненное предметным рядом, находящимся перед ним. Она служит фоном для экспонирования, как аутентичных экспонатов, так и типологических и других научно-вспомогательных материалов, формируя необходимый контекст для восприятия предметного ряда или определенного сюжета. Фоновое изображение позволяет создать целостную среду, погружая зрителя в его атмосферу, вовлекая в действие. Изображение при этом воссоздает в визуальной форме сюжеты, тематически дополняющие экспонаты, как бы размещая их в среде их бытования или функционирования.

Панорама функционирует по тому же принципу, однако она представляет собой замкнутое изображение, отражающее полную круговую перспективу. На переднем плане также может размещаться предметный ряд, как правило, состоящий из бутафорных предметов, создающих иллюзию перехода в фоновое изображение, делая его объемным. Диорамы используются как вспомогательный материал, дополняющий основные экспонаты и сюжеты, изображающий определенные сцены, погружая зрителя в специфическую атмосферу. Создаваемая атмосфера погружения в среду способствует лучшему пониманию тематики экспозиции и влияет на чувственное восприятие зрителя, что делает информацию более запоминающейся.

Фотоматериалы как одна из форм вспомогательных материалов, позволяет продемонстрировать в выставочном пространстве те сюжеты, которые не могут быть представлены в экспозиции в другом виде. Примером могут служить природные ландшафты, дополняющие экспонаты, демонстрируя место их бытования или обнаружения, места археологических раскопок и др. Кроме того, фотоматериалы могут служить дополнением к предметам показа, демонстрируя их в другой среде, их состояние до реставрации, похожие предметы и многое другое.

Как сказано выше, применение той или иной формы визуализации зависит от ряда условий, однако в одном экспозиционном пространстве возможна комбинация различных форм. При этом

важно учитывать такие факторы, как сочетание их между собой, сочетание с общей идеей экспозиции и остальными экспонатами, т. е. они не должны выделяться на общем фоне и подходить по стилистике. Кроме того, крайне важно обращать внимание на роль, которая отдается той или иной форме визуализации в экспозиции: все дополнительные материалы носят вспомогательную роль и не должны отвлекать зрителя от общения с оригиналом, не затмевать его своей интерактивностью, а дополнять его, расширяя информационное поле.

Таким образом, использование научно-вспомогательных материалов в экспозиции с целью визуализации культурного наследия является довольно распространенной практикой и необходимо по ряду причин. Различные формы вспомогательных материалов позволяют представить в визуальной форме утраченное наследие, объекты, находящиеся в плохом состоянии, которые невозможно представлять в экспозиции, демонстрировать в музейном пространстве воссозданные архитектурные объекты и многое другое. Визуализация наследия с помощью научно-вспомогательных материалов позволяет транслировать его в более доступной форме, дополняет информационно аутентичные экспонаты и создает условия для совершения музейной коммуникации.

Примечания

¹ Никонова А. А. Визуальные технологии и сохранение культурного наследия России // Вестн. СПбГУКИ. 2014. № 1. С. 49.

² Российская музейная энциклопедия. URL: <http://museum.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

³ Максимов Р. И. Некоторые аспекты методологии научной реконструкции и использование ее в научно-образовательной деятельности музеев. URL: <http://1400.xn--p1ai> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁴ Нестеров Е. А. Возможности различных видов научно-вспомогательного материала в раскрытии информационного потенциала археологических предметов // Вестн. Томск. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. Томск, 2012. № 3 (7). С. 27.

⁵ Там же. С. 28.

⁶ Российская музейная энциклопедия.

⁷ Андреева И. В. Вспомогательные материалы в системе музейной экспозиции: проблема классификации и понятийной идентификации // Вестн. Челяб. гос. акад. культуры и искусств. 2011. № 4 (28). С. 27.

Т. В. Раншакова

Музейный этикетаж: современные тенденции и проблемы

Развитие новых технологий и теоретических концепций привело к значительным изменениям в практической деятельности музеев. Изменения затронули и этикетаж. Появление новых видов этикеток, которые наравне с традиционным этикетажем, стали внедряться в экспозиции, поставило перед музейными работниками серьезный вопрос о согласовании разных видов этикетажа в рамках одной экспозиции. В исследовании на основе анализа опыта музеев Санкт-Петербурга рассматриваются современные тенденции и проблемы связанные с использованием этикетажа в музеях.

Ключевые слова: этикетаж, музейная коммуникация, экспозиционная деятельность, интерпретация, посетитель

Tatiana V. Ranshakova

Museum labels: modern trends and problems

The development of new technologies and concepts in theory led to significant changes in the practical activities of museums. The changes affected the museum labels. The emergence of new kinds of labels, which are on a par with traditional labels, have been introduced in the exhibition, put before the museum workers serious issue of the harmonization of different types of labels in a exposure. In the study, that based on the analysis of the experience of museums of Saint Petersburg, discusses current trends and problems associated with the use of labeling in museums.

Keywords: museum labels, museum communication, exhibition activities, interpretation, visitor

Быстрое развитие информационных технологий на рубеже XX и XXI в. привело к изменению представлений о понятии «информация», способах ее передачи и распространения, что способствовало, в свою очередь, возникновению различных новых теорий в разных областях знаний. Так в музейной сфере появилась теория музейной коммуникации, которая, на сегодняшний день, претендует на место основной теории музеологии. Новая теория повлияла на то, что «представление о монологическом воздействии музея на аудиторию заменила концепция многостороннего диалога между музеем, посетителем и внешней средой»¹. Этот диалог разворачивается по определенным правилам в рамках музейной экспозиции. Сама же музейная экспозиция становится главным звеном музейной коммуникации, а основой любой экспозиции является музейный предмет – главный носитель информации. В связи с этим завоевывает все большую популярность представление о музейной экспозиции, как о тексте, в котором «говорят не словами, а предметами»². Также постепенно смещается акцент на индивидуальные потребности посетителя, уделяется все больше внимания его запросам и особенностям восприятия.

Появление в музейной сфере новых теоретических представлений приводит и к изменениям в практической деятельности музеев. Но, как мы знаем, теория и практика иногда противоречат друг другу. Так, сложилась достаточно любопытная ситуация с музейным этикетажем, когда теоретическая неустойчивость положения этикетажа опровергается с каждым годом увеличивающимся разнообразием его видов.

На сегодняшний день можно выделить следующие виды этикетажа.

1. Традиционный этикетаж

1.1. Карточный этикетаж

Это наиболее распространенный на сегодняшний день вид этикетажа. Однако, также претерпевший некоторые изменения. Во-первых, сейчас все чаще используется «пучковый» этикетаж, позволяющий выносить описание предметов за пределы витрины, тем самым не нарушая процесс восприятия посетителем предметного ряда и приближая к концепции диалога «посетитель – предмет». Во-вторых, большее внимание уделяется стилистическому соответствию этикетажа экспозиции, появляется все больше дизайнерских и авторских этикеток в рамках временных экспозиций. Примеры такого этикетажа можно увидеть в музее Религии, где этикетаж перенимает цветовое

оформление экспозиции или на выставке «Библиотека Хармса» в Музее-квартире М. М. Зощенко, где для этикетаж был применен тот же тип материала, что использовался для оформления выставочного пространства.

1.2. Этикетаж на прозрачных наклейках

Такой вид этикетаж появился сравнительно недавно и изначально применялся для временных выставок, но очень быстро распространился и сейчас подобные этикетки все чаще внедряются в постоянные экспозиции. Основной особенностью такого этикетаж является то, что он размещается непосредственно на стекле витрины и, за счет своих свойств, не нарушает визуального восприятия предметов. Кроме того, подобный вид этикетаж стилистически вписывается в любую экспозицию, что очень удобно для экспозиционеров. Однако встает вопрос об удобстве подобного этикетаж для посетителей. Текст, нанесенный на прозрачную наклейку, плохо воспринимается детьми, пожилыми людьми и слабовидящими.

1.3. Этикетаж на отдельных планшетах

Он представляет собой систему номеров, которые размещаются в витринах непосредственно у каждого объекта, а их описание выносится на размещенные рядом с витриной планшеты. В таком случае к каждой витрине составляется свой планшет. Количество планшетов к одной витрине обычно не превышает 5 штук, т. е. одновременно только 5 человек может ознакомиться с предметами. В связи с этим такая система не подходит для экспозиций с большим потоком посетителей. Данный вид этикетаж обычно отличается большей информационной насыщенностью и развернутыми дополнительными сведениями к предметам.

Такой этикетаж предполагает необходимость заранее продумать, где и как относительно витрины будут расположены планшеты, так как они занимают достаточно много места. Так, например, в Музее Религии можно увидеть подобную систему, где планшеты располагаются в специальных держателях под витринами на высоте 20 см от пола. С одной стороны, музейные работники в данном случае рационально используют пространство и не нарушают визуальное восприятие предметов, с другой – опять встает вопрос об удобстве подобной системы для посетителей.

2. Электронный этикетаж

2.1. Сенсорный этикетаж

Сегодня в музеи начинает активно внедряться электронный этикетаж. Наиболее распространенный в Санкт-Петербурге вид электронного этикетаж – сенсорный. Он предполагает сенсорные панели (рядом с витринами или встроенные в них), на которых при определенном действии (нажатии, движении руки и т. д.) высвечивается информация о предмете. Здесь мы можем вспомнить Музей Политической истории и Музей Анны Ахматовой, где подобный этикетаж успешно встраивается в экспозицию и становится продолжением образа. Однако такой этикетаж при неправильном использовании может принести и вред. В связи с этим необходимо аккуратно и обдуманно применять подобного рода этикетаж.

Несомненным достоинством подобного этикетаж является то, что с помощью него можно предоставлять посетителям развернутую информацию о предметах на разных языках. Кроме того, такой этикетаж часто привлекает к себе внимание благодаря своей красочности и динамичности.

2.2. QR-коды

QR-коды представляют собой некую метку, нанесенную на карточку или на прозрачную наклейку. Метка распознается с помощью мобильного приложения. Распознав метку, приложение выводит на экран мобильного телефона или иного устройства информацию о предметах в витрине либо запускает определенную звуковую дорожку. Сейчас подобный этикетаж можно встретить в основном в крупных музеях, например, в Военно-морском музее, Эрмитаже, Русском музее. Несомненным плюсом подобных этикеток является то, что они занимают очень мало места. Однако, такой этикетаж предполагает наличие определенного приложения и умение им пользоваться, что сокращает круг посетителей, для которых подобный этикетаж будет удобен.

2.3. Аудиоэтикетаж

Аудиоэтикетаж сейчас практически не распространен в музеях Петербурга. Он только начинает входить в экспозиции с помощью вышеуказанных меток и системы *izi. travel*. Сегодня мы можем говорить лишь об элементах подобного этикетаж. Однако, если подобные тенденции будут развиваться дальше, то скоро на экспозициях может появиться полноценный аудиоэтикетаж. Данный тип этикетаж предполагает звуковое воспроизведение описания предмета с помощью различного

рода устройств. Стоит понимать, что аудиоэтикетка в значительной мере отличается от обычной этикетки, в связи с учетом восприятия человеком информации на слух.

Отметим, что сегодня уже редко встретишь музей лишь с одним видом этикетаж. Новые виды этикетаж постепенно внедряются в экспозиции, не вытесняя старые. Если в средних и малых музеях этот процесс происходит довольно спокойно и аккуратно, т. е. новые виды этикетаж наравне со старыми органически вписываются в структуру экспозиции, дополняя друг друга и отвечая запросам разных групп посетителей. То крупных музеях может получиться некая мешанина из этикеток. И если залы по отдельности смотрятся достаточно органично, то в целом пестрота из разных по виду, стилю, цвету этикеток может привести в смещение. Такое происходит либо при постепенном обновлении экспозиции музея, в ходе чего в одних залах мы видим уже обновленный этикетаж, а в других – старый. Такую картину можно наблюдать, например, в музее Религии. Либо подобное происходит при переезде музея в новое здание, где сохраняется старый этикетаж и к нему добавляется новый, как это происходит в Военно-морском музее.

Использование нескольких видов этикетаж приводит к тому, что, с одной стороны, учитываются потребности разных групп посетителей, а, с другой, приводит к дублированию информации, увеличению и «наслоению» текстов. К одному предмету может быть дан карточный этикетаж и QR-код, однако логично предположить, что воспользовавшись одним из них, второй окажется невостребованным, что заставляет задуматься о необходимости создания какой-то единой системы, востребованной всеми, но такие замыслы кажутся пока нереальными.

Однако эти тенденции также хорошо вписываются в теоретическое представление о прямом диалоге между предметом и посетителем. Новые виды этикетаж, а также карточный «пучковый» этикетаж, не отвлекают посетителей от визуального ряда. Этикетаж как бы отходит на второй или третий план и обнаруживает себя только тогда, когда он необходим посетителю. Так «пучковый» карточный этикетаж и этикетаж на планшетах выносятся за пределы витрин, этикетаж на прозрачных наклейках становится, заметен, лишь тогда, когда на нем фокусируется взгляд посетителя, сенсорный этикетаж органически встраивается в экспозицию и выдает информацию по требованию, а метки QR-кодов занимают совсем мало места.

С другой стороны ряд исследователей в статьях и интервью последних лет говорят, что идеальная экспозиция не нуждается в этикетаже. Так, Алексей Валентинович Лебедев, доктор искусствоведения, высказывается: «Идеальная музейная экспозиция, с моей точки зрения, – это экспозиция, где не нужны этикетки. Где предметы сами рассказывают нам некоторую историю»³. Другие более аккуратно говорят о том, что этикетки «мало кто читает», что опять же наталкивает на мысли об отказе от них.

Но идеальные экспозиции могут существовать лишь в теории, на практике же мы видим другую ситуацию, где этикетаж остается незаменимым элементом экспозиции. Конечно же, существуют музеи, в которых этикетаж отсутствует или его практически нет, но такие музеи, как правило, либо частные и обладают особой концепцией, либо это мемориальные музеи, где этикетаж не требуется, так как предметом показа является мемориальное пространство, интерьеры, к которым прилагается единое общее описание. В Петербурге к первому типу музеев можно отнести частный музей «Двадцать лет после Войны: музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.». Отсутствие этикетаж в этом музее объясняется концепцией музея, согласно которой на экспозиции представлены еще не забытые предметы, о которых посетители могут рассказать больше, чем любой этикетаж, а также посетителям предоставляется возможность оказаться в родственной, близкой, еще незабытой, среде. Музеев с экспозициями второго типа в Петербурге очень много, например, мемориальная экспозиция музея-квартиры А. А. Блока, мемориальная экспозиция музея-квартиры М. М. Зощенко, экспозиция музея-усадьбы Г. Р. Державина и др.

Причину же того, что этикетаж читают нечасто стоит искать в специфике этикетаж как элемента экспозиции, мотивах посетителей, а также ошибках при проектировании экспозиций.

Чтобы разобраться в данной ситуации более подробно, давайте рассмотрим, что собой представляет современный этикетаж и какую же роль он играет в системе экспозиции.

Этикетаж играет особую роль, помогая посетителю ориентироваться в экспозиции. Хотя, зачастую, музейная этикетка небольшая по размерам, информация, отраженная на ней, становится для посетителя отправной точкой к пониманию характера и тематики всей экспозиции в целом, происхождения и бытования предметов, связи предметов с историческими и общественными событиями. Так как некоторые черты музейного предмета, существенные для хода экспозиционного повествования, могут остаться незамеченными посетителем, этикетаж же становится некой путеводной нитью, подсказывая нужный ход рассуждений. Такая ситуация создается из-за того, что у

любого предмета есть внешнее информационное поле предмета (цвет, объем, фактура, утилитарное назначение), которое как правило легко читается посетителем, и внутренне информационное поле (среда бытования предмета, его связь с историческими фактами, с общественными событиями), которые требуют пояснений и раскрытия.

Однако особенностью этикетажу является то, что внимание к нему зависит от интереса к экспозиционному материалу, так как «знакомство с экспозицией строится, как правило, по принципу „от предмета к тексту“»⁴. Именно предметный ряд заставляет посетителя обратиться к этикетажу, а не наоборот. Подходя к витрине, посетитель сначала внимательно рассматривает предметы и, если один из предметов вызывает у посетителя интерес (или какие-либо другие сильные эмоции) или вызывает непонимание, он обращается к этикетке. В таком случае возможна ситуация, когда этикетаж оказывается не нужным для данного посетителя, но это не значит, что для другого он тоже будет не нужен. Кеннет Хадсон любил повторять, что «музеи делятся на два основных типа: со стульями и без»⁵. Может посетителю стул не понадобится, но то, что он есть в положенном месте и есть сама возможность им воспользоваться «психологически окрашивает все посещение музея в радужные тона»⁶. Это касается и этикетажу.

Кроме того, этикетаж может оказаться неэффективным (т. е. не будет работать на раскрытие экспозиционного замысла) или не будет востребован посетителем, том случае если один из других элементов экспозиции или она в целом «не работает». Так как этикетаж является элементом экспозиционной системы, то глупо обвинять его в неэффективности, если неправильно принято архитектурно-художественное решение, не до конца продумана концепция экспозиции или совершены ошибки в экспозиционном дизайне. Все это приводит к тому, что у посетителя появляются проблемы с определением маршрута передвижения, пониманием экспозиционного повествования, а также он неправильно воспринимает расстановку акцентов. В таком случае даже идеальный этикетаж не сможет исправить ситуацию.

Конечно же, ошибки при составлении этикетажу также становятся фактором, который вызывает отрицательную реакцию у посетителей. До сих пор остается неизменным набор ошибок при составлении этикетажу. Он, по сути, сводится к трем положениям: неправильное расположение этикетажу относительно экспоната или витрины; неправильное составление этикетажу; ошибка в стилистике этикетки. Но, кроме того, сегодня это также усложняется присутствием на одной экспозиции разных видов этикетажу, что усугубляет проблемы и заставляет тщательно продумывать расположение одного этикетажу относительно другого. Начиная с 1980-х гг., написано много методических рекомендаций для составления этикетажу для музеев разного профиля, но и сегодня мы довольно часто сталкиваемся со всеми этими ошибками.

Юрий Игоревич Аввакумов, российский архитектор, художник, куратор, говоря о своей работе над выставочным дизайном экспозиции, отмечает, что «это приятно, когда не ты, а о тебе заботятся»⁷. Однако, казалось бы, давно прописная истина о том, «что этикетки лучше не вешать ниже пояса – потому что половина народу на выставке окажется в смешной позе, не говоря уже о том, что читать на такой высоте неудобно»⁸, до сих пор нарушается. Так в 2014 г. в Российском этнографическом музее на выставке «Музей и его собиратели» очень неудачно был расположен этикетаж на небольшом возвышении на полу под небольшим наклоном. Другой крайностью ставится этикетаж на слишком большой высоте. Так, на литературной экспозиции в музее-квартире А. С. Пушкина в некоторых залах до сих пор ряд картин вместе с этикетажом висят слишком высоко, что делает невозможным прочтение этикетки. Или, например, в Военно-морском музее ботик Петра огорожен и его нос находится на расстоянии около 2 м от ограждения. Внутри самого ботика находится стенд с предметами и этикетажом к ним. В данном случае, затруднительно рассмотреть даже предметы, не говоря уж о прочтении этикетажу. И таких примеров можно привести еще много.

Теперь обратимся к проблеме составления этикетажу. Известный факт, что содержание этикетки зависит от профиля музея и содержания экспозиции. Один и тот же предмет, помещенный в разные экспозиции, будет иметь различные по форме и содержанию этикетки. Об этом очень интересно высказывал Алексей Валентинович Лебедев: «Есть такая формальная вещь, как музейное описание: в каждом музее все предметы обязательно описываются в инвентарных книгах, в карточках научного описания. Потом на основании этих описаний издаются музейные каталоги. Но вот что показательно: если Вы посмотрите библиографическое описание книги, составленное в трех разных библиотеках, то оно будет одинаковым. Но если Вы возьмете описание одного и того же предмета в трех музеях, оно будет разным»⁹. Задача экспозиционера состоит непосредственно в том, чтобы адаптировать формальное описание предмета к нуждам данной экспозиции, исходя из ее целей и задач. Как показала практика, задача эта достаточно сложная. Структура этикетки проста и неиз-

менна, и предполагает последовательное указание названия предмета, его атрибутивных данных и дополнительных сведений (если необходимо)¹⁰. Здесь важно в нескольких строчках правильно расставить акценты, выдвинув на первый план то, что действительно важно для данной экспозиции.

Приведем простой пример. В Военно-морском музее представлена картина российского художника-мариниста Алексея Петровича Боголюбова. К ней прилагается следующая этикетка: «Захват катером „Меркурий“ шведского фрегата „Венус“ 21 мая 1789 г. / Художник А. П. Боголюбов». В Русском музее подобная картина имела бы совершенно другую этикетку: «А. П. Боголюбов / Захват катером „Меркурий“ шведского фрегата „Венус“ 21 мая 1789 г. / Холст, масло / 1845 г.». Здесь сразу видно различие между этикетками для одного предмета для музеев разного профиля. Для Военно-морского музея важно событие, отраженное на картине, поэтому название картины ставится на первое место, потом идет имя художника, а техника, материал и год написания картины совсем не указываются, так как не имеют большого значения для экспозиции музея. Если бы картина находилась в Русском музее, то на первое место было бы поставлено имя художника, так как для художественного музея авторство имеет огромное значение, затем указывалось бы название картины. А потом указывались материал, техника и год написания картины, так как для рассмотрения творчества художника важно знать такие параметры, как техника, в которой он работал, а также важно знать год написания картины, чтобы проследить развитие его творчества.

Еще одной важной деталью, которую необходимо учитывать при составлении этикетки, является правильный баланс между лаконизмом этикетки и полной информацией, на ней отраженной. Об этой проблеме в свое время писал Ян Долак в статье «Музейная экспозиция – музейная коммуникация»¹¹, приводя примеры этикетки в некоторых польских музеях. Что касается питерских музеев, баланс чаще нарушается в сторону лаконизма. Так в Военно-морском музее на выставке «Поднимала Россия паруса. Выставка работ И. П. Пшеничного» есть такие образцы этикетки: «Лег механический, гакабортный, образца 1845/1855»; «Ендова для водки / конец XIX – начало XX в.». Очевидно, что такой этикетаж не дает достаточной информации о предмете и ставит посетителя в тупик.

Последнее время довольно часто поднимается вопрос о переводе этикетки на другие языки. Хотя Санкт-Петербург и является одним из крупнейших туристических центров России, далеко не во всех музеях этикетка переведена на английский язык. Но задача состоит не только в качественном переводе этикетки, но и решении проблемы с объяснением понятий, имен и явлений для иностранцев. Это очень сложная задача, так как помещение пояснений на английском языке непосредственно на этикетку приведет к нежелательному увеличению ее размеров, следовательно, эти пояснения необходимо выносить за пределы этикетки. Наиболее успешным решением данной проблемы стало внедрение электронного этикетки, QR-кодов и разных распознавателей меток. Электронный этикетаж может быть создан не только на русском и английском языках, но и на других наиболее распространенных языках.

Выше уже говорилось об адаптации этикетки под нужды конкретной экспозиции, но не стоит забывать и об адаптации стилистики текста. Так, например, название предмета – это отнюдь не повторение названия, зафиксированного в учетной документации. Оно дается обычным литературным языком без инверсии («Хрустальная ваза», а не «Ваза хрустальная»).

Ну и наконец, наверное, самая большая проблема, которая касается не только этикетки, но и экспозиционного дела вообще, это проблема организации процесса эффективной работы, при которой выставка или экспозиция делается в срок, по четкому плану, а, следовательно, исключается недоработка на каком-либо этапе создания. Как отмечают научные сотрудники ММОА Андрей Егоров и Анна Арутюнян, «это всегда видно по качеству конечного продукта. И дело здесь не в крутизне концепции и даже не в серьезности текстов, а в том, загибается ли у тебя на экспозиции уголок этикетки или нет. По-английски это называется high finish, и именно в этой „сделанности“ проявляется слаженность командной работы. К сожалению, в российских институциях этот показатель пока не на стопроцентном уровне»¹². Действительно, для многих питерских экспозиций и выставок свойственна некая небрежность в этикетке. Можно часто встретить этикетку с ошибками, опечатками, с отсутствием описания одного из предметов, или этикетка, выполненный на некачественном материале, небрежно расположенный прямо на предмете показа.

Но, несмотря на довольно частое допущение всех выше описанных ошибок, все чаще и чаще появляются выставки и экспозиции с аккуратным и интересным сочетанием разных видов этикетки, учитывающим особенности пространства, предметов показа и экспозиционного оборудования. Одним из последних удачных проектов стала выставка «Увидеть Париж» в особняке Румянцевых. Для гравюр с изображением Парижа, представленных на выставке, был использован карточный этикетаж, крепившийся под ними на стене, а для предметов, выставленных в витринах, был ис-

пользован этикетаж на прозрачных наклейках. В парадных же залах, где интерьеры не позволяли крепить карточный этикетаж к стенам, гравюры помещались в рамки с довольно широкими полями и на нижнем пустом поле размещался этикетаж на прозрачных наклейках.

Таким образом, мы можем видеть, что с каждым годом увеличивается разнообразие видов этикетажа. Они все более активно и успешно встраиваются в экспозиции музеев. Этикетаж в музее теперь представляет сложную многослойную систему из разных видов этикеток, применяемых в различных ситуациях и отвечающих на запросы разных групп. Несмотря на сложности, возникшие в первое время, из-за многообразия видов этикетажа и на еще частое допущение ошибок при расположении и составлении этикетажа, наметилась положительная тенденция, которая говорит о начале выработки некой определенной системы взаимодействия разных видов этикеток.

Примечания

¹ Комлев Ю. Э. Формирование стратегии управления музейными коммуникациями // Мир науки, культуры, образования. 2011. № 5. С. 45–51.

² Лебедев А. В. Идеальной экспозиции не нужны этикетки // Интерпрес. 2008. № 4. С. 12–17.

³ Там же.

⁴ Методические рекомендации по организации деятельности школьных музеев и развитию детских краеведческих объединений: прил. к письму Департамента молодежной политики, воспитания и соц. защиты детей М-ва образования и науки РФ № 06–11 от 12. 01. 2007. URL: <http://turizmbkr.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁵ Шола Т. Вечность здесь больше не живет: толков. слов. музейн. грехов. Тула, 2013. 314 с.

⁶ Там же.

⁷ Аввакумов Ю. И. Это приятно, когда не ты, а о тебе заботятся // The art newspaper Russia. 2015. № 31. С. 12–15. URL: <http://theartnewspaper.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁸ Там же.

⁹ Лебедев А. В. Указ. соч.

¹⁰ Зак А. Б. Как составить этикетаж // Совет. музей. 1987. № 1. С. 24–37.

¹¹ Долак Я. Музейная экспозиция – музейная коммуникация // Вopr. музеологии. 2010. № 19. 106–117.

¹² Человек, которому больше всех надо. URL: <http://archives.colta.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

С. М. Горский

**Выставочная деятельность отечественных художественных музеев:
из опыта 1960–1980-х гг.**

Основные особенности выставочной деятельности отечественных художественных музеев в 1960–1980-е гг.: обмен выставками между столичными и региональными музеями, активизация контактов с крупнейшими художественными музеями мира и так называемые «выставки-публикации». Данные тенденции рассматриваются на опыте художественных собраний Москвы, Ленинграда и региональных музеев.

Ключевые слова: художественный музей, выставочная деятельность, экспозиция, каталог, посетитель

Sergey M. Gorsky

Exhibition activity of Russian art museums: experience of 1960–1980's

The main features of the exhibition activities of national art museums in the 1960–1980's years: exhibitions exchange between capital and regional museums, the intensification of contacts with the major art museums of the world and the so-called «exhibition publication». These trends are considered on the experience of art collections in Moscow, Leningrad and regional museums.

Keywords: art museum, exhibition activities, exhibition, catalog, visitor

Анализируя актуальность темы статьи, следует отметить важность опыта предыдущих поколений в любой сфере. Осмысление выставочной деятельности в советский период должно способствовать совершенствованию выставочной практики современных музеев с учетом предшествующих достижений как с точки зрения тематики выставок и форм межмузейного сотрудничества, так и с позиции экспозиционных приемов.

В жизни музеев с 1960-х гг. начинается период, получивший название «музейного бума». «К 60-м гг. XX в. в связи с повышением жизненного уровня населения в целом, увеличением образовательного уровня и свободного времени населения развивается массовый туризм, а с ними и интерес к музеям у широкой публики»¹. Обратимся к характеристике основных тенденций выставочной деятельности отечественных художественных музеев 1960–1980-х гг.

В журнале «Советский музей» в 1986 г. М. Гнедовский констатировал, что «Большое политическое и культурное значение имеет международный обмен музейными выставками. Во многих городах Советского Союза регулярно открываются выставки, прибывшие буквально со всех концов планеты. В свою очередь, выставки, созданные в музеях нашей страны, тоже путешествуют по всему миру, пользуются большой популярностью у жителей многих стран»².

Директор Государственной Третьяковской галереи З. И. Трегулова отмечает: «Может быть это прозвучит странно, но, на мой взгляд, сейчас мы постепенно возвращаемся к ситуации, которая существовала в Советском Союзе, или к тому положительному, что в ней было. Выставки, демонстрировавшиеся за рубежом, служили серьезной составляющей международной политики Советского Союза»³.

Как писал директор Эрмитажа Б. Б. Пиотровский, популярность музея «росла и вследствие установившихся контактов с зарубежными музеями, путем обмена выставками на паритетной основе. Эрмитажу удавалось получать великолепные по составу выставки из музеев всех континентов и вместе с тем посылать за границу не менее ценные выставки из своего собрания»⁴. В период с 1964 по 1988 гг. музей «принял более 250 выставок разной значимости и размеров из 45 стран пяти континентов земного шара»⁵.

«В Эрмитаже среди выставок, поступивших из-за рубежа, особое место занимала в 1974 г. экспозиция „Сокровища гробницы Тутанхамона“»⁶. На выставку было отобрано 48 предметов из гробницы Тутанхамона, а также две клинописные таблички из Тель-Амарнского архива. Располагалась выставка в шести залах, что определяет ее как масштабное мероприятие. «За четыре месяца выставку посетило 880 тыс. человек»⁷. Эти цифры можно соизмерить с количеством посещений самых громких выставочных проектов современности.

Еще одно значительное событие – выставка картин западноевропейских и американских художников, присланная крупнейшим художественным музеем западного полушария – Метрополитен

и открытая с 22 мая по 27 июля 1975 г. Никогда прежде нью-йоркский музей не организовывал за рубежом такой значительной экспозиции. А развернута она была в обмен на советскую выставку «Древнейшие памятники культуры и искусства на территории СССР», посланную в Метрополитен⁸.

Перечисляя зарубежные выставки, следует отметить несколько проектов, организованных в ГМИИ имени А. С. Пушкина. Выставка «Век Просвещения: Россия и Франция» (1987) демонстрировалась в Париже, Ленинграде, Москве и являла пример межкультурного сотрудничества двух стран. В статье «Обзор выставочной деятельности Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (1980–1990 гг.)», авторы говорят о новизне экспозиции: «„Век Просвещения“ вошла в число новых концептуальных выставок, организация которых основывалась на прогрессивных тенденциях современного музееведения... Подобные выставки экспонируют не только и не столько отдельные экспонаты, сколько непосредственно саму научную или дидактическую идею, часто основанную на междисциплинарных исследованиях»⁹.

В этой же статье говорится о выставках «Шедевры живописи из музея истории искусств в Вене» (1980), которая выделялась подбором западноевропейских мастеров, таких как Веласкес, Рубенс, Тициан, и «Древнее искусство греческих островов Эгейского моря» (1981). Как отмечалось, «Выставки из Греции – редкость для советского зрителя. В ГМИИ за весь период его выставочной деятельности экспозиции из Греции, посвященные античному искусству, не демонстрировались»¹⁰.

Следующая особенность этого времени – выставки «публикации». «Причем, это касалось музеев самых разных профилей и, в первую очередь, – художественных музеев»¹¹. В начале 80-х гг. И. И. Антонова, директор ГМИИ им. А. С. Пушкина, опубликовала на страницах журнала «Советский музей» развернутый призыв «Делайте выставки!», отметив эффективность «выставок-публикаций». По ее мнению, «подобные выставки не только демонстрировали фондовые коллекции, но и знакомили специалистов и зрителей с результатами научных исследований, с новыми атрибуциями, открытиями, связанными с творчеством ранее неизвестных или прочно забытых художников»¹².

Вот пример из опыта Третьяковской галереи: «При организации выставки произведений Л. М. Лисицкого (1990) перед экспозиционерами стояла задача, найти такое решение, при котором обилие изобразительного материала не разрушило бы единства образного замысла всей выставки. Эта задача была решена выделением в центре экспозиции основного произведения – трибуны Лисицкого. Легкие и изящные конструкции вместе с освещением и цветовым фоном создали единый художественный ансамбль, созвучный образом Лисицкого»¹³. Автор статьи отмечает и выставку П. А. Федотова, приуроченную к юбилею – 175 лет со дня рождения художника. «Здесь размещены полотна, прославившие имя художника... Великолепная портретная галерея, расположенная по периметру зала, как бы еще одна экспозиция, обрамляющая основное ядро. Такая центричность позволила сгруппировать работы по жанрам. Небольшие по формату, они словно „вписаны“ в соразмерное им и точно рассчитанное пространство»¹⁴.

Как отмечается в статье «Художественные музеи» в Российской музейной энциклопедии, «в 1970–1980-х гг. расширение сети художественных музеев происходило путем выделения произведений искусства фондов крупнейших художественных музеев и краеведческих музеев, на основе общественных музеев, частных собраний и художественных выставок, а также на основе и архитектуры, мемориальных помещений и коллекций»¹⁵.

Авторы монографии «Музейная выставка: история, проблемы, перспективы» утверждают: «В экспозиционную практику этих музеев прочно вошли и оправдали себя выставки, воспринимавшиеся как своеобразный метод выявления и исследования произведений изобразительного искусства... при подготовке выставок часто определялись малоизвестные работы, систематизировалось наследие художников, проверялась подлинность произведений, уточнялось название и даты исполнения... в процессе проведения коллективных выставок-публикаций активизировалась научная деятельность периферийных музеев, между исследователями устанавливались взаимовыгодные контакты, что способствовало дальнейшему совершенствованию этой формы выставочной работы»¹⁶.

Далее проанализируем выставочную деятельность Архангельского областного музея изобразительного искусства и Волгоградского музея изобразительного искусства.

Сайт Архангельского музея сообщает, что он был образован в 1960 г. «на базе художественных коллекций областного краеведческого и Сольвычегодского историко-художественного музеев»¹⁷. «Процесс формирования музейного собрания происходил в 1960–1980-х гг. XX столетия. Начал этому положили многочисленные экспедиции в районы области. Ежегодно в музей поступали сотни памятников древнерусского искусства, выявленные в результате обследования северных деревень, церквей, часовен. Коллекция народного искусства в собрании музея одна из наиболее

обширных. Она объединяет все виды традиционного искусства, бытовавшие на архангельском севере в XVIII–XX вв. Архангельский музей – обладатель самой значительной коллекции современной холмогорской резьбы по кости, чье искусство восходит к XVI в. Собрание русского классического искусства Архангельского музея... на 2/3 состоит из произведений, приобретенных в 1970–1980-е гг. в частных коллекциях Москвы и Ленинграда, художественных салонах, антикварных магазинах, мастерских художников»¹⁸.

Обратимся к истории Волгоградского музея. Он был основан также в 1960 г., ядро его экспозиции составляют произведения русской школы XVIII – начала XX вв. Гордость музея – коллекция произведений И. И. Машкова, уроженца края, представителя объединения «Бубновый валет». Музей экспонирует также произведения зарубежных художников¹⁹.

Данное исследование было проведено на основе личного архива сотрудников Русского музея, позволившего проанализировать выставочную деятельность двух музеев во второй половине 1980-х гг.

В Архангельском музее в 1986 г. экспонировалась выставка «Новые поступления. Живопись. Графика». Она была задумана как показ наиболее значительных произведений, приобретенным музеем в период с 1975 по 1986 г. В каталоге выставки были представлены работы известных отечественных художников Н. П. Крымова, К. Ф. Юона, членов «Союза русских художников». Подлинной находкой для музея было приобретение полотен живописцев Ю. И. Пименова и А. А. Гончарова. В каталоге указано, что «трудом реставраторов данные произведения вернулись к зрителю»²⁰.

Как отмечалось в каталоге, «каждый музей, комплектуя собственную коллекцию, стремится выделить одно из главных направлений в собирательской деятельности, обрести свою тему и лицо. Такой темой для Архангельского музея изобразительных искусств стала тема Севера»²¹. Она традиционна для Архангельского музея, здесь периодически проходила выставка с одноименным названием. Рассмотрим каталог выставки «Север–86». Это мероприятие приурочено также к 275-летию со дня рождения М. В. Ломоносова. Были представлены почти все виды станкового и прикладного искусства. «Образ М. В. Ломоносова и Русский Север – родина гения – вот две ведущие темы этой экспозиции»²². Именно так она описывается в каталоге, посвященном выставке. Если судить по количеству и разносторонности типов художественной выразительности, представленных в работах на выставке, можно с уверенностью сказать, что мероприятие было грандиозным, о чем говорит наличие памятных значков, выпущенных к конференции, проводившейся в рамках выставки.

Основой исследования выставочной деятельности Волгоградского музея явились план и отчет работы музея за 1987–1988 гг.

В отчете идет перечисление выставок, прошедших за этот год в его стенах, с указанием количества посетителей, проведенных экскурсий по экспозиции и организацией доступа к информации о мероприятии.

Так, с 1 января по 16 февраля в музее экспонировалась выставка «Отечественная война 1812 г. в произведениях художников современников» из собрания Государственного Исторического музея. На выставке было представлено 112 графических произведений, выполненных русскими и иностранными художниками в первой половине XIX в.

С 21 марта по 19 апреля в музее проходила выставка «Восток в польском плакате» из фондов Государственного музея народов Востока, были представлены 80 плакатов, выполненных в 1970–1980-х гг. для музея Азии и Океании в Варшаве.

С 23 апреля по 12 июня в музее была организована выставка произведений В. А. Тропинина из фондов Государственного Исторического музея. На ней были представлены 28 живописных и 16 графических произведений крупнейшего художника первой половины XIX в.

С 19 июня по 3 августа в музее экспонировалась выставка «М. Сарьян и его современники», на ней было представлено 27 рисунков и акварелей М. Сарьяна из фондов Музея М. Сарьяна в Ереване, а также 50 рисунков и акварелей 5 крупнейших современных армянских художников.

С 21 августа по 16 октября в музее была организована выставка «Русское искусство конца XIX – начала XX в.» из фондов Киевского музея русского искусства.

Каждую из выставок посетило от 10 000 до 20 000 человек, проводились сотни экскурсий. На материалах каждой из них были подготовлены теле- и радиопередачи, информация печаталась в газетах «Волгоградская правда», «Вечерний Волгоград», «Молодой Ленинец»²³.

В отчете отмечалось, что за 1987 г. в самом музее прошло 9 выставок. Помимо этого, 3 прошли в Москве (Выставка плакатов Волгоградских художников в Советском комитете защиты мира, выставка работа В. Е. Литвинова в Военно-инженерной академии имени М. В. Фрунзе и всесоюзная выставка «Художник и время»). Также проведено 9 выставок в районах области, например: в июне в колхозе

«Россия» Михайловского района, городах Палласовка, Урюпинск и Волжский. Так же отчет содержит информацию о проведении двух передвижных выставок «Советская графика 1920–1930 гг.» и «Образ В. И. Ленина в изобразительном искусстве» в областной больнице и детских комбинатах²⁴.

Для советских музеев были весьма характерны юбилейные выставки²⁵. Приведем примеры из деятельности изученных музеев.

«Искусство и революция» – первая совместная выставка музеев Северо-Запада. Ее устроили: Архангельский областной музей изобразительных искусств, Вологодская областная картинная галерея, Музей изобразительных искусств Карельской АССР, Республиканский художественный музей Коми АССР. «В этих молодых музеях... сложились, возможно, в чем-то еще недостаточно полные, но интересные и разнообразные коллекции советского изобразительного искусства. В подготовке празднования 70-летия Великой Октябрьской социалистической революции решено было провести первую совместную выставку, которая позволила бы познакомить зрителя с искусством послереволюционной поры»²⁶.

С 4 по 19 августа 1987 г. в Волгоградском музее экспонировалась выставка «Советское искусство времени первых пятилеток», посвященная 70-летию Октябрьской революции. В ней приняли участие художественные музеи 6 городов Нижнего и Среднего Поволжья: Астрахани, Волгограда, Саратова, Куйбышева, Ульяновска и Пензы²⁷.

Подведем итоги. По результатам анализа можно сказать, что характерной чертой этого периода является активное наращивание межкультурных и, в частности, межмузейных связей между отечественными и зарубежными музеями. Данные о количестве посетителей зарубежных выставок говорят об их популярности, интересе советских граждан к такого рода проектам. А их количество – о заинтересованности иностранных коллег в предоставлении своих коллекций и как следствие обмена, показа советских.

Географические, в том числе и расстояние от столицы, факторы, влияющие на выставочную деятельность нестолических музеев, заметны не вооруженным глазом. Деятельность Архангельского музея более основана на представлении своих коллекций. Волгоградский же музей зачастую служит площадкой для выставок из собраний других музеев, в первую очередь московских и музеев союзных республик. Несмотря на то, что оба музея были созданы в один год, они имеют очень разную судьбу, но их объединяет стремление показать «своих» героев, выявив свою региональную особенность. Жемчужиной Волгоградского музея является коллекция почитаемого местного уроженца художника И. И. Машкова, в то время как для Архангельска такой особенностью является тема Севера и народные промыслы, вроде резьбы по кости.

Примечания

¹ Иевлева Н. В., Потапова М. В. Музей и публика. СПб., 2013. С. 7.

² Гнедовский М. Музейная выставка // Совет. музей. 1986. № 3. С. 31.

³ Трегулова З. И. Российские музеи в международном выставочном обмене // Музей. 2008. № 5. С. 21.

⁴ Пиотровский Б. Б. Выставки в «Истории Эрмитажа» // Матвеев В. Ю. Эрмитаж «уединенный», или Выставочная мозаика Эрмитажа: материалы к истории выстав. деятельности музея: выстав. в Эрмитаже и в центрах Гос. Эрмитажа: науч.-справ. изд.: в 2 т. СПб.: Славия, 2014. Т. 2. С. 245.

⁵ Там же. С. 246.

⁶ Пиотровский Б. Сокровища гробницы Тутанхамона // Матвеев В. Ю. Эрмитаж «уединенный». С. 318.

⁷ Там же. С. 319.

⁸ Костеневич А. 100 картин из музея Метрополитен // Матвеев В. Ю. Эрмитаж «уединенный». С. 320.

⁹ Малиновская О., Майстровская М. Обзор выставочной деятельности Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, 1980–1990 гг. // Музейная экспозиция: теория и практика; искусство экспозиции; новые сценарии и концепции: на пути к музею XXI в.: сб. науч. тр. М.: РИК, 1997. С. 173. URL: <http://museum.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹⁰ Там же. С. 180.

¹¹ Мазный Н. В., Поляков Т. П., Шулепова Э. А. Музейная выставка: история, проблемы, перспективы. М., 1997. С. 54–55.

¹² Там же.

¹³ Ефремова Е. Выставочная практика Государственной Третьяковской галереи // Музейная экспозиция. С. 189.

¹⁴ Там же. С. 187.

¹⁵ Майстровская М. Т., Воронцова Е. А. Художественные музеи // Российская музейная энциклопедия. М., 2001. Т. 2. С. 308.

¹⁶ Мазный Н. В., Поляков Т. П., Шулепова Э. А. Указ. соч. С. 55.

¹⁷ Художественная культура Русского Севера: гос. музейн. об-ние. Архангельск. URL: <http://arhmuseum.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹⁸ Там же.

¹⁹ Волгоградский музей изобразительных искусств имени И. И. Машкова. URL: <http://volgogradmuseum.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

²⁰ Новые поступления: живопись; графика: кат. выст. Архангельск, 1989. С. 2–3.

²¹ Там же. С. 4.

²² Север–86: 275 лет со дня рождения М. В. Ломоносова: кат. выст. Архангельск. 1987. С. 4.

²³ Отчет о деятельности Волгоградского музея изобразительных искусств за 1987 г. С. 2–4. URL: <http://volgogradmuseum.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

²⁴ Там же. С. 4.

²⁵ Мазный Н. В., Поляков Т. П., Шулепова Э. А. Указ. соч. С. 3.

²⁶ Искусство и революция: кат. выст. Архангельск, 1987. С. 4.

²⁷ Отчет о деятельности Волгоградского музея... С. 4.

А. Н. Шипунов

**Забытый шедевр: скульптура «Братание»
в Московском парке Победы Санкт-Петербурга**

В статье рассматривается формирование и развитие образов воинского и трудового братства народов в годы Великой Отечественной войны в восточноевропейском искусстве социалистического реализма 1940–1950-х гг. Основным объектом для изучения выбрана работа чехословацкого скульптора Карела Покорны «Братание» 1950 г. С привлечением большого количества разнообразных источников, автор рассказывает о создании художественного образа этой скульптуры и ее культурном влиянии в СССР и Чехословакии.

Ключевые слова: социалистический реализм, скульптура, Чехословакия, Советский Союз, братство, Вторая мировая война, парк Победы, Карел Покорны

Artiom N. Shipunov

**Forgotten masterpiece: sculpture «Brotherhood»
in Moskovskiy Victory Park, Saint Petersburg**

The article deals with the formation and development of images of military and labor community of peoples during the Great Patriotic War. In addition, it reviews how the East European socialist realism representatives of 1940–1950's saw it. The sculpture «Brotherhood» by Karel Pokorny was selected as the main object of the study. With the involvement of large variety of sources, the author speaks about the creation of an artistic image of the sculpture and its cultural influence in the USSR and Czechoslovakia.

Keywords: socialist realism, sculpture, Czechoslovakia, Soviet Union, brotherhood, World War II, Victory Park, Karel Pokorny

Вторая мировая и Великая Отечественная войны стали величайшим потрясением в истории человечества, а подвиг советского народа и союзников, их победа над Германией и Японией – образцом для вдохновения авторов многих произведений искусства. Сюжеты из истории Великой Отечественной войны нашли особенно богатое отражение в работах скульпторов эпохи соцреализма в СССР – достаточно упомянуть грандиозные скульптурные ансамбли, созданные Евгением Вучетичем в Волгограде на Мамаевом Кургане в 1950–1960-х гг. и Михаилом Аникушиным в Ленинграде на площади Победы в 1970-е гг.

Одновременно с этим, тема подвига героев Великой Отечественной войны был важнейшим в работе многих мастеров соцреализма в странах Восточной Европы, оказавшихся в сфере влияния Советского Союза после 1945 г. Работы мастеров-ваятелей из стран соцлагеря оказали важное влияние на культуру стран, где они создавались и были высоко ценимы в СССР. Однако, на постсоветском пространстве они известны достаточно слабо, оставшись в тени работ отечественных скульпторов на созвучную тему. Современному их изучению препятствует как малое количество данных работ на территории бывшего СССР, так и то, что в самих странах Восточной Европы многие из них были демонтированы и уничтожены в 1980–1990-х гг., в рамках так называемой «борьбы с коммунизмом».

Значительным исключением является работа чехословацкого ваятеля Карела Покорны (1891–1962) «Sbratnění» («Братание»), созданная в 1947–1950 гг. в нескольких авторских повторениях. Ее монументальные образы сохранились как на территории современной Чехии, так и в Российской Федерации, в городе Санкт-Петербурге, где она установлена в Московском парке Победы. Более того, художественное отображение этого скульптурного памятника представлено в произведениях различных вспомогательных исторических дисциплин – бонистике, филателии и др. Также работа Покорны непосредственным образом связана с искусством фотографии, где история ее создания прямо пересекается с творчеством выдающегося чешского фотографа Карела Людвига.

Глубокое взаимное влияние, связывающее работу Покорны и культуру Восточной Европы, искусство восточноевропейского соцреализма, практически неизвестно в России. Даже в фундаментальном труде, посвященном петербургским памятникам, – «Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга, 1703–2007» Б. Б. Тычинина и О. А. Кривдиной, скульптура «Братание» рассматривается лишь как одно из произведений Парка Победы¹.

Данная статья посвящена тому, чтобы исправить сложившуюся ситуацию, рассказав о выдающейся ценности скульптуры «Братание», сохраняющегося в Российской Федерации, в Московском парке Победы Санкт-Петербурга. Основная цель статьи – раскрыть уникальную историю возникновения данного памятника, рассмотрев истоки его иконографии в искусстве социалистического реализма, а также показать, какое влияние работа Карела Покорны оказала на различные направления искусства и культуры социалистической Чехословакии во второй половине XX в.

Скульптура Карела Покорны «Братание» представляет собой бронзовое изваяние высотой 2,5 метра, изображающее встречу военнослужащего Советской армии и чехословацкого партизана в мае 1945 г. Работа пронизана мощной экспрессией и глубоким символизмом. Мужские фигуры «Братания» исполнены в динамике, живо передающей радость победы – скульптор изобразил персонажей, заключивших друг друга в объятьях, подчеркнув праздничность момента образом поцелуя. Как символ победной весны 1945 г. и непосредственно самого освобождения Праги зажата в руке у красноармейца ветка сирени.

На символическое значение образа букета сирени указывает советский искусствовед Ю. Д. Колпинский в своей монографии, посвященной творчеству Покорны². Также это подтверждает тот факт, что впоследствии подобный образ многократно использовался в других чехословацких произведениях на схожий сюжет. Например – в скульптуре красноармейца в городе Жлутнице работы Владимира Релиха (1972), памятнике маршалу Коневу в Праге работы Зденека Крибуса (1980) или живописных картинах Адольфа Забранского: «С Советским Союзом на вечные времена» (1955), «На память об освобождении» (1955)³ и «9 мая 1945 г.» из цикла «Революционные традиции нашего народа» (1972–1976).

Иконография запечатленного в «Братании» сюжета о радостной встрече бойца Красной Армии, художественно выраженного Покорны в образе объятий и поцелуя, также заслуживает отдельного рассмотрения.

В искусстве социалистического реализма подобное изображение данного сюжета можно встретить еще в 1939 г. на советском плакате, посвященном Польскому походу РККА, «Наша армия есть армия освобождения трудящихся», Виктора Корецкого. В данной работе образ объятий и поцелуя призваны подчеркнуть радость местного населения Западной Белоруссии и Западной Украины от вхождения в состав СССР. Параллельно этому образу в советском искусстве можно также встретить воплощение аналогичного сюжета в образе рукопожатия. Таковой использован на посвященном Польскому походу РККА плакате «Подать руку помощи братским народам...» Виктора Иванова (1939) и серии марок «Освобождение братских народов», оформленной художниками И. Дубасовым и С. Поманским (1940).

В годы Великой Отечественной войны сюжет встречи вновь станет играть важную роль в советском искусстве к 1942–1943 гг. Именно в это время появятся значительные произведения, посвященные встрече Сталинградского, Донского и Юго-Западного фронтов под Сталинградом, ознаменовавшей коренной перелом в Сталинградской битве, и встрече Волховского и Ленинградского фронтов у Рабочего поселка № 5, ознаменовавшей прорыв блокады Ленинграда. Иконография данных сюжетов, совмещившая и образ рукопожатия, и образ объятий и поцелуя, проистекает из реальных событий, запечатленных в военной фотографии и мемуарах.

Уже в 1943 г. сюжет радостной встречи бойцов под Ленинградом, с применением обоих образов, используют ленинградские художники В. А. Серов, И. А. Серебряный, А. А. Казанцев при создании монументального полотна «Встреча на Неве», основанного также на реальных впечатлениях авторов, выезжавших на места боев⁴. В тот же год В. А. Серовым будет создан и плакат «Блокада Ленинграда прорвана! Разгромим немецких захватчиков!», где для изображения встречи бойцов Ленинградского и Волховского фронтов использован образ рукопожатия. Образ встречи бойцов в Сталинградской битве наиболее ярко и монументально будет воплощен Е. В. Вучетичем в послевоенной скульптурной группе «Соединение фронтов», установленной в 1954 г. у пос. Пятиморск Волгоградской области. Здесь Вучетичем также будет использован образ рукопожатия.

Подобно советским художественным произведениям на родственную тему, образ, воплощенный К. Покорны в «Братании», также имеет реальные изобразительные первоисточники. Однако, маловероятно, что в случае с чехословацкой скульптурой истоки этого образа восходят к образцам советского искусства, описанным выше. Рассмотрев далее историю создания памятника, мы получим все основания утверждать, что формирование родственного советским произведениям искусства художественного образа произошло в творчестве чехословацкого скульптора самостоятельно и основано, в первую очередь, на собственном творческом осмысливании событий весны 1945 г. в Чехословакии.

История создания скульптуры «Братание» уходит своими корнями в майские дни 1945 г., когда советские войска с тяжелыми боями освободили столицу Чехословакии – Прагу. Именно в эти дни в сознании выдающегося скульптора-соцреалиста Карела Покорны, уже известного в Чехословакии своими работами «Горняк» (1928), «Острова» (1936) и др., рождается идея увековечить это событие. Но далеко не сразу замысел Покорны будет воплощен в описанном выше образе «Братания».

В ранних гипсовых эскизах «Братания» 1945–1947 гг. мы видим, что первоначально Покорны решил расположить композицию тогда еще безымянного памятника советско-чехословацкому братству в соответствии с традицией изображения образа братства в соцреализме⁵. Фигуры красноармейца и чешского партизана стоят на одном уровне, рука об руку, подобно тому, как стоят параллельно друг другу рабочий и колхозница, олицетворяющие братство промышленности и сельского хозяйства, в знаменитой работе Веры Мухиной 1937 г. «Рабочий и колхозница» или же будут расположены рабочий и красноармеец, олицетворяющие братство фронта и тыла, в более поздней работе Михаила Аникушина «Победители» (1975 г.). Такая трактовка образа братства характерна и для восточноевропейского соцреалистического искусства 1940–1950 гг. Например, так же изобразил образ братства рабочих и крестьян на плакате «Вступаем в шестилетний план» польский художник В. Закржевский (1950). Иконография этого образа восходит еще к античным образцам, таким, как скульптура «Тираноубийцы» (Гармодий и Аристоклит), созданная в начале 470-х гг. до н. э. афинскими скульпторами Критием и Несиотом.

Однако, после 1947 г. Покорны решительным образом меняет композицию скульптуры, располагая персонажей в описанной выше экспрессивной позе и используя для обозначения праздничности момента рассмотренный выше образ объятий и поцелуя. Тогда же скульптура приобретает свое современное название – «Sbratření» («Братание»). В этом названии кроется ответ на вопрос о причинах, побудивших скульптора выйти за рамки одной художественной традиции и создать совершенно новый для чехословацкого искусства образ в рамках другой.

Дело в том, что аналогичное название «Sbratření» носит и фотография, выполненная на улицах освобожденной Праги 9 мая 1945 г. выдающимся чешским фотохудожником Карелом Людвигом. На этом снимке счастливый пражанин заключил в крепких объятиях бойца Красной Армии. Яркий образ, ставший в Чехословакии символом освобождения от немецких оккупантов, быстро взяла на вооружение компартия Чехословакии и растиражировала его в качестве пропагандистских плакатов.

Нет сомнений, что этот знаменитый снимок Людвиг был хорошо известен и Покорны. Более того, именно он дал скульптору новую волну вдохновения, став прямым прообразом известного нам скульптурного «Братания» – именно благодаря фотографии Людвиг персонажи Покорны двинулись навстречу друг другу, слившись в счастливых объятиях. Именно в таком виде скульптура была завершена и воплощена в бронзе в 1950 г. Таким образом, мы можем говорить о том, что скульптура «Братание» Карела Покорны не просто создана под впечатлением от событий весны 1945 г., но непосредственно происходит из победного 9 мая, имея прямой реальный прообраз, запечатленный в этот день.

Важнейшим сюжетом, который мы ставим целью осветить в данной работе, является и то влияние, которое оказал образ «Братания» на различные аспекты чехословацкой культуры. Мы постараемся рассмотреть это на примере того, как был использован созданный Покорны образ в различных формах чешского соцреализма, а также на оценке работы Покорны в СССР и ЧССР.

Уже в 1950-е гг. бронзовая отливка «Братания» была приобретена для Национальной галереи в Праге. В те же годы работа Покорны устанавливается в нескольких чешских городах. Первое – на привокзальной площади, носящей имя Яна Пернера, в городе Ческа-Тршебова, а второе – уже в центре столицы Чехословакии, в парке «Сады Врхлицкого» рядом с Центральным вокзалом Праги. Данные скульптуры сохраняются на своих местах по настоящее время. Но появлением в городской среде чехословацких городов и в коллекции важнейшего чешского художественного музея признание созданного Покорны образа не ограничивается.

Работа «Братание» получила высокую оценку советских искусствоведов. Так, в 6-м томе «Всеобщей истории искусств», выпущенном Академией Художеств СССР в 1966 г., искусствовед Ю. Д. Колпинский характеризует «Братание», как «одно из лучших произведений мирового социалистического искусства»⁶.

В 1950-е гг. яркий образ советско-чехословацкого братства, воплощенный Карелом Покорны в скульптуре «Братание», стал одним из символов созданной в 1948 г. общественной Ассоциации советско-чехословацкой дружбы (Svaz československo-sovětského přátelství), являвшейся одной из самых массовых в Чехословакии в 1950–1960-е гг. Ассоциация использовала визуальный образ

«Братания» в оформлении своих нагрудных знаков и марок об оплате членских взносов на протяжении всего своего существования, до 1991 г.

Помимо знаков Ассоциации советско-чехословацкой дружбы, визуальный образ «Братания» можно встретить и в государственных знаках Чехословакии. В филателии таковым является марка достоинством 2 кроны, выпущенная в 1952 г. в серии «День чехословацкой армии» (*Den československé armády*). В бонистике образ «Братания» был использован в купюре достоинством 50 чехословацких крон образца 1953 г.

Городу Ленинграду скульптура «Братание» была преподнесена в дар чехословацкой делегацией и установлена в Московском парке Победы 12 января 1977 г., как мемориал «Братству по оружию». Первоначально памятник размещался в южной части парка, напротив входа со стороны улицы Победы на двухметровом гранитном постаменте, выполненном по проекту архитектора Валериана Кирхоглани – фактического создателя парка Победы на Московском проспекте⁷.

В 2005 г., в связи с созданием в южной части парка Победы «Аллеи Памяти», посвященной жертвам блокады Ленинграда, чей прах захоронен в этой части парка, скульптура Покорны была перенесена в северо-западную часть парка, на площадку у входа со стороны пересечения Кузнецовской улицы и Московского проспекта, где с 1958 г. располагался памятник-бюст В. И. Ленину работы В. Ингала, демонтированный в 1994 г. На новом месте «Братание» и располагается по настоящее время.

Постамент работы Кирхоглани был утрачен и сейчас памятник размещен на небольшом квадратном гранитном постаменте, высотой не более 40 см и шириной примерно 2 x 2 м, до 1990-х гг. служившим основой постамента памятника Ленину. Не смотря на утрату первоначального постамента, перенос скульптуры можно назвать удачным – вместе с расположенным по соседству памятником французской пацифистке «Подвиг Раймонды Дьен» (1953 г., скульптор – Ц. И. Дивеева) чехословацкий памятник «Братание» создает единую смысловую композицию, раскрывающую сюжет единства народов Европы в деле борьбы за мир.

Рассмотрев на вышеперечисленных примерах высокую художественную ценность и глубокое влияние на восточноевропейскую культуру и искусство соцреализма 1950–1980-х гг. скульптуры «Братание» Карела Покорны, автор данной статьи считает нужным сделать вывод о том, что работа знаменитого чехословацкого скульптора – не просто яркий пример художественной пластики своего времени, но и имеющее реальные прообразы и предпосылки, искреннее и глубокое воплощение целой эпохи в восточноевропейском искусстве и культуре.

В контексте этого следует еще раз подчеркнуть, что один из вариантов авторского повторения данного памятника вот уже 40 лет находится в Ленинграде – Санкт-Петербурге. Однако в настоящее время данный памятник практически не упоминается в работах, посвященных скульптуре Санкт-Петербурга, для горожан и гостей города его высокая ценность и значимость неизвестны.

Исходя из всех вышеперечисленных достоинств описываемого произведения искусства, автор данной работы считает нужным резюмировать статью заключением о том, что расположенная в Московском парке Победы скульптура «Братание» работы Карела Покорны – это один из выдающихся памятников восточноевропейской военной скульптуры второй половины XX в. в целом, заслуживающая высочайшего признания и массового упоминания, как один из шедевров скульптурного убранства Петербурга социалистической эпохи, наравне с выдающимися работами Манизера, Аникушина, Томского, Евсеева.

Примечания

¹ Тычинин Б. Б., Кривдина О. А. Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга, 1703–2007. М.: Логос, 2007.

² Колпинский Ю. Д. Карел Покорны. М.: Акад. художеств СССР, 1961.

³ Современное искусство европейских социалистических стран / под ред. Ю. Д. Колпинского, И. И. Цырлина. М.: Искусство, 1957. Вып. 1.

⁴ Коровкевич С. В. Владимир Александрович Серов. Л.: Худож. РСФСР, 1967.

⁵ Ryška P. Vítězství socialismu: poslední sousoší Karla Pokorného. URL: <http://padesatky.info> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁶ Всеобщая история искусств / под общ. ред. А. Д. Чегодаева. М.: Искусство, 1966. Т. 6, кн. 2.

⁷ Калинин Б. Н., Юревич П. П. Памятники и мемориальные доски Ленинграда. Л.: Лениздат, 1979.

Ю. В. Мунькова

Постоянная экспозиция современного искусства в традиционном музее: проблемы и решения

Современный опыт создания постоянной экспозиции в традиционных художественных музеях анализируется на основе изменений, произошедших в обществе и искусстве в XX в., определяющих новое концептуальное отношение музея и современного искусства.

Ключевые слова: традиционный музей, современное искусство, экспозиция

Iulia V. Munkova

Permanent exposition of modern art in traditional museum: problems and solutions

The modern experience of creating of a permanent exposition in traditional art museums is analyzed on the basis of changes which occurred in the society and art in the 20th century and defined new conceptual attitude of the museum and the contemporary art.

Keywords: traditional museum, contemporary art, exposition

Изменения, произошедшие с обществом за последний век, определяют новый вектор развития всех социальных институтов, в том числе музеев во всем мире. Трансформация коснулась всех направлений деятельности музея (научной, образовательной, рекреационной) и обусловила приоритет к потребностям посетителя. На сегодняшний день любому музею как никогда раньше важно доказать свою социокультурную значимость. Осознавая ответственность перед обществом, каждый музей должен четко сформулировать свою миссию, которая станет залогом его стабильного развития. Требования времени некоторыми музеями принимается легко, а для других устремленность в будущее может быть концептуально сложным и ответственным решением.

Именно здесь возникает вопрос о потенциале работы художественного музея, чьи коллекции исторически сложились, а в глазах общественности и специалистов определяются как традиционное наследие, с современным искусством. Зарубежный опыт употребления термина «современное искусство» связан с тремя хронологическими единицами: искусство модерна (modern art, art nouveau), современное искусство (contemporary art) и актуальное искусство (actual art). В рамках данной статьи под современным искусством, согласно трактовке Джеймса С. Плаута, будет пониматься искусство послевоенного времени, т. е. вторая половина XX в.¹

Если рассматривать проблему в историческом контексте, следует сказать, что коллекционирование произведений современных (для конкретного исторического периода) художников было частой практикой первых европейских художественных музеев в XVIII–XIX вв. Так, например в XVIII в. Екатерина II приобрела для Картинной галереи Эрмитажа в Риме, Париже и Лондоне работы современных для той эпохи художников. В Париже в 1818 г. был открыт Люксембургский музей (Musée de Luxembourg), который стал «Музеем ныне живущих художников», а в 1853 г. Баварским королем Людвигом I была открыта Новая Пинакотекa (Neue Pinakothek) в Мюнхене. Однако эти примеры можно назвать только прототипами будущих музеев современного искусства, которые будут создаваться в первой трети XX в., так как в методах экспонирования и моделях формирования коллекций отсутствовала четко выраженная концепция, которая подчеркивала бы современность экспонатов. Темпы роста количества музеев современного искусства может характеризовать то, что к началу 1930-х гг. существовало четырнадцать европейских музеев, коллекции которых целиком были посвящены современному искусству, а в шестидесяти шести европейских музеях, более тридцати из которых находились в Германии, работали отделы современного искусства. В Америке таких отделов было всего двенадцать².

Однако музеем, который послужил образцом для подражания, как для американских, так и для европейских музеев современного искусства, стал именно открывшийся в Нью-Йорке в 1929 г. Музей современного искусства (Museum of Modern Art). Он определил отношение и способ демонстрации современного искусства в XX в. В первую очередь его влияние связано с именем первого директора музея Альфреда Барра, предложившего в 1936 г. свою концепцию развития искусства от

фигуративности к абстракции в рамках выставки «Кубизм и абстрактное искусство». Его схема развития «-измов» до сих пор определяет принципы экспонирования произведений искусства эпохи модерна во многих мировых музеях. В том же 1936 г. был открыт филиал музея, который в 1939 г. стал независимым – Институт Современного Искусства (Institute of Contemporary Arts, ICA) в Бостоне, первое учреждение, которое заменило в своем названии понятие «modern» словом «contemporary»³.

Критическое сомнение организатора выставки в традиционном акте репрезентации современного искусства предопределило появление в музее должности куратора. Формирование кураторства как осознанной практики принято считать с выставки Херальда Зеермана «Когда отношение становится формой» («When attitudes become form»), организованной в 1968 г. в Кунстхалле Берна. Эта выставка, как и другие кураторские проекты 1960–1970-х гг. определили новый способ работы с произведениями современного искусства. Во-первых, репрезентация лишается единства места и времени, а смысл и ценность репрезентационного акта теряют тождество с оказываемым материалом. Во-вторых, утрата выставочным показом параметров, ранее казавшихся незыблемыми, приводит к тому, что отныне куратор должен выработать новый язык репрезентации, с новыми, специально сконструированными пространственно-временными параметрами, адекватными оказываемому материалу. В-третьих, инновация и творческое воображение предстают неотъемлемым качеством выставочной практики. Таким образом, кураторская деятельность неизбежно формирует авторский стиль работы, т. е. приобретает собственную поэтику. В-четвертых, проектный и рефлексивный характер кураторской практики стал возможным в силу того, что и самой художественной деятельности сопутствует отныне критическое сомнение в традиционном акте репрезентации⁴.

Другой распространенной концепцией показа современного искусства стало понятие «белого куба», описанного в работе 1976 г. «Внутри белого куба. Идеология Галереи» (Inside the white cube: the ideology of the gallery space) Брайаном О'Дозрти⁵. В рамках этой концепции в музейном пространстве произведения современного искусства должны быть представлены на значительном расстоянии друг от друга на выкрашенных в белый цвет стенах, при этом каждое произведение должно быть выделено рассеянным или направленным светом.

Появление новых концепций показа современного искусства со второй половины XX в. направлено на поиск соответствующего способа репрезентации постмодернистского этапа развития культуры, и определяется самой сущностью произведений, стремлением музея создать репрезентативную коллекцию развития искусства. Различие способа демонстрации произведений современного искусства от предшествующей эпохи модерна, в своей статье «О новом» Борис Гройс охарактеризовал так: «В модернистской традиции контекст искусства всегда рассматривается как нечто стабильное – это был идеализированный контекст универсального, всемирного музея. Новизна состояла в помещении новой формы или вещи в этот статичный контекст. В наше время этот контекст рассматривается как нестабильный. Простая перемена контекста и условий экспонирования той или иной работы влияет на то, как она воспринимается зрителем. Стратегия современного искусства сводится к созданию специфического контекста, в котором определенная форма или предмет предстают новыми и интересными даже в том случае, если эта форма уже была включена в коллекцию ранее»⁶.

Таким образом, специфика демонстрации современного искусства предполагает создание единого универсального пространства, где архитектура, экспозиция и экспонаты подчинены общей концепции, подчиняются единым драматическим и художественным принципам. При этом способ демонстрации отдельных экспонатов определяет восприятие истории искусств в целом. Согласно Борису Гройсу в современных условиях искусство может быть создано и представлено публике одним из двух способов: либо как предмет потребления, либо как политическая пропаганда⁷. Рассуждая о способе показа современного искусства в музее, профессор Городского университета Нью-Йорка Клэр Бишоп в своей работе «Радикальная музеология, или Так ли уж „современны“ музеи современного искусства?», призывает музеи ко второму способу интерпретации. Любой музей по ее мнению при создании экспозиции современного искусства, должен занимать жесткую политическую позицию и как следствие, быть независим от механизмов арт-рынка.

В своей работе Клэр Бишоп подчеркивает важность коллекционирования современного искусства традиционным музеем, работа с которым должна демонстрировать весь исторический путь искусства в контексте анализа современных процессов, отраженных в произведениях, как способ поиска альтернативных путей развития мира. «Я убеждена, что музеи, обладающие историческими коллекциями, стали самым эффективным испытательным полигоном для „непрезентистской“ мультитемпоральной современности. Я совершенно не согласна с распространенным мнением, что передовыми площадками для современного искусства являются международные биеннале;

операционная логика последних подчинена цели утверждения духа времени, и любое путешествие в прошлое служит здесь лишь фоном для показа работ более молодых художников»⁸.

Для того чтобы понять как художественные музеи работают с современным искусством по составу коллекций можно выделить четыре группы музеев.

Первая группа имеет устойчивую форму существования коллекции, где прошлое постулируется как некий эталон, имеющий исторически локальное измерение (как обозначение эпох и стилей). Такой тип коллекций можно определить как собрание искусства от классической древности (античность, искусство древнего Египта), через средние века, Возрождение и т. д. до XIX в., в котором отсутствуют произведения современного искусства. К этой группе можно отнести большие художественные музеи (Национальный музей Прадо, Галерея Уффици, Лувр), мемориальные музеи художников (Национальный музей Эжена Делакруа в Париже, Дом-музей Рембрандта в Амстердаме), археологические музеи (Национальный археологический музей в Афинах) и другие музеи, в которых находится традиционное или классическое искусство в рамках одного исторического периода или традиции (Галерея Академии изящных искусств во Флоренции, Пинакотекка Брера в Милане, Чикагский художественный институт, Музей русской иконы в Берлине).

Наибольший интерес в этой группе музеев вызывает пример Лувра, как музея классического наследия, история коллекций которого пережила не одну общественную дискуссию. Так во второй половине XX в. во Франции активно обсуждалось, возможно ли в музее выставлять произведения импрессионистов, а также представителей иных школ середины – второй половины XIX столетия, что послужило, например, причиной для передачи работы Жана-Франсуа Милле «Сборщицы колосьев» и других художников барбизонской школы в музей Д'Орсе.

Примечательно, что именно директор Д'Орсе – Анри Луарет, назначенный директором Лувра в 2001 г. положил начало новому этапу взаимодействия музея с современным искусством. Результатом деятельности директора стало создание специальной программы «Контрапункт», которая предполагает демонстрацию произведений современного искусства в залах постоянной экспозиции музея. После проведения первой выставки посвященной живописи, которая длилась с ноября 2004 г. по февраль 2005 г., выставки стали проходить ежегодно и затрагивать различные темы, обыгрывая коллекцию Лувра. За девять лет работы с современным искусством (с 2004 по 2013 гг.) к работе в музее были приглашены не менее пятидесяти современных художников различных художественных направлений, чтобы создать произведения специально для музея или представить уже существующие⁹.

Во второй группе художественных музеев классическое и древнее искусство представлено наравне с признанными авторитетами XX в. Именно эта группа тяготеет к тому, чтобы показывать актуальное искусство.

Здесь в качестве примеров стоит обозначить музеи, в историческом здании которых, предметы современного искусства демонстрируются наравне со «старыми мастерами». Чаще всего такой способ демонстрации выбирают государственные художественные музеи, ориентированные на отражение хода развития искусства отдельного региона. Это Королевский музей изящных искусств в Антверпене (нидерландское искусство), Русский государственный музей (русское искусство), Райксмузей в Амстердаме (голландское искусство), музей Атенеум в Хельсинки (финское искусство).

Говоря об отечественном опыте работы музеев классической культуры с современным искусством в качестве примера, стоит выделить коллекцию Третьяковской галереи на Крымском Валу¹⁰. Отчетливое тяготение к современному способу демонстрации современного искусства проявилось в тематических разделах постоянной экспозиции, создание которой завершилась в 2009 г. под руководством Ирины Лебедевой. Экспозиция поделена на семь разделов: «Космический разум: оп-арт и кинетизм», «Борьба с вещиизмом – от картины к объекту», «Соц-арт и политический поп», «Концептуализм – в системе отношений», «„Новые дикие“ 1980-х», «Искусство прямого действия – радикальный перформанс», «Картина 1990-х», в которых представлена история художественных практик в российском искусстве конца 1960–2000-х гг.¹¹ На данном этапе Третьяковская галерея переживает процесс модернизации. Ориентация на работу с современным искусством, заложенная Ириной Лебедевой (директор с 2009 по 2015 гг.), будет продолжена новым директором Зельфирой Трегуловой¹².

Третья группа – это универсальные музеи, которые не ограничены хронологическими рамками, а демонстрация коллекций может начинаться предметами первобытных обществ и заканчиваться актуальным искусством.

В рамках этой группы музеев четко прослеживается тенденция выделения коллекции современного искусства в отдельное здание. Это в первую очередь Тейт Модерн (Tate Modern) открывшийся

в 2000 г. в Лондоне в здании бывшей электростанции с его тематическим принципом размещения произведений: «Устройство сцены» (работы, связанные с театром и литературой), «Поэзия и мечта» (сюрреализм), «Энергия и процесс» (арте повера), «Измененные взгляды» (абстрактный импрессионизм), «Структура и ясность» (абстракционизм)¹³. Во-вторых, это здание Главного штаба Эрмитажа в Санкт-Петербурге – пространство, где с 2007 г. проходят выставки Проекта «Эрмитаж 20/21» и где планируется создать постоянную экспозицию современного искусства от импрессионистов до настоящего времени, переоборудованное так, чтобы создавать единый концептуальный образ. В-третьих, расширение выставочной площадки Метрополитен-музея (The Metropolitan Museum of Art). В будущем, благодаря председателю отдела «XIX в., модерн и современное искусство» (19th century, Modern and Contemporary Art) Гэри Тинтероу, обновленная коллекция современного искусства будет демонстрироваться в арендуемом у музея Утни помещении на Мэдисон-Авеню¹⁴.

Исходя из специфики универсальных музеев, согласно их Декларации, демонстрировать процесс развития мировых цивилизаций и обеспечивать взаимоуважение между ними¹⁵, изучение работы данной группы музеев с современным искусством вызывает наибольший культурологический интерес. В настоящее время провести полноценный анализ данного направления пока проблематично, так как постоянные экспозиции современного искусства в Эрмитаже и Метрополитен-музее еще не созданы, а пример Тейт Модерн является нерепрезентативным.

Четвертая группа: непосредственно музеи современного искусства. Поскольку данный тип музеев не относится к традиционным, но является важным для понимания контекста работы музея с современным искусством, обозначим лишь некоторые тенденции в этой области. В первую очередь, готовность к постоянной смене концепции музея и регулярному пересмотру традиционных представлений о роли как самого музея, так и участников музейной коммуникации – посетителей, сотрудников, художников. Во-вторых, расширение функционального пространства музеев, становящихся культурными центрами. В-третьих, принципиальная ориентация музея на поиск новых экспозиционных и выставочных стратегий. В-четвертых, в наметившемся изменении характеристик музейного предмета¹⁶.

В обращении традиционного художественного музея к современному искусству наряду со стремлением отразить развитие истории искусств, можно выделить ряд других мотивировок. Во-первых, это объясняется различием в восприятии зрителями предметов классического и современного искусства. Так в построении экспозиции классического искусства зритель ощущает авторитет научного сотрудника музея, в то время как предметы современного искусства зрелищны и аттрактивны сами по себе. Это понимание отчетливо проявилось во вновь открывшейся в 2015 г. экспозиции Музея Людвиг в Русском музее. Как сказано на экспликациях, предвещающей вход на экспозицию, акцент делается на коллекции как таковой и свободе зрительского восприятия, не скованного кураторскими концепциями. Поэтому в фокусе внимания публики оказываются основные имена художников и их произведения. А в одном из залов развеска будет периодически меняться, что даст возможность в разных комбинациях показать весь объем собрания. Во-вторых, при формировании коллекций для музея работа с современным искусством имеет ряд преимуществ. В отличие от ограниченного числа классических предметов, приобретение произведений современного искусства ограничено лишь финансовыми возможностями музея и художественной ценностью предмета.

Говоря о способах формирования коллекций современного искусства в традиционном музее, следует назвать наиболее распространенные. Коллекция растет в первую очередь за счет покупок, подарков коллекционеров, художников или их наследников. Однако наибольшее распространение получил метод, при котором музей организует прижизненную выставку автора, после которой некоторые произведения остаются в музее. Например, после выставки Ильи и Эмили Кабаковых «Случай в музее и другие инсталляции», в Главном штабе Эрмитажа в 2004 г., художниками были подарены два произведения – «Одиночество в шкафу» (1997 г.) и «Туалет в углу» (1992 г.)¹⁷. При этом некоторые произведения могут специально создаваться художником для музея, как в случае с проектом «Эрмитаж. 1941–2014» японского художника Ясумаса Моримура, который был создан в рамках биеннале современного искусства «Манифеста 10» в 2014 г.¹⁸

Особенности демонстрации постоянной экспозиции современного искусства в традиционном художественном музее, во-первых, определяются интересом современных художников в своих произведениях обращаться к вопросам контекста, структуры, пространства или теоретической интерпретации.

Во-вторых, постоянная экспозиция строится на общих принципах показа современного искусства («белый куб», «-измы» Альфреда Барра, кураторский проект), даже если она демонстрируется

в историческом здании музея, как, например, в большинстве национальных музеев (Королевский музей изящных искусств в Антверпене, Русский государственный музей, Рйаксмузей в Амстердаме музей Атенеум в Хельсинки). Однако можно говорить о тенденции, при которой современное искусство стараются отделить от коллекции «старых мастеров», перемещая экспонаты в отдельное здание (Тейт Модерн, Главный штаб Эрмитажа, Метрополитен-музей).

В-третьих, современный этап подталкивает к пересмотру и формулированию миссии музея, которая учитывает потребности общества, отражает политические, экономические и культурные изменения. Так Королевский музей изящных искусств в Антверпене и музей Атенеум в Хельсинки, чтобы переосмыслить свою коллекцию и представить ее в новом свете обществу, закрылись на реконструкцию до 2017 г.

Потенциал развития традиционных музеев, с их стремлением к репрезентативности коллекции, можно найти в концепции Клэр Бишоп, в которой вся постоянная экспозиция музея, в том числе современного искусства, должна бороться с политической ангажированностью при помощи демонстрации вариантов развития мира.

Примечания

¹ Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры: монография. СПб.: Петрополис, 2001. С. 190.

² Хадсон К. Влиятельные музеи: монография / пер. с англ. Л. Мотылев. Новосибирск: Сиб. хронограф, 2001. С. 61.

³ About the ICA: 75 years of contemporary art // The Institute of Contemporary Art. Boston. URL: <http://icaboston.org> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁴ Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 16.

⁵ O'Doherty B. Inside the white cube: the ideology of the gallery space. Expanded ed. San Francisco: The Lapis Press, 1986. 91 p.

⁶ Гройс Б. Политика поэтики. М.: Ад Маргинем, 2013. С. 111.

⁷ Там же. С. 10–11.

⁸ Бишоп К. Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства? / пер. с англ. О. Дубицкой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 29–30.

⁹ Lemieux A. Les collections permanentes du Louvre et l'exposition de l'art contemporain // Conservation, exposition, restauration d'objets d'art. URL: <https://ceroart.revues>. (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹⁰ На момент написания статьи коллекция Леонида Талочкина была уже передана в фонды Третьяковской галереи, но еще не была включена в состав постоянной экспозиции музея. Желание включить работы из коллекции Л. Талочкина в постоянную экспозицию запустило процесс резэкспозиции, результатом которой стала выставка «Современное искусство, 1960–2000. Переагрузка». Демонстрация работ на выставке строится по направлениям в искусстве, «-измам» (абстракция, кинетизм, соц-арт, новый реализм, минимализм, концептуализм, перформанс и т. д.) и обуславливается кабинетным форматом показа (создание специальных тематических ниш, в которых будут происходить содержательные изменения по мере изучения коллекции Л. Талочкина, привлечения работ из частных собраний и взаимодействия с коллекцией Отдела живописи второй половины XX в. Государственной Третьяковской галереи). Главные авторы выставки: Алексей Подкидышев (архитектурный план), Кирилл Светляков (руководитель Отдела новейших течений Государственной Третьяковской галереи, создатель концепции).

¹¹ Открытие нового варианта постоянной экспозиции искусства новейших течений // Государственная Третьяковская галерея. URL: <http://tret'yakovgallery.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹² Новый директор Третьяковки о том, как сделать «Черный квадрат» популярнее мишек в сосновом лесу // The Village: город. интернет-изд. URL: <http://the-village.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹³ Бишоп К. Указ. соч. С. 84.

¹⁴ Дэвид Чипперфилд реконструирует крыло Музея Метрополитен. URL: <http://artguide.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹⁵ Declaration on the Importance and Value of Universal Museums // ICOM news. 2004. № 1. P. 4.

¹⁶ Карлова А. И. Музей современного искусства в культуре XX в.: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24. 00. 03 / СПбГУ. СПб., 2009. С. 12.

¹⁷ Илья и Эмилия Кабаковы: Случай в музее и другие инсталляции. URL: <http://museum.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹⁸ Пивоваренная компания подарила Эрмитажу работы японского художника о блокаде // Бамага: интернет-газ. 2015. 9 апр. URL: <http://paperpaper.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

Е. В. Сергеева

Выставка современного христианского искусства как форма диалога между музеем и церковью

Статья посвящена выставкам современного не литургического искусства и их роли в реализации диалога музея и церкви. Рассматриваемые выставочные проекты, представляют последовательное развитие отношений и поиск новых вариантов взаимодействия в вопросе современного христианского искусства.

Ключевые слова: выставки религиозного искусства, современное искусство, музей современного христианского искусства

Ekaterina V. Sergeeva

Exhibition of contemporary Christian art in dialogue between museum and church

This article is dedicated to modern Christian not liturgical exhibitions and their role in communication between the museum and the church. These considered exhibition projects are gradually developed interactions and a research of new kinds of cooperation in contemporary Christian art.

Keywords: exhibitions of religious art, contemporary Christian art, museum of contemporary Christian art

Искусство и религия в истории культуры имеют очень тесную связь. Характер их взаимодействия и происхождения до сих пор вызывает дискуссии в научном мире, однако ясно, что на протяжении исторического развития религиозные образы служили сюжетами для произведений искусства, а те, в свою очередь, включались в систему культа. Так, взаимно проникая друг в друга, тесно переплетаясь, они образовали явление, называемое «религиозным» или «христианским» искусством. Но оно не включает в себя все произведения, выполненные на библейские сюжеты, поскольку обязательным критерием является выражение в произведениях религиозных идей, а зачастую христианское искусство понимается в самом узком смысле, объединяя только произведения, включенные в систему религиозного культа. Его принято выделять, называя церковным, литургическим или культовым искусством, т. е. одобренным церковью, имеющим церковный статус и выступающим объектом поклонения. Всю глубину «разрыва» между религиозным и церковным искусством отражают слова священника Андрея Юревича: «Представим себе кого-нибудь из библейских пророков, допустим, Иеремию. Господь говорит: „Иди и скажи!“ Он идет и начинает говорить словами: „Так говорит Господь...“. Он не говорит ничего своего. Это откровение. Если перевести это на язык изобразительный, то это и есть в моем понимании икона. И тот же самый пророк Иеремия в порыве беседует с Богом и говорит слова – уже совершенно свои. Допустим, жалуется на свое состояние в результате пророческого служения <...>. И вот когда говорит он – в переводе на язык изобразительный, это уже искусство не в каноне, искусство внехрамовое, искусство, которое не изводит нам реальность того, Божьего мира»¹.

В настоящий момент, граница между искусством литургическим, переживающим период восстановления и поиска стиля, но в большинстве своем занимающегося лишь копированием средневековых образцов, и не литургическим стала особенно зыбкой. Проблема диалога между церковным и светским искусством, который должен присутствовать, необходимость использования достижений времени и языка современного искусства приводит к стремлению ряда иконописцев не возвращаться к прошлому, разумно использовать и переосмысливать наследие, создавая нечто новое, интуитивно понятное современному верующему, привыкшему к восприятию универсального языка массовой культуры. Такое искусство еще не может быть понято и принято Церковью, поэтому оно оказывается за рамками культового и становится религиозным в широком смысле, наряду с произведениями современных художников, действительно верующих, мыслящих и пропускающих через призму собственного религиозного опыта и знания явления и достижения современного мира и актуального искусства. В религиозном искусстве есть возможность мыслить и творить вне канона. В отличие от иконы, произведение является авторским и выражает субъективную точку зрения автора, но как размыта реальная граница между церковным и религиозным, так и отличить религиозное от антирелигиозного в настоящее время достаточно сложно. Четкой границы нет и быть не может

во многом потому, что религиозным является искусство, которое таковым сам автор задумывает, потому что он его таким чувствует и свою веру в него вкладывает. Насколько это присутствует в той или иной работе, зрителю, порой, понять не просто. Примером тому могут служить выставки последнего десятилетия, активно освещавшиеся в СМИ и вызвавшие ожесточенные споры. Среди них проекты: «Осторожно, религия!» (2003) и «Запретное искусство–2006» (2007), организованные музеем и общественным центром им. А. Д. Сахарова или «I CONS» (2013) Марата Гельмана в Ткачах.

Эти выставки не только оставили след в истории выставочной деятельности, но и вызвали устойчивое недоверие церкви к искусству ей не подвластному, не культовому, что наложило негативный отпечаток на возможность реализации музейных выставочных проектов. Однако нужно отметить, что спор – тоже диалог, не только с художниками, но и музейными деятелями, музеями. А выставки современного не литургического искусства – наиболее продуктивное сотрудничество музея и церкви в вопросе современного искусства. Их сотрудничество реализуется:

1) в прямом диалоге – участие в круглых столах, конференциях, презентациях, проводимых в рамках выставок;

2) в совместной организации выставочных проектов;

3) в усвоении опыта «светских музеев» для его применения в создании новых епархиальных музеев.

Сегодня выставки становятся попыткой преодолеть барьер между религиозным и церковным искусством, между музеем и церковью, между актуальным и традиционным. Тема диалога раскрывается не только в самой концепции, подборе экспонатов и пространственном решении, но и в налаживании живого контакта между представителями различных сторон. В рамках некоторых выставочных проектов и фестивалей последних лет были проведены конференции, семинары, круглые столы по вопросам современного религиозного искусства, на которых в равной мере присутствовали представители духовенства, музейные деятели и художники. Диалог, в прямом смысле слова, между такими разными людьми с таким разным мировоззрением возможен, пока, пожалуй, только в контексте выставок.

После неудачных и провокационных выставок начала века, для всех кураторов и музеев современная христианская тематика на время стала табуированной. Лишь спустя почти десятилетие, образовавшееся недопонимание удалось преодолеть, путем выдвижения церковью собственной инициативы. Так, выставка «Двоесловие/Диалог» была организована настоятелем церкви св. Татианы при МГУ в притворе храма в 2010 г. Выставленные работы показали широкий диапазон художественных решений, использованных техник и средств. Художники представили разные интерпретации религиозной тематики, но некоторая разнородность произведений и отсутствие в них общей идеи, близость к актуальному искусству и идейная удаленность от церковного дают искусствоведам, критикам и самим художникам возможность определить целью выставки «диалог» или даже некое «свидетельство»². «Идея была в том, чтобы показать, что в то же время, когда происходили скандалы, в Москве протекала и нормальная художественная жизнь, проходили выставки христианской направленности. Вот только общество почему-то больше интересуется скандальными событиями», – отметил один из кураторов выставки Гор Чахал³. Несмотря на то, что выставка вызвала большое количество споров, во многом из-за участия в ней художников, известных по скандальным проектам («Запретное искусство», «Осторожно, религия!»), она показала, что тема больше не запретна и церковь готова к диалогу.

В том же году в Государственной Третьяковской галерее была организована выставка Гора Чахала «Хлеб неба». Художник представил проект – разговор о сакральном на языке современного искусства⁴, выполненный специально для Третьяковской галереи. В качестве основной идеи Гор Чахал выбрал визуализацию пространства Горнего мира путем использования нерукотворных технологий. Его циклы «Хлеб, Вино и Суший Господь», «Чудо» и «Жертва» представляют собой фотоработы в которых, при помощи специальной техники, создается эффект обратной перспективы. По мнению художника, современные достижения техники могут стать средством передачи иконического пространства, а обычные рукотворные объекты, благодаря духовному стремлению каждой отдельной личности, могут превращаться в значимые и сакральные. На круглом столе, организованном в рамках выставки, на тот момент директор Третьяковской галереи, Ирина Лебедева обратилась к духовенству с просьбой постараться наладить контакт, не только относительно древнерусского искусства, где пути решения проблемы уже были найдены, но и относительно более остро стоящего вопроса – современного искусства. Она также задала присутствующим вопрос: «Что из современного искусства можно показывать в музее?»⁵.

Необходимость взаимодействия музея и Церкви, наметившаяся еще до 2010-х гг., поначалу реализовывалась лишь посредничеством художественного сообщества, однако каждый новый

проект, возможность реального диалога открывали все новые стороны сотрудничества. Так, одобренная духовенством выставка в Третьяковской галерее стала толчком для реализации нового, по современным меркам, проекта – выставки «Искусство и религия в пространстве современной культуры», прошедшей в музейно-выставочном комплексе Российской Академии художеств. Она стала первой в современной России выставкой, где в одном пространстве были собраны произведения как церковного, так и религиозного искусства, представила диалог не только музея и церкви, но и церковного и религиозного искусства. Куратор выставки Николай Александрович Мухин назвал одной из задач выставки «выстраивание в обычном выставочном пространстве пространства сакрального»⁶. С его точки зрения «религиозное искусство всегда должно быть новым. Мы не можем слепо копировать художников XVIII в., XIV в.»⁷. Довольно масштабный по своей научной и культурной значимости, проект объединил не только художников, музейщиков и духовенство, но и ученых, деятелей культуры. Он продолжил процесс поиска путей решения общих вопросов, установления связей и включения церкви в культурную жизнь общества, не посредством ограничения и установления рамок, а посредством привнесения чего-то нового и возрождения забытого. Благодаря выставке, удалось проследить, как по-разному традиция и канон реализовываются в церковном и религиозном искусстве, и показать, что художники и иконописцы говорят на разных языках, но об одном и том же. Благодаря этому проекту, церковь включилась в современный процесс развития и поиска, открылась для современной культуры и искусства.

Выставка, как форма диалога, реализуясь во множественном числе, может вывести диалог-взаимодействие-сотрудничество на новый уровень. Мало кому известно, но вот уже около пятнадцати лет существует Музей современного христианского искусства. Созданный православным священником Андреем Юревичем при Крестовоздвиженском соборе в городе Лесосибирск Красноярского края, он обрел помещение и смог открыть двери для посетителей только несколько лет назад. Возникновение его не было случайным, и стало ответом на вызов общества. Начало музею положила выставка «На вечные темы» 2000 г. Она привлекла внимание красноярского искусствоведческого, музейного сообщества, отозвалось также Красноярское отделение Академии Художеств. По многочисленным просьбам выставки стали проводиться каждые два года в форме биеннале. Их состоялось уже пять. За прошедшее время музейная коллекция пополнилась произведениями художников со всей России. В 2012 г., еще до официального открытия музея в новом помещении, в Москве состоялась выставка «Окна». На ней были представлены произведения из собрания музея, но основной целью было определение дальнейшей «судьбы» музея. Для этого был организован круглый стол, собравший всех неравнодушных, среди которых были представители музейного и художественного сообщества, духовенство. Вопросы для обсуждения, обозначенные С. Чапниным, касались исключительно целей и задач музея современного христианского искусства и плана его дальнейшего развития⁸. Основатель музея о. Андрей Юревич объяснил принцип отбора произведений в собрание музея: высокий уровень исполнения и содержание произведения, способствующее миссионерским целям⁹. Эти принципы, применяемые в МСХИ, на самом деле имеют более широкое применение и представляют некий универсальный «цензор» для художников. Не запрет или ограничение, но критерии, по которым то или иное произведение, уже созданное художником, можно отнести к религиозному искусству.

Епархиальный музей, как и светский, по словам основателя¹⁰, не гонится за посетителем, а нацелен на работу и духовную, культурную ориентацию хотя бы тех немногих, которых на данный момент может привлечь к себе. Малый размер и неудобное расположение не позволяют пока в полной мере осуществить проповедническую задачу музея. Но факт того, что такой музей, пусть и силами одного человека, был создан, что выставки современного христианского искусства по инициативе церкви проводятся в разных уголках страны, свидетельствует, что духовенство осознало: музейная экспозиция и выставка могут стать новыми формами проповеди вне храма, поскольку они говорят с посетителем на языке, более понятном современному, зачастую далекому от церкви человеку, они объясняют и подпускают ближе, дают возможность собственной интерпретации, размышлений и выбора. Религиозное искусство является продолжением культового, его дополнением, своего рода внехрамовым миссионерством. Возникнув, как продолжение церковного, оно на современном этапе развивается гораздо стремительнее, нежели литургическое. Поэтому его сохранение, и презентация могут способствовать не только развитию церковного искусства, но и выполнять роль последнего. Позаботиться об этом может лишь такой институт как музей. Поэтому, заимствуя эту форму, Церковь, не без помощи музейного сообщества, стремится использовать ее, тем самым налаживая межинституциональные связи и диалог, который так необходим в современном обществе.

Примечания

¹ Сеньчукова М., Маковейчук Ю. Умирает ли христианское искусство? // Православие и мир: сайт. 2012. 13 мар. URL: <http://pravmir.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

² Флорковская А. Религиозная тема и поиски современного искусства // Искусствознание. 2015. № 3/4. С. 428–431.

³ Кузьмичева А., Маковейчук Ю. «Двоесловие»: актуальные художники в храме // Татьяна день: молодеж. интернет-журн. 2010. 1 июня. URL: <http://today.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁴ Пресс-релиз Государственной Третьяковской галереи: Гор Чахал. Хлеб неба: спецпроект. URL: <http://tretyakovgallery.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁵ Круглый стол «Современное искусство – музей – церковь: конструктивный диалог» // Дневник Гора Чахала. 2010. 8 нояб. URL: <http://chahal.livejournal.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁶ Искусство и религия в пространстве современной культуры: проект. // Российская Академия художеств: сайт. 2013. 23 мая. URL: <http://rah.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁷ Там же.

⁸ Чапнин С. Современное христианское искусство // Сергей Чапнин: сайт. 2012. 25 марта. URL: <http://chapnin.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁹ Юревич А. Обрести небеса // Фома. 2010. № 10 (90). С. 68–69.

¹⁰ Там же.

Е. В. Назаренко

Интерпретация телесности: выставка Фриды Кало в музее Фаберже

Интерпретация тела является одной из самых сложных задач в современной музейной практике. Это связано с тем, что современные художники все чаще обращаются к телу, чтобы показать переживания внутреннего мира. Одним из самых ярких примеров таких художников XX в. является Фрида Кало. Первая ретроспективная выставка работ Фриды Кало в России открылась в Санкт-Петербурге в частном музее Фаберже миллиардера Виктора Вексельберга в марте 2016 г. «Фрида Кало: живопись и графика из мексиканских коллекций» включает в себя 35 картин, рисунки и литографии, а также более 100 фотографий жизни Кало из музея Долорес Ольмедо Патино в Мехико, в Арвил-галерее и коллекции Хуана Коронель Ривера, внука Диего Риверы.

Ключевые слова: Фрида Кало, телесность, выставка, музей Фаберже, художник, живопись, графика, Мексика, тело

Katherine V. Nazarenko

Interpretation of body: exhibition of Frida Kahlo in Faberge Museum

Interpretation of the body is one of the most difficult tasks in modern museum practice. It is related to the fact that contemporary artists are increasingly turning to the body to show the inner world of expression. One of the highlights types of such artists of the 20th century is the Frida Kahlo. Russia's first-ever Frida Kahlo retrospective was exhibition opened in Saint Petersburg at billionaire Viktor Vekselberg's private Faberge Museum in March 2016. «Frida Kahlo: Paintings and Graphic Art from Mexican Collections» includes 35 paintings, drawings and lithographs, as well as over 100 photographs of Kahlo's life from the Museo Dolores Olmedo Patino in Mexico City, the Arvil Gallery and the collection of Juan Coronel Rivera, Diego Rivera's grandson.

Keywords: Frida Kahlo, physicality, exhibition of Faberge Museum, artist, painting, drawing, Mexico, body

Формирование и восприятие образа тела, его роль и значение в культуре претерпевало многочисленные трансформации в течении XX в. Главным образом, это связано с тем, что искусство XX в. стало более субъективным, и роль тела стала не как объекта, а как действующего субъекта, как средства выразительности и опорной точкой для творческих экспериментов. Обнаженное тело все больше обретает символических черт, которыми манипулирует художник. Художник изменяет тело, отражая метаморфозы, происходящие либо в жизни общества, страны, целого мира, либо же свои личные преобразования, которые находят выражение в творческом порыве.

Фрида Кало является гениальным художником своего времени, сильной женщиной с невероятной непростой судьбой. Ее искусство нельзя рассматривать независимо от ее жизни, оно субъективно, оно рассказывает о ней.

В марте 2016 г. петербуржцам и гостям города посчастливилось увидеть эмоционально яркую подборку работ этой замечательной мексиканской художницы в музее Фаберже. Это были живописные полотна, графика и фотографии из частных собраний. Согласно законодательству Мексики невозможно вывозить за рубеж экспонаты государственных музеев, а, как известно, самая большая коллекция работ Фриды находится в «голубом доме» – государственном музее в Мехико.

На выставку было собрано множество работ, в которых Фрида Кало использует изображение тела как выражение личных переживаний, беспомощности и незащитности перед жестокими ударами жизни, а также работы, в которых она осмысляет телесность других людей.

Главной задачей Екатерины Лопаткиной, куратора выставки, было отразить многогранность Фриды как художницы и показать взаимосвязь ее жизни и ее творчества. Мое впечатление, несомненно, тоже субъективно, как и впечатления всех посетителей этой замечательной выставки. Но остановимся на ряде работ, которые позволяют с уверенностью сказать, что ключевым звеном выставки являлась именно интерпретация телесности.

Итак, первой графической работой, которая встречает нас на выставке являлась – «Авария», рассказывающая о событиях 17 сентября 1925 г., когда автобус, на котором ехала Фрида, столкнулся с трамваем. Эта работа является отправной точкой не только на выставке, но и во всем творчестве художницы, так как именно этот трагический случай, приковавший ее к постели, заставил ее взять

в руки карандаш. Первые работы Фриды Кало являлись своего рода арт-терапией и помогали пережить и осознать случившиеся.

Живописное полотно «Автобус» также отсылает нас к этому трагическому дню в жизни Фриды.

Совершенно другим на первый взгляд кажется портрет «Обнаженная Ади Вебер (моя кузина)», но в этом графическом наброске художница отдельно изображает ноги девушки, явно выделяя их. Дело в том, что она очень переживала за привлекательность своих ступней, так как перенесенный полиомиелит обезобразил их.

Также тщательно она изображает и собственную руку в рисунке, который находится рядом, будучи преданной собственным телом, как писала она в дневниковых записях¹, она могла доверять только рукам, которые помогали ей рисовать и тем самым наполняли ее жизнь смыслом.

Поиск смысла также породил полотно «Портрет Лютера Бербанка», в котором она изображает селекционера, вырастающим как растение из погребенного тела. Видимо, к этому времени она приходит к мысли о том, что тело бrenно, а идеи труды, оставленные человеком, обретают вечную жизнь.

В карандашном рисунке «Сон, или Онирический автопортрет» Фрида Кало изображает себя в виде растения, из волос которого уходят в почву корни, а из головы рождается листва и различные образы, которые были так важны для нее. На это «растение» падают капли дождя, дающие надежду на светлое будущее. Этот рисунок датирован 1932 г., в это время Фрида и Диего ждали рождения ребенка.

Но этому не суждено было случиться. На картине «Больница Генри Форда» художница отражает через изображение себя, лежащей в крови на больничной кушетке, второе трагическое событие в своей жизни. Эта картина также как и открывающая выставку «Авария» напоминает ретабло – традиционный для Мексики вотивный образ с изображением трагического события и спасения при помощи святого². Но в этой картине нет обращения к святому, Фрида чувствует себя покинутой, поэтому лишь изображает собственные символы, позволяющие ей осознать случившиеся: улитка, зародыш, макет женской репродуктивной системы, механическая деталь, орхидея, тазовая кость.

Патологоанатом из Лос-Анджелеса доктор Фернандо Антело, изучив историю болезни Фриды Кало, утверждает, что травмы, полученные при аварии спровоцировали развитие синдрома Ашермана³. Но врачи не сумели поставить ей правильный диагноз, вследствие чего ей пришлось пережить аборт и лишиться в дальнейшем возможности родить ребенка.

С 1932 г. эта тема в творчестве становится для нее ключевой – на литографии «Аборт» художница изображает свое тело с зародышем в животе, слева стадии развития плода, а справа капли стекающие из ее тела в почву, из которой рождается новая жизнь в виде растений.

Эти переживания также отражаются в работе, не имеющей названия, на которой изображены кактус, плод и сердце.

В каталоге выставки работ Фриды Кало 2013 г. в музее ARKEN привели цитату Андре Бретона, который назвал художницу «сюрреалисткой поневоле»⁴. Это действительно так. Она утверждала, что не рисует сны или кошмары, а изображает лишь собственную реальность. Сильная и вместе с тем чувствительная Фрида Кало остро переживала удары, которые ей преподносила жизнь. Фрида говорила, что в ее жизни было две аварии: первая – когда автобус врезался в трамвай, вторая – это Диего.

В 1935 г. ее супруг изменил ей с ее младшей сестрой, эти переживания отразились в картине «Несколько царапин». На полотне Фрида изобразила свое окровавленное тело на белой простыне и рядом стоящего Диего с ножом в руках. Основой для названия этой работы послужил газетный заголовок, рассказывающий о том, как ревнивый мексиканец нанес множество ножевых ранений своей жене, прокомментировав случившиеся на суде фразой: «Всего-то несколько царапин!»⁵. Конечно, для Диего эта измена ничего не значила, как и предыдущие, и последующие за ней.

Этой картине было отведено центральное место в выставочном зале, как и картине «Сломанная колонна». И это не случайно. Это не только одни из самых узнаваемых произведений мексиканской художницы, но и ключевые и максимально эмоционально напряженные полотна, отражающие ее страдания как телесные, так и душевные. Хотя ее работы свидетельствуют о том, что она не разграничивала их, представляя эмоциональную и психологическую боль как телесную, ощущаемую на физическом уровне. В каталоге выставки говорится, что гвозди воткнутые в тело Фриды на полотне могут указывать на мексиканское выражение «estar clavado», что означает «быть обманутым», а «clavo» переводится с испанского как «гвоздь»⁶.

В завершающем блоке работ Фриды Кало находился знаменитый «Автопортрет с обезьянкой», который выставлялся в декабре 2015 г. в Эрмитаже в рамках выставочной программы «Шедевры

музеев мира в Эрмитаже»⁷. Гвоздь, вбитый в стену, так же как и в «Сломанной колонне» (1944), отсылает к мексиканскому выражению «estar clavado» – быть обманутым. «Обезьянка, в отличие от западноевропейской традиции, где она символизирует сладострастие, в произведениях Фриды всегда – беззаветно преданный друг, заместитель отсутствующего ребенка»⁸. И собака породы шло-лоитцаунтли, и доколумбова скульптура из коллекции Диего Риверы в этой работе напоминают о древней культуре Мексики, уважение к которой разделяла вся местная культурная элита того времени и которая для Фриды являлась важной частью ее личной истории. «Все образы вместе складываются в послание: Фрида снова не верит Диего, а силы ей дают ее прошлое и те, кто к ней привязан»⁹.

Также на выставке была представлена пара работ, в которых телесность представлена не буквально, она скрыта в фантазийные формы. Например, в работе «Солнце и жизнь» (1947) так же, как и в «Цветке жизни» (1944), растения и цветы принимают облик женских и мужских половых органов, а солнце оборачивается яйцеклеткой. «На заднем фоне, в одном из цветов, – маленький плачущий плод, знак печали Фриды о своих нерожденных детях»¹⁰.

Завершали выставку две потрясающих и не типичных работы Фриды Кало. Первая из них – это «Натюрморт с попугаем и флагом» – одно из последних полотен, написанных в характерной для Фриды филигранной манере. «Позднее она стала принимать сильные обезболивающие, часто смешанные с алкоголем, что уже не позволяло ей писать как раньше»¹¹. В натюрморт включен мексиканский флаг – знак ее возрождающегося интереса к политике.

И вторая – это «Круг», небольшая и довольно мрачная работа, которую искусствоведы относят к 1954 г., хотя какие-либо надписи на самом полотне отсутствуют. Это был сложный период в жизни художницы, так как в это время у нее началась гангрена и ей ампутировали правую ногу до колена. Фрида Кало в этот период прибегала к алкоголю и наркотикам, что помогало ей справиться с жизненными трудностями. И это повлияло на ее манеру живописи и стиль.

Таким образом, творчество этой выдающейся мексиканской художницы, представленное на выставке в музее Фаберже, отражает интерпретацию телесности согласно национальным представлениям на примере одной судьбы. Субъективный характер символических кодов Фриды Кало позволяет проникнуться искренностью и откровенностью, описанных сюжетов, и понять значимость тела в жизни человека. Концепция выставки, сфокусированная на том, чтобы через работы Фриды рассказать о ее жизни и ее многогранном таланте как художницы, невольно раскрыла дополнительную плоскость восприятия – в которой посетитель видит через изображенную на полотнах и рисунках телесность образ живого человека, столь близкий и теплый, что создается ощущение сопричастности судьбе этой великой женщины. Тело в ее работах транслирует на себя ощущения, которые она испытывала физически и эмоционально, но которые были скрыты под внешней силой и стойкостью ее характера. «Дерево надежды, держись!» было ее девизом¹². Живопись для нее была не только формой арт-терапии, но и формой общения с внешним миром. Хейден Эррера не раз в своей книге говорит о том, что она чувствовала себя более здоровой и счастливой, когда писала.

Примечания

¹ Франк Я. Отсканированный дневник Фриды Кало // ArtPages: информ. портал. Киев, 2009. URL: artpages.org.ua (дата обращения: 22. 07. 2016).

² Фрида Кало. Живопись и графика из собраний Мексики: каталог / авт. текста Е. Лопаткина. СПб.: Связь времен, 2016. С. 45.

³ URL: <http://huffingtonpost.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁴ Фрида Кало. Жизнь в искусстве: кат. выст. / Аркен: дат. музей соврем. искусства. Копенгаген, 2013. URL: <https://issuu.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁵ Сидельникова Е. Описание работы «Несколько царапин» // Artchive: информ. портал. 2015. URL: <https://artchive.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁶ Фрида Кало. Живопись и графика из собраний Мексики. С. 60.

⁷ Белов А. Выставка Ф. Кало // Артгид: информ. портал. М., 2016. URL: <http://artguide.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁸ Фрида Кало. Живопись и графика из собраний Мексики. С. 76.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 81.

¹¹ Там же. С. 85.

¹² Эррера Х. Фрида Кало: viva la vida! М.: Эксмо, 2007. С. 442.

М. Д. Куликова

Образовательная деятельность музея современного искусства «Гараж»

Данная работа посвящена исследованию образовательной деятельности музея современного искусства Гараж. Особое внимание уделяется изучению работы нового отдела музея – отдела инклюзивных программ, деятельность которого направлена на включение людей с инвалидностью в социокультурные процессы.

Ключевые слова: образовательные программы, образовательная деятельность музея, люди с инвалидностью

Maria D. Kulikova

Educational programs in «Garage» museum of contemporary art

The article is dedicated to the investigation of the educational programs in Garage museum of contemporary art. Particular attention is devoted to a new department of museum – inclusive department, whose activities aimed at the inclusion of people with disabilities in the socio-cultural processes.

Keywords: educational programs, educational activities of museum, people with disabilities

В XXI в. музеи, и музеи современного искусства, в частности, обретают новые формы взаимодействия с посетителем. Если в XX в. миссией основанного Альфредом Барром флагманского музея современного искусства – МоМА (Museum of Modern Art, New York) – было ознакомить зрителя с новым искусством¹, то сейчас поле работы с аудиторией расширяется. Музей становится более открытым и предлагает новые формы коммуникации с посетителем. Еще в последней четверти прошлого столетия в музеях начинают формироваться новые отделы, занимающиеся вопросами образовательной деятельности. Это касается не только просвещения в области современного искусства. Образовательная деятельность музея может способствовать решению ряда актуальных задач социального и культурного характера, например, включению людей с инвалидностью в социокультурные процессы.

Зарубежные музеи раньше отечественных освоили инновационные методики работы с аудиторией. Так, например, опыт МоМА демонстрирует нам разнообразные формы образовательно-просветительской работы. Это медиативные экскурсии с отходом от линейной передачи искусствоведом знаний и переходом к мотивационным и интерактивным моделям работы с посетителем. Далее, публичные программы, включающие в себя лекции, семинары, творческие мастерские, перформансы, онлайн-курсы. Также МоМА одним из первых начал работу с людьми с инвалидностью.

Говоря о российском опыте, стоит обратиться к деятельности музея современного искусства «Гараж». Деятельность предложенного для исследования музея является крупнейшей образовательно-просветительской инициативой в России на базе культурного учреждения. Музей «Гараж» имеет структуру, отвечающую запросам современного общества: образовательный центр музея, библиотека при образовательном центре, содержащая широкий спектр литературы по искусству и смежным дисциплинам, лекторий музея, кафе, книжный магазин, а также адаптированное для маломобильной аудитории музейное пространство.

Программы образовательного отдела реализуют миссию музея по вовлечению различной аудитории в художественные процессы и созданию условий для взаимодействия посетителя с музейной средой. Это детские и семейные программы, подростковые программы, программы для взрослых, профессиональные программы, публичные программы и программы, направленные на работу с людьми с инвалидностью.

В рамках детского и семейного направления музей предлагает различные курсы и творческие мастерские, на которых дети вместе с родителями, изучая основные характеристики художественных явлений российского и зарубежного искусства, используют их на практике, включаясь, тем самым, в художественный процесс. Сюда входят проекты «Великая десятка: от Репина до Малевича» и «По следам современного искусства». Также юные посетители могут обучиться азам радиожурналистики, фотоискусства, истории и теории архитектуры в контексте развития культуры. Это такие проекты, как «Изобретения. Архитектурный курс», «Форма и цвет. Архитектурный курс», «Архитектура. Искусство видеть». Таким образом, музеем предлагаются новые формы коммуникации с подрастающим поколением, способствующие развитию кругозора и творческого мышления у ребенка.

У подростков и студентов первых курсов есть возможность принять участие в годовом проекте «Молодежная команда Гаража». Участники группы изучают историю и теорию современного искусства, формы музейной работы, в конце учебного года представляя свои выпускные проекты. Так участники «Молодежной команды Гаража» узнают об особенностях российского и зарубежного искусства, учатся анализировать и интерпретировать информацию, осваивая основы научного исследования.

Взрослые и публичные программы включают в себя курсы, лекции, семинары и творческие мастерские при участии известных художников, кураторов, и деятелей искусства. Рассмотрим некоторые из текущих проектов, проходящих в разных формах.

Дискуссионная группа – проект, в котором может принять участие любой желающий. Членам дискуссионной группы предлагается по разделам анализировать книгу «Искусство с 1900 г. до наших дней», обсуждая проблемы становления и развития современного искусства. Далее, полугодичный авторский курс философа и художника Андрея Великанова «Языки культуры», по окончании которого участники должны защитить курсовой проект. Курсы писательского мастерства, курс радиожурналистики, основы живописи, курс «По следам современного искусства» и многое другое. Сезонные курсы лекций специалистов в области искусства. Например, курс культуролога Ирины Кулик «Несимметричные подобию», раскрывающий историю искусства от импрессионистов до актуальных художественных процессов. В текущем сезоне стартовала публичная программа к инсталляции Рашида Джонсона в атриуме музея, включающая в себя экскурсию с художником, кинопоказы и дискуссии. Посетители музея, таким образом, перестают быть лишь зрителями и становятся полноценными участниками создания художественных произведений, а также процесса преобразования музейной среды.

Особый интерес для нас вызывает открытие первого в России отдела инклюзивных программ, миссия которого состоит в обеспечении доступности музея для различных групп посетителей. В настоящее время проблема включения людей с инвалидностью в социокультурные процессы особенно актуальна, тем более в странах постсоветского пространства. Также подобный опыт дает возможность трансляции гуманистических ценностей, демократизации общества, что, в свою очередь, способствует процессу понимания инвалидности².

Сегодня работа отдела инклюзивных программ разделена на несколько направлений в зависимости от типов инвалидности: работа с незрячими, слабовидящими и слепоглухими посетителями, работа с глухими посетителями и посетителями с нарушением слуха, работа с посетителями с ментальной инвалидностью. Музей сотрудничает с различными объединениями, благотворительными фондами и волонтерскими организациями: «Со-единение», «Выход», «Перспектива» и др. Такие институции – ключевые каналы коммуникации музея с сообществом людей с инвалидностью.

Создание доступной среды не ограничивается лишь использованием специальных средств и условий для мобильности. Это адаптация экспозиции и музейного текста, подготовка экскурсии в рамках выставок, творческие мастерские и мастер-классы для детей. Экскурсии, которые адаптируются дефектологом под специфический тип восприятия глухих и слабослышащих посетителей, организуются к каждому крупному выставочному проекту и сопровождаются переводом на русский жестовый язык. Для людей с аутизмом предусмотрены специальные карточки – социальные истории (методика американской сисдемовательницы Кэрол Грей), содержащие специальные подсказки для обеспечения более комфортного посещения музея, людьми с данной формой инвалидности³. В рамках публичной программы к выставке «Луиз Буржуа. Структуры бытия: клетки» у незрячих и слабовидящих посетителей была возможность потрогать уменьшенные репродукции экспонатов. Такие методы дают возможность не только узнать о тематике выставки, но и прочувствовать все многообразие форм искусства с помощью тактильного изучения материала.

Как мы выяснили, существуют некоторые особенности в составлении текста экскурсии, а также при организации экспозиционного пространства, связанные со спецификой восприятия людей с той или иной формой инвалидности. В интервью с основоположником и координатором отдела инклюзивных программ – Марией Сарычевой, – нам удалось выяснить источники информации и методики, помогающие при организации работы отдела. Во-первых, это отечественные труды исследователя Сергея Николаевича Ваньшина. Во-вторых, это кейсы с портала обмена опытом между музеями Нью-Йорка – МАС (Museum Access Consortium). И, в-третьих, программы международного обмена опытом с коллегами из зарубежных музеев.

Так, в 2014 г. состоялась программа по обмену опытом в работе с незрячими и слабовидящими посетителями «Невидимый опыт». Далее, «Музей ощущений» – интенсивный курс, который был направлен на работу с существующими барьерами при коммуникации с посетителями с инвалид-

ностью⁴. В рамках проекта проходили выступления зарубежных специалистов: Ребекки Макгиннис, координатора программ по обеспечению доступности Музея Метрополитен, Маркуса Дики Хорли, куратора программ по обеспечению доступности галереи Тейт, Элейн Эддингтон, куратора программы «Открытый музей» в музее Глазго⁵. Наряду с этим, «Гараж» предлагает сотрудникам российских музеев бесплатно обучиться основам работы с инклюзивными группами. В этом году прошел курс «Основы русского жестового языка». Следует отметить, что подобные проекты реализуются не только с целью передачи опыта и знаний, но для коммуникации между российскими музеями и музейными специалистами.

Также в ходе интервью удалось выяснить динамику посещаемости. За последний год официальной работы отдела инклюзивных программ музеев посетило 700 человек с инвалидностью. Это достаточно высокая цифра, доказывающая эффективность работы отдела.

По результатам исследования можно выделить некоторые особенности образовательной деятельности музея «Гараж»:

- использование опыта зарубежных коллег;
- обмен опытом с коллегами из других российских музеев;
- медиация в процессе трансляции информации;
- публичные программы в рамках выставочных проектов: лекции, дискуссии, перформансы и т. д.;
- адаптация экспозиционного пространства и музейного текста для посетителей с инвалидностью;
- смешанные экскурсии как инструмент инклюзии;
- адаптированная музейная площадка: лекционные и другие учебные помещения, условия для безбарьерного посещения музея маломобильными группами аудитории.

Таким образом, можно сделать вывод, что образовательно-просветительская деятельность исследуемого музея – целевое направление его работы. И, вместе с тем, инструмент, способствующий решению актуальных общественных задач. В том числе, включения людей с инвалидностью в социокультурные процессы, что, в свою очередь способствует гуманизации и демократизации общественного пространства. Это дает возможность людям с инвалидностью жить полноценной жизнью и иметь доступ к культурным учреждениям.

Музей современного искусства «Гараж» является флагманом в отношении работы инклюзивных программ в России. Его опыт важен не только в процессе преобразования российской музейной среды, но и социокультурной среды в целом.

Примечания

¹ Riley T., Lowry G. D. The New Museum of Modern Art. New York: MoMA, 1997. P. 10.

² Ваньшин С. Н., Ваньшина О. П. Социокультурная реабилитация инвалидов музейными средствами: метод. пособие. М.: ГДМ, 2009. С. 23.

³ Attwood T. Asperger's syndrome: a guide for parents and professionals. London, 1997. P. 33.

⁴ Невидимый опыт: workshop. URL: garagemca.org (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁵ Открытие первого в России отдела инклюзивных программ. URL: garagemca.org (дата обращения: 22. 07. 2016).

М. В. Авдеев

Российские виртуальные музеи: требования и способы реализации

В статье рассматриваются основные положения по реализации виртуальных музеев, а также описывается соотношение между профилем и спецификой музея и наполнением и технической реализацией виртуального музея как информационного ресурса, на основе исследования ряда виртуальных музеев России.

Ключевые слова: музеология, сфера культуры, виртуальный музей, актуализация культурного наследия

Mikhail V. Avdeev

Russian virtual museums: requirements and implementation processes

The article describes foundations of realization and implementation of virtual museums and consider relation between type of a museum and content and technical realization of virtual museum as a informational resource, on basis of analysis of several Russian virtual museums.

Keywords: museology, sphere of culture, virtual museum, actualization of cultural heritage

Использование ресурсов сети Интернет в наши дни является неотъемлемой частью деятельности музеев. В ряде случаев музеи ограничиваются представительскими сайтами, т. е. веб-страницами, на которых содержатся общие данные о музее, подробное описание услуг, портфолио, отзывы, форма обратной связи и т. д. Но большинство существующих музеев, помимо представительских, используют сайты, тем или иным образом презентующие их экспозиции и коллекции.

В данной работе рассматривается ряд виртуальных музеев, производится анализ общих положений их реализации и существующие требования к ним.

Для исследования необходимо определить значение термина виртуального музея и обозначить его особенности и функции как культурного явления. Понятие виртуального музея (ВМ) трактуется по-разному. Часто авторы тематических исследований предлагают самостоятельные определения данного термина¹. Распространенное определение термина «виртуальный музей» как «физически и организационно не существующего музея, расположенного в сети Интернет, обладающего своей собственной структурой и основанного на реальных экспонатах»² является слишком узким и не в полной мере охватывает существующие информационные ресурсы музеев. В технических рекомендациях по созданию виртуальных музеев Министерство Культуры Российской Федерации определяет ВМ как интерактивный мультимедийный программный продукт, представляющий музейные коллекции в электронном виде³.

В рамках исследования ВМ как инструмента актуализации музейного собрания оптимальным является рассмотрение ВМ в качестве интерактивного виртуального пространства, демонстрирующего культурные объекты и предоставляющего связанную с ними информацию, адресованную широкому кругу лиц⁴.

Специфику ВМ как информационного ресурса определяет его положение на стыке двух различных сфер человеческой деятельности. С одной стороны он принадлежит виртуальной реальности, и техническая сторона реализации ВМ целиком относится к сфере информационных технологий, с другой – он является частью сферы культуры, искусства и культурного наследия. Более того, как часть сферы культуры ВМ является инструментом, трансформирующим взаимодействие между артефактом, художником, музеем и публикой⁵.

Для ВМ как интернет-ресурсов часто используется классификация, основанная на их функциональном наполнении. Подобный подход позволяет произвести соотношение реализации ВМ с уровнями требований.

Рекомендации МК РФ по созданию виртуальных музеев содержат перечень компонентов ВМ:

1. Презентация экспозиции (включая виртуальные экскурсии).
2. Презентация экспоната.
3. Представление дополнительной информации.
4. Языковая локализация.
5. Доля экспозиционных помещений.
6. Доля объектов музейного фонда.
7. Доступность для людей с ограниченными возможностями.

На основе классификации технологий, лежащих в основе ВМ, связанных с целями создания и сложностью реализации⁶, предлагается классификация, представленная на рисунке:



Предлагаемые в рекомендациях уровни реализации ВМ определяются сложностью реализации и полнотой представления того или иного компонента виртуального музея. В рассматриваемой классификации уровни базовых компонентов ВМ (презентация экспозиции, презентация экспоната и представление дополнительной информации) обнаруживают четкую корреляцию с типами ВМ. Каталог экспонатов и тематические каталоги соответствуют реализации первого уровня, ВМ – второго уровня, а ВМ в 3D – третьего.

В табл. 1 приведены три первых компонента ВМ, так как они являются качественными критериями информационного ресурса и являются основой технической реализации виртуального музея.

Таблица 1

Соответствие технической реализации виртуального музея уровню требований

Компонент виртуального музея	Уровень 1	Уровень 2	Уровень 3
Презентация экспозиции (каждый уровень включает в себя предоставление дополнительной информации пользователю и каталог экспонатов с возможностью фильтрации)	Виртуальные экспозиции: демонстрация логически связанных экспонатов (и сопроводительных материалов)	Виртуальный тур: сферические панорамы, связанные точками переходов. Виртуальные экскурсии: аудиогид	3D-модель здания/помещения музея, интерактивные объекты. Виртуальные экскурсии: виртуальный экскурсовод
Презентация экспоната	Фотографии	Фотографии, псевдотрехмерный образ	Фотографии, 3D-модели
Представление дополнительной информации	Метаинформация в формате текста, фотографии	Метаинформация в формате текста, фотографии, видео- и аудиоконтент	Метаинформация в формате текста, фотографии, видео- и аудиоконтент

В данной работе рассмотрены ВМ учреждений Санкт-Петербурга и частота запросов в поисковом сервисе Яндекс. Рассматривается реализация виртуальных музеев и их соответствие существующим требованиям.

Обзор виртуальных музеев петербургских федеральных учреждений

Название музея/параметры сравнения	Количество запросов по названию музея в системе Яндекс в месяц	Количество запросов «виртуальный музей» учреждения в системе Яндекс в месяц	Тип виртуального музея	Общий уровень реализации компонент ВМ	Примечания
Государственный Эрмитаж	Эрмитаж: 236 254	194	Виртуальная экспозиция	2	
Русский музей	82 664	707	Виртуальная экспозиция	2	
Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи	14 707 (Артиллерийский музей: 4465)	4	—	—	
Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого Российской Академии наук	Кунсткамера: 50 742	4	Несколько отдельных фото-проектов	1	
Российский этнографический музей	908 (РЭМ: 16478)	9	Виртуальный тур	2	Созданы в рамках государственного проекта
Музей-заповедник Царское село	4342	64	Виртуальный тур	2	

Как видно из табл. 2, качество, тип и наполненность виртуальных музеев не связаны с профилем или объемом собрания или посещаемостью музея:

Из общего числа рассмотренных ВМ музеев высшим уровнем реализации компонентов обладают музеи, созданные в рамках государственного проекта по созданию ВМ. В число таковых входят: ВМ Российского этнографического музея, ВМ Государственного исторического музея и т. д.

Эти ВМ являются примером того, что использование ресурсов, предоставляемых в рамках какого-либо государственного проекта, позволяет создать насыщенный и информативный виртуальный музей. В то же время, даже они не отвечают требованиям к компонентам ВМ, обозначенным как третий (высший) уровень реализации. Вероятно, только модернизация наиболее востребованных ВМ, отличающихся наибольшим количеством запросов в сети интернет, позволит создать ВМ, отвечающим высшему уровню требований.

Особо следует рассмотреть случаи создания ВМ образовательных учреждений. В мире, и в России в частности, такая практика только начинает зарождаться. Отличительной чертой таких ВМ является то, что интернет-ресурс разрабатывается энтузиастами (выпускниками или сотрудниками образовательного учреждения) или является заданием учащихся. Во многом это напоминает ранний период создания ВМ, когда они носили непрофессиональный, любительский характер. Но такой подход сильно отличается от существующего в музеях в наше время, в которых создание ВМ является частью или правительственного проекта, или полноценной работы сотрудников музея. Таким образом, ВМ образовательных учреждений часто фокусируют внимание не на профиле или истории образовательного учреждения, а на связанных с учреждением личностях и особенностях образовательного процесса, и могут отличаться неформальным подходом.

Существующие требования, и само понятие ВМ, как расширения существующего музея, обозначают необходимость акцента на профиле и истории учреждения, необходимость передачи культурной ценности.

Обзор существующих виртуальных музеев показал, что размеры коллекции или организации музея напрямую влияют на количество представленного в виртуальном музее контента, но качество зависит исключительно от конкретной технической реализации. Примером может служить ВМ

музея антропологии и этнографии им. Петра Великого Российской Академии наук, чьи компоненты соответствуют первому уровню реализации. Компоненты ВМ Российского этнографического музея, обладающего той же направленностью, в свою очередь, соответствуют второму уровню. В то же время, финансирование создания виртуального музея не является определяющим фактором, так как представители музея самостоятельно выбирают формат ВМ, ориентируясь на особенности своего музея.

Существующие рекомендации МК РФ позволяют сгладить различия в специфике профилей музеев, и в определенных границах стандартизировать ВМ.

ВМ являются новым, уникальным инструментом представления музея и его взаимодействия с посетителем. В условиях сравнительно небольшого интереса публики к ВМ в сравнении с самими музеями (табл. 2) необходимо развивать дополнительные возможности, связывать виртуальный музей с другими проектами музея, что, в том числе означает увеличение количества возможных переходов к страницам ВМ. Развитие взаимодействия ВМ с другими сторонами деятельности музея увеличит интерес публики к этому интернет-ресурсу и позволит расширить коммуникационный инструментарий музея.

Примечания

¹ Максимова Т. Е. Виртуальные музеи как социокультурный феномен: типология и функциональная специфика: автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2012. 24 с.

² Несговорова Г. П. Обзор виртуальных музеев в сети интернет. URL: <http://iis.nsk.su> (дата обращения: 22. 07. 2016).

³ Технические рекомендации по созданию виртуальных музеев / М-во культуры РФ. URL: <http://mkrf.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁴ Максимова Т. Е. Указ. соч.

⁵ Moreno M.-J. Art museums and the Internet // The Emergence of the virtual museum. URL: <http://crossings.tcd.ie> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁶ The virtual museum: interactive 3D navigation of a multimedia database / G. Miller, E. Hoffert, S. E. Chen, D. Blacketter, S. Rubin, S. A. Applin, D. Yim, J. Hanan // The J. of Visualization and Computer Animation. 1992. Vol. 3, iss. 3. P. 147–200.

Цифровая стратегия развития музея

На сегодняшний день практически любой музей имеет документ, отражающий планы его деятельности на ближайшие годы – стратегию развития. В таком документе, чаще всего, отражены наиболее общие планы по реализации музеем своих основных функций: сохранения, изучения и популяризации коллекций. Учитывая тенденции развития цифровых технологий такая стратегия должна включать в себя раздел, посвященный работе музея с цифровыми технологиями. Во многих музеях, цифровая стратегия может являться самостоятельным документом, не входящим в состав основной концепции развития. Изучение отечественного и зарубежного опыта в этом направлении будет способствовать формированию представления о подготовке цифровой стратегии развития, ее внедрении, и осмыслении результатов ее использования.

Ключевые слова: цифровая стратегия развития, музей в цифровую эпоху, виртуализация культурного наследия, стратегия развития учреждения культуры, виртуальный музей

Vladimir R. Avetisyan

Digital strategy development Museum

Today almost every Museum has a document reflecting the strategy of its development for the nearest years – development strategy. In this document, most often, reflected the most common plans for the implementation of the Museum's major functions: the preservation, study, and promotion of collections. Given the trends in the development of digital technologies, such a strategy should include a section on the work of the Museum with digital technology. Also, in many museums, digital strategy can be a separate document, not included with the basic concept of the development. Given the fact that Russian museums are only doing the first steps in the virtual space, it is worth considering the experience of foreign colleagues in this matter and to determine the most successful and perspective directions of this field.

Keywords: digital strategy development, museum in digital era, virtualization of cultural heritage, development strategy of cultural institutions, virtual museum

Музей как социокультурный институт неразрывно связан с жизнью общества. Технологии, представленные сегодня на рынке услуг, позволяют потребителю получать информацию посредством персональных компьютеров, мобильных телефонов, планшетов и прочих цифровых устройств. С развитием технологий конкурентная борьба за внимание потребителя услуг переместилась в цифровое пространство, и если та или иная организация на сегодняшний день не соответствует высоким требованиям пользователей, то она неминуемо будет терять свою аудиторию, в начале цифровую, а затем и реальную. Учитывая низкий интерес граждан к музеям, сложившийся за последние десятилетия, допустить этого нельзя.

Принимая во внимание факт, что все технологии по оцифровке данных и их последующему представлению приходят к нам от зарубежных коллег, то логичным представляется в первую очередь изучить их опыт, ведь они столкнулись с проблемой формирования единой стратегии по цифровому развитию несколько раньше чем мы.

Понимая, что мультимедиа и цифровые технологии все больше проникают в музейную среду и помогают решать многие задачи музейных специалистов, в первую очередь кураторов в экспонировании, на генеральном заседании ICOM в июне 1991 г., было решено создать новый профильный комитет AVICOM¹, в котором смогут собираться музейные профессионалы в области цифровых технологий и мультимедиа. Результатом работы этого комитета стали многие успешные цифровые проекты в области культуры и искусства, а также ежегодный конкурс лучшего музейного медиа FIAMP.

Нельзя обойти вниманием 35-й пункт декларации ЮНЕСКО (принята в Париже в 1997 г.)², в котором отражена Деятельность по сохранению памятников культуры и искусства, что свидетельствует о самом высоком уровне изучения данной проблемы. Приведем текст этого пункта:

Успехи в области электронных средств информации и коммуникации зависят в большей степени от качества того содержания, которое они смогут передавать, поэтому:

- а) необходимо способствовать тому, чтобы сектор информационных технологий помогал в обеспечении требуемым оборудованием художественных учебных заведений, особенно в развивающихся странах;
- б) необходимо способствовать тому, чтобы творческие работники были лучше информированы о новых технологических инструментах с тем, чтобы это помогало росту их творческих возможностей. Для этого необходимо укреплять сотрудничество между творческими работниками и специалистами в новых технологиях;
- в) рекомендуется использовать новые технологии для сохранения культурного наследия и устных традиций.

Работники отечественных музеев так же достаточно рано осознали перспективность информационных технологий и необходимость их внедрения в музей. Первые лекции по использованию компьютерных технологий в музеях были прочитаны в АПРИКТ³ в 1984 г. Целью данных курсов являлось ознакомление музейных специалистов с ЭВМ и их возможностями.

Осознание необходимости формирования профессиональных сообществ в сфере музейной информатизации приводит к формированию в России в 1998 г. НПО «АДИТ»⁴, целью которого аналогично цели AVICOM является создание площадки для обмена опытом и идеями. НПО «АДИТ» существует по сей день, ежегодно собирая сотни музейных специалистов со всей страны.

Темы обсуждений отражают высокий уровень проработки материала и глубины изучения проблем. Среди тем конференции 2015 г. состоявшейся в Казани: Музейно-выставочная концепция Томского Музея науки техники: поиски баланса между «классикой» и «мультимедиа», Мультимедийный комплекс павильона «Ратная Палата» – первого в России музея о Великой Войне, Мобильное решение для «Музея-панорамы „Бородинская битва“», Мультимедийное дополнение в музее – каталогизатор смыслов или назойливые «тачскрины».

Одним из пионеров отечественной музейной информатизации бесспорно является Лев Яковлевич Ноль⁵. В своей статье 2004 г., он выдвигает следующее утверждение: «Актуальность внедрения ИТ в музеях ни у кого уже не вызывает сомнений. В то же время очевидно, что самые лучшие компьютеры, самые современные технологии не решают проблему, если в музеях не будут работать специалисты, способные эффективно использовать эти средства. Следовательно, необходимо создать многоуровневую систему непрерывного образования, которая должна обеспечить: подготовку студентов к условиям работы в музее XXI в.; переподготовку специалистов, уже работающих в настоящее время в учреждениях культуры»⁶.

Важно отметить, что до 2000-х гг. основное направление информатизации музейной отрасли было направлено на сохранение культурного наследия. Совершенствовались технологии фотографирования, становились более доступными мощности для хранения данных, формирование баз данных становилось все более удобным для пользователя ПК.

С 2000-х гг., взгляд музейных специалистов на область применения информационных технологий начинает существенно расширяться, приходит осознание возможностей не только в сохранении наследия, но и его популяризации, демонстрированию более широкому кругу лиц.

Деятельность государства в работе с цифровыми технологиями с целью сохранения и популяризации культурного наследия отражена в двух масштабных проектах – Госкаталог и Культура. РФ. При этом, цифровая стратегия развития музея может включать в себя обязательную работу с обоими проектами. Работа с Госкаталогом музейного фонда РФ подразумевает заполнение карточек музейных предметов (текст и фото) для последующего размещения как на сайте Госкаталога, так и на сайте учреждения, способствуя ознакомлению широкого круга лиц с фондами музея. Работа с порталом Культура. рф позволяет размещать на портале оцифрованные материалы из собрания музея, в начале 2016 г. на портале насчитывается 115 виртуальных музеев, 240 информационных карточек по музеям России, более 1000 лекций по искусствоведению, культурологии, востоковедению, этнографии, и т. д.⁷

Упомянутые ранее события, проекты, и документы являются главными предпосылками к осознанию работниками музейного дела необходимости формирования цифровой стратегии развития музеев. На сегодняшний день не существует общих стандартов такого документа. Однако, основные тенденции и закономерности его подготовки проследить возможно.

Во-первых, чаще всего цифровая стратегия интегрируется в общую стратегию развития музея. Это обусловлено тесным взаимодействием стратегии цифрового развития со стратегией развития других направлений музейной деятельности – хранительской, выставочной, маркетинговой, популяризационной.

Во-вторых, концепция цифрового развития музея всегда охватывает все три основные функции музея – хранение, изучение, просвещение. При этом, практически всегда наибольшая часть стратегии ориентирована на просветительскую деятельность.

В-третьих, цифровая стратегия развития готовится на менее длительный срок, чем общая концепция развития. Это связано с высокой скоростью развития технологий.

В-четвертых, цифровая стратегия развития является наиболее гибким документом, и более прочих может изменяться в ходе реализации. Это так же связано с высокой скоростью развития технологий.

В-пятых, в большей части цифровых стратегий развития прослеживается деление на on line и off line работу. Таким образом, разделены подходы к работе с посетителем на экспозиции (оснащение мультимедиа), и работе с виртуальным посетителем (через web ресурсы музея).

В редких случаях в концепцию цифрового развития включают технические работы по оснащению и вводу в эксплуатацию сетевого оборудования, систем видеонаблюдения, контроля температурно-влажностного режима. Однако такие случаи являются скорее исключением.

По мнению автора, цифровая стратегия развития должна представлять собой отдельный документ, однако основные ее положения обязательно должны быть зафиксированы в общей концепции развития музея. Такая позиция автора связана с тем, что в большей своей части концепции развития музеев отражают общие положения, в то время как в цифровой стратегии развития преобладают более точные данные. Речь идет о количественных показателях относительно объема внесенных в базы данных предметов, количестве виртуальных посетителей, созданию виртуальных экспозиций, оцифрованных предметов.

На сегодняшний день, одной из самых полных и эффективных цифровых стратегий развития музея является стратегия, представленная Джоном Стаком⁸ в галерее Тейт в 2013 г. Преамбулой стратегии стала выдержка из лекции сэра Николаса Серота прочитанной в Лондонской школе экономики 7 июля 2009 г.:

Бурное развитие цифровых технологий открывает перед Тейт уникальные возможности в деле популяризации современного и актуального британского искусства. Виртуальное музейное пространство может создать вполне реальное арт-сообщество как из постоянных посетителей галереи, так и из новой публики. Но для этого необходимо, чтобы технологический прогресс проник во все сферы жизни и деятельности галереи Тейт.

В будущем музей может быть по-прежнему «укоренен» в своем здании, но он должен обращаться к аудитории по всему миру, стать местом, где люди со всего мира смогут общаться друг с другом. Власть и влияние будут принадлежать тем организациям, которые раньше других осознают эту идею и начнут воплощать ее в жизнь... Перед кураторами все острее стоит задача работать онлайн так же активно, как и в стенах галереи⁹.

В этом послыше следует выделить два наиболее важных момента:

1. Виртуальное музейное пространство формирует два арт-сообщества, первое из постоянных посетителей Тейт, и второе из людей, которые еще не вовлечены в жизнь галереи.

2. Задача современного куратора вести активную работу не только в стенах музея, но и в web пространстве.

Именно цифровая стратегия развития помогает определить направления работы с арт-сообществом как в стенах музея, так и в web пространстве.

Очевиден следующий вывод – уже сегодня намечено деление на виртуальных и реальных посетителей, и чаще всего этот факт не осознается ни кураторами ни руководством музея, хотя, по мнению автора, в дальнейшем тенденция на разделение реального и виртуального посетителя будет только усиливаться.

Современные цифровые технологии открывают перед музеями множество перспективных направлений в работе с посетителем. За последние десятилетия музеи, хоть и медленно, но втягиваются в эту среду и пытаются занять свою нишу. Нарботки отечественных и зарубежных музеев презентуются на различных конференциях и в специализированных организациях, коллеги делятся опытом, обмениваются мнениями. А виртуальный посетитель, который вероятно в скором времени может быть приравнен к реальному посетителю требует отдельного осмысления. Однозначно прослеживается тенденция на увеличение применение информационных технологий во всех сферах деятельности музея, а также расширение присутствия музея в сетевом пространстве. Все эти факторы ведут к необходимости формирования специального документа, который бы смог отображать планы музея на ближайшие годы, и, руководствуясь которым, специалисты смогли бы оценивать эффективность внедренных новшеств. В последующем, такой документ может стать основой концепции по работе с виртуальным посетителем, который без сомнения становится все более и более важным для музея.

Примечания

¹ AVICOM – Internatioanl Committee for Audiovisual and New Technologies of Image and Sound (Международный комитет аудиовизуальных и мультимедийных технологий).

² ЮНЕСКО об информационном обществе: осн. док. и материалы. СПб.: РНБ, 2004. 120 с.

³ АПРИКТ – Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма Министерства культуры РФ.

⁴ АДТИТ – Ассоциация по документации и новым информационным технологиям в музеях.

⁵ Ноль Лев Яковлевич, канд. техн. наук, проф. кафедры музеологии Российского государственного гуманитарного университета (Москва).

⁶ Ноль Л. Я. Информационные технологии в деятельности музеев: соврем. тенденции использования автомат. информ. систем // Справочник руководителя учреждения культуры. 2004. № 12. С. 74–85.

⁷ Культура РФ: портал. URL: <http://culture.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁸ Stack J. Tate online strategy. 2010–2012 // Tate Papers. 2010. № 13, Spring. URL: <http://tate.org.uk> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁹ The museum of the 21st century / London School of Economics and Political Science. 2009. 7 July. URL: <https://youtube.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).

А. В. Кораблева, Е. К. Черезова

Музеи в сфере науки и техники: сравнительный анализ интернет-ресурсов

В статье рассматривается проблема влияния информационных технологий на современное музееведческое сообщество и, в частности, на музеи научно-технической сферы; исследуется вопрос о взаимодействии музеев и музейных сайтов. Музейный сайт понимается как вспомогательная площадка музея в осуществлении его (музея) основной деятельности. В работе представлены различные способы сохранения культурного наследия, которые можно осуществить с помощью интернет-площадки музея.

Ключевые слова: музей, интернет, сайт

Anastasia V. Korableva, Elena K. Cherezova

Museums of science and technology: comparative study of Internet resources

A problem of influence of information technology over modern museological society, especially over museums of science and technology, is regarded in the present article. The connection between museums and their websites is also under research. The website of a museum is considered as a bridging platform for pursuit of core activities of the museum. Various ways of preservation of cultural heritage that are possible with the website of the museum are presented in the work.

Keywords: museum, Internet, website

Музеи являются, прежде всего, центрами сохранения культурного наследия, которое различается по типу, виду и способу сохранения. Музей – это «пространство, находящееся в непрерывном развитии, обладающее высокой силой информационного и эмоционального воздействия», центр развития по освоению и развитию местных культурных традиций, сохранения локальных цивилизаций¹. Ни один музей (в независимости от того, возник ли он недавно или является «старожилом» на поприще) не существует изолированно; он является частью культурной жизни человечества, и потому, как следствие, испытывает влияние прогресса. «Ответом музея на вызовы времени становится синтетическое, гуманитарное знание, обладающее способностью перевода общечеловеческих ценностей в личный формат»². Потому, как пишет Е. Н. Мастеница, посетители музеев сталкиваются «с вызовом, который возник на пересечении их традиционного восприятия как „храма муз“ и тех впечатлений, которые получены посетителем при непосредственном посещении музея»³. В этой связи в музейном сообществе давно обсуждается проблема музеефикации объектов научно-технических музеев. Наука и техника проделали долгий путь, и сейчас эти два понятия не только органично входят в понятие «культура», но и в немалой степени определяют ее (культуры) содержание. «Научное знание – неотъемлемая часть современной культуры – влияет на все социальные процессы, на решение глобальных проблем человечества. В этом и заключается фундаментальный вклад науки и техники в культуру»⁴. Но развитие научно-технического знания, как и культуры, не стоит на месте, ведь человечество вступило в век информационных технологий. «Техника революционным образом повлияла на всю систему культуры, на социальные процессы в обществе, отразилась на философии и мировоззрении, изменила окружающий мир человека»⁵.

Многие музеи сейчас стараются активно развивать свои интернет-площадки. Но зачем музеям нужны сайты? Как появление и распространение интернета повлияло на работу музеев? Не угрожает ли веб-сайт существованию реального музея? Может ли сайт помочь музею выполнить свои основополагающие функции? Подобные вопросы давно интересуют исследователей. Задолго до появления интернета и всего того, что современный человек в XXI в. понимает под словом «технологии», многие деятели культуры задумывались о том, как прогресс влияет на работу центров сохранения и популяризации научно-технического знания. «В качестве основных трудов, посвященных тематике становления и развития научно-технических музеев, следует отметить работы проф. Г. Г. Григоряна, положившие начало изучению истории и специфики деятельности технических музеев, включая и музеи связи»⁶. В наше время на протяжении последних пятнадцати лет в научных кругах активно обсуждается влияние на музеи интернета и новейших информационных технологий. Но интернет сам по себе является детищем развивающегося научного знания и давно стал частью культуры, а потому интернет-площадки одновременно являются и предметом исследования, и способом осуществления деятельности музеев в сфере науки и техники – и в этом заключается их особенность и уникальность.

Но, как уже говорилось выше, влияние прогресса на культуру исследуется давно, и чтобы понять процесс развития взаимосвязи «музей – технологии», обратимся к истории возникновения научно-технических музеев вообще, к цели их создания и пути последующего развития. «Самым первым научно-техническим музеем можно считать Французский национальный музей техники в Париже („Консерваторий искусств и ремесел“), созданный декретом Конвента 10 октября 1794 г. по предложению аббата Анри Грегуара»⁷. Грегуар претворил в жизнь замысел Рене Декарта, который говорил о важности как сохранения, так и непосредственной демонстрации «машин» в действии для познавательных целей. «Декрет требовал, чтобы посетителям депозитария давались объяснения конструкций и принципов действия выставленных образцов»⁸. Важно отметить, что «цель этого сосредоточения машин и механизмов – усовершенствование национальной промышленности», ведь к этому моменту Франция уже отстает от промышленного развития своей соперницы – Англии, в которой набирает обороты промышленный переворот. Предполагалось также, что «музей будет прежде всего местом хранения новых и полезных машины, того, что есть лучшего во всех областях»⁹.

Далее, в эпоху промышленных переворотов, на которую пришелся пик массового интереса к технологиям, появилось множество научно-технических выставок, которые были призваны удовлетворить любопытство общественности. Из этих временных экспозиций впоследствии вырастали музеи: так, на базе подобной выставки образовался 1870-х гг. в Политехнический музей Москвы, где для широкой публики читали лекции крупнейшие ученые того времени, такие как Д. И. Менделеев, К. А. Тимирязев и А. Н. Бекетов. Притом музей не ограничился лишь сухим приведением фактов о последних достижениях науки: лекции и экскурсии сопровождалось проведением наглядных опытов и экспериментов. В лабораториях музея, оснащенных передовым по тем временам оборудованием, проводились научные исследования и совершались мировые открытия: так, именно на базе Политехнического музея была открыта «свеча Яблочкова». Деятельность Политехнического музея показывает общую просветительскую тенденцию, характерную для музеев России со второй половины XIX в. Как мы видим, научно-технические музеи изначально создавались с целью не только сохранения уже существующего наследия, но и для приумножения научного знания на базе музея (который выступает в данном случае образовательно-экспериментаторским центром), а также для пропаганды последних научных достижений среди широких масс населения: известно, к примеру, что с конца XIX в. Русское техническое общество организовало музеи во всех провинциальных отделениях и Подвижной музей наглядных пособий в Петербурге, привлекая таким образом внимание людей к достижениям науки и техники.

С задачей «показать и рассказать» непосредственно связана вся история развития научно-технических музеев мира и в особенности России: так, уже в конце XIX – начале XX в., когда история науки и техники выделилась в отдельную область знания, в России начали разрабатываться проекты создания музея, который был бы посвящен непосредственно истории техники. Так проект был частично осуществлен лишь в конце 1920-х – начале 1930-х гг.: им стал Ленинградский музей истории науки и техники, открывшийся на базе Института истории науки и техники АН СССР. Работники музея, работавшего с 1931 по 1936 г., занимались целенаправленным поиском предметов техники для демонстрации их в музее. В итоге сотрудникам музея удалось собрать внушительную по тем временам коллекцию, главной задачей которой была наглядная демонстрация идей, стоявших за экспонатами, достижений, которые бы показывали советским гражданам развитие отечественной науки и техники. «Индустриализация страны, требовавшая внедрения технических новшеств в различных сферах производства, повлекла за собой создание технических музеев как вспомогательных средств государственного строительства (на новостройках, промышленных предприятиях)»¹⁰. Многие из них были впоследствии закрыты. И только в 1980-е гг. в связи с осознанием необходимости музеефикации памятников науки и техники появились первые музеефицированные объекты данной области.

Экспонаты музеефицировали, однако остался интерес к их устройству, а значит, осталась необходимость демонстрации их в действии. Интерес к научным основам техники и к ее назначению рос вместе с возрастанием ее роли в жизни человека. Это привело к появлению новых взглядов на научно-технические музеи, к стремительному развитию научно-технических центров. В их основе лежал принцип не только сохранения и демонстрации, но и популяризации среди широких масс населения: к изучению науки и техники привлекали прежде всего детей и молодежь. Объяснять принцип работы техники и законов науки предлагалось с помощью специальных экспонатов, обеспечивающих игровой, интерактивный контакт посетителей с экспозицией. Музеи должны были решать проблемы совмещения мемориальных функций (т.е. сохранение достижений, знаменующих определенные события, значимые для культуры человека) и задач по фиксации исторического развития научного знания с функциями научно-технических центров.

«Музейный предмет – это изъятый из среды бытования и включенный в музейное собрание объект (памятник) истории, культуры или природы, являющийся первоисточником знаний и разнообразного

(эмоционального, мировоззренческого, воспитательного и т.д.) воздействия»¹¹. Однако уже на начальном этапе развития музеев технического профиля обнаруживается их принципиальное отличие от музеев другого вида, связанное с особенностью техники, т.е. с ее функциональностью: помогая человеку адаптироваться к окружающей среде, являясь, таким образом, органичной частью его культуры, она служит утилитарным и прикладным надобностям. Однако принципы работы технических устройств зачастую остаются загадкой для посетителя, далекого от сферы научно-технического знания. Потому необходимо «не только знакомить и обучать посетителя новейшим промышленным технологиям, но и „оживлять“ старую технику»¹². Иными словами, экспонирование техники связано с необходимостью демонстрации ее в действии, показа и разъяснения ее устройства, принципов работы. Музеи стали пополняться как специальными экспонатами, спроектированными для демонстрации внутреннего устройства средств техники и принципов их функционирования, так и экспонатами, предназначенными для того, чтобы посетители могли сами воздействовать на них и по реакции экспоната на произведенное воздействие постигать законы науки, устройство техники и принципы ее работы¹³. Это направление деятельности развивало их исходную идею – содействовать просвещению и техническому образованию. Иными словами, научно-технические музеи должны вести работу как по сохранению, изучению и пропаганде культурного наследия в области науки и техники, так и по популяризации основ научных знаний. В условиях же XXI в. именно интернет-пространство может и должно выступать активным подспорьем музея в осуществлении данной деятельности. «Музеи широко пользуются возможностями представлять себя в сети Интернет, показывать подлинные ценности, уникальные предметы из своих коллекций, расширяя круг потенциальных посетителей»¹⁴.

«Первая из этих задач решается путем сбора памятников науки и техники, их сохранения, изучения, систематизации, путем документирования, т.е. отражения исторического процесса развития науки и техники и создания интересных, содержательных экспозиций»¹⁵. Как же в этом может помочь интернет-площадка? Во-первых, многие памятники науки и техники представляют собой нематериальное наследие, которое, которое, однако, может быть зафиксировано аудиовизуально: это может быть запись выступления, лекции, проведения эксперимента. В данном случае сайт выступает площадкой для хранения таких записей. Во-вторых, чаще всего музей не имеет возможности параллельного размещения экспонатов действующей экспозиции и объектов, хранящихся в фондах. Сайт в данном случае выступает каталогом собрания музея. Кроме того, виртуальное пространство само по себе может облегчить работу по поиску и сопоставлению нужных экспонатов. Приведем пример: сайт московского Политехнического музея создал виртуальный каталог собрания музея, в котором объекты не только рассортированы в алфавитном порядке, но и – что очень важно – ранжированы по временным отрезкам. Фото каждого объекта сопровождается пояснительно карточкой, в которую внесены годы и страна создания, автор проекта. В итоге любой желающий, работая с данным каталогом, может проследить развитие, к примеру, средств связи или транспорта от времени их создания и до наших дней. И, конечно, таким образом становится возможным наглядное сопоставление экспонатов нескольких музеев данной тематики, в том числе находящихся на разных концах земного шара. Возможно оценить, чем схожи и чем различаются автомобили, компьютеры, телевизоры и телефоны, созданные в одно и то же время, но в разных странах. В-третьих, виртуальное пространство может фиксировать «эволюцию» самого экспоната: например, как выглядел объект до или после реставрации.

Решение второй задачи, т.е. проблемы популяризации основ научного знания, достигается разработкой многообразных форм введения музейного посетителя «за кулисы» явлений природы, в мир фундаментальных основ науки и принципов функционирования техники¹⁶. Как уже было сказано выше, экспозиция музеев научно-технической отрасли изначально подразумевала демонстрацию. В современных реалиях эта задача не может быть решена без помощи виртуального пространства. Широкие возможности моделирования и визуализации научных достижений без вреда для сохранности самого объекта – вот минимум того, на что способны компьютерные технологии. Сайт музея в данном случае выступает образовательным центром, где можно разместить, к примеру, модели экспонатов, которые можно будет «разобрать» (т.е. узнать, из чего состоит тот или иной прибор), а также посмотреть, как та или иная вещь работает – путем моделирования или же записи проведения эксперимента с реальным объектом. Можно также предложить посетителю самому поучаствовать в проведении онлайн эксперимента. Кроме того, сайт дает посетителю возможность увидеть объекты, которые были утрачены, и вписать их в цепочку эволюции научно-технического знания. Немаловажно, что доступ может быть осуществлен с разных устройств: это и компьютерные стенды в самих музеях (они сейчас есть у большинства музеев), и домашний компьютер, и смартфон или планшет, которые можно взять с собой. В этой связи особенно актуальной становится тема проектирования различных приложений и электронных путеводителей, которые облегчат навигацию по экспозиции и выставкам музея. Так, к примеру, финский музей

техники уже разработал игровое приложение для смартфонов «Tek Game», герои которого, творческий консультант Аймо и инженер Иина, знакомят посетителей с историей развития техники при помощи различных игровых заданий, связанных с музейными экспонатами¹⁷. Кроме того, очень полезной для ознакомления с музейной экспозицией может стать технология QR-кодов, к использованию которой сейчас прибегают очень немногие музеи. С помощью наведения камеры своего устройства на специальное поле посетитель может получить всю информацию об экспонате, а также посмотреть, как тот работает или использовался ранее.

Интерактивность является неотъемлемой частью научно-технических музеев. Способом осуществления взаимодействия посетителя и музея выступает музейное интернет-пространство, представленное сайтом, который также служит подспорьем для деятельности профессионалов. Виртуальные площадки музеев представляют собой современный феномен культуры, обязанный своему появлению развитию сети Интернет, мультимедийным технологиям, базам данных, ставшим легкодоступными благодаря информатизации¹⁸. Более того, обращаясь к веб-площадке, посетитель тем самым уже погружается в среду достижений науки и техники. Кроме того, сайт позволяет использующему его в определенной степени оставаться на связи с реальным музеем – тут имеется в виду не только и не столько информация и новости, публикуемые на сайте; сайт музея рассматривается как каталог экспонатов, обеспечивающий их, экспонатов, визуализацию и демонстрацию в действии. И, наконец, виртуальные музеи начинают формировать глобальную виртуальную музейную среду, доступную для всех и настраиваемую на нужды каждого¹⁹. Иными словами, сайт не только не является угрозой существованию реального музея, но помогает осуществлять деятельность музея, повышая его интерактивность, развивая возможности и повышая продуктивность работы специалистов, а также выступая в качестве системы сохранения и структуризации научно-технических знаний и достижений, охраняемых музеем.

Примечания

¹ Мастеница Е. Н. Музей в условиях глобализации // Вестн. СПбГУКИ. № 4 (25). 2015. С. 118–122.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Григорян Г. Г., Кожина Л. М. Научно-технические музеи и культурное наследие в области техники // Вопросы истории естествознания и техники. М., 2003. № 4. С. 75–87.

⁵ Григорян Г. Г. Музей прикладных знаний в Москве // Размышления о музейном деле в Старом доме на Новой площади: публ. и выступления, 1988–2005 гг. М.: Знание, 2005.

⁶ Бакаютова Л. Н. Модернизация деятельности технических музеев: отеч. и зарубеж. опыт: на примере музеев связи: дис. ... канд. культурологии: 24. 00. 03 / СПбГИК. СПб., 2008. 222 л. URL: <http://dissercat.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁷ Григорян Г. Г., Кожина Л. М. Указ. соч.

⁸ Там же.

⁹ Куклинова И. А. Литературный образ и реальность современного музея: реорганизация Парижского консерватория // Тр. СПбГУКИ. 2012. Т. 193: Вторая жизнь музея: возрождение утраченного и воплощение нереализованного. С. 107–111.

¹⁰ Российская музейная энциклопедия. Наука о музее // Научно-технические музеи. URL: <http://museum.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹¹ Томилов Н. А. Социальная роль музеев: соврем. состояние: по материалам Омск. обл. // Культурологические исследования в Сибири. 2014. № 2. С. 111–119.

¹² Куклинова И. А. Указ. соч.

¹³ Григорян Г. Г., Кожина Л. М. Указ. соч.

¹⁴ Мастеница Е. Н. Указ. соч.

¹⁵ Григорян Г. Г., Кожина Л. М. Указ. соч.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Филякова А. К. Неформальные методы популяризации научного знания в технических музеях // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 3 (53): в 3 ч. Ч. 1. С. 188–191.

¹⁸ Максимова Т. Е. Виртуальные музеи как социокультурный феномен: типология и функциональная специфика: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24. 00. 01 / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. М., 2012. URL: <http://dissercat.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹⁹ Касьянов В. Н. Музеи и Интернет: новые возможности // Информационные технологии в гуманитарных исследованиях. Новосибирск: Новосиб. гос. ун-т, 2006. Вып. 10. С. 88–96.

Д. С. Доня

Этнографические экскурсии в туризме: современное состояние и перспективы развития

Этнографический туризм – направление культурно-познавательного туризма, являющееся в настоящее время актуальным для многих стран. Мировая практика доказывает, что подобный вид туризма способен удовлетворить целый ряд духовных потребностей человека. Наиболее важным в организации этнографического туризма является ознакомление участников с традициями и культурой различных этносов. Россия располагает огромным потенциалом для развития этнографического туризма. Таким образом, актуальность данной темы обусловлена высокими перспективами развития этнографического туризма в Российской Федерации. Развитие этнографического туризма в России становится новым и ведущим направлением деятельности. Этот вид туризма будет востребован в будущем в связи с его уникальностью и неповторимостью.

Ключевые слова: организация этнографических экскурсий, культурный туризм, историческое и культурное наследие, экскурсионная деятельность, традиции и культура этносов, инновации в этноэкскурсиях, туристический сервис

Dmitryi S. Donya

Ethnographic excursions in tourism: current state and development prospects

Ethnographic tourism is a branch of cultural and educational tourism, which is of current interest for a lot of countries nowadays. The international practice proves that this kind of tourism is able to satisfy the whole range of human spiritual needs. The introduction of traditions and culture of different ethnoses to participants is the most important aspect in the organization of ethnographic tourism. Russia has enormous potential for the development of ethnographic tourism. So the relevance of this theme is determined by the great prospects of ethnographic tourism development in the Russian Federation, which is becoming a new and leading direction of business. This kind of tourism will be in demand in the future due to its uniqueness and exclusiveness.

Keywords: organization of ethnographic excursions, cultural tourism, historic and cultural heritage, excursion business, traditions and culture of ethnoses, innovations in ethno-excursions, touristic service

К началу XXI столетия туризм стал нормой жизни современного человека, причем в последнее время наблюдается тенденция развития преимущественно культурного туризма.

Под культурным туризмом подразумевают путешествия с целью знакомства с материальными и духовными объектами культуры, участия в событиях культурной жизни.

Познакомиться с культурой и обычаями страны помогает этнографический туризм, основой которого является культурно-исторический потенциал страны, включающий всю социокультурную среду – с традициями и обычаями, особенностями бытовой и хозяйственной деятельности.

Надо отметить, что важность данной темы исследования обусловлена тем, что этнографический туризм во всем мире становится одним из наиболее перспективных и бурно развивающихся направлений рынка туристических услуг.

Россия располагает огромным потенциалом для развития всех видов туризма, в том числе и этнографического туризма. У нее есть все необходимое – огромная территория, богатое историческое и культурное наследие. В богатой истории России в разные времена оставили свои следы викинги, древние славяне, монголо-татары, половцы, скифы, шведы, тевтонцы, греки, генуэзцы и другие народы. Однако в настоящее время отечественный этнографический туризм не получил уровня развития, соответствующего его богатейшему ресурсному потенциалу.

В частности, еще не раскрыт потенциал и уникальность Северо-Запада Российской Федерации.

Особый интерес вызывают этнографические музеи под открытым небом, в которых содержатся образцы традиционной архитектуры, предметы быта и проводятся национальные праздники.

Привлекательна для туристов также может быть деятельность этнотуристических деревень (центров), этнопарков. В отличие от этнографических музеев под открытым небом, они воссоздают исчезнувшие культуру и быт на основе современных объектов архитектуры, интерьеров с национальным колоритом, ресторанов национальной кухни, мероприятий, посвященных датам народного календаря и т. п.

На территории Ленинградской области подобные образования начали появляться в 1990-х – начале 2000-х гг. Самыми крупными из них являются этнотуристическая деревня Верхние Мандроги, Этнокультурный центр «Русская деревня Шуваловка» и этнопарк «Богословка». К настоящему времени первый сформирован практически полностью, второй в значительной мере, последний же находится в начальной стадии строительства.

Историко-туристическая деревня Верхние Мандроги и Этнокультурный центр «Русская деревня Шуваловка» ориентированы на получение коммерческой прибыли, т. е. являются прежде всего рыночными предприятиями. Этнопарк «Богословка» позиционируется учредителем (Региональным благотворительным фондом «Покровский») как некоммерческий проект, в котором, согласно научной концепции, научно-познавательные цели должны совмещаться с обеспечением развлекательного отдыха как жителей Петербурга, так и туристов¹.

Основными формами организации культурно-просветительного туризма как вида деятельности являются экскурсии². Сегодня экскурсионная деятельность – обязательная составляющая туристкой сферы.

Существует несколько видов некогда популярных у туристов экскурсий, почти забытых сегодня. Примеров возрожденных туров-экскурсий по малым городам России можно привести огромное количество. Называются они обычно так: «Загадки старого Углича» или «Вольск – островок старины», или «По Руси исторической», просто «Древняя Чухлома» и т. д. Главное в таких экскурсиях – это совершенно правильное возвращение к давно забытому прошлому, к нашим истокам³.

В настоящее время, когда народная деревянная архитектура и в более широком смысле традиционная культура, по преимуществу крестьянская, находится на грани полного исчезновения, возрастает необходимость сохранения памяти о том, что уже исчезло. Иными словами, если не удастся сберечь само архитектурное наследие, то необходимо приложить все усилия, чтобы, по крайней мере, сохранить представление о том, что было утрачено.

Организация этнографических экскурсий в Кижии, этнопарк «Богословка», «Витославицы» способствует сохранению памяти о культурном наследии наших предков.

Одной из главных задач проекта «Этнографическая деятельность музеев России» является организация профессионального межмузейного общения в области этнографического музееведения. Основное внимание авторами проекта уделяется краеведческим музеям, так как в них сосредоточен огромный массив этнографических коллекций, а этнографическая работа является одним из важнейших направлений их деятельности: Шелтозерский вепсский этнографический музей (филиал Карельского государственного краеведческого музея), Сургутский краеведческий музей с фондом этнографии ханты и др. – с организацией этноэкскурсий.

За последние годы в России появилось несколько новых интереснейших маршрутов по различным уголкам страны. Некоторые из них построены на старых разработках, но в основном это совершенно новые туристские предложения: «Откуда есть пошла земля Русская»; «Крымская кругосветка»; «Казачий Дон»; «Средневековые крепости России»; «Байкал – легенда России»; «Рунопевческие деревни Карелии».

Надо отметить организацию культурного туризма с разработкой программ для этнографических экскурсий:

С недавнего времени, в 2014 г., в Омской области появился государственный и историко-культурный музей-заповедник под открытым небом «Старина Сибирская». В его состав вошли историко-культурный комплекс «Старина Сибирская», национальный Большереченский историко-этнографический музей.

В Большереченском историко-этнографическом музее собрана коллекция по археологии, палеонтологии, этнографии.

Сегодня музей-заповедник предлагает посетителям около 40 видов различных услуг: экскурсии, игровые программы, участие в реконструированных традиционных обрядах и фольклорно-этнографических праздниках, связанных с традициями народного календаря.

Музей-заповедник «Старина Сибирская» получил общественное признание и работает над укреплением своих брендов. В сибирской глубинке ждут в гости и коллеги⁴.

Более трех лет назад в музее-заповеднике «Шушенское» был открыт архитектурно-этнографический комплекс «Новая Деревня». За это время в программах «погружения» в жизнь и быт крестьян конца XIX – начала XX в. успели поучаствовать более 5 тыс. человек. В условиях старинного сибирского села, кроме россиян, уже проживали гости из США, Великобритании, Франции, Германии, Бельгии, Испании, Италии, Китая и Японии.

Современный комфорт проживания сочетается в воссозданных крестьянских усадьбах с историко-этнографической средой конца XIX – начала XX в.

Становясь «хозяевами» усадеб, гости Шушенского могут погрузиться в пространственную среду и атмосферу старинного крестьянского быта, поучаствовать в конкретных бытовых ситуациях и технологических процессах. Им предоставляется возможность печь хлеба, заниматься ткачеством и прядением, носить воду, косить траву, пахать, сеять, работать на гончарном круге.

В октябре 2011 г. комплекс был введен в эксплуатацию. Проживание в крестьянских домах, питание в крестьянской кухне, фольклорно-развлекательные программы – все это вызывает живой интерес и желание активно участвовать в проводимых мероприятиях.

Организация архитектурно-этнографического комплекса «Новая деревня» в качестве музея-отеля позволило предложить на туристический рынок качественный продукт и выстраивать взаимовыгодный диалог с туристической индустрией⁵.

Пермский край с его характерными особенностями создал туристско-экскурсионные традиции населения. Особенность сельского туризма в Кунгурском районе – в сохранившемся до наших дней этническом и культурном многообразии его населения. Наряду с русскими здесь встречаются татарские и башкирские деревни и села.

Такие туры не требуют больших инвестиций, дают опыт предпринимательской деятельности организаторам на местах и в целом формируют правильное отношение к туристам у местного населения.

Главное условие успеха в таком проекте – это человек – точнее, организатор из числа местных жителей. Этот человек не только возьмет на себя задачу продумать и просчитать программу, он еще хорошо знает, с кем нужно согласовать места посещений, аренды, организации культурной программы, приготовления национальных блюд, сувениров и т. п. Между отправляющими турфирмами и принимающей стороной заключается договор, а обслуживание групп туристов происходит по предварительной заявке туроператора⁶.

В настоящее время в музеях разрабатываются виртуальные экскурсии. «Виртуальными экскурсиями» обозначают довольно разные проекты и разработки. Так, виртуальная Обзорная экскурсия в РЭМ позволяет познакомиться с обширной экспозицией, посвященной быту и культуре народов России. Это классический вариант экскурсии по РЭМ. А экскурсия по программе «аудиопен» позволила создать новый удобный вид экскурсии, которую формирует сам посетитель с помощью короткой информации, заложенной в карте аудиопена. Они созданы, но пока не запущены для публики.

Министерство культуры РФ поручило РЭМ проработать научную, а отчасти и практическую сторону вопроса создания туристических маршрутов по теме «Великий шелковый путь» (ВШП) на основе объектов отечественного культурного и природного наследия. Богатый источниковый потенциал коллекционного собрания РЭМ выбрал его в качестве исполнителя. Проект нацелен на развитие отечественного туризма.

Привлекают внимание культурно-образовательные программы в РЭМ, касающиеся ВШП. В РЭМ разрабатывается экскурсия «Путешествие по Шелковому пути», входящая в программу «Великий шелковый путь».

Среди тематических циклов для детей и взрослых особый интерес представляет музейная программа «Дорогами шелка», непосредственно связанная с культурно-познавательным проектом «Великий шелковый путь», которая находится в стадии разработки.

Экскурсионная работа в этнографическом музее представляет прекрасные возможности для популяризации идей современной гуманитарной науки. Опытом такой работы стала разработка экскурсии «Мифы звездного неба» в Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН.

В настоящее время наша Северная столица стремится стать турлидером в стране. Ежегодно около 10% всего дохода в городской бюджет дает туризм. Кроме огромного количества уже давно разработанных городских и пригородных экскурсий, туристические фирмы выпускают на рынок все новые туристические продукты.

Специалистами подсчитано, что в Санкт-Петербурге охвачено экскурсиями не более 30% всего историко-экскурсионного потенциала региона. Кроме огромного количества уже давно разработанных городских и пригородных экскурсий, туристические фирмы выпускают на рынок все новые туристические продукты. Так, например, глобальный проект «Серебряное кольцо» включает в себя населенные пункты Ленинградской области, в том числе Старую Ладугу, объекты культурного наследия Пскова, Новгорода и Новгородской области. В экскурсии по проекту «Серебряное кольцо» включены оригинальные эксклюзивные программы – русская свадьба, русская рыбалка и т. д.

Событийно-анимационные туристские программы – новый вид продуктов программного туризма. Стоящие на стыке экскурсионно-познавательных и зрелищно-развлекательных программ

обслуживания туристов, событийно-анимационные туры удачно сочетают в себе все лучшие качества. Это не только стандартный экскурсионный показ, но и вовлечение туриста в действие, которое, в свою очередь, основано на исторически сложившемся факте празднования той или иной даты.

Событийно-анимационные туры – особый вид программного туризма. Их планирование имеет ряд специфических особенностей, отличий от создания стандартного турпродукта, следовательно, подлежит особой разработке. Особенность разработки данного вида турпродукта требует знаний фольклора, культуры, традиций, обычаев, празднований особых дат, суеверий, легенд, связанных с ними, т. е. всего того, без чего событийная программа перестает быть таковой, а также методики и технологии анимации, ставящих целью включение туриста в активную деятельность в процессе потребления услуг, интеграции психологических и психофизических аспектов при создании максимально комфортного событийно-анимационного тура.

Включение в маршруты музеев новых профилей и направлений стало уже привычным делом для туроператоров, занимающихся внутренним и въездным туризмом. Во многих городах открываются музеи русского хлеба, русской водки, русского льна, различных русских и других национальных промыслов, музеи городского и сельского быта. Эти объекты культуры, привлекающие к себе внимание особенно иностранных туристов, включаются в старые экскурсии по городу, в результате получают новые современные маршруты. Такие экскурсии оказывают особое влияние на развитие въездного туризма.

Классика и инновация в экскурсиях – тема вечная, и одно перетекает в другое. Растущий спрос рождает предложение все новых форматов экскурсий, но разрабатывая новые предложения, важно понимать, для чего это делается. При достижении этой цели не должно быть явного диссонанса между посетителем и научным сотрудником музея, экскурсоводом. В конечном счете, человек по-прежнему после экскурсии должен суметь открыть и понять что-то новое в себе, а значит, стать лучше.

Примечания

¹ Васильев М. И. Этнотуристические деревни, этнокультурные центры и этнопарки Ленинградской области в формировании этнических стереотипов у туристов и местного населения // Феномен социализации в этнической культуре: материалы 11-х этногр. чтений. СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2012. С. 496–501.

² Фридман В. Б. Культурно-познавательный туризм и музеи // Мир экскурсий. 2009. № 6. С. 60–61.

³ Труевцева О. Как решить проблемы малых музеев? // Музей. 2008. № 11. С. 14–19.

⁴ Крынина О. Новый музей в сибирской глубинке // Музей. 2015. № 7. С. 64–68.

⁵ Терентьева В. «Новая деревня» на старый лад // Музей. 2014. № 5. С. 54–57.

⁶ Коробейникова С. В. Поездки в национальные деревни // Мир экскурсий. 2013. № 3 (23). С. 53–58.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ • ART HISTORY

УДК 75.054:792(=161.1)

Н. О. Петрова

Изобразительное творчество русских актеров второй половины XIX в.

Рассматриваются акварели В. В. Самойлова, рисунки гримов Ф. И. Стравинского, зарисовки сценических образов, костюмов и эскизы декораций А. П. Ленского. Выявлена специфика сценического исполнения драматических и оперных актеров посредством анализа изобразительного творчества. Прослежены основные тенденции развития русского театрального искусства во второй половине XIX в.

Ключевые слова: рисунок роли, грим, эскизы декораций

Natalia O. Petrova

Creative work of Russian actors, second half of 19th century

This watercolors of V. V. Samoylov, drawings of theatrical makeup of F. I. Stravinsky, images of the scenic characters and sketches of costumes, scenery sketches of A. P. Lensky are analyzed. Analysis of drawings of actors allows to trace the main development trends of Russian theater art in the second half of the 19th century and to reveal the specifics of the stage performance of drama and opera actors.

Keywords: drawings of scenic characters, theatrical makeup, scenery sketches

В середине XIX в. как драматическое, так и оперное искусство начинает испытывать колоссальный подъем. Осмысление первоисточника, а порой и его переосмысление требовало от актера не только владения сценическим мастерством, но и высокого уровня образования, художественного опыта, обращения к историческому материалу, натурным впечатлениям. Поэтому вполне закономерно, что в процессе работы над ролью актеры делали зарисовки костюмов, пластики, мимики, характерных и этнических типов.

Актер Александринского театра В. В. Самойлов, которого отличала богатая сценическая фантазия, мастерство перевоплощения, оставил более 400 рисунков ролей, зарисовки, сюжетные сценки¹. Большинство акварелей, изображающих героев различных водевилей, отличает однообразие поз, отсутствие характера, детализация костюмов. Однако В. Самойлова нельзя назвать актером исключительно внешней формы. Его натурные зарисовки различных типов доказывают, что передача наиболее ярких, характерных черт изображаемого персонажа была подсмотрена им из жизни. Так во фронте Самойлове-Кречинском, например, зрители видели завсегдатаев местных клубов². Стоит отметить, что в 1840–1850-х гг. деталям внешнего облика человека на сцене не придавалось особого значения. В этих условиях внимание актера к деталям сценического персонажа как результат наблюдения жизненных явлений, их обобщения, отбор типического были новым явлением в театре.

В конце 1850-х – начале 1860-х гг. становятся популярными пьесы из народной жизни, и крестьянские роли заняли важное место в репертуаре В. Самойлова. Заметно, как актер серьезнее и глубже, чем в водевилях, подошел к поиску характера персонажа. Например, в роли деревенского сторожа Михеича он обращается к исторической, этнографической основам – это не прилизанный кафтан, а настоящий крестьянский армяк. Однако, по причине условности пьесы, образ вышел поэтическим. Старик седой как лунь, немного напоминает елочного деда. На акварели, изображающей дом пьяницы: обвалившаяся крыша, разбросанный скарб, бутылки, которым пририсованы человеческие головы, – заметно, насколько В. Самойлов внимателен к бытовым деталям, характеризующим персонажа не в идеализированном ключе. В этой связи интересно сравнить рисунок, изображающий П. Садовского и В. Самойлова в роли Любима Торцова. Во внешнем облике первого чувствуется внутренняя гордость, достоинство. Персонаж последнего худ, жалок, одет в лохмотья, заметно, что он действительно жил на улице. Образ, созданный В. Самойловым, подсказан «натуральной школой»³.

Что касается исторических и романтических ролей, то здесь В. Самойлов разрабатывает элементы декораций, реквизит и костюмы. Ришелье, в трактовке актера предстает в разном облике – фигура, окутанная в шелковые складки черной, лиловой или красной сутаны. Фон условен, но создает целостный образ: угадываются интерьеры дворца, письменный стол, бюсты. На акварелях,

изображающих кардинала, он держит в руках лист бумаги. Такая сценическая деталь, выбранная актером, позволяла подчеркнуть постоянную работу Ришелье с бумагами, пером, оказывающееся для персонажа сильнее меча и кардинальской власти.

Фигуре Лжедмитрия Первого посвящено четыре акварели в альбоме, хранящемся в отделе рукописей Российской Национальной библиотеки. Они свидетельствуют о том, что актер-художник шел от внешнего рисунка роли к психологическому раскрытию образа, показывая различные состояния героя; момент эмоционального напряжения подчеркнут экспрессивным движением кисти. Грим весьма условен – перед нами юный Самозванец, в чертах которого узнается молодой актер, хотя он в этот момент был уже не молод (роль Лжедмитрия была исполнена В. Самойловым в 1866 г.). Некоторые сцены ему приходилось играть спиной к зрителям, но, как отмечали критики, именно в В. Самойлове чувствовалась молодецкая живость⁴. Таким образом, рисунки могли служить актеру помощью не только в процессе разработки облика, поиска характера персонажа, но и своеобразным сценическим ориентиром. Большинство акварелей обнаруживают чрезвычайное сходство с чертами лица актера, но их нельзя назвать автопортретами. Для В. Самойлова был важен пластический рисунок роли, отвечающий характеру, эмоциональному состоянию его героя.

Искусство оперы в России неотделимо от сценических традиций не только в музыкальном отношении, но и в исполнительском, которое, начиная со второй половины XIX в., испытывает ряд колоссальных изменений: формируется новый тип певца – «поющий актер»⁵. Первым на русской сцене им стал Ф. И. Стравинский – оперный исполнитель в Мариинском театре, «Ф. И. Шаляпин для своего времени»⁶. Сравнение с Федором Ивановичем неслучайно: сценическая деятельность Ф. Стравинского – пример искусства певца-актера, артиста-художника. Доказательством этому служат рисунки артиста, хранящиеся в Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства.

В отличие от акварелей В. Самойлова, рисунки Ф. Стравинского демонстрируют иной подход к разработке роли. Он создает яркую, порой гротескную характеристику своего персонажа, которая затем, в процессе разучивания вокальной партии, вырастала в законченный музыкально-сценический образ. Зарисовки тушью или карандашом, некоторые из которых дополнялись акварелью, передают острую театральную характеристику и детали грима, помогали актеру в его нанесении и одновременно служили зерном образа. Так, например, сравнение фотографии Ф. Стравинского в роли Олоферна и чрезвычайно сложного грима к этой роли наглядно показывает, как артист последовательно шел от представления образа к его сценическому воплощению: курчавая борода, уложенная прядями, рельеф лица, тяжелые надбровные дуги, свирепый взгляд (в альбоме представлено три рисунка, изображающие персонажа оперы «Юдифь» А. Серова, отличающиеся, преимущественно, трактовкой деталей костюма).

Широкий кругозор, высокий культурный уровень (Ф. Стравинский был большим коллекционером книг, графики, фотографий⁷) позволили артисту интерпретировать персонажей, обращаясь к произведениям литературы и изобразительного искусства. Особый интерес представляют изображения одних персонажей к разным спектаклям. Профиль Мефистофеля к опере «Фауст» Ш. Гуно узнаваем: суховатые черты лица, заостренная бородка, при этом открытый, несколько удивленный глаз, – рисунок грима, в котором воплотились типичные черты фантастического персонажа. Более позднее изображение к опере «Мефистофель» А. Бойто сложнее: данная вполоборота фигура, хищный взгляд, саркастическая улыбка, – отражает скептицизм и отрицание, присущие литературному персонажу И. Гете. Артистом была исполнена и вокальная партия царя Иоанна IV в двух операх: «Князь Серебряный» Г. Казаченко и «Купец Калашников» А. Рубинштейна. И. Грозный в монашеской скуфье и черной рясе, очевидно, подсмотренный Ф. Стравинским со скульптуры М. Антокольского, иллюстрирует, скорее, собирательный сценический облик, уместный для обеих опер. В другом Грозном подчеркнута страсть к жестокости и произволу. Ф. Стравинский изображает момент неистовства, словно иллюстрируя текст А. Толстого: «С пеной у рта, со сверкающими очами... на лбу надулись синие жилы, ноздри расширились». Таким образом, исполнение ролей в различных по драматургии операх ставят перед артистом задачи поиска соответствующего характера персонажа. Рисунки Ф. Стравинского наглядно демонстрируют, как артист в процессе разработки роли лепит художественно-пластический облик сначала заимствуя черты в произведениях изобразительного искусства, которые затем перерастают в самостоятельный сценический образ, характерный для того или иного персонажа оперы.

Что касается формального решения, то характер персонажа подчеркивается манерой Стравинского-художника. Например, безумство Мельника усиленно экспрессивными разнонаправленными штрихами в трактовке его волос, бороды разорванных одежд. Комическое воплощается артистом

в соответствии с природой изображаемого персонажа: мрачный юмор Еремки, подчеркивается гротескной мимикой, взъерошенностью, а в лице рыцаря-гуляки Фальстафа передан праздный, жизнерадостный смех, использована тонкая штриховка по контрасту с объемом лица.

Иначе Фальстафа изображает актер, декоратор и режиссер московского Малого театра, А. П. Ленский. Черты лица лишь намечены, удаль, праздность передается посредством пластики: герой подбоченился, взмахнул в сторону рукой. Помимо рассмотренного «Автопортрета в роли Фальстафа» в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина хранятся еще две зарисовки роли Фальстафа, которые носят более рабочий характер. Кроме пластического решения сценического образа (фигура персонажа повернута в разные стороны, немного изменена пластика рук и ног), актера интересует и внешний облик, разработка декоративных элементов костюма. Тщательный подход к костюму демонстрирует «Автопортрет в роли Дона Сезара де Базана»: трактованы детали шляпы, плаща, сапог. Вместе с тем, вальяжная поза героя, приподнятый подбородок придают характерность сценическому персонажу А. Ленского. Стоит отметить, что актер лепит художественный облик, как правило, в рост, фигуры его персонажей не доводятся до сильных внешних эффектов (как, например, в акварелях В. В. Самойлова: «Король Лир» – 1858 г. по одноименной пьесе У. Шекспира, «Иван Грозный» – 1868 г. по пьесе «Василиса Мелентьева» А. Н. Островского), улавливается одна характерная черта. Зарисовки роли А. Ленского демонстрируют, прежде всего, найденные актером черты характера персонажа с большей или меньшей степенью внимания к костюму, то впечатление, которое он должен вызвать у зрителя. Эскизы костюмов у А. Ленского безличны, позы фигур однообразны, они отражают лишь внешний облик: детализацию элементов одежды, декора, поиски соответствующего колористического решения, – и могли служить актеру помощью при дальнейшей разработке сценического образа (в фондах ГЦТМ им. А. А. Бахрушина хранятся несколько изображений костюмов XVI–XVIII вв. на различных фасон: французский, испанский, итальянский, смешанный или парадный покрой).

Анализ созданных актерами изображений их сценических образов дает возможность сделать следующие выводы. Рассмотренные рисунки демонстрируют, насколько для актера отечественной сцены второй половины XIX в. становится важным понимание музыкальной и драматургической канвы, замысла пьесы или оперы, знания исторического контекста, изображаемого на сцене. Вместе с тем, задача его состоит в том, чтобы претворить на сцене внутренний и внешний рисунок роли, поэтому в рисунках актеров заметна передача характера персонажа, особенностей его пластического выражения: мимика, костюм, красноречивая поза. При этом актеру необходимо уловить внутреннюю сущность его героя, он не обязан учитывать особенности собственной внешности (гримы Ф. И. Стравинского), пропорций фигуры (рисунки В. В. Самойлова и А. П. Ленского). Изображения сценических персонажей могут демонстрировать большее (рисунки В. В. Самойлова, «Автопортрет в роли Самозванца» А. П. Ленского) или меньшее (зарисовки Ф. И. Стравинского) сходство с актером.

Более того, попытки актеров на бумаге зафиксировать цельный образ, следование исторической, археологической точности в трактовке деталей костюма и реквизита носят печать начавшихся споров о необходимости обновления театра, неактуальности старых театральных принципов. Тенденции к обновлению оперного театра заметны в творчестве Ф. Стравинского, который был первым актером-певцом на русской сцене, шедший не от нот, а от образа.

Стоит отметить аспект, связанный с природой того или иного вида театрального искусства. Для актера драматического, который более подвижен на сцене, важно представить сцены более зримо, в определенный момент действия – потому это изображения, дающие, преимущественно, целостный пластический образ. В. Самойлов изображает в полный рост своих персонажей, придавая им характерную позу и мимику, более того, в трактовке исторических и романтических героев обозначает элементы декораций и реквизит. Большинство зарисовок А. Ленского изображают фигуры в рост, погрудные изображения – это чаще всего гримы, при этом не доведенные до гротеска, но сохраняющие остроту театральной формы. Искусство же оперного артиста заключается в музыкальном исполнении вокальной партии. Пластика и детали костюма вторичны по отношению к яркой характеристике персонажа в визуальной выразительности его лица. Поэтому рисунки Ф. И. Стравинского, исполнение ролей которого, как правило, статично, но не лишено яркой театральной характеристики, являют собой зерно образа, демонстрируют особое внимание к мимике персонажа.

Кроме изменений в исполнительском искусстве актера, как драмы, так и оперы во второй половине XIX в., тенденция обновления театра проявилась и в декорационной живописи. В связи с этим, имеет смысл осветить некоторые принципы А. П. Ленского-декоратора. Его воззрения на роль живописи в театре во многом отличались от зарождавшихся новых тенденций, связанных с ее обособлением в декорационном искусстве. А. Ленский видел в живописи искусство служебное, призванное помогать актерам⁸.

Эскиз декорации к «Снегурочке» демонстрирует, насколько важным для него была иллюзорность в трактовке даже сказочной местности. Он не передает прелесть природы, оставляя на первом плане голые стволы деревьев, в отличие, например, от эскиза пролога к «Снегурочке» В. Васнецова, где чувствуется поэтичность природных форм. Дворец Берендея, напоминающий пряничный домик, нарочито фантастичен, но довольно детально проработан, кроме того, подробно передана фактура стволов деревьев на переднем плане. В отображение местности отсутствуют прямая и воздушная перспективы, которые А. Ленский называл «фальшивыми»⁹, ибо зритель, сидящий в центре партера, на его периферии и на галерке, воспринимает совершенно по-разному. Во-вторых, при наличии мельчайших подробностей необходимая иллюзия воздушной перспективы возникнет естественным путем, благодаря непреложному оптическому закону. В-третьих, нет смысла писать, как импрессионисты, ведь должного эффекта декорация не возымеет в масштабах театрального зала. Наконец, отсутствие деталей, фокусировка на одном предмете и размывание границ других делает декорацию неудобной, прежде всего, для актеров, не погружает их в соответствующую спектаклю атмосферу.

Таким образом, А. Ленский видел задачу актера, декоратора, всех, кто участвует в спектакле в том, чтобы придать по возможности полную иллюзию происходящему. Это объясняет выбор художником образца для декорационной живописи – картину-панораму Яна Стыки «Голгофа»¹⁰, в которой зримо воплотилась обманывающая зрение иллюзорность, и театральный эффект которой, вероятно, поразил актера¹¹. Он сам делал множество натуральных панорамных зарисовок, когда путешествовал (Кавказ, Крым), пейзажные студии служили ему, своего рода, инструментарием, копилкой для создания декораций.

Рассмотрение театральных принципов актеров через призму их изобразительного творчества – существенное дополнение к анализу сценических методов работы актеров – будь то процесс разработки характера, облика персонажа или воссоздание на сцене исторической эпохи, фантастического мира. Эскизы декораций, костюмов, акварельные рисунки, зарисовки ролей и гримов – яркие свидетели театральной жизни второй половины XIX в.

Примечания

¹ В отделе рукописей Российской Национальной библиотеки хранятся 4 альбома акварельных рисунков В. В. Самойлова – репертуарные роли с 1834 по 1870-е гг.

² См.: Березарк И. Б. Василий Васильевич Самойлов. Л.: Тип. им. Володарского, 1948. С. 46.

³ Там же. С. 89.

⁴ Там же. С. 114.

⁵ Старк Э. Певцы Мариинского театра, 1860–1917 // Театр и литература: сб. ст.: к 95-летию А. А. Гозенпуда / под ред. В. П. Старка. СПб.: Наука, 2003. С. 651–662.

⁶ Там же. С. 658.

⁷ См.: Богданов-Березовский В. М. Федор Стравинский. М.; Л.: Музгиз, 1951. С. 31–32.

⁸ См.: Ленский А. П. По поводу декоративной живописи // Статьи, письма, записки / под ред. В. В. Подгородинского. М.: Яз. славян. культуры, 2002. С. 196–202.

⁹ Там же. С. 201.

¹⁰ Там же.

¹¹ Ян Стыка. Голгофа. 1896 г. Х., м. 600 х 140. Глендейл. Форест-Лаун. Художественная панорама экспонировалась в Москве в 1900 г. австрийским предпринимателем Альбертом Саломонским в помещении цирка на Цветном бульваре. Является самой большой картиной в мире на библейский сюжет и поражает иллюзией пространственности.

В. А. Ушакова

Интерпретация мотива движения в книге русского авангарда

Мотив времени и движения занимает особое место в искусстве русского авангарда, используется он и в оформлении книг. Тема путешествия и трансформации приобретает значение в литературе футуризма, иллюстрация также обыгрывает тему движения. Можно выделить две разнородных концепции, отражающих особенности проявления мотива движения в книгах русского авангарда: через структуру книги и через внешний вид текста и иллюстраций. Тема движения может проявляться на нескольких уровнях: с одной стороны – происходит физическое прочтение книги или отдельной страницы глазами, с другой стороны – в иллюстрациях мотив движения проявлен и на уровне сюжета, когда лирический герой произведения совершает определенные перемещения, в том числе и во времени, и читатель идет вслед за ним. Мотив движения тесно сопрягается с явлением синестезии и визуальной поэзией в теоретических трудах В. Кандинского и В. Хлебникова, и очень ярко проявляется в оформлении книг, созданных В. Кандинским, В. Каменским и П. Митуричем.

Ключевые слова: мотив движения, книжная графика, книга художника, русский авангард

Varvara A. Ushakova

Interpretation of motif of movement in book of Russian avant-garde

The motif of time and movement has a special place in the art of the Russian avant-garde, it is used in the books' design. The theme of journey and transformation is gaining importance in the literature of futurism, the illustration also plays with the theme of movement. There are two dissimilar concepts which reflect the characteristics of the manifestation of the motif of movement in the Russian avant-garde books: through the book structure, and the appearance of text and illustrations. The theme of movement can occur on several levels: on the one hand there is the physical reading of books, or individual pages through the eyes, on the other hand, in the illustrations of the motif of the movement manifested at the level of the story, when the lyrical hero of this work performs a certain move, including time, and the reader goes after him. The motive of the movement is closely connected with the phenomenon of synesthesia and visual poetry in the theoretical writings of Kandinsky and V. Khlebnikov, and very evident in the design of books, by V. Kandinsky, V. Kamensky and P. Maurice.

Keywords: motive of movement, book graphics, artist's book, Russian avant-garde

В искусстве русского авангарда момент передачи времени и движения в живописи и графике был одной из важнейших проблем, нашедшей определенное решение в книжном оформлении.

Мотив времени и мотив путешествия входит в общую концепцию русского авангарда и футуризма как часть борьбы со старым миром, который чаще всего представлен образом Солнца. Поэты русского авангарда очень интересовались временем и способами передачи временной характеристики не только через прием сдвига штрихов или пятен в живописном или графическом произведении, но также через соединение Востока и Запада, как прошлого и современного, через мотив времени наоборот (мирсконца) либо как у Е. Гуро и поэтов старшего поколения, через мотив роста – движения вверх, как часть идеи о достижении вечной жизни, бессмертия.

Как особому художественному явлению, книгам русского авангарда посвящено несколько крупных исследований, в частности книги и статьи Н. Харджиева, Е. Ковтуна, В. Полякова, А. Парниса. В большинстве текстов исследователи обращают внимание на художественных особенностей иллюстраций авангарда, подробно останавливаясь лишь на технико-технологических характеристиках произведений и стилистических влияниях. Очень часто в текстах, посвященных книжной иллюстрации авангарда, ученые упоминают о популярном в искусстве этого периода мотиве движения. Однако, такие замечания отрывочны и зачастую не оформлены в единую систему. Существует всего две наиболее полных концепции, раскрывающих особенности проявления мотива движения в книге авангарда: через расположение иллюстраций в тексте (структуру книги) и через внешний вид текста и иллюстраций.

Первый вариант в основном проанализирован исследователем В. Поляковым в книге «Книги русского кубофутуризма». По мнению ученого, идея о восприятии движущегося потока времени (синкопирование) нашла свое зримое воплощение не во внешних графических приемах, свойственных кубофутуристической стилистике (как, например, в «Велосипедисте» Н. Гончаровой), а в «блуждающем» расположении страниц. Под «блужданием» исследователь понимает произвольный по отношению друг к другу порядок следования страниц в разных экземплярах одной и той же книги, например, в «Танго с коровами». Такие «блуждания» страниц нисколько не вредят книге как цельному произведению, но

добавляют ей временное качество. В своем тексте, Поляков предлагает воспринимать отдельно взятые листы из книг авангарда как пространственно-временные отрезки, которые могут с легкостью быть расположены в другом порядке, но не в другой книге. Таким образом, наглядно, через саму структуру книги, воплощается идея авангардистов о путешествиях во времени. Помимо этого, имеет место идея о слиянии времен, прошлого и настоящего, в стилистике иллюстраций авангарда, созданных художниками в стилистике примитивного искусства, но воспринимаемого как ультрасовременное¹.

Другой исследователь, И. Иванюшна в своей работе «Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика», считает, что качество временной протяженности свойственно книгам и иллюстрациям авангарда не только из-за «блуждающего» расположения страниц в различных экземплярах книги. По мнению исследовательницы, это качество книгам и иллюстрациям авангарда добавляют иные внешние признаки: зрелищный, карнавальный вид страниц (алаяповатые рисунки, необычные материалы, используемые в декорировании книг). Также, исследовательница считает, что разнообразную стилистику изображений – примитивизм, кубизм, лучизм, можно трактовать с позиции времени как разные системы отчета и разные точки зрения (ракурсы) на предмет.

Помимо этого, исследовательница обращает внимание на особую структуру текстов авангарда, в большинстве книг представленной заумной поэзией. Читатель не просто прочитывает книгу, но каждый раз заново играет с ее структурой. Ведь при каждом прочтении заумного текста вкупе с просмотром иллюстрации, читатель заново интерпретирует, пересоздает текст (заумь), и, возможно, изображение. В итоге из-за такого свойства заумного текста, исследовательница сравнивает книгу русского авангарда с совершенно иным видом искусства, обладающим временной протяженностью, а именно с перформансом². Однако, на мой взгляд такое сравнение неуместно. Столь же легко можно сравнить книгу авангарда со спектаклем или кинофильмом, которые имеют такую же особенность новой интерпретации при каждом воспроизведении или просмотре. На мой взгляд, свойство переинтерпретации книги авангарда очень напоминает «Сад расходящихся тропок» Х.-Л. Борхеса.

Мотив движения в книгах русского авангарда, на мой взгляд, проявляется на нескольких уровнях. Во-первых, происходит физическое прочтение книги или отдельной страницы глазами, как при любом чтении. Во-вторых, в иллюстрациях к книгам русского авангарда, мотив движения проявлен и на уровне сюжета – очень часто лирический герой произведения совершает определенные перемещения, в том числе и во времени, и читатель идет след за ним.

Мотив движения тесно сопрягается с явлением синестезии и визуальной поэзией в теоретических трудах В. Кандинского и В. Хлебникова, и очень ярко проявляется в оформлении книг, созданных В. Кандинским, В. Каменским и П. Митуричем. В альбоме «Звуки» (1912), листах поэмы «Разин» (1920–1922), книгах «Танго с коровами», «Нагой среди одетых» и «Железобетонных поэмах» (1913–1914), синестезия используется не просто как художественный прием, объединяющий несколько видов искусства (изображение, слово, звук), но как метод, благодаря которому изображение приобретает временное качество (изменение и звучание формы), а чтение текста, причем в форме визуальной поэзии, становится прочтением-прохождением пути вслед за лирическим героем произведения. Если в большинстве книг авангарда, например, в «Игре в аду» (в двух вариантах издания), «Полуживом», «Помаде» и прочих книгах А. Крученых и В. Хлебникова, иллюстрации и текст довольно четко разделены на два поля (хотя выполнены часто при помощи одной и той же техники – литографии), то в упомянутых выше книгах Кандинского, Митурича и Каменского изображение и текст слиты в иную субстанцию.

Иллюстрации и стихотворения в этих книгах объединяются, чтобы наиболее полно показать фантастический мир, открывающийся лирическому герою. Так, у Кандинского, в альбоме «Звуки» (1912), который традиционно не относят к книгам русского авангарда, мотив движения и путешествия в фантастический мир представлен в структуре обычной книги – текст и иллюстрация помещены на разных страницах, текст читается с лева на право. Но тем не менее процесс чтения стихотворений становится путешествием героя, а заодно и читателя, по иному миру. И по мере продвижения по этому новому пространству, изменяется внешний вид иллюстраций, которые стилистически очень разнообразны: есть и абстрактные изображения, и узнаваемые сказочные образы, точь-в-точь повторяющие гуаши Кандинского. Но нет плавного перехода от фигуративных изображений к беспредметным композициям. Они смешаны – будто лирический герой, а вслед за ним и зритель-читатель, внезапно проваливается в иной мир или его достигают моменты озарения – он вдруг увидел оживание пейзажа, его фантастическое преобразование. Такая игра с нахождением или вернее мерцанием между мирами – когда герой находится в одной реальности, но она вдруг преображается, тесно связано с личным восприятием Кандинского.

В своих записях художник отмечал, что в детстве предметы из повседневной обстановки «оживали» перед ним³. Далее, Кандинский писал о том, что живопись и рисование всегда вырывали его из действительности, «ставили вне времени и пространства». Огромное впечатление на Кандинского оказала картина

К. Моне «Стог сена» именно отсутствием самого предмета и цветовой палитрой⁴. Такими же функциями прорыва из одного мира в другой Кандинский наделяет и иллюстрации к своим поэтическим альбомам. Однако, для исследователя М. Черникова, подробно изучившего семантику стихотворений Кандинского из альбома «Звуки», функциями «окна» в иной мир обладает прежде всего поэтический текст. В нем раскрывается одна основная тема – прорыв в иной мир, через описание движений фантастического пейзажа и через образ лирического героя⁵.

Другой исследователь, искусствовед В. Турчин совершенно не видит никакой, даже ассоциативной связи между иллюстрациями и поэмами в альбоме «Звуки», текст и изображения пронизывает лишь общая тема нахождения тела в пространстве, считает ученый⁶. Герои поэм Кандинского постоянно описывают мир вокруг себя, его высоту и протяженность, и стремятся вырваться из пространства, убежать⁷. Это прослеживается и в иллюстрациях: часто персонажи движутся (плывут, едут, идут) вдоль резких диагоналей внутри композиций изображений, что безусловно придает изображениям динамичности.

Если в другом сборнике художника, книге «Стихи без слов», в иллюстрациях преобладает одна и та же теряющаяся в глубине черного цвета перспектива, благодаря которой зритель будто проваливается в неведомый безбрежный мир, то в изображениях к «Звукам» из-за динамичной композиции многих изображений сам мир или пейзаж вдруг наваливается на зрителя, либо зритель воспаряет над пейзажем. Но в сборнике есть и статичные композиции. Они в основном представлены в конце книги, после стихотворения «Im wald». Некоторые пейзажные мотивы в небольших виньетках напоминают рисунки Е. Гуро, например, изображение лесного пейзажа из книги «Небесные верблюда».

В иллюстрациях Кандинского к поэмам альбома «Звуки» часто встречается образ всадника, реже несколько всадников. Возникает ощущение, что двое скачут с первой страницы далее по другим нескольким иллюстрациям. Другие персонажи изображений – это девушки, юноши, монахи (?).

Кульминация путешествия по иному миру в иллюстрациях к «Звукам» наступает на двух изображениях: к стихотворению «Das» – огромная абстракция, с взрывающимися черными пятнами, и к стихотворению «Warum?», где можно различить до трех силуэтов всадников в пятнах синего и красного устремившихся в разные стороны. Иллюстрация, в конце стихотворения «Дос поч?», где вновь присутствует противостояние синего и красного, является парафразом к гравюре Кандинского с гребцами. Это почти единственный явный мотив воды или волны в книге. Изображение к стихотворению «Lenz» – последняя крупная картина, опять с противостоянием красных и синих пятен, представляет собой апокалипсис: ангел трубит в трубу, в правом углу изображена коленопреклоненная фигура без головы, слева от нее змей. Возможно эта композиция является аллюзией художника на сюжеты о конце света. Таким образом, динамичное путешествие по иному миру постоянно сопровождается некими катаклизмами заканчивается катастрофой.

Как уже отмечалось выше, художник использует несколько типов изображений. Они различаются в том числе и по стилистике: есть абстракции, есть сказочные образы, напоминающие русские и средневековые гуаши художника, а есть очень упрощенные изображения, наподобие петроглифов. Последние встречаются в основном в виньетках.

Цвет Кандинский использует сдержанно, часто разграничивая цвета по парам: синее и красное, зеленое и желтое. В альбоме всего одна сочная, яркая иллюстрация: на желтом фоне несколько фигур. В отличие от своих живописных работ, Кандинский в иллюстрациях к альбому «Звуки» не стремился погрузить зрителя в изображение посредством окружения его цветными всполохами и пятнами. Как уже отмечалось выше, лирический герой альбома (а за ним и зритель) либо проваливается в пейзаж или мир, либо мир вываливается на его из плоскости листа. Помимо этого, если провести анализ названий стихотворений и ключевых метафор, то у Кандинского мотив путешествия становится процессом общения с миром – названия поэм состоят в основном из одного слова, или названия стихотворений иногда имеют форму вопроса. Такая особенность напоминает поведение ребенка, называющего знакомые предметы⁸.

Поэтические книги «Стихи без слов» и особенно «Звуки», по полноте представленного в этих книгах личного фантастического мира художника, можно сравнить трактатом европейского ученого эпохи Ренессанса (где иллюстрации одновременно являются научным пособием, помогающим понять явления мира, и художественным произведением). Сам Кандинский, разносторонне образованный человек, напоминает такого ренессансного ученого или художника (Леонардо да Винчи или Альбрехта Дюрера, например).

Впоследствии, В. Кандинский хотел издать еще одну книгу, где вместо поэтический текстов были бы представлены музыкальные ноты. Однако этот проект так и не была воплощен художником. Своеобразным парафразом этой идеи Кандинского можно считать сборник нот композитора А. Лурье, «Рояль в детской» (1920) с иллюстрациями Митурича. Для Митурича, как и для Кандинского, книжная иллюстрация тоже во многом стала полем для экспериментов. В этот период художник был очень увлечен новыми

течениями в искусстве – кубизмом и абстракционизмом, и активно осваивал стилистику этих течений. Как и Кандинский в «Звуках», Митурич в сборнике «Рояль в детской» соединяет абстрактные элементы с фигуративными, узнаваемыми образами.

Можно отметить еще несколько схожих моментов между книгами Кандинского и иллюстрациями Митурича к произведениям В. Хлебникова. Например, в изображениях из книги «Стихи без слов» и в обложке «Зангези» присутствует графическая метафора.

Художник Кандинский и поэт Хлебников, оба были увлечены написанием статей и теоретических трудов и активно использовали структуру научного метода описания. Несколько идей Кандинского и Хлебникова очень схожи – например идея о том, что звук обладает определенным движением.

Иначе интересующий нас мотив движения проявился в обложке к поэме «Зангези» (1921) и графических листах к поэме «Разин» (1920–1922) поэта В. Хлебникова, созданных художником П. Митуричем. Художник живо воспринял идеи Хлебникова о соединении изображения и слова в новый всемирный язык искусства, и рассуждения поэта о свойствах букв для «Звездной азбуки». Например, в одном из толкований буквы «З», поэт определяет ее как «созвучное колебание отдаленных струн, зыбь», «отделение сухого, полного движения, начала от воды, борьба огня и воды»⁹. Схожими качествами наделяет Митурич обложку к поэме «Зангези». Через особенности композиционного расположения штрихов и линий, их зыбкость, художник создал образ потока воды или столпа огня. Это графическая метафора основной идеи произведения и самого главного героя текста, пророка Зангези.

В листах к поэме «Разин», Митурич создал новый вариант поэмы-палиндрома Хлебникова, заменив вторую часть текста изображениями. Читатель, как и при чтении альбома «Звуки» Кандинского, движется вслед за лирическим героем по особому фантастическому пространству, но движется сверху вниз, слева на право и справа на лево. Последний эффект свободного перемещения по горизонтали возникает из-за особенности чтения палиндрома справа налево и слева направо. Таким образом, через особенности чтения, читатель будто перемещается между прошлым и будущим¹⁰. Помимо этого, сам слог заумной поэзии усиливает мотив движения своим ритмом (звучанием) и сложностью прочтения. Тем более, что поэма целиком состоит из высказываний персонажей некоего архаического пространства. Хлебников через заумную поэзию стремился стилизовать речь своих героев под некий древний, особый язык, который становится близок идеям поэта о языке будущего, тем «звездным» языком, объединяющим всех людей, т. е. уже на уровне самой стилистики заумной поэзии существует пара прошлое-будущее, архаическое и сверхновое¹¹.

Помимо этого, игра со временем существует и в виде круга внутри сюжета поэмы: одна из первых строк произведения «Мы низари летели Разиным» является и окончанием поэмы.

Закрученные и будто стекающие штрихи и спирали графики Митурича в непосредственной близости к тексту визуализируют явленный на уровне сюжета мотив течения потока времени. Однако, в графических листах Митурича, перемещение происходит не только между временами (прошлым и будущим), за счет особенности чтения палиндрома, но также между словом и изображением (будто между двумя реальностями или мирами, стихиями). Текст «Разина» поделен пополам и зеркально отображается в иллюстрациях. В пятнадцати листах Митурич делает эту грань зримой – половина страницы исписана текстом, а вторая половина является его отражением в графике. Исследователь К. Кедров-Челищев в своей статье «Звездная азбука Велимира Хлебникова» развил эту мысль и назвал графические мотивы Митурича и иллюстрации к «Разину» зримыми «звуковыми волнами»¹², т. е., если немного перефразировать мысль исследователя, графические мотивы Митурича есть визуальное воплощение звуков мира героев, вернее в поэме воплощены звуки речи Разина и его дружины. Возникает параллель со структурой и идеей альбома «Звуки» Кандинского. Но если у Кандинского, пейзажи иного мира представлен в иллюстрациях, то изображения Митурича, сложнее связанных с текстом, передают звуковые волны речей персонажей того мира. В двух произведениях Кандинского и Хлебникова мотив движения-путешествия происходит в разных стихиях: всадники Кандинского скачут по некой осязаемой поверхности, но мир вокруг них очень насыщен цветом и очень изменчив, а в поэме Хлебникова несколько типов движения в разных стихиях: герои «летят» («Мы, низари, летели Разиным»), плывут по Волге (движение воды), слышится топот существ (чтобы описать стремительность бега, Хлебников использует сравнение физического толчка лап с огнем – «в лапу ног огонь упал»)¹³. Герои поэта едут, летят, плавают, скачут, пляшут – движутся они сами в отличие от героев поэм Кандинского, где движутся не только персонажи, но и цвета.

Другой пример использования мотива движения или путешествия, но уже в границах одной страницы или одного графического объекта представлен в книгах В. Каменского «Нагой среди одетых» (1913) и «Танго с коровами» (1914). в «Железобетонных поэмах» (1913), а также в поэмах «Тифлис» и «Солнце» (1913–1914). В данных произведениях (вновь вариант визуальной поэзии) разнообразие шрифтов и букв, использованных поэтом в композиции поэм, одновременно является и текстом, который можно

прочсть, и иллюстрацией к нему. По своему внешнему виду поэмы напоминают иероглифы, карты и планы помещений (например, квартира И. Щукина). Лирический герой парит над пространством, что не случайно для Каменского, профессионального летчика.

В представленных выше произведениях Кандинского, Митурича и Каменского можно заметить индивидуальные особенности трактовки мотива движения.

В альбоме Кандинского «Стихи без слов» происходит погружение читателя, в след за лирическим героем, внутрь фантастического мира, в момент путешествие по нему. Нельзя не согласиться с мнением искусствоведа Турчина о том, что теории Кандинского важен прежде процесс «виденья». Это проявилось и в поэмах, составляющих альбом, и в книжной иллюстрации, не смотря на то, что название альбома, «Звуки», больше связано со слуховым восприятием, это слабо влияет на смысловую структуру альбома. В текстах поэм множество движущихся цветных объектов¹⁴. Помимо этого, как отмечалось выше, лирическому герою или героям «Звуков» очень важно вырваться, уйти из пространства.

В графике Митурича к поэме Хлебникова «Разин», мотив движения представлен не столько как погружение в мир Разина и его дружины, сколько растекание по нему. В своей поэме Хлебников не столько описывает мир, сколько стремился передать речь персонажей, поэтому он практически не обращался к цветовым метафорам. В теориях о звуках, буквах и «звездной азбуке», поэт больше интересовала интерпретация звука, его дрожание¹⁵. И в большинстве своих поэм Хлебников опять же стремился через заумь передать речь разнообразных персонажей. А графические мотивы Митурича вторят идеям Хлебникова. Графика художника состоит из завитков, черточек, плавных линий, напоминающих волны – звуковые, водные, временные.

В «Железобетонных поэмах» В. Каменского, а также в поэмах «Тифлис» и «Солнце», лирический герой, а вслед ему и читатель, движется не внутри мира, а над миром. Каменский был профессиональным летчиком и свой опыт воздухоплавания он оригинально отразил в поэме «Полет Васи Каменского», где расположение строк вторит движению героя-летчика, взмывающего над пространством. Так и в «Железобетонных поэмах», поэмах «Солнце» и «Тифлис», похожих по своей структуре на план или карту, лирический герой воспаряет над пространством. Однако, если в книгах Кандинского и листах к «Разину» Митурича, страницы не нарушают единого потока действия, то у Каменского движение замкнуто на каждом отдельном листе его поэм. Место действия у Каменского ограничено, рамками или названием-топосом стихотворения, и движение ограничено внутри этого пространства. Тогда как у Кандинского и Хлебникова явно присутствует мотив путешествия по некому безграничному миру.

Возможно, между произведениями Кандинского, Хлебникова и Каменского присутствует противопоставление дикое, первозданное, сказочное и освоенное, обжитое (мир-сказка, природа/цивилизация). Ведь в «Железобетонных поэмах» Каменский дает описание человеческих пространств – будь то город («Константинополь»), кабаре, цирк или дом мецената. Само название – «Железобетонные поэмы» говорит о сравнении поэтической формы с новым строительным искусственным материалом. Поэт будто призывает зрителя «строить» свои поэмы из тех слов, что заключены внутри рамки, условного кирпича или бетонного блока¹⁶.

В итоге, в книге русского авангарда мотив движения наиболее ярко проявился в нескольких произведениях Кандинского, Митурича и Каменского. Для каждого автора этот мотив проявился в особом пространстве и имеет свои векторы направления. У Кандинского движение направлено внутрь и за пределы пространства, у Митурича движение растекается вдоль (течет как река, как поток времени, как звук расходится по миру), у Каменского движение направленно вверх – герой воспаряет над неким местом.

В книжной иллюстрации европейского авангарда 1910–1920-х гг., мотив движения наиболее интересно и полно представлен в оформленной С. Делоне поэме Б. Сандрара «Повесть о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской» (1913). Эта изящная книга имеет любопытное свойство – она раскладывается. Благодаря такому приему мотив путешествия (движения), визуализируется на протяжении всей поэмы, становится зримым, в том числе через динамичный порядок цветных ярких пятен, будто бы стекающих, сцепленных формы (мотив волнистой линии), идущих параллельно тексту. Часто встречающиеся закругленные цветовые штрихи и наклонный тип шрифта напоминает мотив волны, течения времени.

Однако внутри книги мотив движения проявлен очень разнообразно. Это движение вглубь книги при процессе ее разворачивания. Это движение вправо и влево по плоскости листа в процессе чтения, и по пространству земли, ведь поэт говорит о путешествии на поезде. Также мотив движения выражен в перемещении взгляда между правой и левой частями книги, текстом и изображением. Помимо этого, есть мотив движения вверх: художница и поэт отчетливо соотносили длину своей книги с Эйфелевой башней. Есть и пример кругового движения – на протяжении всей поэмы лирическая героиня спрашивает героя «Мы далеко от Монмартра?». Монмартр – один из символов Парижа, и автор через такой прием

постоянно возвращается к городу (как бы далеко не путешествовал герой он возвращается в Париж) и уводит за собой читателя. Этому круговому движению вторят и цветные симультанные круги Делоне.

Таким образом, мотив движения довольно часто встречается в книжной иллюстрации русского авангарда. Однако, в основном этот мотив представлен в заумной поэзии. Лишь в нескольких книгах мотив движения воплощен как синтез между словом и изображением. И каждый художник очень индивидуально его трактует. Так, у Кандинского мотив движения сопрячен погружению иной фантастический мир, в его красочный либо звучащий пейзаж. У Хлебникова и Митурича мотив движения представлен как процесс существования во временах и стихиях. У Каменского этот мотив представлен как парение, полет над пространством в виде карты или плана. Очень близко к Каменскому мотив движения как план, как карту трактует С. Делоне. Однако проект художницы очень своеобразен и необычен.

Примечания

¹ Поляков В. В. Пространство времени. Гл. 4. Семантика русской футуристической книги // Поляков В. В. Книги русского кубофутуризма. 2-е изд., испр. и доп. М.: Гилея, 2007. С. 169–172.

² Иванюшина И. Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10. 01. 01 / Сарат. гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского. Саратов, 2003. С. 27–32.

³ Сравни с впечатлениями юности и детства самого Кандинского – яркие, цветные предметы или их окрас двигаются, переливаются, оживают: «ярко-желтые почтовые ящики пели на углах улиц свою громкую песню канареек». Через «оживание» предметов, листиков и пуговиц, в воображении оживают точки и линии. «Так ожила для меня и каждая точка в покое и в движении (линия) и явила мне свою душу», – писал Кандинский. Для художника искусство и природа – непостижимые и прекрасные мировые элементы (Кандинский В. Ступени // Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука-классика: Азбука-Аттикус, 2014. С. 19, 21, 23–25).

⁴ Там же. С. 27–29.

⁵ Черницов М. А. Поэтический альбом «Звуки» В. В. Кандинского как воплощение идеи художественного синтеза. Магнитогорск: Изд-во Магнит. гос. ун-та, 2002. С. 15–16.

⁶ Турчин В. С. Кандинский: опыты разных лет: сумма искусств, художник в России и в Германии; живопись; музыка; театр; стихи; взгляд из России. М.: Гос. ин-т искусствознания: Libri di arte, 2008. С. 227.

⁷ «Кандинский словно испытывает своих героев на духовную устойчивость в поисках свободы» (Там же. С. 226–227, 244).

⁸ Перечень названий поэм Кандинского см.: Турчин В. С. Указ. соч. С. 220.

⁹ Перцова Н. Н. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. М.; Vien: Hansen-Löve, 1995. С. 519–522.

¹⁰ Поэма «Разин» представляет собой очень сложное поэтическое произведение, основным мотивом которого является один из вариантов борьбы поэта-футуриста со временем. Этот мотив есть и в других поэмах авангардистов, например, в «Мирсконца» и «Победа над солнцем» А. Крученых, в «Зангези» самого Хлебникова. Но в «Разине» власть персонажа поэмы (и поэта) над временем усилена самой формой – палиндром, который можно читать слева направо и справа налево. По наблюдениям исследователя К. Кедрова-Челищева, именно благодаря особенностям чтения палиндрома, Хлебников выразил свою глобальную идею о возможности перемещения во времени из в прошлое и будущее и из будущего в прошлое. См.: Кедров-Челищев К. Звездная азбука Велимира Хлебникова. URL: <http://stihl.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹¹ Поэт неоднократно в своем творчестве обращался к мотиву пересечения миров. В поэме «Маркиза Дээс» герои любят картину, которая вдруг оживает, но сами в итоге становятся статуей для новых зрителей. В поэме «Шаман и Венера» Хлебников соединяет разные этносы – Венера, богиня античная и европейская, приходит в гости к шаману-кочевнику. Помимо этого, практически все поэмы Хлебникова состоят из речей персонажей. Велимир постоянно стремился либо реконструировать речь персонажей древности, как в поэме «И и Э», или фольклорных, как в поэме «Вила и Леший», либо неких людей будущего (будетлян), чему он посвятил несколько своих статей. Поэтому поэма «Разин» входит в сложную взаимосвязь интересовавших поэта мотивов.

¹² См.: Кедров-Челищев К. Указ. соч.

¹³ Хлебников В. В. Собр. соч.: в 6 т. / под общ. ред. Р. Дуганова; сост. подг. текста и примеч. Е. Арензон, Р. Дуганов. М.: ИМЛИ: Наследие, 2002. Т. 3: Поэмы, 1905–1922. С. 251–262.

¹⁴ О программном значении стихотворения «Видеть». См.: Турчин, В. С. Указ. соч. С. 119, 225.

¹⁵ Скорее всего, поэт не предполагал воспринимать слова и буквы своей поэмы с точки зрения «звездной азбуки», т. е. воспринимать цвет отдельных букв, звуков или слов, хотя и уделял особое внимание их взаимосвязи в своих статьях.

¹⁶ Таким образом, Каменский создает свой вариант авангардного метода создания произведения через расщепление живописи или поэзии на основные составляющие – цвет, линию, точку, звук, букву и составление из этих первоэлементов нового образа. См. картины Кандинского, Филонова, графику Митурича, заумную поэзию Хлебникова и Крученых.

М. А. Полякова

Современная книга художника: интерактивные приемы

Основной целью данного исследования является изучение интерактивных приемов в рамках жанра *livre d'artiste* и современного книжного дизайна. Проводится образно-стилистический анализ отдельных произведений, а также выделяется сходство и различия между творческими подходами отечественных и зарубежных художников.

Ключевые слова: книга художника, современное искусство, интерактивные приемы

Margarita A. Polyakova

Modern artist's book: interactive techniques

The main purpose of this research is to study interactive methods within the genre *livre d'artiste* and modern book design. Researcher held figurative and stylistic analysis of individual works, and highlighted the similarities and differences between the creative approaches of domestic and foreign artists.

Keywords: artist's book, *livre d'artiste*, contemporary art, interactive techniques

Для того чтобы объективно рассмотреть интересующий нас феномен, необходимо с самого начала дать определение книги достаточно общее, чтобы охватить черты, в равной степени присущие античному свитку и современным изданиям с применением новейших технологий, и в то же время конкретное настолько, чтобы грань между интерактивной книгой, книгой художника и арт-объектом в виде книги не оказалась слишком размытой. Наиболее подходящим с этой точки зрения является, пожалуй, определение Ю. Я. Герчука, согласно которому книга – не что иное, как относительно компактный, портативный и целостный предмет, вмещающий обширное письменное сообщение для длительного хранения, и достаточно удобный для многократного использования¹.

Сложнее дело обстоит с более узким понятием «книга художника». Несмотря на протяженную историю бытования, а, может быть, именно по этой причине, данный термин в настоящее время имеет множество трактовок. Так, например, с одной стороны под «книгой художника» принято понимать чисто российский феномен, возникший под влиянием оригинальной французской «*livre d'artiste*» и английской «*artist's book*» 1960-х гг. С другой стороны – обобщенно произведение искусства, в котором автор самостоятельно прорабатывает помимо шрифтов и иллюстраций все прочие элементы книги. Для нее характерно изготовление в одном экземпляре или ограниченным тиражом, что одинаково свойственно зарубежной и отечественной «книге художника». Кроме того, данный термин зачастую обозначает творческий метод, подразумевающий книгу не только как пассивный объект, некое пространство для воплощения художественного замысла, но и как активный его инструмент. Иными словами – одновременно носитель идеи произведения и средство ее выражения.

Именно в этой интерпретации термина «книга художника» кроется его тесная взаимосвязь с определением «интерактивной книги», которое по свою очередь также трактуется весьма вольно. Сейчас к интерактивной книге относят электронные издания, распространяемые через Интернет, с имитацией возможного взаимодействия с героями произведения через официальные сайты, с анимированными иллюстрациями и даже встроенными мини-играми, если речь заходит о детской литературе, книги-панорамы, в создании которых задействована настоящая «бумажная инженерия», так называемые «*movable book*» (буквально «подвижная книга»). Отсюда следует вывод, что в самом широком смысле интерактивной является книга, предполагающая в той или иной степени любые другие действия читателя с нею помимо, собственно, чтения. По сравнению с традиционными книгами интерактивные располагают большим набором рычагов влияния на зрителя и превращают его в соавтора, участника творческого процесса, подобно тому, как это происходит в хэппенинге.

Родство интерактивной книги с процессуальным искусством, а также ее богатейшие выразительные возможности – все это не только позволило «книге художника» избежать кризиса, охарактеризованного Б. Гройсом как «раскол между изготовлением каких-то предметов и художественным перформансом, акционизмом, т. е. тем, что работает со временем»², но и благодаря распространению необычных технических приемов подойти на рубеже XX–XXI в. к своему расцвету.

Американский художник, фотограф и исследователь Питер Лиссиотис (Peter Lyssiotis) в своей статье «Я создаю книгу» утверждает, что вплоть до 1970-х гг. книга художника в США была лишь имитацией

французской. «Эд Руша и фотоаппарат изменили это (фотоаппарат важен потому, что позволяет исполняющему его человеку отречься от Искусства и встать на уорхоловскую позицию полной неопытности). Руша создал цикл маленьких книг, изданных большим тиражом и содержащих черно-белые фотографии с небольшим количеством текста. Изначально эти книги экспонировались, будучи подвешены к потолку галереи на веревках разной длины. Из таких подвешенных книг и родилась американская книга художника»³.

Этот пример прекрасно иллюстрирует феномен взаимопроникновения жанра книги художника и инсталляции. Однако не менее любопытна и другая характерная особенность американской «artist's book», подчеркнутая Питером Лиссиотисом – ее прочная связь с фотографией.

В частности, к технике фотоколлажа вкупе с так называемой «бумажной инженерией» прибегает в своих работах американская художница китайского происхождения Колетт Фу (Colette Fu). Ее наиболее нашумевший проект «Призрачная Филадельфия» («Haunted Philadelphia») представляет собой книгу из десяти рор-ап разворотов (с английского буквально «неожиданно возникнуть»), каждый из которых выражает ее субъективное впечатление от знаковых культурных и исторических мест города в связи с мрачными событиями их прошлого.

Первый, «Форт Миффлин Каземат № 5, Цепь Страх» («Fort Mifflin Casemate № 5, Circuit of Fear»), посвящен катакомбам крепости, с 1770-х гг. использовавшейся в качестве тюрьмы. Художница размещает фотографию одного из помещений с изображением человеческого мозга в поперечном разрезе, а также вырезанных из бумаги молекулярных структур, нервных клеток и морского конька. Последний, очевидно, является метафорическим образом гиппокампа (от «ἵπποκάμπος» с древнегреческого – морской конек), части мозга, отвечающей за формирование эмоций. Сплетая все это в сюрреалистическом единстве, Колетт Фу размышляет о влиянии тяжелейших условий жизни в постоянном ожидании смерти на психическое состояние человека, такое же хрупкое и тонкое, как бумага, из которой и создана эта работа.

«Мэрия, Удушье» («City Hall, Suffocation») – эффектная трехмерная композиция, где из глубины черного фона, из переплетения силуэтов голых древесных ветвей выступает белая часовая башня мэрии Филадельфии – самое высокое кладочное здание в мире и гордость города. Приглядевшись, зритель понимает, что башня, как и фон, оплетена то ли безжизненными ветвями, то ли трещинами, а может быть паутиной или сеткой обскровленных сосудов человеческого организма. К последнему предположению склоняют нас скопления эритроцитов, разделяющихся клеток и разноцветных спиралей, напоминающих ДНК, по сторонам от башни и прямо на ней. Кроме того, с черных не то ветвей, не то сосудов свисают миниатюрные веревочные петли. Петли пусты, но при взгляде на часы, напоминающие о неизбежности смерти, не остается сомнений в том, что их реальные прототипы на том самом месте когда-то нашли своих жертв. Жуткая мистическая атмосфера умело нагнетается цветовыми контрастами и хаотичностью ритма композиции. При долгом изучении данной работы, как, впрочем, и других произведений Колетт Фу этого цикла, возникает тревожное чувство. И не зря. На своем официальном сайте художница объясняет, что «земля, на которой в настоящее время стоит мэрия, долгое время использовалась в качестве общественной виселицы»⁴.

Интересно, что, хотя развороты книги Колетт Фу связаны единой художественной идеей, – стремлением вскрыть шокирующую правду, таящуюся за идеализированным фасадом жизни американского общества, напомнить зрителю, что у всего есть темная сторона – каждый из них вполне самодостаточен. Причем самостоятельность каждой из композиций подчеркивается самой художницей, которая часто представляет свой проект на выставках и в галереях как цикл бумажных рор-ап инсталляций. Что же касается собственного творчества Лиссиотиса, автора некоммерческих малотиражных изданий «Троекратное „Ура!“ цивилизации», «Гавань дышит» (совместно с художницей Анной Куани), «Индустриальная женщина», «Из тайной жизни статуи», «Поврежденный круг» и получившей мировое признание «Ночной садовник. Путешествие в Святую Землю» 2006 г., для каждой из его работ свойственно применение цифровых технологий ради создания «аналоговых» эффектов. Прибегая к технике фотоколлажа, используя в качестве материала рекламные брошюры и документацию, активно работая в программах компьютерной обработки изображений, художник добивается визуальной иллюзии тиснения по бумаге, огромное значение придает ее текстуре, плотности, даже запаху и звуку, который должны издавать страницы при перелистывании их читателем. Таким образом, достигается необычный результат: новейшие технологии становятся лишь орудием достижения классических свойств книги художника.

На первый взгляд это воспринимается как странный парадокс. Действительно, зачем обращаться к правдоподобной имитации, если можно создать нечто подлинное и притом гораздо более простыми средствами? Но то, что кажется абсурдом, на самом деле является программной установкой мастера. Позиционируя книгу как последнее «противоядие» человечества против агрессивного влияния окружающей

культурной среды, где на смену традиции пришло кадровое мышление, автор создает свои произведения из ее же фрагментов, выявляя взаимовлияние и неразрывность прошлого с настоящим. «Я создаю книги в качестве жеста: как подтверждение веры в будущее. <...> Такой подход к книге художника позволяет нам учиться через ощущения, в которые так верила Вирджиния Вульф», – комментирует особенности своего творческого мировоззрения Лиссиотис⁵. Таким образом, в отличие от работ большинства других художников, интерактивность его книг в форме привычных иллюстрированных кодексов обусловлена не экспериментами с материалом или побуждением читателя к тому или иному действию, а исключительно авторской философией. Интерактивные книги Лиссиотиса вполне соответствуют духу постмодернизма и являются превосходным образцом концептуального искусства в жанре «книга художника», что делает их уникальными в своем роде и, безусловно, достойными упоминания в настоящем исследовании.

Европейская книга художника, у истоков которой в Великобритании стоял еще Уильям Блейк, во Франции группа художников под началом Амбруаза Воллара, в Италии радикальные футуристы и Филиппо Маринетти, а в Германии преимущественно дадаисты, среди которых наибольшую известность получили Курт Швиттерс и Рауль Хаусманн, интенсивно развивается вот уже более века и обладает опорой на традицию. При этом европейские мастера часто обращаются в своем творчестве к истории, живо реагируя на современный политический контекст.

Так, немецкий художник-монументалист Ансельм Кифер (Anselm Kiefer), родившийся за два месяца до капитуляции Германии во Второй мировой войне, считает главной своей музой историю страны, а основной целью творчества – примирение немецкого народа с его прошлым. В 2008 г. Ансельм Кифер стал первым художником, кто удостоился Премии мира немецких книготорговцев – за то, что заставляет свое время вновь столкнуться с «вызывающим возмущение моральным посланием»⁶.

Филолог по образованию, Кифер призывает читать как книги даже самые масштабные живописные свои работы. Прочитывать в них отсылки на творчество философов и поэтов: Хайдеггера, Гете, Селина, Жене и Целана. В феврале 2016 г. Национальная библиотека Франции представила крупнейшую на данный момент выставку произведений Кифера «Алхимия книги», и в интервью, посвященному ее открытию, художник рассказал, что большую часть времени посвящает именно работе над интерактивными книгами и книгами-объектами. «В них заключено само время. Время, которое требуется, чтобы написать книгу и прочитать ее, страница за страницей. Картина же его представляет. Входя в зал, мы видим готовую работу, на которой уже все есть. Возле нее можно задержаться подольше, чтобы лучше понять, но мы не обязаны следовать течению времени. В этом и заключается разница между книгой и картиной. Мои же книги находятся где-то посередине»⁷.

Известный своим пристрастием к большим форматам Кифер и при создании книг остается верен себе. Так, поражает монументальностью его работа «Небо – Земля» («Heaven – Earth») 1994 г. Выполненная из стали, свинца, олова и ткани раскрытая книга на подставке напоминает одновременно музыкальную партитуру перед дирижером оркестра и священное писание на кафедре перед проповедником. Страницы книги покрыты неясными разводами и пятнами, словно они испытали на себе разрушительное воздействие воды, огня, ветра и самого времени. Их не заполняет текст или изображения, но именно поэтому, не ограниченный никакими условностями и рамками, каждый может прочесть по ним движение собственных мыслей, а иллюстрациями становятся образы из воспоминаний и фантазии. При этом огромные серебристые ангельские крылья, закрепленные на оборотной стороне книги, с определенного ракурса для стороннего наблюдателя становятся крыльями самого читателя, способными вознести его к небесам. Интерактивность данного арт-объекта – вовлечение зрителя вплоть до полного его слияния с произведением искусства при помощи скульптурной работы с формой и перспективой – крайне деликатно, незаметно для читателя превращает его в часть художественного замысла Ансельма Кифера.

Тот же принцип действует и в другой его работе, «Звездной книге» («Star Book»), ставшей частью выставки в Монреале «Мы – звездная пыль» («We are stardust») 2006 г. Страницы этой огромной, превышающей в высоту человеческий рост книги, выполненные из тонких черненых листов жести, скреплены таким образом, что переворачивать их необходимо, передвигаясь по кругу и буквально погружаясь в космическое пространство. Процарапанные по металлу созвездия, потертости газовых облаков и Млечного пути – все это становится частью путешествия читателя по вселенной, равно как и сам читатель становится ее неотъемлемым элементом.

Последователем другого любопытного направления в жанре интерактивных книг художника в Европе можно назвать нидерландского дизайнера Геррита Ритвельда (Gerrit Rietveld). Ритвельд интересен в контексте нашего исследования своим экспериментом по слиянию книги и мебели. Он помещает под сидение обычного стула наклейку с текстом стихотворения Кристиана Моргенштерна, превращая тем самым утилитарный предмет обихода, вещь для физического отдыха в объект для духовной активности.

В таком подходе к интерактивной книге совершенно явно читаются влияния дадаистов, в частности, Марселя Дюшана с его рэди-мэйд книгой «Зеленый саквояж».

И на сегодняшний день такой эпатажный подход не исчерпал себя. Так, в 2008 г. двадцать художников и дизайнеров из разных стран объединились для участия в эксперименте по превращению стандартных табуретов фирмы «Ikea» в книги-объекты, где сидение становится обложкой, и привычный предмет быта обретает вдруг свойства концептуального произведения искусства.

Интересно, что в России интерактивная *livre d'artiste* в контексте рэди-мэйда получила даже большее распространение, чем за рубежом. С некоторым допущением назвать интерактивными книгами можно работы поэта Генриха Сапгира, который часто записывал стихотворения на собственных рубашках. Наш современник, художник Александр Бродский составляет книжные объекты из чайных пакетиков, а Михаил Погарский в сотрудничестве с Гюнель Юран создали необычную книгу со стихотворением «Отель» Гийома Апполинера. Каждую строку стихотворения и ее перевод художники напечатали на папиросах методом тампопечати, затем обклеили сами упаковки авторскими рисунками, а впоследствии в пространстве галереи публично раскурили сигареты, превратив процесс чтения в настоящий перформанс.

Однако существует и принципиально иной подход к предметам из повседневной жизни в контексте создания книг как арт-объектов. Некоторые из отечественных художников книги рассматривают обычные предметы как вещи по своей сути достаточно самоценные, чтобы дополнять их иллюстрациями и текстом. Для этого течения свойственно использование разнообразных предметов, которые обретают новые смыслы, просто взаимодействуя друг с другом и оказываясь в нехарактерной среде.

Так, по-настоящему захватывающим становится для читателя общение с книгой-объектом отечественного художника Сергея Якунина «Рука мастера» (1996 г.). При взгляде на массивный состаренный ящик-ковчег довольно сложно идентифицировать его как, собственно, книгу. Однако именно с этого первого обманчивого впечатления и начинается «чтение». Внутри, будто в старинном чемодане, расположены ящики, тетради и альбомы за потайными дверцами, где находится место всему: шахматным фигурам, обрывкам ткани, печатям, куклам, маскам и даже авторской руке – той самой руке мастера – в виде мощей. Книга-загадка, книга-игра, как и рассмотренные в первой главе работы «бумажных инженеров», призывает читателя к продолжительному исследованию, но обращается одновременно ко всем органам чувств и уровням восприятия. Здесь тактильные ощущения различных фактур поверхности дерева, металла и бумаги, запах и даже звуки, издаваемые предметами при взаимодействии с ними, рассказывают историю уникальную для каждого, понятную только ему. Все – начиная от жизненного опыта, воспоминаний и настроения до силы воображения – влияет на историю, которую сможет прочесть пытливым читатель, ознакомившись с произведением Якунина, приняв условия его игры и семиотическое понимание текста.

Александр Кузькин в своем проекте «Страдания юного Вертера» (1982–1993 г.), впервые публично представленном лишь через десять лет после смерти художника, знакомит отечественную аудиторию с так называемым *mail-art*. Знаменитый роман И.-В. Гете, переписанный от руки и запечатанный в конверты, приходил читателю почтой по соответствующим повествованию датам, создавая полную иллюзию писем Вертера из XVIII в. – посланий сквозь пространство и время, которое позволяло ощутить сопричастность сюжету, стать непосредственным его участником. Такое преодоление художником литературной условности, максимальное размытие границы между произведением и зрителем косвенно отсылает нас к высказыванию немецкого философа Вальтера Беньямина: «Мир впускает в себя, только обернувшись книгой»⁸.

В настоящее время в России *mail-art* набирает популярность и активно взаимодействует с книгой художника. Продолжателями идеи Александра Кузькина стали участники творческой группы «Флюксус» («Fluxus»), возглавляет которую уже известный нам Михаил Погарский. В 2006 г. он написал эссе «Почтовый почитатель об особенностях обычных и необычных почтовых посланий», напечатал его на открытках авторской работы и разослал своим друзьям, которые после прочтения обменялись фрагментами текста, а затем возвратили открытки художнику. Результатом явилась книга, каждая страница которой в буквальном смысле несет на себе печать проделанного пути, а также память обо всех, кто когда-либо держал ее в руках.

Еще одним интересным направлением интерактивной авторской книги является книга аудиовизуальная. В 2007 г. в свердловской областной универсальной научной библиотеке им. В. Г. Белинского при поддержке московского издательства «Alcool» прошла тематическая выставка «Книги для пения». Среди экспонатов были представлены образцы нотной записи разных стран и эпох, созданные при помощи графических языков отличных от современного варианта, предложенного итальянским теоретиком Гвидо д'Ареццо в XI в. Так посетители выставки могли ознакомиться с тибетскими партитурами Yang-Yig, нотация которых выглядит как географическая карта, крюковым письмом Древней Руси, буквенными и цифровыми системами музыкальной записи. Но нас в качестве объектов изучения интересуют работы

художников последних лет, которые переосмысливают партитуры как интерактивные объекты, стремясь к буквальной символической визуализации звука. Например, книга А. Суздалева «Papillons» («Бабочки») напечатана на подлинном бумажном рулоне с перфорацией вековой давности, предназначенном для проигрывания на механическом фортепиано, а проект Е. Стрелкова «Сирены» – текст, нанесенный на волновые диаграммы записей шума бегущей воды. Только в совокупности с воспроизведением аудио-составляющих прочтение таких книг обретает истинный смысл. Кроме того, музыка, как истинно процессуальное искусство, в сочетании со словом и объединяющей их художественной формой, безусловно, становится напоминанием о быстротечности времени, хрупкой исчезающей красоте, что по существу позволяет отнести эти интерактивные объекты к жанру *vanitas* в традиционной его трактовке, согласно которой ноты, как визуальное воплощение музыки, с XVI в. символизируют краткость и эфемерную природу жизни.

Молодая художница Кира Матиссен также стремится максимально раздвинуть рамки понятия «книга художника», используя для этого не только аудио, но и видеоматериалы. Одна из последних ее работ – интерактивная книга-проект «ЭТО ЕСТЬ ЭТО» 2009 г., входящая в серию «ФОРМА и ИНФОРМАЦИЯ». В выставочном пространстве на экране демонстрировался иллюстративный медиа фильм к стихотворению Даниила Хармса «Нетеперь», сопровождаемый живой декламацией того же стихотворения. Таким образом, посетители галереи становились свидетелями и участниками перформанса, который, тем не менее, был заявлен как книга-инсталляция. Очевидное противоречие фактического действия и теоретической программы заставляет задуматься о границах самого определения книги вообще и интерактивной книги в частности.

О тонкой грани между интерактивной книгой и театром размышляет польская исследовательница Гражина Бобилевич (Grazina Bobilevicz) в своей статье «Книга художника как интермедиаальный дискурс»: «Книги можно читать и рассказывать. Классическое рассказывание книги – это театр. Неклассическое, используемое в книге художника – это перформанс, включенный в нее в качестве инструмента прочтения книги, и/или как его основная составляющая (иногда имитируется процесс создания книги). В перформансе, в отличие от театральной постановки (где режиссер интерпретирует произведение), художник представляет собственные концепции, проводя арт-акции и синтезируя в них различные виды искусств»⁹.

Осознавая широчайший диапазон выразительных возможностей жанра, современные художники активно развивают его. В качестве примера такой процессуальной книги можно привести, пожалуй, одну из самых поэтичных работ творческой группы художников – Андрея Суздалева, Ольги Хан и Леонида Тишкова – «Картины ветра» 1998 г. В мастерской Л. Тишкова, расположенной на крыше многоэтажного здания в Москве, установлена была конструкция из деревянных рам, натянутых между ними веревок и свободно подвешенных на лесках кистей. Порывы ветра раскачивали их, что оставляло на листах бумаги рисунки, созданные воздушной стихией. Затем рисунки были собраны и подшиты в альбом, который сопровождали текстом – описанием художественного процесса, а также его видеозаписью. В данном случае произошла подмена понятий – текст, написанный художником, стал иллюстрацией к графическому произведению, автором которого явился ветер. Художник в стремлении запечатлеть неуловимое здесь действует тонко и деликатно, признавая свою вторичность по отношению к высшему творцу – богу или природе. Читатель же проникается духом восточной созерцательной философии и уподобляется древнему человеку, с благоговением взирающему на окружающий мир.

Хэппенинг сопровождается огромная интерактивная книга уже упомянутого дуэта Гюнель Юран и Михаила Погарского в виде шахматной доски площадью 12 × 12 м, на которой расставлен стандартный набор фигур. Особенность в том, что каждой из фигур присвоено по одной строке стихотворения Александра Блока «Двенадцать». Таким образом, переставляя фигуры в определенном порядке, можно прочесть поэму, а разыграв шахматную партию, перемешать строки и стать соавтором обновленного оригинального произведения с непредсказуемым содержанием.

Несправедливо было бы оставить без внимания по-настоящему уникальные современные издания, которые не соответствуют в полной мере понятию «книга художника», но грамотно, уместно и остроумно используют необычные приемы оформления.

Так, например, в 2013 г. большой резонанс произвел проект обложки романа Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» молодого дизайнера Элизабет Перез (Elisabeth Perez). Единицу в заглавии заменяет спичка, на корешок нанесен красный фосфор – предоставленная возможность легко, одним движением сжечь книгу, искушение разрушением, уничтожением, которому всецело подчинено общество анти-утопии Брэдбери, наталкивает читателя на размышления и постижение собственного «Я». С другой стороны, мерцание спички, зажженной таким способом, метафорически соответствует светочу знания и духовному пламени, разжечь который подчас может одна лишь книга.

Проблемами экологии вдохновлялись аргентинские художники Густо и Анна Децис (Gusto и Anna Dezis), создавшие иллюстрированную детскую книгу «Мой отец был в джунглях» 2015 г., где каждая сделанная вручную страница содержит мелкие семена дерева жакаранда. После прочтения такую книгу рекомендуется посадить в землю и вырастить новое дерево, поддерживая, таким образом, природный баланс. Конечно, художественная ценность издания относительно невелика, но воспитательное ее воздействие бесспорно, а в качестве примера арт-объекта, посвященного проблемам экологии, в условиях современной культурной среды она может стать вдохновением для художников будущих поколений.

То же самое справедливо для необычной поваренной книги «Well Done» хорватского издательства Bruketa & Zinic, которая на первый взгляд состоит из чистых страниц и разворотов, на которых напечатаны пустые тарелки. Читателю предлагается завернуть книгу в фольгу и отправить в духовку «запекаться» – только тогда при нагреве симпатические чернила проявляются, что позволяет прочесть тексты рецептов и увидеть рисунки блюд на тарелках. А дизайнер Ник Бамптон (Nick Bampton) предлагает вариант книги-приправы, страницы которой сделаны из специй и крахмала, которые растворяются под воздействием воды и жара.

Все большую популярность набирают книги-светильники, как, например книга-ночник дизайнерской компании «brigada*» «Good Ideas Glow in The Dark» («Хорошие идеи сияют во мраке»), чьи буквы горят в темноте голубым, или «Книги света» Такеши Ишигуро (Takeshi Ishiguro), которые при раскрытии превращаются в настоящие трехмерные лампы с винтажными абажурами.

Американский писатель и дизайнер Джонатан Сафран Фоер (Jonathan Safran Foer) наглядно демонстрирует возможности, функции и принципы действия гипертекста на примере собственной книги «Tree of Codes» («Древо кодов»), где страницы с текстом прорезаны так, что просвечивают сквозь друг друга, направляя читателя по запутанному маршруту сносок, толкований и интерпретаций.

Его коллегой стала немецкая студентка, изготовившая в качестве своей дипломной работы книгу «Мысли сновидения», где были собраны поэтические, философские и научные тексты, соединенные разноцветными нитями в качестве гиперссылок. Их переплетение передает ощущение эфемерности, загадочности и спутанности человеческого мышления во время сна.

Книга «Blink» (от сложения слов «book» – книга и «link» – ссылка) 2010 г. выглядит как обыкновенная бумажная книга, но напечатана особыми проводящими электрические сигналы чернилами, которые образуют интерактивные ссылки. Коснувшись интересующего или неизвестного слова, читатель может узнать его перевод, толкование или увидеть иллюстративные материалы с помощью подключения книги к системе Bluetooth.

А в 2014 г. дизайнеры зашли еще дальше. Издание «Девушка, которая была подключена к сети» позволяет читателю пережить ранее недоступные впечатления во время чтения. Оснащенная светодиодами, а также специальным жилетом, части которого могут сжиматься или изменять температуру для усиления эмоциональных эффектов в определенные моменты повествования, эта книга может стать предтечей нового направления возможного развития аналоговой печатной книги в мире цифровых технологий.

Словом, как мы убедились на примерах, пространство книги на современном этапе становится площадкой для самых смелых экспериментов. Интерактивные приемы, лишь малую часть из которых освещает данная статья, невероятно разнообразны и служат мощнейшими инструментами в руках художника. Особенно теперь, когда книга как часть предметного мира становится воплощением еще вагнеровской концепции синтетического искусства.

Примечания

¹ См.: Герчук Ю. Я. История графики и искусства книги. М.: РИП-холдинг, 2013. С. 17.

² Цит. по: URL: <http://syg.ma> (дата обращения: 22. 07. 2016).

³ In transition: cultural identities in the age of transnational and transcultural flux / P. Lyssiotis, T. Galeeva, L. Aceti. Woodstock: Overlock-press, 2008. P. 246. Здесь и далее пер. авт. ст.

⁴ Цит. по: Colette Fu: official website. URL: <http://colettefu.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁵ In transition. P. 248.

⁶ Цит. по: URL: <http://theartnewspaper.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁷ Там же.

⁸ Цит. по: Зонгар С. Избранные эссе 1960–1970-х гг. М.: Книга, 1978. С. 7.

⁹ Bobilevicz G. «Artist's book» as intermedia discourse / Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Poznań, 2012. P. 44.

Е. М. Кудрина

Обезьяна как образ и символ в западноевропейской живописи XV–XIX вв.

Образ обезьяны в разные эпохи трактовался по-разному в зависимости от культуры, верований, исторических событий. В живописных полотнах XV–XIX вв. этот образ обладал многозначностью трактовки, а в плане внешнего вида – претерпел изменения от обобщенного, не конкретного к изображению различных пород обезьян с детальной точностью.

Ключевые слова: образ обезьяны, художественный образ, символ в искусстве, живопись, пародия

Ekaterina M. Kudrina

Monkey as image and symbol in Western European art of 15th–19th centuries

The image of the monkey in different eras used to be interpreted in each epoch in different ways depending on the culture, beliefs, and historical events. In paintings of the 15th–19th centuries the image possessed a polysemy of treatment, as for the appearance of the monkey – it has undergone changes from generalized, not specific image to the image of various breeds, depicted with a detailed accuracy.

Keywords: image of monkey, artistic image, symbol in art, painting, imitation

Научные знания об обезьянах получили отражение еще в трудах античных авторов: Аристотеля, Плиния Старшего и Галена. Уже в то время ими была отмечена способность обезьяны подражать. С падением Римской империи и появлением христианства знания об этих экзотических животных были утрачены¹. Обезьян стали рассматривать как зловеющий символ «нечистой силы». В «Физиологе» обезьяна была объявлена олицетворением дьявола². Главной причиной такого негативного отношения церкви к обезьянам было их биологическое сходство с человеком, что подрывало теорию божественного происхождения человека.

Первые описания и изображения обезьян появляются в средневековых бестиариях³, хотя представлены они там скорее фантастично, чем реально, так как мало кто видел обезьян своими глазами, да и церковь карала тех, кто каким-либо образом их изучал. В готическую эпоху стали появляться рукописи, в которых с дидактическими целями изображали пародии на людей в виде очеловеченных животных, обезьяна считалась универсальным пародистом⁴.

В средневековой и ренессансной живописи обезьяна изображается не часто, ее образ дается обобщенно, напоминает ее, но не дает возможности увидеть в ней конкретную разновидность. Например, в картине Стефано ди Джованни «Поклонение волхвов» (ок. 1435, Музей Метрополитен, Нью-Йорк) перед караваном, в середине которого едут поклониться родившемуся младенцу Христу волхвы Гаспар, Мельхиор и Бальтазар с нимбами над головами, слуги ведут лошадей с дарами, на спине одной из них сидит обезьяна, что очень необычно. Обезьяна изображена довольно маленькой, трудно определить ее породу. У обезьяны короткая коричневая шерсть и длинный хвост. В работе Мастера Девы среди дев «Распятие» (ок. 1480–1495, галерея Уффици) обезьяна сидит у подножия креста рядом с черепом Адама – она обнимает череп левой лапой. У обезьяны также короткая коричневая шерсть и нет никаких особенностей окраса. Для иконографии данных сюжетов наличие обезьяны не характерно.

Образ обезьяны обладал многозначностью трактовки. В обоих случаях ее образ, по мнению А. В. Нестерова, «символизирует чувственную, животную природу человека, которой с приходом Христа суждено склониться перед Ним»⁵. Хотя в «Поклонении волхвов» обезьяна может быть также и знаком экзотики, подчеркивать необычность даров и земель, откуда пришли волхвы.

Средневековое представление об обезьяне-дьяволе заложило основу ренессансной символики, в которой скованная обезьяна (в ошейнике или цепях) означала «грех, скованный добродетелью»⁶. Также, в эпоху Возрождения ослабевает влияние церкви. Благодаря географическим открытиям люди начинают постепенно знакомиться с обезьянами, и в живописи появляются конкретные разновидности обезьян, как, например, у Альбрехта Дюрера и Госсена ван дер Вейдена. На картине Дюрера «Мадонна с младенцем» (ок. 1498, Британский музей, Лондон) обезьяна, изображенная сидящей на цепи у ног Марии, противопоставляется младенцу Христу. Обезьяна имеет необычный окрас: у нее светлая шерсть средней длины, черная мордочка с белой шерстью вокруг

глаз, длинный хвост, а на щеках и на лбу несколько прямых полосок белой шерсти; на лбу белая шерсть образует подобие хохолка.

Наличие обезьяны в сцене бракосочетания Девы Марии не характерно для иконографии данного сюжета, но в картине ван дер Вейдена «Бракосочетание девы Марии» (1516, Церковь св. Гуммаруса, Лир) обезьяна, прикованная к колоде, сидит в левом нижнем углу картины и обнимает собачку. Обезьяна противопоставляется собачке как символу верности. У обезьяны вся шерсть короткая и равномерно коричневого цвета.

Изображение обезьян встречается и в работе «Две связанные обезьяны» (1562, Галерея Далем, Берлин) Питера Брейгеля Старшего. Две обезьяны прикованы цепями к одному кольцу. Они сидят, отвернувшись друг от друга, и не обращают внимания на то, что происходит за окном, как летят птицы и плывут парусники. У обеих обезьян одинаковый окрас: у них короткая темно-коричневая шерсть, черная мордочка, белая короткая шерсть у темных ушей и на грудке, а также коричневая шерсть на макушке головы, напоминающая шапочку. Среди различных трактовок картины, существующих в научной литературе, мне ближе всего мнение Х. В. Янсона⁷, который говорит, что обезьяны символизируют положение в этом мире человека, поработанного страстями. Человек уже не стремится к свободе, а довольствуется «жалким пиршеством из трех орехов», воплощающих в себе земные блага.

Обезьяна встречается и в картинах, посвященных «Грехопадению», хотя для иконографии данного сюжета это не типично. Например, обезьяна присутствует в «Грехопадении» Корнелиуса ван Харлема (1592, Рейксмузеум, Амстердам) и Яна Госсарта (ок. 1525, Берлинская картинная галерея). В обеих картинах она изображена рядом с Адамом. У Корнелиуса ван Харлема обезьяна обнимает кошку и имеет равномерный светло-коричневый окрас шерсти. У Яна Госсарта обезьяна ест плод (в данном случае это – груша), как бы «дублируя» совершенный человеком грех. У нее короткая коричневая шерсть без особенностей окраса и длинный хвост.

Также обезьяна была признаком высокого статуса и большого достатка. Только богатые люди (монархи, аристократы) могли позволить себе содержать этих экзотических животных. Портреты с ними, в качестве своеобразного атрибута, подчеркивали это. Так мы видим маленькую обезьянку на руках принца Эдуарда на картине Ганса Гольбейна Младшего «Эдуард, принц Уэльский, с обезьяной» (1532/1535, Базельский художественный музей)⁸. У обезьяны светлая короткая шерсть, большие уши, волнистые по краям и длинный полосатый хвост.

Уже в XVII в. обезьяна, прикованная цепью, иногда встречается в полотнах, посвященных празднованию свадьбы. Особый интерес вызывает то, что сама обезьяна является центром композиции, а не супружеская пара. Так, в работе Дирка Хальса «Праздник на природе» (1628, Рейксмузеум, Амстердам) среди всеобщего веселья на переднем плане на траве сидит обезьяна, прикованная к стулу. У обезьяны короткая коричневая шерсть. Здесь она уже не обнимает собачку: напротив, собачка агрессивно настроена против нее, и находится на расстоянии. В данной работе обезьяна, скорее всего, олицетворяет обузданную чувственность.

На картине Яна Минзе Моленара «Аллегория супружеской верности» (1633, Виргинский музей изящных искусств, Ричмонд) также изображается на переднем плане обезьяна, прикованная цепью. Но в данном случае она обнимает кошку. У обезьяны короткая коричневая шерсть, но особенностью является более густая светлая шерсть на голове.

Уже в XVI в. появились, а в XVII в. – получили широкое распространение, забавные картины с изображением обезьян, иногда других животных, копирующих глупые человеческие поступки и обыденные занятия (так называемые «обезьяньи пиры»). Фламандский гравер Питер ван дер Борхт первым создал серию гравюр, где обезьяны копируют все виды общественной повседневной жизни людей, высмеивая ее бессмысленность⁹.

Также, одним из основоположников таких картин был Ян Брейгель Старший Бархатный. Интересна его картина «Обезьяний пир» (1621, из собрания Константина Мауэргауза), на которой мы видим неконтролируемое поведение неугомонных обезьян, сидящих на столе, на шкафах, на окне. Ян Брейгель изобразил различные породы обезьян. На картине есть обезьяны с длинной желтой шерстью, темной мордой и длинным хвостом; с черной короткой шерстью, коричневыми лапами, длинным хвостом и большими ушами; с коричневой шерстью; с серой шерстью, черной мордой, белой длинной шерстью на груди и щеках; со светлой шерстью и коричневой мордой. Также, встречаются игрушки – маленькие обезьянки, у которых коричневая шерсть, черная шерсть на грудке и морде, мохнатые белые уши и длинный полосатый хвост.

В XVII в. сцены с обезьянами получили широкое распространение, особенно у голландских и фламандских художников. Обезьян считали глупыми животными, способными только имитировать,

поэтому был популярен латинский афоризм известный с эпохи Возрождения: «Искусство – обезьяна природы» (*Ars simia naturae*)¹⁰, означающий способность художника только копировать природу, подражать ей.

Ян Брейгель Младший в картине «Сатира на тюльпаноманию» (ок. 1640, Музей Франса Хальса, Харлем) изображает обезьян, вовлеченных в тюльпаноманию: покупающими, продающими, крадущими тюльпаны, пирующими по поводу удачной продажи или расстроенными из-за неудачной сделки. Изображены даже похороны разорившегося спекулянта. Ян Брейгель изображает сатиру на различные сословия людей в Голландии того времени, которые участвовали во всеобщем безумии тюльпаномании. На картине представлены вельможи, торговцы, спекулянты, менялы, судьи, священники, военные. Все они только делают деньги, но ничего не производят. На картине изображены различные породы обезьян: с длинной желтой шерстью, темной мордой и длинным хвостом; с черной короткой шерстью, коричневыми лапами, длинным хвостом и большими ушами; с коричневой шерстью; с серой шерстью, черной мордой, белой длинной шерстью на груди и щеках.

В картине Абрахама Тенирса «Цирюльня с обезьянами и котами» (ок. 1667, Музей истории искусств, Вена) обезьяны пародируют цирюльников. Клиентами являются коты. Обезьяны стригут их усы, подравнивают шерсть, умывают, перевязывают лапы. Здесь изображены обезьяны различных пород. Есть обезьяны с серо-коричневой шерстью, черной мордой, белой длинной шерстью на груди и щеках, с короткой коричневой шерстью, есть и игрунка – с белыми мохнатыми ушами.

Давид Тенирс Младший продолжил традицию обезьяньих сцен и создал довольно много работ с ними. Тенирс часто высмеивает солдат, изображая их пьющими, курящими, играющими. В картине «Караульня с обезьянами» (1633, Галерея Саломон Лириан) показаны обезьяны в виде солдат на отдыхе в караульне. Они сидят за столами, играют в карты и триктрак. К их начальнику солдаты привели кота, которого они задержали. Художник изображает обезьян одной породы. У всех обезьян коричневая шерсть, темная морда, белая длинная шерсть на щеках и длинные хвосты.

В картине «Обезьянья школа» (1660, Музей Прадо) Тенирс изображает обезьян как учеников в школе, наказываемых учителем. Обезьян, пирующих на кухне, мы видим в его работе «Обезьяны в кухне» (1645, Государственный Эрмитаж). На этих картинах представлены обезьяны той же породы с коричневой шерстью, темной мордой, белой длинной шерстью на щеках и длинными хвостами.

В картинах «Обезьяна-художник» (1660, Музей Прадо) и «Обезьяна – скульптор» (1660, Музей Прадо) Тенирс высмеивает работу художников и скульпторов. Тенирс также изображает обезьян с коричневой шерстью, темной мордой, белой длинной шерстью на щеках и длинными хвостами.

На этих картинах можно увидеть разнообразные породы обезьян. Они изображаются с детальной проработкой особенностей каждой породы. С XVII в. расширились связи Европы с Востоком, в частности, благодаря Ост-Индским компаниям. Обезьян стали завозить в большом количестве и изучать.

В XVIII и XIX в. продолжилась традиция изображать обезьян, копирующих человеческую деятельность с целью высмеивания художников, знатоков искусства. К данной теме обращался, в частности, Жан Батист Симеон Шарден. Например, на его картине «Антиквар» (1740, Художественный музей Сан Диего) изображена обезьяна с коричневой шерстью и узкой черной мордой, сидящая в домашнем халате и с лупой.

К высмеиванию знатоков искусства обращался и Александр-Габриэль Декан. В его картине «Эксперты» (1837, Метрополитен музей, Нью-Йорк) обезьяны с темно-коричневой шерстью и крупными мордами, одетые в костюмы, внимательно рассматривают пейзаж.

Но параллельно с этим в XIX в., с появлением теории Дарвина, меняется отношение к обезьянам, оно становится более гуманным. В них видят уже не смешную пародию на человека, а их собственную индивидуальность и ум. Например, Габриэль Макс создает «групповые» и «индивидуальные» портреты обезьян. В его картине «Обезьяны – знатоки искусства» (1889, Новая Пинакотека, Мюнхен) изображена группа обезьян, сидящих перед картиной. Некоторые обезьяны изучают картину, а другие позируют художнику, смотрят на зрителя с достоинством, ощущая свою неповторимость. Габриэль Макс в своих работах часто изображал мартышек, которых он очень любил и даже держал у себя дома. Он наблюдал за поведением мартышек и создавал их портреты.

Таким образом, можно проследить эволюцию и многозначность трактовки образа обезьяны в произведениях художников XV–XIX вв. Неконкретный, обобщенный образ обезьяны XV в. трансформировался в изображение различных пород с детальной точностью в XVI–XIX вв. Трактовка образа менялась от символа дьявола и укрощенного греха к символу достатка, высмеиванию глупых человеческих поступков и пародии на художников и знатоков, а в XIX в. к своеобразному сочувствию к ним и осознанию обезьяны как существа, у которого есть своя неповторимость и индивидуальность.

Примечания

¹ Фридман Э. П. Идеологические аспекты истории приматологии // Историко-биологические исследования. М.: Наука, 1978. С. 101.

² Там же.

³ Даркевич В. П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. / отв. ред. Г. К. Вагнер; АН СССР, Ин-т археологии. М.: Наука, 1988. С. 26.

⁴ Там же. С. 17.

⁵ Нестеров А. В. «Век мой, зверь мой...», или О символическом мышлении и анималистических кодах в связи с портретами XVI–XVII вв. // Нестеров А. В. Символ и жест: о некоторых чертах культуры XVI–XVII вв.: паттерны мышления и паттерны поведения. Саратов: Лаборатория ист., социал. и культ. антропологии, 2011. С. 4–41.

⁶ Подробнее см.: Там же.

⁷ Janson H. W. Apes and Ape Lore in the Middle Ages and Renaissance. London: Warburg Institute: Univ. of London, 1952. P. 154–156.

⁸ URL: <http://animalkingdom.su> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁹ Даркевич В. П. Народная культура средневековья: пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. / отв. ред. С. А. Плетнева. 2-е изд. М.: УРСС: Либроком, 2009. С. 111.

¹⁰ Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: Крон-пресс, 1999. С. 399.

Е. В. Заровнятных

Культура на языке живописи: Н. Рерих «Начало Руси. Славяне»

Изучение творчества Н. К. Рериха требует знакомства не только с его художественным наследием, но и с его мировоззрением, его философией и религиозными взглядами, повлиявшими на его искусство. Как и для многих современников, особое значение в теоретических воззрениях Н. К. Рериха играет понятие «Культура». Интерес художника к истории и археологии получил отражение в серии картин «Начало Руси. Славяне», цикл воплощает отношение к прошлому, вере. Идея сохранения всемирного культурного наследия приобрела значение еще до появления «Пакта Рериха», ратифицированного в 1935 г. Договор посвящен защите художественных и научных учреждений и исторических памятников перед лицом военной угрозы.

Ключевые слова: творчество Н. К. Рериха, Пакт Рериха, охрана культурного наследия

Eugeny V. Zarovnyatnyh

Culture in language of painting: N. Roerich «Beginning of Rus. Slavs»

Study of creativity N. Roerich requires familiarity not only with its artistic heritage, but also his ideology, his philosophy and religious views that influenced his art. Like many of his contemporaries, a special interest in theoretical views N. Roerich played by the concept of «Culture». The artist's interest of history and archaeology is reflected in a series of paintings «Beginning of Rus. Slavs», the cycle embodies the attitude toward the past, faith. The idea of preserving the world's cultural heritage has gained importance even before the advent of the «Roerich Pact», ratified in 1935. The agreement on the protection of artistic and scientific institutions and historical monuments in the face of military threats.

Keywords: N. Roerich's creativity, Roerich Pact, protection of cultural heritage

Комплексно проанализировать и понять творчество Н. К. Рериха становится гораздо проще, познакомившись с мировоззрением художника, его философскими, идеологическими и религиозными взглядами. Еще при жизни живописца исследователи пытались разгадывать тайны его творчества, руководствуясь трудами Рериха-мыслителя. Одним из первых связал художественную и мыслительную деятельность мастера Вс. Н. Иванов, обозначив основные вехи творческой миссии художника в работе «Рерих: Художник – мыслитель»¹. Сегодня междисциплинарный подход к изучению творчества Рериха наиболее актуален в современном искусствознании. Так, в работе «Theosophy and culture: Nicholas Roerich»² (2005) Аниты Сташулане утверждается, что культурная миссия художника является наиболее привлекательной и обширной нишей для научного исследования. Систематическое изучение рериховского понимания культуры способно помочь ответить на ряд задаваемых искусствоведами вопросов.

Познакомившись с биографией, общественной деятельностью и литературным наследием Николая Константиновича, формируется представление о нем в первую очередь как о мыслителе, выразителе и защитнике определенных идей и положений. Само слово «живопись» в сочинениях и письмах художника встречается не столь часто, в то время как на первый план выходит другое понятие – понятие Культуры, которое автор зачастую пишет с заглавной буквы. Рерих видит культуру основной сутью пребывания человечества в этом мире. По аналогии с Н. А. Бердяевым, усматривающим оправдание человека в творчестве как процессе уподобления Творцу, Рерих берет шире и находит антроподицею в культуре. Вдохновленный идеями теории эволюции Дарвина, как и многие его соотечественники, Николай Константинович рассматривает процесс эволюции как путь развития человеческого духа, прокладываемый культурой. Концепция космической эволюции через культуру, ведущая к наивысшему «восхождению духа», близка отчасти идее Богочеловечества В. С. Соловьева³ или Сверхчеловеку Ф. Ницше⁴, однако ни свободная от злой воли личность, уподобившаяся Христу, ни, тем более, эгоцентризм Ницше не выявляются в учении Рериха, хотя мысли Соловьева ему, конечно, ближе. Отрешиться от эгоизма, действуя на благо общины, созидать красоту и делиться знанием – вот основные задачи человека в процессе восхождения по лестнице культурной эволюции. Разрушителем блага по Рериху является не злая воля (Соловьев) и не слабость духа (Ницше), а невежество, и именно культура, жизнь человечества в культуре способна победить этого врага.

С ранних лет Николай Рерих интересовался историей, литературой, археологией. В возрасте 14 лет он совершил свою первую экспедицию с известным археологом Л. К. Ивановским на раскопки курганов. Многовековые находки виделись Рериху как особые объекты материальной культуры, через общение с которыми можно понять древние цивилизации и приобщиться к их жизни. Так формировалось видение русской праистории художника, которое нашло свое отражение в ранней серии картин «Начало Руси. Славяне». Опираясь на подлинные исторические документы и археологические находки, Рерих, тем не менее, не стремится иллюстрировать исторические события, описывать характеры персонажей (в композициях преобладают дальние и общие планы) или реконструировать батальные сцены. Художника интересует атмосфера эпохи, ее эмоциональное содержание, духовная направленность.

На картине «Сходятся старцы» (1898) изображено начало совета старейшин: несколько наиболее опытных представителей рода заняли свои места вокруг костра. Ожидая остальных, они терпеливо ждут; одни переговариваются между собой, другие – молча смотрят на огонь. Одни сидят к нам спиной, другие располагаются против света, лица их затемнены. Освещенное только что зашедшим солнцем небо отражается в неподвижной водной глади реки, протекающей через селение. В воздухе царит спокойствие, дебатов и споров от этого заседания ждать не стоит, когда все соберутся, начнется разговор, и мудрые седобородые старцы с почтением и без поспешности примутся обсуждать проблемы общины.

Совет старейшин здесь рассматривается как часть устройства общества, веха в его культуре, ветвь традиции. «Сходятся старцы» – это не воссоздание исторического эпизода, где детально фиксируются факты, – это как бы «кристалл» истории и культуры, являющий себя не дискретно, но цельно. Если не о фактах, то о чем сегодня сообщает нам картина? Об уважении к старости, любви к мудрости, жизни во имя блага общины говорит нам это произведение. «Пусть создатель произведения думает каждый раз о публике своего времени; подлинное бытие его создания заключается в том, что оно способно сказать, а это в принципе выходит за пределы всякой исторической ограниченности»⁵, – писал Г.-Г. Гадамер. Произведение искусства не умирает вместе с концом эпохи, его породившей, или смертью автора, оно продолжает обращаться к потомкам века спустя. Картина Рериха пытается связать нас с культурной традицией, заставить нас обратиться к своим культурным корням. Художник изображает старцев как наиболее сформировавшихся носителей знания и культуры. В традиционных обществах стать старцем было почетно, развитие человека мыслилось от юности к старчеству, т. е. от тела – к сознанию, к духу. В 60-е гг. XX в. медийный образ нестареющего подростка вошел в массовую культуру, в связи с чем обесценилась старость, которую принялись унижать и топтать. Поэтому сегодня картина Рериха имеет особую актуальность и ценность, и подлинное ее содержание мы прочитываем именно в культурологическом контексте.

Идеи защиты культурного наследия появляются у Николая Константиновича задолго до реализации его глобального проекта, получившего название «Пакт Рериха». В начале 1900-х гг. после путешествия по монастырям Санкт-Петербургской губернии, Псковской, Новгородской и др. областей художник, видя ветшающие храмы, приходит к мысли о необходимости охраны памятников культуры. Большая серия архитектурных этюдов, сделанных художником за время поездки, стала своеобразным манифестом в защиту культурного наследия. В эти же годы художник работает над серией «Начало Руси». Особым прорывом стала ратификация Пакта Рериха в 1935 г. двадцати одним государством Панамериканского союза. Юридическая сила Договора распространялась на защиту художественных и научных учреждений и исторических памятников перед лицом военной необходимости, т. е. той необходимости, которая оправдывает любые средства для достижения цели уничтожения врага. Позднее основания Пакта реализуются в Гаагской конвенции и в ЮНЕСКО. В СССР идеи Пакта активно поддерживал Д. С. Лихачев. В наши дни Договор носит в высшей степени актуальное значение. В работе «Пакт Рериха в XXI в.»⁶ известный российский юрист П. Д. Баренбойм пишет, что юридический статус исторического центра Санкт-Петербурга как объекта Всемирного наследия способен даже воспрепятствовать нанесению ядерного удара по городу. Таким образом, мы видим силу и значимость начинаний Рериха в области охраны культуры. А все творчество Николая Константиновича без преувеличения можно назвать одой культуре.

Рерих связывает успехи в политическом и экономическом развитии государств с периодами культурного подъема. Красота, считает он, должна быть предметом внимания на государственном уровне. Лишь через созидание красоты возможно построение антимилитаристских высокоразвитых держав. «Должны быть украшены не только музеи, театры, школы, библиотеки, здания станций и больницы, но и тюрьмы должны быть прекрасны. Тогда больше не будет тюрем»⁷, – писал Рерих, разрабатывая концепции Пакта.

В работах «Город строят» (1902) и «Строят ладьи» (1903) в дружном коллективном труде строители вовлечены в процесс созидания. В письмах Рерих часто противопоставлял понятие «строителя» понятию «отрицателя». Отрицатель тот, кто в силу своего невежества противится познанию и творчеству; строитель создает культуру в устремлении к светлому будущему. Строители в картинах Рериха – это создатели русской культуры, труженики, закладывающие фундамент будущей цивилизации. Не случайно серия носит название «Начало Руси», ведь именно строители и созидатели положили это Начало, посадили зерно, из которого впоследствии разрослось древо русской культуры. В работе «Славяне на Днепре» (1905) члены общины готовятся к отплытию на ладьях: одни натягивают паруса, другие загружают мешки с провизией, наблюдают за всем седой старец, мысленно благословляющий соплеменников в добрый путь. Над всем возвышается священное капище, где мощные вертикальные фигуры языческих идолов рифмуются с фигурами людей, придавая тем самым происходящему атмосферу священнодействия. Ничем не примечательное бытовое действие на картине Рериха сакрализуется, предстает пред нами частью культурного контекста эпохи.

Отдельно художник воспел языческое капище в работе «Идолы» (1901). Наиболее известен картон из Русского музея, где идолы изображены одиноко стоящими; на втором варианте данной работы присутствует седовласый сутулый старец, пришедший поклониться славянским божествам. Дополнительную суровость придают истуканам черепа животных на частоколе, выделяющиеся бело-желтыми цветами в общей массе темно-зеленых тонов. На заднем плане бежит река, над синими водами которой кружат чайки. Жизнь и смерть сливаются в едином потоке бытия, управляют которым сверхъестественные силы, связь человека с коими возможна через поклонение воплощенным божествам.

Несмотря на увлечение различными религиозными течениями, Рерих фактически оставался православным до конца своих дней. При этом язычество для него не является злом, которое необходимо искоренить, напротив, славянские культы для художника – это основы нашей праистории, часть русской культуры, хранить которую надлежит так же бережно, как и православную. «Отрицание Культуры всегда останется самым позорным знаком»⁸, – писал художник в письме к г-ну К. Тюльпинку. Поэтому любая религия как основа культуры для Рериха неприкосновенна. Отсюда и симпатия художника к теософии Е. П. Блаватской⁹, которая пытается объединить различные религиозные учения, опираясь на тождественность в них определенных догматов, символов и мистических открытий. Но если для Блаватской все пути ведут к среднему арифметическому – к единой универсальной религии, то Рерих не стремится синтезировать вероисповедания, он видит смысл их тождеств в другом – в культуре, в интуитивном стремлении человека к познанию, творчеству и благу. Православные святые и восточные учителя всегда оставались для художника примерами сильных и цельных личностей, находящихся на высших ступенях духовного и культурного развития.

В работах «Заклятие земное» (1907) и «Колдуны» (1905) Рерих изображает языческое священнодействие, показывая тесную связь древнего человека с природой. Колдуны – языческие кудесники – пляшут вокруг костра в волчьих шкурах, проводя ритуал заклинания на успехи в охоте. Художник не стремится изобразить экстатическое состояние транса или сделать акцент на этнографическом аспекте работы; перед нами символическое изображение обряда как части культуры наших предков. В «Заклятии» северные жители в оленьих шкурах шествуют в магических действиях по тундре среди выступающих из земли камней, на которых изображены человеческие лица. Любопытно, что по мере удаления лица принимают вид «Знамени Мира» – герба Пакта Рериха. Учитывая, что Знамя впервые появляется на картинах Рериха в 1930-е гг., данный факт носит особый символический характер. В этих двух работах культовый обряд поэтически воспевается, демонстрируя сакральную связь земного и духовного миров.

В серию «Начало Руси. Славяне» художник включает картину «Александр Невский поражает Ярла Биргера» (1904), действие которой относится уже к XIII в. Опуская исторические подробности, автор изображает Александра со светоносным нимбом – символом святости – на белом коне, поражающим шведского правителя. В отличие от иконописных изображений Великого князя Рерих придает его лицу суровое выражение и наделяет динамичным движением. Художник создает образ, сочетающий в себе силу и святость, а развивающаяся хоругвь подтверждает, что бой идет за правое дело. Александр предстает светлым князем и храбрым воином, роль которого в построении русской истории и культуры столь велика, что представить без него начало Руси весьма трудно. Он победоносно ведет молодую Русь вперед к будущим успехам и культурным достижениям, задавая размах действий ее будущим правителям.

Будучи учеником передвижников, Рерих унаследовал от них реалистические традиции и веру в высокие социальные функции искусства. Рерих предстает пред нами настоящим певцом культуры,

он говорит о культуре на языке живописи, пытаясь донести до зрителя фундаментальные гуманитарные и духовные истины. Он старался обратить своих современников к нашим культурным корням, высвободив их из плена «механической цивилизации». Нашей задачей сегодня является понять идеи Рериха и дать им жизнь в современном дискурсе. В этом смысле целью искусствоведения будет не «логическое самопонимание науки» в рамках формально-стилистического метода, как писал Г.-Г. Гадамер, а разработка концепций «ввиду практического значения науки для нашей жизни, для нашего выживания»¹⁰.

Примечания

¹ Иванов В. Н. Рерих: художник – мыслитель. Riga: Uguns, 1937. 72 с.

² Stasulane A. Theosophy and culture: Nicholas Roerich. Roma: Editrice Pontificia Univ. Gregoriana, 2005. 335 p.

³ Соловьев Вл. С. Чтения о богочеловечестве. М.: Акад. проект, 2011. 293 с.

⁴ Ницше Ф. Полн. собр. соч.: в 13 т. / пер. с нем. В. М. Бакусева, Ю. М. Антоновского, Я. Э. Голосовкера. М.: Культ. революция, 2014.

⁵ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 367 с.

⁶ Баренбойм П. Д., Захаров А. В. Пакт Рериха в XXI в. М.: Летний сад, 2010. 160 с.

⁷ Рерих Н. К. Держава света. М.: Эксмо-пресс, 2003. 848 с.

⁸ Там же.

⁹ Вахтмейстер К. Воспоминания о Е. П. Блаватской и «Тайной доктрине» / пер. с англ. К. Гилевича, Е. Ляховой. Одесса: Астропринт, 2011. 159 с.

¹⁰ Гадамер, Г.-Г. Указ. соч.

С. О. Елсукова

Мужской образ в модной иллюстрации 1910–1920-х гг.

В статье рассматривается образ мужчины в модной иллюстрации двух десятилетий начала XX в., оказавших безусловное влияние на формирование понимания «мужского» в сфере моды и ее репрезентации. Выведены и сформулированы некоторые основные направления, а также ряд основных черт, присущих изображению мужчины в модных изданиях.

Ключевые слова: мода, модный журнал, модная иллюстрация, мужской образ, Первая мировая война

Sofya O. Elsukova

Image of man in fashion illustration of 1910–1920's

In the article is investigating the image of a man in a fashion illustration of two early decades of the 20th century that have had absolute influence on the formation of understanding of the «male» in the fashion industry and its representation. Derived and formulated some basic directions, as well as some of the basic features inherent in the image of men in fashion magazines.

Keywords: fashion, fashion magazine, fashion illustration, image of man, World War I

Сегодня актуализировалась проблема изучения мужского образа в различных видах искусства, а особенно – в модной иллюстрации. Это становится важным как в силу своей малой изученности, так и в силу специфичности самого явления модной иллюстрации как такового, а тем более образа мужчины в контексте моды и способов ее графической репрезентации. Исследования в данной области могут заинтересовать как экспертов в сфере моды, так и историков искусства и коллекционеров, в связи с нарастающей популярностью модных изданий и непосредственно иллюстраций как предметов коллекционирования и изучения.

Необходимо отметить, что на тему образа мужчины, как с точки зрения моды в общем, так и с точки зрения выбранного направления, пока что написано недостаточно исследований, в отличие от, например, обзоров женского образа вне зависимости от рассматриваемого периода. Таким образом, в первую очередь возникла необходимость составления некоторой показательной выборки работ, на основе которой была бы прослежена эволюция мужских образов в модной иллюстрации периода 1910–1920-х гг., а также систематизация основных тем, избираемых художниками, и основных художественно-стилистических приемов, которые позволяют раскрыть эти образы.

В первую очередь необходимо отметить специфику выбранного для рассмотрения временного отрезка. С одной стороны, это начало XX в., период, во многом изменивший взгляды на жизнь и положение (в том числе и гендерное) людей в обществе. С другой, существуют определенные взгляды на образ мужчины, как в обществе, так и в искусстве, и некие каноны и стандарты поведения и восприятия, которые при любых изменениях сохраняются, и это будет отражаться и в иллюстрации, особенно в модной, ведь мода безусловно очень тонко улавливает и в некотором роде «транслирует» всевозможные общественные изменения. Также необходимо помнить о влиянии Первой мировой войны на культуру, которая также повлияла и на формирование и репрезентацию образа не только «новой женщины», но и, безусловно, «нового мужчины». Это также найдет отражение в творчестве художников-иллюстраторов, ведь иллюстрация – один из видов искусства, наиболее быстро реагирующий и отражающий все важные и актуальные события общественной, культурной, политической жизни.

К специфике мужского образа в модной иллюстрации можно отнести, то, что непосредственно изданий о мужской моде как таковых никогда не существовало, в большинстве случаев это изображения рекламного характера (которые, однако, в данном исследовании было решено рассматривать лишь в исключительно небольшом количестве в силу специфичности жанра) или же редкие иллюстрации из журналов скорее с пометкой «lifestyle», нежели «fashion», что, опять же, обусловило некоторую сложность в подборе иллюстративного материала. Изображения мужчин в непосредственно женских модных журналах сводилось обычно скорее к роли некоего «манекена», «стаффажа», или, того хуже, «декорации» для показа предлагаемого женского образа. Очень ценным же для исследования оказались иллюстрации из французского журнала «Monsieur magazine». Это издание хотя и возникло в самом конце 1910-х гг., но художники, работавшие в нем, очень точно сумели уловить как основные тенденции в изменениях

мужского образа конца десятилетия, так и начала новых, 1920-х гг. До сих пор иллюстрация – важная составляющая этого журнала, ориентированного непосредственно на мужскую аудиторию¹.

Также стоит отметить, что практически все изображения будут так или иначе вписываться в определенные (и во многом – «шаблонные») понятия о том, каким должен быть мужчина. Так, Игорь Кон в своей книге «Мужчина в меняющемся мире» приводит четыре принципа Роберта Брэннона, которые являются собой нормы маскулинности: «без бабства» – мужчина должен избегать всего женского; «большой босс» – мужчина должен добиваться успеха и опережать других мужчин; «крепкий дуб» – мужчина должен быть сильным и не проявлять слабость; «задай им жару» – мужчина должен быть крутым и не бояться насилия².

Хотя эти нормы и были сформулированы их автором спустя более чем полвека от рассматриваемого периода, мужской образ, предлагаемый художниками, во многом будет выстраиваться именно в русле этих «норм».

Первое, что стоит отметить, это то, что практически всегда встречается изображение достаточно зрелого мужчины (встречаются редкие исключения, но если оценивать большой пласт работ, то тенденция будет именно такая). Это, во-первых, дает зрителю понять основную целевую аудиторию данного изображения, во-вторых, что в контексте данного исследования более важно, понять, какой мужской образ художник видит наиболее приемлемым и тиражирует его в своих работах. Глядя на предлагаемого персонажа, мы без труда можем догадаться о его социальном статусе, возможно, роде занятий и др. В период Первой мировой войны будет наблюдаться некоторое «омоложение» образа мужчины на изображениях, но в целом общее направление еще будет сохраняться.

Очень часто можно встретить изображения мужчины в гомосоциальной среде в соответствующих событиям костюмах. Это может быть встреча в клубе, прогулка в парке, совместные занятия спортом (например, игра в теннис, причем никогда мужчина не будет изображаться во время самой игры, скорее это будет элегантно рукопожатие перед партией), выезд на скачки или охоту. Безусловно, это отличная возможность для автора показать большее количество актуальных в сезоне моделей, но что еще более важно, это так же обращение к естественной (опять же, согласно И. Кону, который упоминает об этом в «Мужчине в меняющемся мире») составляющей мужской природы – стремление и необходимость проводить время в исключительно мужской компании (Кон называет этот феномен «мужской дом» и считает одним из основополагающих и важнейших для любого мужчины³).

В 1910-е гг. в основном презентуется крайне рафинированный образ мужчины-аристократа, очень утонченный. Он явно любит и умеет одеваться, но это не является самоцелью для создания впечатления – он также эрудирован, начитан, общителен, аккуратен. Он следит за модой, но это нельзя назвать «дендизмом», скорее он через свой ухоженный образ показывает иные положительные стороны своей природы, он, безусловно, отлично выглядит, но ему не нужно прилагать к этому много усилий (и даже если и нужно – он выше того, чтобы это было заметно). Это важно для понимания эпохи через этот ее отдельный элемент. Безусловно, мода ориентируется на потребителя с высокой покупательной способностью, а в этот период это – представители высших слоев общества, располагающие определенным уровнем достатка и доходов, имеющие определенное образование и воспитание.

С началом Первой Мировой возникает образ солдата, «рыцаря без страха и упрека», который тиражируется как в рекламе (идет война – практичная и ноская одежда становится ходовым товаром, и образ ее носителя должен быть соответствующим), так и на обложках модных журналов. Происходит романтизация мужского образа, что всегда неудивительно в условиях военных действий. Появляется важная черта образа – ирония, в том числе самоирония, происходит некоторое «раскрепощение», «облегчение» образа, хотя ключевые моменты на самом деле будут сохраняться.

После завершения войны, как в костюме приходит много элементов военной формы, так и в мужском образе сохраняются некоторые черты военного периода. Создается строгий, универсальный в некотором смысле слова образ. Одновременно с этим можно наблюдать и некоторое расслабление – часто можно встретить сцены отдыха, занятий спортом и т. д. Это также формирует одну из важных составляющих образа мужчины начала 1920-х гг. – спортивное, загорелое, атлетичное тело (а значит – здоровое, активное, способное к действиям, что становится очень востребованным в послевоенный период – ведь остается крайне мало по-настоящему здоровых мужчин, война затрагивает все социальные слои, никто не остался в стороне). Происходят качественные изменения в ритме жизни – изменяется и образ, к которому необходимо стремиться и соответствовать.

Наряду с этим мы будем также встречать и «канонические» элементы мужского образа – изображения в кругу семьи («мужчина-муж», «мужчина-отец»), хотя их нельзя назвать достаточно частыми. В сравнении с модной иллюстрацией для женщин количество таких изображений будет совершенно ничтожно – семейные ценности все-таки более привычным оказывается пропагандировать именно через женский образ.

Также на протяжении всего рассматриваемого периода в изображениях прослеживается несколько важных общих черт: изображение мужчины в подавляющем большинстве случаев очень статично, создается впечатление почти скульптурной монументальности образа. Персонаж почти никогда не смотрит на зрителя, взгляд устремлен либо в какую-то абстрактную «даль», либо отводится в сторону. Это явление, правда, на примере живописных полотен, отмечает Джон Бергер в книге «Искусство видеть»: мужчина существует в первую очередь «в себе» и «для себя»⁴, он не ставит целью преподнести, «продать» (в некотором роде) себя окружающим (в отличие от женщин, которые, кстати, если будут присутствовать в таких иллюстрациях, то, скорее всего, они-то будут смотреть прямо на нас). Мужчина всем своим видом говорит о том, что «он может сделать тебе или для тебя»⁵. Очень часто в иллюстрациях художники вводят заниженную линию горизонта (помещающую на нее некие объекты, которые бы говорили зрителю о том, для чего уместен будет костюм, который они предлагают: это могут быть горы, леса, вид загородного поместья или южная улица с пальмами и т. д.), причем в контексте восприятия транслируемого ими образа этот ход начинает иметь совершенно определенную цель – благодаря такому расположению линии горизонта на рисунке зритель начинает воспринимать изображаемую фигуру гораздо более монументально, она начинает казаться более внушительной, важной, серьезной, чем она могла бы быть на самом деле. И этот шаг кажется весьма оправданным – ведь настоящий успешный мужчина должен быть значительным! Пусть даже с помощью небольшой оптической иллюзии.

Помимо этого, в сравнении опять же с иллюстрациями из женских модных изданий, скажем, начала двадцатых, мужские изображения оказываются более сдержанными и даже несколько «консервативными» в своем исполнении. Они гораздо более лаконичны, в них меньше полета фантазии, который царит в искусстве эпохи ар-деко. Безусловно, это может указывать на общее восприятие мира «мужского», как в некотором роде более строгого, сурового, предпочитающего конкретику и ясность.

Также может показаться довольно любопытным то, что среди иллюстраций можно достаточно часто встретить весьма комичные изображения (группа молодых мужчин с лейкой и другими принадлежностями для садоводства на иллюстрации в одном из модных изданий, мужчина в костюме Арлекина на обложке «The Saturday Evening Post», посвященной празднованию Хэллоуина⁶). Приняв во внимание эти изображения, уместным будет заключить, что помимо всех выше перечисленных качеств, настоящий мужчина должен обладать и достаточным чувством юмора, если не сказать самоиронии. Достаточно проблематичный для достижения идеал, пожалуй, и по сей день.

Таким образом, подходя к заключению, хочется в первую очередь отметить, что, безусловно, при изучении модной иллюстрации (графического изображения костюма в периодических изданиях, т. е. журналах мод) возможно использовать те же методы и подходы, что и при изучении произведений искусства (формально-стилистический, семиотический, исторический и пр.), а во-вторых, изучение изменения именно мужского образа крайне важно, так как иллюстрации мужской моды XX в. изучать гораздо сложнее по ряду причин. Одной из основных причин является то, что мужской костюм, по сравнению с женским, подвержен гораздо меньшим изменениям, а значит изучению и анализу будет подвергаться именно глубинная составляющая изображаемых художниками образов. Так, оказывается, что во многом те образы, которые они нам дают, основываются на стандартных пониманиях гендерной роли мужчин в обществе и социальном заказе, а не только на стремлении представить модный костюм на абстрактной фигуре. Из основных образов стоит упомянуть образ аристократа, особенно популярный в начале 1910-х гг., образ военного (как правило – солдата), возникающий в связи с Первой Мировой войной, образ мужчины-отца и мужчины-мужа, образы городского мужчины (обязательно на фоне города или в городской среде – здесь явно будет отдаваться дань урбанизации 1920-х гг.) и мужчины на курорте. На основе же изучения этих образов становится возможным составить некоторую картину изменений образа и восприятия мужского и мужественности на протяжении выбранного периода, а также проследить и выявить взаимосвязь с последующими эпохами.

Примечания

¹ Monsieur Magazine. URL: <http://montaigne-publications.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).

² Кон И. С. Мужчина в меняющемся мире. М.: Время, 2009. С. 76.

³ Там же. С. 67.

⁴ Бергер Дж. Искусство видеть / пер. с англ. Е. Шраги. СПб.: Клаудберри, 2012. С. 53.

⁵ Там же. С. 54.

⁶ URL: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).

В. В. Ремезова

Автопортрет в творчестве Эгона Шиле

Австрийский художник Эгон Шиле всегда поражал публику своим провокационными и откровенными работами. Автопортрет в творчестве Шиле играл важную роль, являясь для художника личным дневником с помощью которого Шиле запечатлел свои жизненные потрясения, свое духовное состояние и пытался разобраться, что значит для человека сексуальность, а также найти гармонию со своим внутренним миром.

Ключевые слова: Эгон Шиле, экспрессионизм, автопортрет, обнаженный автопортрет

Viktoriya V. Remezova

Self-portrait in art of Egon Schiele

Austrian artist Egon Schiele always amazed the audience with his frank and provocative works. Self-portrait in Schiele's art played an important role as the artist's personal diary with which Schiele captured the vital turmoil, his spiritual condition and tried to understand what does sexuality mean for a human being, as well as to find the harmony with his own inner world.

Keywords: Egon Schiele, expressionism, self-portrait, nude self-portrait

Эгон Шиле (1890–1918) – австрийский художник-экспрессионист¹. Он учился в Венской академии искусства, но разочаровался в академическом способе преподавания живописи². Его ранние автопортреты носят академический характер, и еще далеки от той экспрессивности, сексуальности и гротескности, которые позже становятся важной составляющей его творчества. Так, например, на выполненном маслом «Автопортрете с лицом, обращенным вправо» (1907, частная коллекция), мы видим смотрящего вдаль юношу в костюме с пышным бантом на шее и с густой шевелюрой темных волос. Автопортрет выполнен в темных тонах и тщательно выписан, в отличие от поздних работ художника, которые напоминают быстрые наброски. В возрасте от 15 до 19 лет, Шиле создал по крайней мере десять автопортретов: его становление, как художника хорошо проявляется в них³. Некоторые исследователи⁴ обращают внимание на тот факт, что автопортреты Шиле начал писать сразу после смерти своего отца. У художника были довольно тесные взаимоотношения с ним, и после смерти отца Шиле писал шурину: «Я верю в бессмертие всех существ. Потому что умершие продолжают жить во мне»⁵. Возможно практика написания автопортрета для Шиле является способом восполнить потерю и исследовать себя через призму зеркала.

После ухода из Венской академии Шиле познакомился с художником Густавом Климтом (1862–1918), одним из лидеров Сецессиона⁶. Впечатленный его творчеством Шиле предложил обменять свои работы на одну картину Климта. Вместо этого Густав Климт сам купил работы юного художника, и даже стал его покровителем на многие годы, помогая материально, присылая своих натурщиц и направляя потенциальных заказчиков и коллекционеров⁷. В это время в работах Шиле появляется ярко выраженное влияние Климта. Мы видим и характерные узоры, свойственные работам Климта, вдохновленные тогдашними открытиями в области биологии⁸ и путешествием художника в Равенну⁹, а также – теплое колористическое решение и женские портреты¹⁰, образы в которых напоминают роковых женщин Климта. Художники тесно работают вместе, порой практически одновременно создавая картины на какую-либо тематику¹¹ и перенимая идеи друг у друга. В качестве примера можно привести картину Климта «Даная» (1907–1908, галерея Вюртле, Вена) и собственную интерпретацию «Данаи» (1909, частная коллекция) работы Шиле, позу которой Климт позже воссоздал в картине «Леда» (1917, сгорела при пожаре в 1945, замок Иммендорф, Австрия).

Влияние Густава Климта хорошо видно в «Автопортрете с растопыренными пальцами» (1909, частная коллекция). На черном фоне изображено только лицо в верхнем правом углу и кисти рук с растопыренными пальцами – в нижней части полотна. Особенно интересны руки, изображенные на картине: эти нервные, узловатые и тонкие кисти рук изображены практически на всех картинах Шиле, практически у всех, кого он писал. Подобное изображение рук встречается в работах многих современников Шиле, например, у Климта¹², Кокошки¹³. Шиле переносит эти позы в реальную жизнь и позирует на многих фотографиях с экспрессивными жестами и мимикой¹⁴. В Вене – родине психоанализа – в то время были популярны исследования болезни «истерии», которые проводил

доктор Шарко¹⁵. Ученый неоднократно демонстрировал публике пациентов с ярко выраженными симптомами, запечатлел их на фотопленке и даже совместно со своим помощником Полем Решером «вписал» истерию в историю искусства: они выпустили книгу «Одержимые в искусстве» (1887)¹⁶, в которой описали найденных ими в примерах мировой живописи персонажей, для которых характерны те самые жесты душевнобольных людей. У Шиле был опыт общения с душевнобольным человеком: его отец, умер от сифилиса, перед этим пережив безумие¹⁷, и именно этот яркий случай из его биографии мог впечатлить художника.

Начиная с 1910 г.¹⁸ автопортреты Шиле становятся все более откровенными и создают ощущение напряженности, художник изображает себя без одежды, в вызывающих позах, в момент онанизма, что безусловно, шокировало публику¹⁹. Обнаженное тело становится главным мотивом в автопортретах Эгона Шиле²⁰. Исследователь Райнхард Штайнер обращает внимание на тот факт, что, говоря об обнаженных автопортретах Шиле, нельзя забывать о самолюбовании и эксгибиционизме²¹. Для Шиле обнаженное тело не является только предметом эстетического любования, его женские обнаженные портреты далеки от попыток завлечь зрителя привлекательностью и игривой сексуальностью моделей, в отличие от, например, женских образов Густава Климта. Нагота Шиле так же, как и нагота женщин которых он изображал, делает уязвимым, лишает защиты и непроницаемой брони. Тело на нейтральном фоне выглядит загнанным в угол, изможденным и находящимся на грани нервного срыва. Исследователь Элизабет Леопольд пишет в своей книге «Обнаженные мужчины», что изображение автопортрета в обнаженном виде было инновацией в живописи, впервые примененной Шиле²². Его автопортреты представляют культурный интерес к суровой реальности – не стилизованной красоте – и это качество, делает их интересными²³. Его стиль изменяется, готовое произведение начинает выглядеть, как быстрый набросок, Шиле пишет картины за один раз, неудачные варианты он просто выбрасывал, не исправляя, в то время как для Климта эти предварительные наброски служили лишь в качестве основы для картины, которые затем будут доработаны²⁴. Исследователь Алессандра Комини пишет о том, что 1910 и 1911 гг. были временем самоизоляции для Шиле²⁵. В течение этих двух лет Шиле был сам для себя основной моделью. Он провел это интроспективное время, исследуя свои жесты, выражение лица, и сексуальность в каждом автопортрете. Стиль Шиле приобретает новые черты, он отказывается от фона и изображает своих моделей в пустом пространстве, будто бы придавленными к бумаге. Контур фигур он очерчивает четкой и нервной линией, что отличает манеру Шиле от манеры его учителя Климта. Порой Шиле изображает светлую полосу вокруг тела напоминающую ауру, как например в «Обнаженном автопортрете» (1910, галерея Альбертина), где художник изобразил себя боком, с тесно прижатыми к телу, согнутыми в локтях руками и белой полосой, которая ярко выделяет фигуру, написанную в теплых желтых тонах на бумаге песочного цвета. Исследователь Вагнер пишет о том, что картины Шиле не сосредоточены на реальности – они исследуют страсть, душевный хаос и сексуальность²⁶. Шиле очень тщательно выписывает волосы на своем теле, как бы заявляя о своей мужественности, а черты лица, соски и гениталии выделяет порой алыми тонами, создавая ощущение ран на теле. В автопортрете «Сидящий с поднятыми руками» (1910, музей Леопольда), Шиле изображает себя с красными глазницами без зрачков, сосками, пупком и гениталиями выделенными красным цветом, а ноги изображает до щиколотки, отсутствием стоп, художник еще больше акцентирует внимание на ноги. Это частый прием в его творчестве, руки с необычной пластикой или становятся главным акцентом картины, иногда гипертрофированные, напоминающие клешни, или же просто отрезаны, чем еще больше привлекают к себе внимание – привлекают внимание своим отсутствием. На всех автопортретах художник предстает абсолютно разным, экспериментируя с позами, выражениями лица, ракурсами. Создается ощущение, что Шиле ищет что-то в себе, пытается понять – кто он, что ему делать со своим телом. На некоторых автопортретах, художник, изображая кожу, создает с помощью цвета эффект распада, а экспрессивные мазки передают как бы ощущение тела без кожи, голых мышц.

Шиле пишет и двойные автопортреты, показывая двойственность человеческой натуры или некоего ангела-хранителя, стоящего рядом. Так, на картине «Двойной автопортрет» (1915, частная коллекция) мы видим два портрета Эгона Шиле. Они стоят рядом, прижавшись, друг к другу, один находится чуть выше другого и склоняет голову к голове первого. Примечательна также их мимика: нижний персонаж, смотрит на зрителя пристальным, волчьим взглядом, персонаж склонивший голову смотрит искоса. Создается ощущение, что они ждут какого-то решения зрителя. Портрет выполнен на бумаге теплых тонов, теплыми охристыми цветами, Шиле тщательно выписывает лицо и шею персонажей, одевание же на них лишь намечает тонким контуром. Его картины – это уже не просто репрезентативный портрет художника, в них он вскрывает свою душу. Многие современники Шиле вспоминают, что он был тихим и

спокойным человеком, не лишенным оригинальности мышления, но выглядел не примечательно в реальной жизни²⁷. То, каким он предстает перед зрителями на своих автопортретах, создает резкий диссонанс с тем человеком, каким его помнили современники. Художник бросает публике вызов, провоцирует ее. После 1913 г. автопортреты Шиле становятся чуть более сдержанными²⁸, все его «я» сливается в единое существо. В 1918 г. его жена и дочь умирают от эпидемии испанки, Шиле ненадолго переживает свою жену, через три дня он тоже умирает от эпидемии²⁹.

Надо отметить, что художники начинают уделять внимание портрету и автопортрету уже в эпоху Ренессанса³⁰. В своем творчестве Альбрехт Дюрер (1471–1528) положил начало основной тенденции в искусстве автопортрета. Художник, стоящий перед зеркалом, переносит свое «я» на холст, расчлняя свою душу и запечатлев свой облик для следующих поколений. Дюрер изображает себя в разных обликах³¹, например известен его автопортрет в образе Христа (1500, Старая Пинакотека, Мюнхен). В искусстве экспрессионистов человек с его переживаниями и личностью выходит на первый план. Исследователь Пауль Хатвани в своем «Эссе об экспрессионизме» 1917 г.³², писал: «Экспрессионистическое произведение искусства не просто связано, а тождественно сознанию художника. Художник творит свой мир в своем собственном образе»³³.

Автопортреты Эгона Шиле интересны тем что его «я» становится дуальным, а художник, изображенный на картинах, меняет свой внешний облик. Невольно возникает ассоциация со знаменитым литературным произведением английского писателя Оскара Уайльда (1854–1900), где главный персонаж – Дориан Грей – продает свою душу дьяволу за вечную молодость, а все совершенные им пороки отражаются на его портрете выполненный знакомым художником.

Шиле, в конечном счете использовал себя в качестве модели больше, чем любой другой художник в истории западного искусства, создав более 100 автопортретов – что, как отмечает Джеральд Изенберг³⁴, составляет почти одну десятую часть его творческого наследия. И это несмотря на то, что у Шиле не было недостатка в моделях. Помимо автопортретов в творческом наследии Шиле имеется большое количество изображений женщин, он писал проституток, наставник Шиле Климт часто присылал к нему своих натурщиц, Шиле писал свою жену и сестру, и даже несовершеннолетних девушек из-за чего произошел крупный скандал³⁵. Творческая манера Климта оказала сильное влияние на работы Шиле, хотя сам художник, в отличие от своего ученика, не интересовался автопортретами. В своей работе «Комментарий к несуществующему автопортрету»³⁶ Климт пишет, что он «не заинтересован в себе в качестве предмета для изображения, в отличие от других людей и прежде всего женщин». «Тот, кто когда-либо хотел узнать что-то обо мне... должен внимательно рассмотреть мои картины»³⁷, – заключает художник. Другой современник Шиле австрийский художник Оскар Кокошка (1886–1980) написал ряд автопортретов в репрезентативной манере как например «Оскар Кокошка перед мольбертом» (1922, частная коллекция), где художник предстает в мастерской с кистью в руке, что является довольно распространенным мотивом в автопортретах художников в мировой живописи.

Работы современников Шиле редко выходят за рамки стандартных репрезентативных автопортретов с атрибутами художественной деятельности или изображающих личность художника. Предшественником Шиле в обнаженном автопортрете можно назвать Рихарда Герстли (1883–1908). Художник, рано ушедший из жизни, написал ряд автопортретов. Особенно интересен «Автопортрет обнаженного в рост» (1908, галерея Леопольда, Австрия) написанный маслом. Художник изображен полностью обнаженным, он смотрит прямо на зрителя угрюмым взглядом, левую руку он положил на бок, правую чуть отвел в сторону. Его поза статична, а лицо не искривлено гримасой, мазки резкие и экспрессивные, закручивающиеся спиралью. В плане художественного выражения в картине очень много экспрессии и выразительности, ощущение напряжения и холодности, созданной с помощью холодных оттенков синего, но фигура на холсте изображена спокойно стоящей, предстающей перед зрителем с вызовом, положив руку на бок. До такой гротескности и эпатажности дошел в то время один только Шиле.

Интересна работа другого представителя экспрессионизма – Эдварда Мунка (1863–1944), под названием «Автопортрет в Аду» (1903, музей Мунка, Норвегия), где художник изобразил себя обнаженным на фоне в бордовых тонах, резкими мазками. Но художник пишет себя по пояс, не демонстрируя гениталии, как это зачастую делал Шиле, в статичной позе и без эмоций на лице. Работы Шиле эпатировали публику, не привыкшую видеть обнаженное мужское тело, представленное на картине вне контекста библейского, мифологического или какого-либо иного сюжета, который бы, так или иначе, «оправдывал» присутствие этого тела. Как и многие австрийские художники того времени, Шиле, увлеченный прорывом в психиатрии пытался понять, что представляет из себя человек, его душа, что ему делать со своим телом и сексуальностью. На своих полотнах он вскрывал свою душу, представал перед публикой многоликим и порой отталкивающим.

Примечания

- ¹ Вольф Н. Экспрессионизм. М.: Арт-родник, 2006. С. 88.
- ² Там же.
- ³ Boyer K. L. The provocative self-portraits of Egon Schiele. 2014. P. 3. URL: <https://academia.edu> (дата обращения: 22. 07. 2016). Здесь и далее пер. авт. ст.
- ⁴ Штайнер Р. Шиле. М.: Арт-родник, 2002. С. 22.
- ⁵ Гай Т. Эгон Шиле: любовь, жизнь, смерть. 2015. URL: <http://sotvori-sebia-sam.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).
- ⁶ Кини М. Густав Климт: альбом. М.: Белый город, 1998. С. 45, 160.
- ⁷ Там же. С. 45.
- ⁸ Штайнер Р. Указ. соч. С. 9.
- ⁹ Кини М. Указ. соч. С. 59.
- ¹⁰ Шиле, Эгон «Портрет Герты Шиле» (1909, музей Современного искусства, Нью-Йорк); «Женщина в черной шляпе» (1909, частная коллекция).
- ¹¹ Климт, Густав «Даная» (1907–1908, галерея Würthle); Шиле, Эгон «Даная» (1909, частная коллекция).
- ¹² Климт, Густав «Юдифь II (Саломея)» (1909, галерея Современного искусства, Венеция).
- ¹³ Кокошка, Оскар «Портрета Карла Крауса» (1901).
- ¹⁴ Эгон Шиле (1914) фотограф Антон Джозеф Трчка.
- ¹⁵ Кулик И. Лекция Эгон Шиле – Ханс Беллмер. М.: Гараж, 2015. URL: <https://youtube.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).
- ¹⁶ Charcot J. M., Richer P. Les Difformes et les Malades dans l'art. Paris: Lecrosnier et Babé, éditeurs, 1889. 193 p.
- ¹⁷ Гай Т. Указ. соч.
- ¹⁸ Штайнер Р. Указ. соч. С. 22.
- ¹⁹ Onishi A. A sexualidade na obra de Egon Schiele. 2012. С. 2. URL: <https://academia.edu> (дата обращения: 22. 07. 2016).
- ²⁰ Штайнер Р. Указ. соч. С. 10.
- ²¹ Там же. С. 13.
- ²² Natter T. G., Leopold E. Nude Men: from 1800 to the present day. München: Hirmer Publishers, 2012. P. 348.
- ²³ Boyer K. L. Op. cit.
- ²⁴ Onishi A. A sexualidade na obra de Egon Schiele. 2012. P. 2. URL: <https://academia.edu> (дата обращения: 22. 07. 2016).
- ²⁵ Boyer K. L. Op. cit. P. 3.
- ²⁶ Ibid. P. 2.
- ²⁷ Ibid. P. 4.
- ²⁸ Штайнер Р. Указ. соч. С. 9.
- ²⁹ Гай Т. Указ. соч.
- ³⁰ Штайнер Р. Указ. соч. С. 7.
- ³¹ Дюрер, Альбрехт «Обнаженный автопортрет» (1503–1505, музей Шлосс), «Муж скорбей» (1522, Кунстхалле).
- ³² Ich schneide die Zeit aus: Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts «Aktion» / hrsg. von P. Raabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1964. S. 352.
- ³³ Штайнер Р. Указ. соч. С. 18.
- ³⁴ Boyer K. L. Op. cit. P. 3.
- ³⁵ Гай Т. Указ. соч.
- ³⁶ Gustav Klimt: Kommentar zu einem nicht existierenden Selbstporträt: Handschriftensammlung. Wien: Wienbibliothek im Rathaus, 1906. Bd. 1. № 152980.
- ³⁷ Whitford F. Klimt. New York: Thames and Hudson, 1990. P. 18.

М. А. Родина

Анаморфоз в работах зарубежных художников конца XX–XXI в.

Рассматривается история искусства анаморфоза и его развитие и трансформация в работах зарубежных художников конца XX–XXI вв.

Ключевые слова: анаморфоз, оптические иллюзии, современное искусство

Marina A. Rodina

Anamorphosis in works of foreign artists in late 20th–21st century

The article deals with the history of the art of anamorphosis, its development and transformation in the works of the foreign artists of late 20th–21st centuries.

Keywords: anamorphosis, optical illusions, contemporary art

Термин анаморфоз происходит от греческого слова *anamorphosis*, от *ana* – наоборот, *morphe* – вид, образ¹.

В искусстве под анаморфозом понимается деформированное изображение, которое при первом взгляде недоступно для восприятия, и обретает узнаваемый образ только под определенным углом, либо при отражении в зеркальной поверхности.

Прообраз анаморфоза можно встретить в искусстве неолитического Китая (VIII–III тыс. до н. э.). Примером можно назвать ковш-шао, относящийся к культуре Мацзяяо² (3300–2050 гг. до н. э.). Он выглядит в профиль как плавающая в воде птица. Если смотреть на него фронтально, то голова птицы оказывается подобием антропоморфной личины³.

Вероятнее всего, анаморфоз в Европе не связан с искусством Китая и возник в эпоху Ренессанса вследствие развития науки и исследований в изучении перспективы. Тесно взаимодействуя с наукой, деформация изображения становится своего рода искусством. По некоторым данным, первооткрывателем европейского искусства анаморфоза стал Леонардо да Винчи, нарисовавший в 1485 г. в своем трактате «Codex Atlanticus» рисунок детского лица и глаза, который впоследствии получил название «Глаз Леонардо» (*Leonardo's Eye*)⁴. Леонардо да Винчи рассматривал глаз как проводник, осуществляющий взаимосвязь разума и универсума: «Разве ты не видишь, что глаз обнимает красоту всего мира? Он является начальником астрологии; он создает космографию, он советует всем человеческим искусствам и исправляет их, движет человека в различные части мира... Он – окно человеческого тела, через него душа созерцает красоту мира»⁵. Для Леонардо и его современников оптический эксперимент – это не только способ познания природных форм, но и вера в высший порядок, заложенный в основе мироздания. Мотивация научного эксперимента основывалась на стремлении приобщиться к таинству творения⁶.

Одним из самых известных примеров анаморфоз эпохи Ренессанса можно назвать картину художника Ганса Гольбейна⁷ «Портрет французских послов Жана де Дентвилля и Жоржа де Сельва» (1530-е гг. Лондон, Национальная галерея). На переднем плане картина дополнена своеобразным «*temento mori*» – человеческим черепом, показанным в сильном ракурсе. Одна из версий появления черепа в картине основана на символической перекличке его с изображением другого черепа – на шляпе де Дентвилля, известного слабым здоровьем. Другая говорит о глубоком философском замысле художника, сумевшего выразить в аллегорической форме три ипостаси: божественные небеса (глобус, астрология), земная жизнь (книги и музыкальные инструменты) и смертный исход (распятие на стене и череп)⁸.

Условно анаморфоз можно разделить на следующие виды. Первый – катоптрические анаморфозы (искаженное изображение становится узнаваемым с помощью специального зеркала – анаморфоскопа), они предназначены для зеркал цилиндрической формы. Второй – диоптрические анаморфозы, которые показывают правильное изображение при отражении в стеклянном многограннике. Третий – оптические анаморфозы, искаженное изображение которых не требует дополнительных конструкций и читается на картинной плоскости с определенной точки зрения или под углом⁹.

В XVII в. искусство деформации достигает своего наивысшего расцвета, в эпоху барокко, когда пышность и вычурность становятся главными критериями искусства. Использование зеркал сфе-

рической формы было обусловлено тем, что стоимость плоских зеркал была довольно высока¹⁰. Именно поэтому чаще всего создавались анаморфические изображения, не требующие использования зеркал, и читающиеся с картины плоскости под определенным углом.

В 1646 г. Атанасиус Кирхер¹¹ в своем труде «Великое искусство света и тени» («*Ars magna lucis et umbrae*») описывает и иллюстрирует построение катоптрических анаморфозов. В это время анаморфозы использовались не только ради фокуса или развлечения, также они позволяли распространять запрещенную информацию: политические и религиозные карикатуры, сцены магических обрядов, хранить изображения эротического характера.

Эксперименты с анаморфозом продолжались и в искусстве XX в. В настоящий момент не так много художников, работающих с анаморфозом. Один из них – Иштван Орос¹² (István Orosz, р. 1954) – венгерский художник-график и мультипликатор. Орос изображает в своих работах иллюзии и визуальные парадоксы, применяя традиционные техники, такие как гравюра и ксилография. Он создает и анаморфные изображения. Художник использует цилиндрические или конические зеркала, которые трансформируют рисунки в узнаваемые, либо новые формы.

Одна из его самых известных работ называется «Таинственный остров»¹³ (1983 г.). Перед нами изображен морской берег, омываемый волнами и два странника, взирающих на обломки затонувшего корабля. Но поставив на изображение солнца металлический цилиндр, мы сможем увидеть портрет Жюль Верна – одного из любимых писателей Иштвана Ороса. «На первый взгляд, мы видим незатейливое изображение, и как его не рассматривай – вы не увидите ничего нового: ваш мозг просто не позволит вам этого сделать... Ему нужна помощь – своеобразный толчок, которым и становится зеркальное отражение»¹⁴.

В отличие от большинства работ XVI–XVII вв., представлявших собой сильно деформированные изображения, обретающих формы только в зеркалах, работы Ороса и сами по себе обладают ценностью, а в их отражениях мы видим истинное – смысловое изображение картин. Хотя в некоторых его работах зашифрованное изображение и не зависит от нарисованного. В некоторых рисунках художник создает видимость прозрачности непрозрачных металлических предметов как, например, в работах серии «Body landscapes»¹⁵ (1989 г.). Для этого чаще всего необходим дополнительный, фоновый рисунок. В результате получается, что если смотреть на картину с боковых сторон – на фонеовом изображении просматривается рука или нога, которую закрывает собой цилиндр. Как только мы посмотрим на картину фронтально – плотность цилиндра, его материальность будто бы растворяется, и закрытую им часть тела становится отчетливо «видно» сквозь металл – так создается видимость объема двухмерного изображения.

По словам самого художника, «любая картина таит в себе множество смыслов, рожденных воображением смотрящих на нее людей. Вследствие этого, истинные мысли, чувства и переживания художника просто теряются, не находя выхода в наших сердцах. И в этом нет чьей-либо вины, просто все люди уникальны и мыслят по-разному. Многие со мной не согласятся и скажут, что причина в художнике, который, якобы, плохо рисует и не может передать при помощи кисти и холста свои мысли, а я им противопоставлю тот факт, что у них самих совершенно нет никакого воображения, но давайте не будем устраивать дебаты, ибо мы вряд ли сможем друг друга переубедить. Я считаю, что для понимания истинного смысла картины любому человеку нужна подсказка, которая направляет ход его мыслей в нужное русло. Именно поэтому я и стал использовать в своих работах анаморфозы, благодаря которым Вам больше не нужно ломать голову в попытках понять, что же все-таки автор хотел до меня донести своим художеством, достаточно просто взглянуть на отражение и все сразу становится на свои места!»¹⁶.

В своем творчестве английский художник Джонти Гурвитц¹⁷ (Jonty Hurwitz, р. 1969) уходит от анаморфной живописи к анаморфной скульптуре. Его творчество начинается с математических расчетов. И иногда проходят недели и месяцы, прежде чем художник приступает непосредственно к работе с медью, сталью и смолой, ведь иначе не воплотить в жизнь идеи невероятных анаморфных скульптур-иллюзий. Гурвитц называет себя художником с сердцем ученого. В своих анаморфных скульптурах-иллюзиях Гурвитц показал свой способ «визуализации вычислений», а также возможность поэкспериментировать с новейшими компьютерными и производственными технологиями. Одна из его анаморфных катоптрических скульптур-иллюзий, относящаяся к серии «Rejuvenation» (т. е. «омоложение») – это искаженная скульптура бронзовой лягушки, связанная с его размышлениями о жизни¹⁸. Он говорит, что это наше золотое время на вершине эволюционной пирамиды прекрасного мига. И на примере массового вымирания лягушек из-за хитридиевого грибка (влияние которого на этих несчастных лягушек является хорошим уроком для нас), напоминает, что это всего лишь миг. Исчезновение

земноводных говорит нам о том, что мы сами являемся частью планеты, изобилующей конкурентными и взаимосвязанными формами жизни. Жизнь есть система обратной связи¹⁹.

Репрезентативные изображения своей реалистичностью подтверждают математическую точность расчетов и оставляют незабываемые впечатления у тех, кто видел их в реальности. Джонти Гурвиц указывает, что для него работа над скульптурой – это весьма непростой процесс, который он называет решением инженерно-художественной задачи. В результате предварительного сканирования трехмерного объекта, переноса данных измерений, решения сложных алгоритмов, тщательного позиционирования объекта относительно отражающей поверхности и получается анаморф – узнаваемый объект из реального мира, словно отраженный в сказочном зеркале.

Другое направление творчества Джонти Гурвитца – создание скульптур из многочисленных форм, когда законченное произведение складывается в единое лишь с определенной точки зрения. К этой серии относится работа «Funpu»²⁰ (2010 г.) – скульптура из многочисленных частей, изготовленных из плексигласа, каждый из которых подвешен на металлических штырях разной длины²¹. И только с одной точки мы можем увидеть единую картинку – скульптуру головы. «The Hurwitz Singularity» (Сингулярность Гурвитца)²² – также скульптура из многослойных форм (2008–2012 гг.). Сингулярность – термин, употребляющийся в математике, физике, философии, и везде по-своему. В этом случае Гурвиц использует термин технологическая сингулярность²³, под которым подразумевает, что в момент сингулярности человек создаст машины намного более совершенные, чем он сам. И, по его мнению, это будет означать конец господства человечества. В данном случае это его интерпретация сингулярности в этом оптическом анаморфозе. Эта скульптура предлагает личную и эмоциональную границу пространства-времени, который каждый из нас пересекает несколько раз в нашей жизни. Когда мы видим цельную скульптуру – она представляет собой тот момент, когда появляется личное прозрение, меняющее наше направление, мировоззрение навсегда. Таким образом, появляется двусторонняя связь, между зрителем и художником – происходит вовлечение зрителя в идею художника, направленную на самого зрителя. Анаморфы Джонти Гурвица стали настоящим прорывом в мире современной скульптуры и открыли новую веху разумного слияния творчества и науки.

Французский художник Бернард Пра²⁴ (Bernard Pras, р. 1952) создает свои скульптуры-анаморфы из мусора, найденного в разных странах. При создании работ он отталкивается не только от цвета материалов, но и от их смыслового значения. Художник стремится к тому, чтобы каждая деталь инсталляции имела прямое или косвенное отношение к персонажу – как, например, портрет Фердинана Шевалье²⁵ (Ferdinand Cheval), также известного, как почтальон Шевалье (2014 г.) – создатель Идеального дворца, шедевра наивной архитектуры. Бернард Пра в своем творчестве показывает нам, что есть множество точек зрения. В зависимости от потребностей или настроения может измениться даже то, как мы смотрим на вещи. Так же происходит и в жизни – иногда кажется, что вокруг нас царит хаос, но как только мы меняем точку зрения – все становится на свои места.

Некоторые современные художники используют анаморфоз в более масштабных работах, выходящих за пределы мастерских и галерей. Французский художник-фотограф Жорж Русс²⁶ (Georges Rosse, р. 1947) создает объемные геометрические картины – оптические иллюзии. Его материалы – это пространства заброшенных зданий и краска. Его работы – это своеобразная игра с формами, пространством и его изменениями. В результате он создает новые пространства, в которых фиктивный мир художника становится видимым, т. е. получается своеобразная обманка (фр. *trompe-l'œil*, «обман зрения»), известная не одно тысячелетие. Его оптические анаморфозы – это концентрат медитации, живописи, фотографии и цвета. Это что-то почти нематериальное, и, по его словам, именно это создает в искусстве духовность.

Технически схожие анаморфозы создает швейцарский художник Феличе Варини²⁷ (Felice Varini, р. 1952). На первый взгляд, его работы похожи на линии, беспорядочно расставленные в пространстве. Как правило, художник рисует мелом или акриловой краской, а также на подготовительном этапе использует трафаретный проектор, проецирующий изображение на задуманное место создания работы. В своих работах он отрицает перспективу и превращает разбросанные линии в фигуры, гармонично вписанные в пространства зданий или даже целых улиц, которые можно увидеть только с одной точки зрения. Варини применяет технику разорванной перспективы, где использует геометрические фигуры, такие как круги, квадраты и треугольники. В его палитре – только чистые цвета: черный, красный, желтый, синий, белый. Художник объясняет это так: пространства, в которых создаются работы, имеют свои собственные цвета и формы, а он лишь должен добавить в них штрихи. Таким образом, получается, что художник дополняет то, что создано в архитектуре и природе.

Но, как и в старые добрые времена, анаморфоз и сейчас используется для развлечения, в основном в творчестве художников стрит-арта. Наиболее примечательный из них – немецкий художник Эдгар Мюллер²⁸ (Edgar Müller, р. 1968). Мюллер создает анаморфозы, благодаря чему его двухмерные изображения пещер, обрывов, и водопадов выглядят трехмерными. В своих масштабных проектах он использует улицы и городские площади, заставляя прохожих принимать участие в созданном им вымышленном мире, делая наблюдателей участниками своей иллюзии.

Искусство анаморфоза продолжает двигаться вперед и выходит за пределы картинной плоскости, обретает новые формы в городской среде – становится намного более масштабным. Анаморфоз развивается в техниках и формах исполнения: появляются новые технологии и компьютерные программы (некоторые позволяют создать анаморфное изображение любому человеку, без математических расчетов и художественного образования). Благодаря развитию технологий, можно предположить, что анаморфоз и дальше продолжит существовать и, несомненно, будет усложняться и видоизменяться.

Примечания

¹ Энциклопедический словарь / под ред. И. Е. Андреевского; изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб.: Семенов. типолит. И. А. Ефрона, 1890. Т. 1. С. 702.

² Кравцова М. Е. Мировая художественная культура: история искусства Китая. СПб.: Лань: Triada, 2004. С. 21.

³ Там же. С. 73.

⁴ Савельева А. Мировое искусство: оптические иллюзии в живописи и графике. СПб.: Кристалл, 2007. С. 3.

⁵ Леонардо да Винчи. Трактат о живописи. Харьков: Фолио, 2013. С. 18.

⁶ Лиманская Л. Ю. Оптические миры: эстетика зрения и язык искусства. М.: РГГУ, 2008. С. 223.

⁷ Художники западной Европы: биограф. слов.: Германия, Англия, XV–XIX вв. СПб.: Азбука-классика, 2008. 480 с. С. 67.

⁸ Савельева А. Указ. соч. С. 23.

⁹ Подробнее см.: Энциклопедический словарь. С. 702.

¹⁰ Подробнее см.: Мельшиор-Бонне С. История зеркала. М.: Новое лит. обозрение, 2006. С. 6.

¹¹ Лиманская Л. Ю. Указ. соч. С. 260.

¹² Иштван Орос: офиц. сайт. URL: <http://web.axelero.hu> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹³ Там же.

¹⁴ URL: <http://unnatural.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹⁵ Иштван Орос: офиц. сайт.

¹⁶ URL: <http://unnatural.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹⁷ Джонти Гурвиг: офиц. сайт. URL: <http://jontyhurwitz>. (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ Подробнее см.: Vinge V. The coming technological singularity. 1993. URL: <http://accelerating.org> (дата обращения: 22. 07. 2016).

²⁴ Бернар Пра: офиц. сайт. URL: <http://bernardpras.fr> (дата обращения: 22. 07. 2016).

²⁵ Там же.

²⁶ Жорж Руссэ: офиц. сайт. URL: <http://georgesrousse.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).

²⁷ Феличе Варини: офиц. сайт. URL: <http://varini.org> (дата обращения: 22. 07. 2016).

²⁸ Эдгар Мюллер: офиц. сайт. URL: <http://metanamorph.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).

Ю. В. Крузман

Сюрреализм в черно-белой аналоговой фотографии

Рассмотрено развитие аналоговой черно-белой фотографии, ее роль в искусстве сюрреализма, а также значение монохромности в современной фотографии. Проводится сравнение художественных и технических приемов, исследуется степень их переноса в современное положение фотоискусства. Выявлен константный технический прием, актуальный и по сей день. Обоснована важность сюрреализма как кульминационной точки развития аналоговой фотографии.

Ключевые слова: сюрреализм, аналоговая фотография, черно-белая фотография, фотоискусство, двойное экспонирование, современное искусство

Yulia V. Kuzman

Surrealism in black and white analog photo

It is proposed to consider the development of analog black-and-white photography, its role in the surrealist movement, and also the value of the monochrome in contemporary photography. There is a comparison of artistic and technical techniques, analysis of the extent of their migration in the contemporary situation of photography. As result double exposure is identified as constant technique relevant to this day. The importance of surrealism is researched as the culminating point of the development of analog photography.

Keywords: surrealism, analog photo, black and white photo, photo art, modern art, double exposure

На сегодняшний день фотография является самостоятельным и популярным видом искусства. С развитием новых технологий творческий процесс фотографа облегчается за счет различных программ по обработке фотографий. Однако некоторые все же стараются сохранить то, что было достигнуто мастерами, пользующимися аналоговой техникой. Во-первых, это непосредственно технические приемы при работе с еще не отснятой пленкой, с негативами и с самой фотографией. Во-вторых, достижением первых фотографов-сюрреалистов можно считать умелый перенос в фотоискусство образов, разработанных в живописи. Сюрреализм, как одно из наиболее свободных и открытых к экспериментам направлений, считается кульминационной точкой развития пленочной фотографии относительно разработки способов ее видоизменений для получения различных художественных приемов. Вследствие этого целью данной статьи является рассмотрение наследия основателей сюрреалистического фотоискусства, а также выявление того, что именно современные фотографы-сюрреалисты переняли и активно используют в своем творчестве.

Главная цель сюрреалистов – это отображение иррациональной реальности, сверхреальности. Фотография, несомненно, представляет собой отображение реальности, превосходящее возможности живописи в несколько раз. Несмотря на это, изображение на снимке нельзя считать реальностью, так как запечатленный момент по сути своей уже находится в прошлом. Если фотография – отображение реальности, то в мире сюрреалистов происходит парадоксальная ситуация: отображение нереальной реальности¹. Эта мысль Розалинд Краусс подтверждает то, что фотография является наиболее подходящим инструментом для раскрытия и воплощения всех основных идей художников-сюрреалистов, создавая совмещение абсолютно противоположных явлений, понятий, предметов.

Андре Бретон – основатель направления – придавал фотографии огромное значение, говоря, что «автоматическое письмо – подлинная фотография мысли»², т. е. сам момент съемки, эффект случайности при фотографировании – наивысшее отражение концепции сюрреализма.

Фотография открыла новые возможности для воплощения сюрреалистических идей. Технические особенности и преимущества работы с камерой стали для фотографов магическими свойствами. Например, эффект макросъемки, широко применяемый Карлом Блосфельдом, который использовал собственноручно изготовленную камеру, позволявшую достигать 30-кратного увеличения. Главным предметом съемки немецкого фотографа стали растения, именно за счет увеличения достигался сюрреалистический эффект, так как отдельные части (листья, стебли, бутоны) напоминают совершенно другие предметы, такие как колонны античного храма, готические орнаменты, египетский жезл и др. В целом сюрреализм дал новый взгляд на фотографию в первый период упадка, когда фотографами-реалистами были открыты и освещены все возможные темы, а сюрреалисты начали придумывать новые способы, для того чтобы достичь необходимый будоражающий подсознание эффект. Ретушь стала основным способом обработки,

как негатива, так и уже полученного изображения, что выдвинуло сюрреалистическое искусство на новый уровень. Таким образом, можно сказать, что первыми произведениями в сюрреалистической манере стали случайные эксперименты авторов, не нацеленных на достижение иррационального эффекта, что не исключает автоматизма в таких случаях.

В ходе освоения технических сторон фотокамер сюрреалисты пришли к большому разнообразию художественных приемов, создаваемых за счет механического и химического воздействия на пленку, а также дальнейшая работа с негативами и готовыми фотографиями. В итоге монтаж стал основополагающим инструментом фотографов, которые обращались к таким приемам как многократная экспозиция, соларизация, коллаж, искажение и др. Некоторые известные представители разрабатывали собственные способы монтажа. Например, Ман Рэй, придумавший технику рэйографов, при которой изображение производится без участия камеры за счет расположения снимаемых предметов на поверхности неэкспонированной пленки, после чего она освещается короткой вспышкой³. За частую мастера создавали уникальные произведения, где совмещалось сразу несколько приемов фотомонтажа.

Современные фотографы-сюрреалисты, работающие в аналоговой технологии, в основном стремятся к возрождению и популяризации того, что было создано основоположниками направления. Отрицание цифровой камеры как инструмента, в меньшей степени требующей работы самого автора, является главной концепцией. Обработка пленки, ее проявка, монтаж – все это требует тщательной продуманности со стороны фотографа, его полного погружения в рабочий процесс.

Необходимо отметить, что отличительной чертой первых сюрреалистических фотографий является монохромность. С одной стороны, это является издержкой развития производства пленки, однако, несмотря на то, что первая цветная пленка появилась в 1935 г., сюрреалисты не прекратили работать в черно-белых тонах. Можно предположить, что мастера не начали привносить цвет, чтобы не приближать фотографию к живописи, либо из-за того, что это могло затмить и отодвинуть на второй план особенности монтажа, преимущества которого наиболее выгодно видны именно в монохромном варианте. Эта традиция перешла и к современным авторам, благодаря которой их произведения еще больше напоминают о наследии фотосюрреализма.

Одним из популярных на сегодняшний день представителей сюрреализма является американский фотограф Джерри Ульсманн. Достигнув расцвета своего творчества еще в 1970-х, автор продолжает работать с новыми идеями. Уникальной является техническая сторона работы мастера. Снимая абсолютно разные и в то же время простые и окружающие его предметы, такие как деревья, облака, кисти рук, дома, лестницы, глаза и др., автор собрал их в огромную фототеку. Работая преимущественно в технике двойного экспонирования, а точнее наложения кадров друг на друга, Ульсманн использует восемь фотоувеличителей, в которые попеременно вставляет различные негативы. Его способ можно назвать автоматическим, так как художник заранее не продумывает, каким будет конечный результат, он предоставляет это воле случая. Аналоговая фотография и работа с ней в фотолаборатории является для автора неким таинством, особым ритуалом и способом мышления.

Как и для работ основоположников сюрреализма, фотографиям Ульсманна характерны ирония и юмор, в противоположность чему его произведениям также свойственны мрачные фантазии и философский подтекст. Он активно использует архетипичные образы, характерные как для сюрреалистической фотографии, так и для живописи. Например, руки – символ, ставший популярным для таких ярких представителей как Манн Рэй, Морис Табар – в работах Ульсманна означают обращение к вопросам творчества как такового, творческого потенциала. Наиболее часто повторяющимися темами являются рождение, перерождение, обновление, открытие себя. Подтверждением того, что рассматриваемый фотограф – представитель сюрреализма, можно считать цитатность его произведений. Устойчивыми образами для его творчества служат идеи Рене Магритта. Камень, зависший в воздухе; облака; деревья, перерастающие в другие объекты – не могут не вызвать ассоциаций с творчеством великого сюрреалиста.

Не менее необычным и интересным представителем аналоговой монохромной фотографии является еще один американский сюрреалист Томас Барбе. Совмещая в одном кадре два-три негатива, автор добивается поразительного ощущения переходов пространства друг в друга с помощью эффекта двойной экспозиции. Его работа с пленкой менее автоматизирована, чем в случае с предыдущим фотографом, Барбе тщательно подбирает подходящие снимки так, что зрителю сложно заметить, где находится переходная граница между кадрами. Используя старинные фотографии, художник совмещает не только пространства, но и разное время. Его цель – обратить внимание на смысловую составляющую фотографий, а не технологических особенностей их создания. В отличие от ортодоксального фотосюрреализма, работы Томаса Барбе более обоснованы. Предметы, находящиеся в рамках одной композиции,

на первый взгляд могут создавать ощущение разобщенности, однако они непосредственно связаны между собой ассоциативной связью. Выбор объектов снова отсылает к творчеству Магритта, они также несут в себе скрытое символическое значение, которое подсознательно должно привести зрителя к морально-нравственным умозаключениям и выводам. Еще одним вдохновителем данного фотографа стал Морис Эшер, из творчества которого Барбе перенял эффект совмещения противоположных осей пространства. Чаще всего это отражается в наложении горизонтали и вертикали. Мир переворачивается относительно главных героев, что выглядит как вполне естественное положение вещей. Барбе использует более широкий набор объектов, устойчивой является лишь концепция, образы же повторяются крайне редко. Несмотря на это фотографии, безусловно, сюрреалистичны, так как вызывают ощущение абсурда, когнитивного диссонанса и шокируют зрителя уникальностью того, как автор умеет совмещать схожие черты в абсолютно разноплановых объектах.

Черно-белая фотография стала также основой творчества испанского фотохудожника Чемы Мадоза. Автор обратился к характерным для сюрреализма приемам без применения монтажа, что представляет собой наиболее сложную и требующую больше времени технику. Не прибегая ни к обработке негативов, ни к обработке готовых фотографий, Мадоз создает сюрреальные композиции непосредственно в реальности перед съемкой. Креативность, которой отличаются работы, заключается в использовании простых обыденных вещей. Как говорит сам автор, он снимает то, что находит у себя на заднем дворе. Минималистичность – отличительная черта на фоне современных фотографов-сюрреалистов, но в то же время приближение к периоду основания направления. В ходе становления творческой личности у художника выработался собственный стиль, заключающийся в сочетании несопоставимых предметов и игра с наиболее распространенными ассоциациями. Создание парадоксальной ситуации – основная идея Чемы Мадоза. Он стремится заставить зрителя думать нестереотипно и неординарно. Ирония и абсурд также присущи его творчеству, это доказывает следование одной из основных идей сюрреализма.

Нехарактерное для реальности совмещение предметов открывает их с другой стороны, которую в ходе повседневной жизни человек не замечает. И снова встречается отсылка к творчеству Рене Магритта. Его наиболее распространенные образы и символы, такие как котелок, клетка, трубка, камни играют главную роль в фотографиях испанского фотографа, но представлены абсолютно иным образом. Предпочтение черно-белой пленки можно соотнести с общей минималистичной направленностью работ автора. Цвет не нагружает композицию и не разбивает ассоциативность, выстроенную за счет формообразования тех или иных предметов.

За всю историю сюрреализма черно-белая аналоговая фотография не могла не изменяться в соответствии с ходом истории. Нововведения, которыми авторы пользуются в современном фотоискусстве это зачастую следование актуальной культуре и новым традициям. основополагающие моменты, такие как художественные и технические приемы, определенный круг сюжетов и образов, темы иронии, парадокса и абсурда сохранились и по сей день. Сюрреализм вышел на новый уровень в плане композиции, затрагиваемых проблем, более тщательного подхода художника к демонстрации иррациональной реальности. В то же время живописное наследие сюрреалистов до сих пор находит свое отражение в фотоискусстве, как и в годы основания направления. Большей популярностью как художник-вдохновитель пользуется Рене Магритт. Обращение к простым бытовым предметам, минималистичность композиции является для современных фотохудожников универсальным шаблоном, на который они накладывают свое видение.

Из всего разнообразия приемов монтажа, разработанных сюрреалистами, наиболее распространенным на данный момент является двойное экспонирование. Это объясняется тем, что такой прием открывает для фотографа больше возможностей для создания будоражащих сознание снимков, в которых преобладает совмещение кардинально различных пространств и объектов. Работая с пленкой, современные фотографы также придумывают собственные методы съемки и способы обработки, что с одной стороны отсылает к исторически сложившемуся продвижению творческого процесса, а с другой – открывает новые перспективы развития для современной черно-белой аналоговой фотографии в сюрреализме.

Примечания

¹ Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем, 2014. С. 154.

² Бретон А. Манифест сюрреализма. М.: Прогресс, 1986. С. 11.

³ Домарацкая Е. С. Экспериментальное искусство Ман Рэя 1920-х гг.: от фотографии к кинематографу // Изв. ГПУ им. А. И. Герцена. 2005. № 11, т. 5. С. 170.

Е. Ю. Деменева

**Авангардные традиции в постмодернистской практике:
фотопроект «Слои», 2013 г.**

Фотограф Екатерина Березовская (Санкт-Петербург), обращаясь к традициям авангардного искусства использует постмодернистские приемы; уделяет большое внимание цветовому и композиционному решению, выявляет особое отношение к форме; заимствует образные мотивы, экспериментирует с материалами и фактурой, применяет современные технические средства; создает сложную многоуровневую композицию. Анализируются фотографии серии «Слои».

Ключевые слова: фотоискусство, постмодернизм, авангардные традиции в искусстве, цвет, композиция, освещение, цифровые технологии

Ekaterina Y. Demeneva

**Reflection of avant-garde tradition in postmodern practice,
project «Layers», 2013**

Photographer Ekaterina Berezovskaya (Saint Petersburg), referring to the tradition of avant-garde art uses postmodern techniques; pays great attention to color and composition solution, reveals a special relationship to form; borrows figurative representations, experimenting with materials and texture, applies modern technical means; creates a complex layered composition. Analyzed photos of the series «Layers».

Keywords: photo art, postmodernism, avant-garde traditions in art, color, composition, lighting, digital technology

Фотоискусство занимает важное место в современной художественной практике. Разнообразие стилей, жанров и направлений современной фотографии давно вызывает интерес западных и отечественных искусствоведов. Современная фотография как вид искусства давно утвердилась в постмодернистской эстетике. Она полностью включила в себя все присущие признаки постмодерна. Отечественные фотохудожники мастерски соединяют в своих работах тенденции постмодернизма, где источником вдохновения выступают авангардные традиции.

Если обратиться к истории, то уже с конца XIX – начала XX в. фотограф не только стремится отразить реальность, выхватить какой-то момент бытия, его взгляд всегда субъективен и отражает личное видение. Однако, с началом «эпохи технической воспроизводимости» Вальтер Беньямин отмечает что «произведение искусства лишается своей ауры». «Репродукционная техника, так можно было бы выразить это в общем виде, выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет его уникальное проявление массовым»¹. Таким образом, немецкий философ, проанализировав процесс тиражирования произведений искусства, стал предвестником нового подхода к искусству.

Именно в постмодернистскую эпоху развиваются пластические возможности фотоискусства, определяются зоны взаимодействия его языка с другими художественными практиками. Об этом говорит французский историк и эстетик Андре Руйе: «Лишь примерно к 1980-м гг. (как эхо экспериментов авангарда начала века, но совершенно в новых условиях и в новых формах) фотография стала осваиваться художниками в качестве настоящего художественно материала»².

Искусство фотографии быстро подхватывает игровой характер постмодернизма. Фотография проявляет вариативность, начинает манипулировать смыслами, вводит в заблуждение зрителя, становится частью виртуального мира. Пользуясь современными техническими возможностями, фотография смешивает различные жанры, применяет коллажирование, превращая иллюзию в реальность.

Постмодернистская фотография проявляет большой интерес к классическим художественным традициям, используя уже существующие коды и штампы, заимствуя образы и интерпретируя их.

Авангардная эстетика нашла отражение в современной фотографии. Авангард очень сложное и многогранное художественное направление. Отличительные особенности этого стиля заключается в том, что авангард постоянно находится в движении, изменяется, он не живет настоящим, он уже видит себя в будущем. Авангард, в своем роде, парадоксален и не задает готовых шаблонов,

а направляет на поиск новых ощущений, создает другой опыт. Именно такое стремительное движение и динамика в жизни и искусстве очень близка характеру современного мастера. Российские фотохудожники начала XXI в., обращаясь к наследию западной и отечественной культуры, соединяют в своих работах современные технологии, актуальные тенденции и одновременно находится в поиске получения нового экзистенциального опыта.

Современное фотоискусство Петербурга – это отдельно мало изученное направление в искусствоведении. Поэтому возникает особый интерес к творчеству наших соотечественников. Фотограф Екатерина Березовская давно и успешно занимается различными видами съемок, но хочется остановиться на фотоработах, которые включили в себя актуальные тенденции и авангардные традиции искусства конца XIX – начала XX в.

Фотопроект «Слои» (2013) вообрал в себя множество «измов» авангардного искусства. Идеи, направления, стили авангарда были глубоко изучены, переосмыслены и нашли отражение в творчестве современного фотохудожника. Автор преднамеренно обращается к авангардной эстетике начала XX в. Ведь в конце прошлого столетия, впрочем, как и сейчас, остро встают вопросы об утрате художественности; происходит отказ от традиционной изобразительности, а также материалов и техник; художником совершается провозглашение свободного творческого поиска.

Фотохудожник Е. Березовская неоднократно обращается к наследию великих художников-предшественников. Однако нельзя, сказать, что в ее работах присутствует явная цитата или реплика мастеров начала XX в. Автор глубоко изучает и анализирует художественные направления того времени. Приобретая собственный практический опыт, выявляя личное отношение, автор создает целый ряд художественных снимков.

В «Слоях» зритель прослеживает взаимосвязь, находит отражение колористических тенденций прошлого. Создавая фотографии, современный художник опирается на практический опыт и теоретическую базу своих предшественников, работает с такими же визуальными приемами. Автор использует яркие чистые цвета – красные, желтые, зеленые. Для усиления визуального восприятия вводит дополнительные – фиолетовый, синий. Цветоформы взаимодействуют между собой, взаимодополняют друг друга и уравнивают композицию. Цвет в кадре приобретает самостоятельность и действует вместо фигур и предметов. Цветовые линии и формы задают движение в кадре, контрастные цвета усиливают изображение. Каждый кадр наполнен цветовой экспрессией, жизненной энергией, силой и активностью, обладает индивидуальным характером («Композиция 4»).

Еще для художников-фовистов главной задачей стояло добиться максимальной энергии краски. Самый яркий представитель этого направления Анри Матисс в своих воспоминаниях говорил, что им овладело желание «поиска чистых средств», которые вызывали бы сильные реакции. Краска должна быть использована инстинктивно, чисто, достигнув абсолютного предела. Фовисты искали предельных цветов. Цвет был не просто синим, а самым синим. Художникам была свойственна интенсификация палитры. Контрастными и любимыми сочетаниями становились помещаемые рядом зеленые и красные тона, желтые и фиолетовые цвета. Активно использовался и цветной контур, он обособлял одну форму от другой.

Рассматривая фотоработы серии «Слои» невозможно не вспомнить о роли цвета и его действие на психоэмоциональное состояние человека в концепции великого художника-реформатора начала XX в. Василия Кандинского. Художник разработал цветовую теорию, согласно которой определенная краска должна вызвать определенные эмоции, «душевную вибрацию». Художник-теоретик долго и тщательно изучает взаимодействие различных цветовых пятен с их формой и отмечает, что это приводит к новым образованиям. «Так как число красок и форм безгранично, то безграничны и сочетания, а в то же время и воздействия. Этот материал неисчерпаем»³. Художник предлагает разделить краски на два фактора влияния – это теплые и холодные тона красок и светлые и темные.

В проекте «Слои» отражается собственное мировидение в цветовом и композиционном решении. Автор совмещает практику авангардных поисков, с возможностями современной цифровой фотографии. В одних работах наблюдается четкая последовательность, цветовой ритм и определенный порядок. Правильные, упорядоченные геометрические фигуры, разных размеров и форм, сонаправленные или пересекающиеся линии, образующие размеренную композицию. Складывается впечатление, что фотограф сильно увлекается формой, в работах присутствует определенная цикличность изображения. Однако, рассматривая фотографии более внимательно, нашему глазу открывается целый ряд дополнительных деталей, за счет которых, снимки приобретают иную сущность.

Магию изображения придает свет. Освещение – это одна из главных составляющих характеристик изобразительного искусства. Свет, его направление, отражение, играют одну из главных

ролей в представленных фотоработах. Здесь можно проследить, как по-разному фотохудожник работает со световой схемой. Создавая свои работы, он преднамеренно ставит источник света таким образом, что изображение выглядит почти плоским, графичным, в нем полностью исчезает объем. Этот прием можно наблюдать в работах «Композиция 2», «Композиция 3».

Блики или, появившиеся глубокие тени, неоднородность фона или дополнительные эффекты, которые применяет художник, и благодаря этим приемам картинка перестает быть статичной. Фотограф создает иллюзию динамики, в кадре появляется дополнительное движение. («Композиция 6»). Благодаря чему возникает самодостаточное, цельное художественное пространство.

Фотопроект «Слои» органично вписывается в современную эстетику. Автор демонстрирует свободное владение приемами постмодернистского искусства, подчеркивает смешение стилей, фрагментарность образных мотивов, игру со смыслами, заимствование. Фотограф применяет технику коллажа и работает с различными материалами и фактурами. Создавая свои фотоработы художник выстраивает сложную многоуровневую композицию, применяет цифровые и компьютерные технические средства при обработке кадров. Многослойность пространства становится не только техническим приемом, инструментом, которым пользуется мастер, но работает уже как концепт.

Каждая фотография из серии «Слои» образует единое целое, каждый снимок можно рассматривать как самостоятельное художественное произведение.

Фотопроект может быть интерпретирован в рамках актуальной искусствоведческой критики. Обращаясь к современным методам исследования искусства структуру и форму произведений можно рассмотреть с точки зрения теории американского аналитика Розалинды Краусс. В своей книге «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» одним из главных концептуальных образов современности она рассматривает решетку. «Плоская, геометрически выверенная, размеренная, она антиприродна, антиметрична, антиреальна. Решетка – это то, чем становится искусство, когда отворачивается от натуры. Плоская двухмерная решетка – средство, при помощи которого искусство вытесняет из себя измерения реального и заменяет их плоской поверхностью»⁴.

Рассматривая работы современного фотохудожника в рамках проекта «Слои», можно обнаружить целый ряд параллелей с предлагаемой концепцией Р. Краусс. Данную концепцию можно применить, как к живописному произведению, так и к фотографическому материалу.

Если, мы рассмотрим работы фотопроекта, то обнаружим, что в основе каждой фотографии лежит внимательное отношение к форме. Художник репрезентует зрителю плоское двухмерное пространство. В одних работах образуется определенный порядок последовательности и ритм, в других линии и формы располагаются как будто хаотически. Однако для всех фотографий характерна определенная закономерность, выверенность и законченность композиции. Каждый кадр заключен в рамки, границы и построен на соотношении сторон, и несет в себе собственный порядок, образует новое художественное поле – решетку.

Анализируя «Слои» можно отметить еще одну двойственную сущность решетки, о которой говорит Р. Краусс. Она предполагает, что решетка бесконечна и простирается во все четыре стороны. Благодаря этим свойствам решетки, конкретное произведение искусства предстает всего лишь фрагментом, крохотным кусочком, произвольно выкроенным из бесконечно большего пространства. С другой стороны, изображение стремится к сопряжению всех элементов в целях достижения целостности.

Каждая фотография – это фрагмент подразумеваемой последовательности, повторение содержания, выходящее за границы пространства кадра. Краусс классифицирует такие произведения как центробежные или центростремительные. В первых решетка действует из произведения искусства наружу, в других от внешних границ эстетического объекта вовнутрь. Центростремительное движение можно рассмотреть на примерах «Композиции в желтом 1» и «Композиции в желтом 2», где формы и линии заключены в границах кадра и не достигают краев рамы, это заставляет нас чувствовать, что решетка полностью заключается внутри картины. Центробежная иллюзия ярко выражена на фотографиях «Композиция 9», «Композиция 10», здесь мы как будто смотрим в окно, ограниченное рамой, с полной уверенностью, что изображение продолжается за пределами того, что в данный момент доступно нашему взгляду.

Особое метафизическое свойство фотографий серии «Слои» – это их способность актуализировать не только как символические, но и как мифологические контексты. Как один из признаков постмодернизма, миф вступает в игру видимостей, намекая на якобы существующую тайну, раскрывая силу образа, который в действительности лишен какого-либо смысла и содержания. Этот миф связан с повествовательностью, которое разворачивается во времени, изображение же, как решетка является визуальным образованием, которое отрицает

возможность любого повествовательного или последовательного прочтения. Об этом качестве решетки говорит Р. Краус: «Однако то понятие мифа, которое я здесь использую, восходит к структурному анализу, который реорганизует последовательность повествования в пространственную структуру»⁵. Функциональное предназначение решетки – это перевод повествования в пространственную форму, она заставляет нас думать, будто перед нами материализм и в то же время предоставляет нам иллюзии, или вымысел.

Такое движение, возникающее в «Слоях», полностью соотносится с концепцией Р. Краусс, где наблюдается разрыв между духом и материей и одновременно их тесная связь. «Открыв любой текст, например, „Пластическое искусство и чистое пластическое искусство“ или „Необъективный мир“, мы видим, что Мондриан и Малевич не пишут о холсте, пигментах, графите или какой-либо иной материи. Они пишут о Бытии, о Сознании и о Духе. С их точки зрения, решетка – это лестница в Универсальное, и их не интересуют низменные мелочи Конкретного»⁶.

С одной стороны, фотографии серии «Слои» выглядят довольно декоративным, и мы имеем дело с чистым визионерством. На первый взгляд изображение ничего не повествует, оно безмолвно. С другой стороны, между зрительским восприятием и самой фотографией возникает диалог. Погружаясь и детально рассматривая изображение, зритель начинает «видеть», т. е. «понимать», проникать в сущность.

Опираясь на авангардную эстетику, богатый опыт и традиции искусства конца XIX – начала XX в., автор проекта «Слои» через форму, цветовые и композиционные решения, через поиск внутреннего ощущения ритма сложносочиненных слоев, проходящих через призму постмодернизма, создает различные модальности субъективной картины мира.

Примечания

¹ Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 68–69.

² Руйе А. Фотография: между документалистикой и современным искусством. Париж: Галимар, 2005. С. 3.

³ Кандинский В. В. О духовном в искусстве. СПб.: Свое изд-во, 2013. С. 34.

⁴ Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Худож. журн., 2003. С. 19–20.

⁵ Там же. С. 22.

⁶ Там же. С. 21.

А. С. Горбачева

Влияние биомеханики Ханса Р. Гигера на творчество Цутому Нихэя

Направление биомеханики зародилось в творчестве Х. Р. Гигера, и к концу XX в. широко стало частью киберпанк-культуры. Сравнительный анализ творчества Гигера и японского мангаки Цутому Нихэя позволяет выявить наиболее характерные черты биомеханического направления и установить преемственность между двумя художниками.

Ключевые слова: биомеханика, манга, Ханс Р. Гигер, Цутому Нихэй

Alexandra S. Gorbacheva

Influence of biomechanical art of Hans R. Giger on works by Tsutomu Nihei

Biomechanical art, originated in the works of H. R. Giger, became a part of the cyberpunk culture; by the end of the 20th century biomechanical art has been spread widely. The comparative analysis of Giger's art and works by Japanese manga artist Tsutomu Nihei allows us to discover the features of biomechanical movement and to establish the continuity between two artists.

Keywords: biomechanical art, manga, Hans R. Giger, Tsutomu Nihei

Аниме и манга для современной культуры и художественной жизни Японии имеют большое значение¹. Всемирно известные персонажи становятся своего рода новыми символами страны, вроде Фудзи, суши и самураев². Несмотря на большое количество выпускаемой продукции, нацеленной в большинстве на массового потребителя, в аниме- и манга-индустрии порой появляются произведения, в которых присутствуют как высокая степень исполнения, так и глубокий художественный замысел³. Их, как и представителей западного «авторского» кинематографа, отличает поиск новых художественных форм и оригинальный стиль исполнения; достаточно вспомнить всемирно признанных мэтров японской анимации, к которым относится, например, Хаяо Миядзаки (премия Оскар за «Унесенных призраками» в 2003 г.)⁴.

Одним из авторов подобного стиля можно назвать Цутому Нихэя⁵. Его работы выделяет, прежде всего, малое количество сопровождающего текста и, в то же время, высокая степень детализации изображения. Одной из частых тем работ художника является взаимодействие человеческого мира с окружающим, с техникой и высокими технологиями. Из-за этого во многих его работах зачастую ключевую роль играют антропоморфные существа: киборги, человекоподобные расы, мутанты. Именно эти персонажи позволяют провести параллель между работами Цутому Нихэя и Ханса Рудольфа Гигера, швейцарского художника, известного своими биомеханическими произведениями⁶. «Чужой», за работу над которым Гигер получил премию «Оскар»⁷, был широко известен в Японии; после того, как сам художник приехал в феврале 1987 г. в Страну Восходящего солнца, выставка его работ «положила начало „гигеровскому буму“ в Японии»⁸. Так что знакомство японских художников с его творчеством обосновано, и не вызывает больших сомнений наличие связи между творчеством Цутому Нихэя и гигеровской биомеханикой.

Гигер – художник давно и хорошо известный, и не без влияния собственных автобиографических рукописей. В частности, широкое распространение получили его труды «Некрономикон»⁹, принесший ему огромную популярность, и «ARH+»¹⁰. Биомеханика как таковая разрабатывается в работах Гигера 1970-х гг., но некоторые из ее характерных черт – удлиненные, измененные пропорции, деформации тела – присутствуют даже в самых первых работах художника (Цикл «Атомные дети». 1959–1963 гг.)¹¹. Раз появившись (в цикле постеров «Биомеханоиды» 1968 г.) биомеханика становится одной из главенствующих тем и способов художественного выражения Гигера. Практически в каждом его произведении будут удлиненные пропорции или механические вставки в живое тело. И именно биомеханика легла в основу образа Чужого, который принес своему создателю культовый статус и прочно связал его имя с характерным «инопланетным» стилем¹².

Первая работа Цутому Нихэя появляется в 1995 г. – дебютная манга «Blame!»¹³ (не имеет сюжетной связи с более поздней «Blame!»). Однако известность он получил за свою самую крупную работу – 10-томную мангу «Blame!», выходящую с 1997 по 2003 г.¹⁴ Цутому использует идею биомеханики в большинстве своих произведений, крупнейшие из которых – «Blame!», «Biomega»¹⁵, «NOiSE»¹⁶, «Sidonia no Kishi»¹⁷. Наиболее ярко биомеханика проявилась в произведениях, связанных с миром «Blame!» (собственно «Blame!», ее приквел «NOiSE», отчасти «Biomega»), где навеянные творчеством Гигера художественные формы очень сильны. Но, в целом, творчество Цутому тяготеет к научно-фантастическому жанру, и сложившийся за время работы над ранними произведениями стиль автора несет в себе отпечаток биомеханики.

Термин «биомеханика» происходит из названий работ Гигера 1970-х гг. Она представляет собой своеобразный ответ художников на изменения, происходящие в мире. Сам Гигер писал о влиянии на его творчество генетических экспериментов, неизвестности, за ними тянущейся, и страха перед ними¹⁸. В биомеханических работах Гигера сформировались характерные черты, по наличию которых определяется как само направление, так и влияние его автора, и, выделив эти черты, можно утвердить связь между работами Гигера и Цутому.

Биомеханика в целом, сама по себе совмещает, казалось бы, несовместимое: живое, биологическое, и механическое. Конфликт категорий биомеханики – это конфликт полюсов «живого» и «не-мертвого». Но машину, механику, сложно назвать «мертвыми» – они не могут быть ни мертвыми, ни живыми. Конфликт категорий биомеханики – это конфликт «живого» и «не-мертвого». Смешение подобных понятий позволяет говорить о биомеханике, как о постмодернистском явлении; биомеханика – игра, эксперимент, использующий современные достижения и современные страхи.

Гигер, как основоположник направления, посвящал проблеме взаимоотношений жизни и ее отсутствия много внимания: это выражается и в его «пейзажах», состоящих иногда из многократно повторенных частей тела или тел в целом, а также и в постоянно появляющихся эротических мотивах («Пейзаж XX». 1973¹⁹). Биомеханоиды Гигера порой представляют собой нерасчленимое целое, соединение живой плоти и механических частей: кожа переходит в металл, тело неожиданно появляется из стены или какого-либо устройства, и место их соединения не всегда можно проследить (показательным примером является работа «Кроули (Зверь 666)» 1975 г.²⁰). Что же касается самих устройств – участников симбиоза, то они футуристичны и детально проработаны. Часто технические устройства позволяют художнику передать динамику или размеры изображаемого. Однако, стилистика изображений техники и живых существ едина, и это понятно: Гигер не противопоставляет машину и человека, а соединяет их, и механические структуры приобретают те же удлинённые, тонкие пропорции, скругленные формы, что и живые. Сильной «включенностью» в биомеханическое окружение отличаются изображения Ли, бывшей жены художника; переключки между формами лица и фона поддерживают эту идею («Ли II». 1974²¹). Гигеровские существа одновременно живут, движутся, и в то же время не могут жить, поскольку само строение их тел и фактура напоминают холодный металл. Визуальное противопоставление жизни и ее отсутствия – один из основных приемов, с помощью которых Гигер добивается пугающего эффекта в своих работах. Повторяющимся мотивом является соединение человеческого (или околочеловеческого) тела и механической, изуродованной головы; подобный принцип применяется, например, в разработке Чужого (цикл «Чужой». 1978²²). Сочленение двух составляющих незаметно, Гигер добивается эффекта, будто машина действительно «произрастает» из живого организма.

Цутому, как автор более позднего времени, идет дальше: он разрабатывает ситуации, когда слияние живого и не-живого – уже норма; рассматривает различные формы этого слияния. От этого в его работах проблематика приобретает еще один аспект – агрессивности, открытой опасности биомеханоидов: это проявляется в постоянных конфликтах между «людьми» и представителями иных рас. Для Цутому важным оказывается изображение персонажей наиболее «натуралистичными», конструктивными; они должны иметь возможность свободно и активно двигаться. Органика и механика в его работах также неразрывно связаны, но в отличие от Гигера, любившего играть с визуальными иллюзиями, переходами из биологического в механическое и обратно, он отдает предпочтение четко сформированным формам и органическим частям.

«Наполненность» биологической составляющей зависит от художника. Гигер наиболее часто использует комплексные формы, целые тела – будто законсервированные в формалине – иногда отдельную плоть («Мастер и Маргарита». 1976²³). Но эротизм, фаллический символизм его работ требует плавности, мягкости, поэтому резкие, по своей структуре жесткие костяные вставки художником не используются. У Цутому же, наоборот, в большом количестве используются все ткани организма, его интересуют скорее метаморфозы плоти, нежели техники. Это связано с несколькими обуславливающими факторами. Графичность стиля художника, проистекающая из формата работы, диктует преобладание острых, резких форм, что наиболее выразительно проявляется в изображении костей и костяных отростков. Внутренние органы используются для создания наиболее отторгающих, пугающих образов (дроны из Biomega²⁴, дети в NOISE²⁵), а также в работах, где наиболее важной является мутация (разработке этой проблематики почти полностью посвящена Biomega). Наконец, в богатой действиями научно-фантастической манге костяные или панцирные наросты имеют функциональное значение: они не только вызывают у читателя чувства отвращения и страха, но и ассоциируются с определенными качествами, и формируют особенности персонажей (кость ассоциируется с твердостью, панцирем, и соединяется с кремнием для достижения эффекта жесткой брони на некоторых персонажах).

Биомеханика, как слияние живого и неживого, имеет свое влияние и при выборе сюжетов и мотивов

работ. Рождение, разложение и смерть часто сосуществуют не только в одной работе, но в одном образе – это могут быть женские фигуры или образы младенцев («Пейзаж XVIII». 1973²⁶). Взаимодействие жизни и смерти является одной из основных философско-смысловых составляющих работ художника.

Научная фантастика работ Цутому Нихэя построена на одном из вариантов развития будущего, на последствиях мутаций и взаимопроникновения человечества и компьютерных систем. Отсюда использование именно биомеханических образов не удивительно: рожденные как ответ на прогресс, они позволяют наиболее полно изобразить необходимые изменения в мире.

Надо заметить, что биомеханика Гигера далеко не всегда антропоморфна. Его интересует не только соединение живой человеческой плоти и неживой механики: со схожими идеями он разрабатывает пейзажи («Пейзаж XIX». 1973²⁷), архитектурные композиции («Некроном IIIa». 1976²⁸), а также использует животные мотивы («Влад Цепеш». 1978²⁹). Биомеханическим существам Гигера совсем не обязательно быть антропоморфными – но они всегда должны быть живыми.

Существа Цутому же преимущественно антропоморфны, поскольку связаны с человеческой расой (или тем, что от нее осталось). Большая визуальная связь с человеком имеет сюжетное обоснование, а также направлена на создание пугающего образа.

Удлиненные пропорции фигур в работах Гигера часто вызывают ассоциации с фаллическими символами с одной стороны, и с чем-то инопланетным, чужеродным – с другой. У Цутому удлиненные пропорции также связаны с чужеродным, однако имеют и смысловую подоплеку: на это нацелены длинные шипы, конечности персонажей. Некоторая непропорциональность фигур (например, персонажей расы кремниевой жизни) отдаляет их от читателя едва ли не на подсознательном уровне; конфликт представлений о человеческих пропорциях и изображенного заставляет читателя воспринимать их как «иных», чуждых, а отсюда непонятных и опасных. Цутому иногда скрывает тела персонажей, превращая их в вытянутые цилиндрические фигуры, воплощающие собой нечто, недоступное пониманию, почти инопланетное. И в этом графичность стиля художника оказывается весьма кстати: заштрихованные или полностью залитые тушью фигуры очерчены или выделены резкими, четкими линиями. В некотором смысле, Цутому в своих работах тоже воплощает идею «оживших ночных кошмаров» как и Гигер; он населяет ими весь изображенный в манге мир.

Часто биомеханоиды у обоих художников изображены безэмоциональными, как бы безличными. У Гигера нивелирование персональности фигур происходит за счет превращения их в извращенное подобие орнамента, в «пейзаж». При этом – не редки яркие женские образы, но они скорее являются именно образами, чем отдельными личностями. У Цутому ощущение потерянности, одиночества происходит за счет игры архитектурных масс, взаимодействия их с персонажами. На протяжении всей «Blame!» попадаются страницы, на которых маленькие фигурки персонажей теряются на фоне гигантских масс архитектурных комплексов.

Апогеем – и еще одной характерной чертой биомеханического мира – идеи неразрывной связи живого и не-живого становится «живородящая машина» («Живородящая машина II». 1965; «Живородящая машина». 1970³⁰). Гигер рисовал их несколько раз, выражая с их помощью ужас перед полным слиянием человеческого и механического, перед конвейерным производством живых существ. У Цутому живородящая машина представлена Мегаструктурой³¹, огромной архитектурной массой, производящей все многообразие биомеханоидов мира «Blame!».

Существенная роль архитектуры в работах Гигера может показаться несколько неожиданной, однако они оформляют, образуют изображениями миры. В архитектуре используются те же аллюзии, те же приемы, что и в создании самих биомеханоидов. Архитектура становится еще одним способом выражения биомеханики, слияния живых форм и архитектурного, не-живого наполнения («Некроном IIIa». 1976; «Эротомеханика VI». 1979³²). У Цутому этот эффект еще сильнее; отчасти это связано и с архитектурным образованием художника и его работой в архитектурной компании до начала карьеры мангаки³³. Архитектура присутствует почти на каждой странице его работ, она не только антураж, но деятельный персонаж, почти живое существо, довлеющее над героями. Так, Мегаструктура, в которой происходят основные сюжетные действия, фактически является одним из главных персонажей манги. У обоих авторов архитектура всегда сурова, «дика», для нее характерно частичное разрушение, оголение конструкции. Нередко в качестве архитектурных форм выступают помещения шахт или глубоких темных пространств (Цикл «Шахты» Гигера 1966–1968 гг.³⁴). Эта неприветливость дополняет общее настроение биомеханических миров, вызывает ассоциации со сломом старого порядка, опасностью и чужеродностью.

Подобное общее настроение в биомеханике требует соответствующего технического решения. Предпочтение холодных цветов и фактуры в работах Гигера имеет две явные причины: 1) Используемые материалы и техника – Гигер пользуется распылителем («краскопультом») с акриловой краской³⁵, дающей холодный блеск и металлический оттенок в фактуре; 2) Необходимость передать холод металла и общую

неприветливость биомеханического мира. Исходя из этого, использование сине-зеленых, серых оттенков для изображения чужого, холодного мира металла и технологий не удивительно. Яркие или теплые цвета имеют другие эффекты, и поэтому частое их использование было бы неуместно. Однако они присутствуют в работах, связанных с детальным изображением внутренних органов и плоти («Пейзаж X», 1972³⁶).

Стиль Цутому определяется спецификой его работ: манга прежде всего – произведение графического искусства, и требует четко продуманной композиции, разбитой по кадрам (так называемым «фрэймам»), что, впрочем, не мешает художнику часто вставлять в повествование крупные «развороты», занимающие два листа. Линия и штрих – главные средства выразительности графики, и Цутому достигает мастерства в их использовании: штриховкой он передает цветовые переходы, объем, глубину пространства. Графичность настолько характерна для Цутому, что даже в цветных произведениях (обложки манги, концепт-арты³⁷) цвет второстепенен, он только декорирует графическую основу. Однако преимущественными цветами в редких цветных работах опять же являются холодные, темные оттенки, что связано со все той же необходимостью подчеркнуть темноту, холодность образов. В монохроме он отдает предпочтение черному цвету, являющемуся своеобразной заменой холодным оттенкам цвета. В биомеханике Цутому Нихэя графичность и монохромность играют свою роль: они визуальнo выделяют биомеханические формы, подчеркивают их, акцентируют на них внимание читателя. Так, например, белые кремниевые или костяные детали четче читаются на темном фоне. Наконец, Гигером заложено ложное взаимодействие времени и биомеханики: многие его работы статичны, другие ограниченно динамичны. Динамика Гигера – это скорее пульсация, нежели настоящее, живое движение. Его работы могут создавать ощущение застылости момента или его циркуляции. Во многом это происходит из-за того, что они лишены привычных для зрителя живых существ, людей, которыми можно «измерить» время. Биомеханоиды как будто исключены из потока времени, их смертность и вовсе сомнительна – ведь они, в конце концов, частично машины. Гигер порой и вовсе обращается к игре форм, создавая лишенные персонажей «пейзажи» («Водопад», 1977³⁸). И стиль работы художника вплетается в эту идею, поддерживает ее: почти орнаментальные переплетения конечностей, отростков создают декоративность, вялую динамику.

Цутому поддерживает сложность отношения ко времени. В 37-й главе «Blame!» персонажи пропускают во время транспортировки 800 часов, никак не реагируя на это³⁹. Время в его работах часто попросту игнорируется или выражается в сложной нелинейности. Цутому продолжает гигеровскую линию отношения ко времени как к чему-то, не влияющему на биомеханоидов: время действия «Blame!» оказывается почти циклическим, сложным и запутанным, но совершенно не волнует самих персонажей, являющихся «плоть от плоти» этого мира. Огромные периоды уходящего времени ничего не изменяют в нем. В отличие от миров Гигера, произведения Цутому содержат в себе активную динамику, но время как таковое в них также отсутствует. Визуально постоянство времени выражается образом Мегаструктуры, не меняющейся на протяжении всех десяти томов манги; однако и сами биомеханоиды кажутся вечными, не поддающимися времени, они погибают и возрождаются неизменными.

Еще одной требующей освещения особенностью работ Гигера является ярко выраженный эротизм и связанный с этим символизм. Нередко в многофигурных композициях, в «архитектурных» структурах появляются фаллические образы, сложенные, например, из малых фигур. Сексуальный подтекст присутствует почти во всех работах Гигера, и он не скрывается, а наоборот, подчеркивается. О наличии влечения к противоположному полу уже с ранних лет рассказывал и сам художник⁴⁰. Но подобный подтекст можно воспринять и как еще одно выражение идеи слияния живого и не-живого, как перенесение способностей живых на неживую машину.

Эротическая составляющая биомеханики Гигера, одна из главенствующих у него, практически не присутствует в творчестве Цутому. Это отличие связано с тем, что у Гигера биомеханика служит, прежде всего, выражением потаенных страхов, символизма, а у Цутому она используется, чтобы показать разницу, в том числе, возможных генетических изменений человека. В некотором смысле его биомеханика бесполо: представители кремниевой жизни, одной из «рас» биомеханоидов, имеют между собой мало половых различий. Художника почти не интересуют гендерные вопросы, он рассматривает человечество (и иные расы) как целое, вынужденное бороться за существование вне зависимости от пола и возраста.

Итак, видно, что связь между произведениями двух художников действительно сильна. Однако сильно разнится идейное наполнение биомеханических работ обоих авторов. Гигеру биомеханика помогает художественно выразить мир своих ночных кошмаров, собственные страхи и желания – оттого и эротизм, связанный с влечением к женщине. У Цутому же биомеханика встроена в изображаемый мир, и в биомеханоидов вложен концептуальный, сюжетный смысл: главные положительные герои редко имеют визуальные биомеханические черты, в отличие от отрицательных, почти всегда имеющих искаженные тела. В зависимости от наличия (или отсутствия) биомеханических черт меняется и восприятие героев читателем: изменение формы тела одним из персонажей «Blame!», Сибо, изменяет и ее роль не

только в сюжете, но в самом мире манги⁴¹. Она уже не воспринимается как четко положительная героиня, становится чем-то отличным от привычных для читателя представлений о герое. Цутому детально разрабатывает не только специфическую внешность, но и сюжетную роль каждого из его персонажей – что также обусловлено форматом манги.

Таким образом, в то время как у Гигера биомеханоиды являются выражением законченного художественной идеи, часто – самим сюжетом картин, то у Цутому они – важная часть общего сюжета книги, носители концептуального замысла автора.

Примечания

¹ Это подтверждает открытие музеев, посвященных манге, например, Киотского международного музея манги: URL: <http://kyotomtm.jp> (дата обращения: 22. 07. 2016), и связанных с аниме и мангой наград, например, Культурная премия Осаму Тэдзуки: URL: <http://asahi.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).

² Например, Астробой из одноименной манги и аниме-экранизации приобрел настолько широкую популярность по всему миру, что удостоился тематического исследования: Schodt F. L. The Astro Boy essays: Osamu Tezuka, Mighty Atom, and the manga: anime revolution. Albany: Stone Bridge Press, 2007. 248 p.

³ Примерами могут послужить работы студии «Ghibli» «Навиская из долины Ветров» и «Могила светлячков».

⁴ Премия Оскар: офиц. сайт. URL: <http://oscars.org> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁵ В 2015 г. за работу над мангой «Рыцари Сидонии» Цутому получил премию манги издательства Коданся (Kodansha Manga Award) в общей категории. Коданся: издательство: офиц. сайт. URL: <http://kodansha.co.jp> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁶ «Чужой» из широко известного одноименного фильма имеет биомеханические черты. Биомеханоиды присутствуют и в принесшем автору известность «Некрономиконе»: Giger H. R. Necronomicon. Las Vegas: Morpheus Intern., 1993. 84 p.

⁷ Гигер Х. Р. ARh+. М.: Арт-родник, 2004. С. 62.

⁸ Там же. С. 64.

⁹ Giger H. R. Necronomicon.

¹⁰ Гигер Х. Р. Указ. соч.

¹¹ Там же. С. 16–19.

¹² Giger H. R. Film Design. Las Vegas: Morpheus Intern., 1996. 138 p.

¹³ Tsutomu Nihei. NOISE. Tokyo: Kodansha, 2001. P. 157–186.

¹⁴ Tsutomu Nihei. BLAME! Tokyo: Kodansha, 1998–2003. 10 vol.

¹⁵ Tsutomu Nihei. Biomega. Tokyo: Shueisha, 2004–2009. 6 vol.

¹⁶ Tsutomu Nihei. NOISE.

¹⁷ Tsutomu Nihei. Shidonia no Kishi. Tokyo: Kodansha, 2009–2015. 15 vol.

¹⁸ Гигер Х. Р. Указ. соч. С. 48.

¹⁹ Там же. С. 80.

²⁰ Там же. С. 20.

²¹ Там же. С. 31.

²² Giger H. R. Film Design. P. 58–63.

²³ Гигер Х. Р. Указ. соч. С. 15.

²⁴ Tsutomu Nihei. Biomega. Vol. 1. P. 21, 31–32.

²⁵ Tsutomu Nihei. NOISE. P. 153.

²⁶ Гигер Х. Р. Указ. соч. С. 81.

²⁷ Там же. С. 80.

²⁸ Там же. С. 45.

²⁹ Там же. С. 37.

³⁰ Там же. С. 24.

³¹ Tsutomu Nihei. BLAME! Vol. 9. P. 78–82.

³² Гигер Х. Р. Указ. соч. С. 84.

³³ Интервью с художником. 2015. URL: <http://mangabrog.wordpress.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).

³⁴ Гигер Х. Р. Указ. соч. С. 34–35.

³⁵ Там же. С. 44.

³⁶ Там же. С. 13.

³⁷ Tsutomu Nihei. Biomega. Vol. 1. P. 2–3.

³⁸ Гигер Х. Р. Указ. соч. С. 36.

³⁹ Tsutomu Nihei. BLAME! Vol. 6. P. 194–197.

⁴⁰ Гигер Х. Р. Указ. соч. С. 8.

⁴¹ Tsutomu Nihei. BLAME! Vol. 8. P. 169–170.

А. Н. Хабарова

Традиции и новации в творчестве Тсудзен Накадзимы

Современное искусство Японии представляет собой синтез традиционных сюжетов и техник с новаторскими идеями художников второй половины XX в. Искусство гравюры претерпело в XX в. изменения, связанные как с техникой гравюры, так и с сюжетно-тематическим репертуаром. Творчество Тсудзен Накадзимы соединяет традиционную эстетику изобразительного искусства Японии, новаторскую технику исполнения гравюры и композиционные эксперименты японских фотографов.

Ключевые слова: Тсудзен Накадзима, современная японская фотография, современная японская гравюра, Хангига

Anastasia N. Khabarova

Traditions and innovations in Tsuzen Nakajima creativity

Contemporary Japanese art is a synthesis of traditional themes and techniques and innovative artists of the second half of the 20th century the art of engraving has undergone in the 20th century, changes associated with the technique of engraving and thematic repertoire. Tsuzen Nakajima combines traditional aesthetics of Japanese art, the innovative technique of printmaking and compositional experiments of the Japanese photographers.

Keywords: Tsuzen Nakajima, modern Japanese photography, contemporary Japanese prints, Hangiga

«После Второй мировой войны в Японии наблюдалось большое оживление художественной жизни. В этот период расстановка общественных и социальных сил в стране очень изменилась. Перед японской общественностью встал целый ряд проблем как социального, так и художественного порядка; в том числе по-новому встала проблема отношения искусства к действительности, роли национальных форм искусства, места Японии в развитии культуры XX в. Особенно острым оказался вопрос о национальной художественной традиции и ее значении в современности, так как уже с начала 1950-х гг. во всем мире наметился повышенный интерес к японской культуре»¹. В то время как одни художники обратили свое внимание на запад, и искали способы соединения национальных художественных традиций с западными, другие искали новые возможности в традиционном искусстве. Искусство гравюры также подверглось изменению. Безусловно, оставались приверженцы «старой» школы, которые сохраняли и сохраняют традиционные техники и сюжеты изображений, однако, были и новаторы, которые старались открыть новые изобразительные возможности данного вида искусства. «Сама традиция гравюры в Японии связана с ее массовостью и распространением среди очень широких слоев населения. После Второй мировой войны и в наши дни массовость этого искусства проявляется в существовании большого количества самодельных художников-графиков»². И одним из таких мастеров является Тсудзен Накадзима.

Тсудзен Накадзима – современный японский мастер гравюры. Он родился в 1944 г. в семье буддийского монаха, несколько поколений которой проживало в Токио³. Тсудзен Накадзима является изобретателем и единственным представителем направления Ханги-га. По словам автора, он придумал данное название, чтобы отметить немногочисленность отпечатков, создаваемых в процессе печати⁴, однако, на самом деле, слово скорее можно перевести как «рисунки, созданные резбой на бруске с текстурой». Мастер использует те же материалы и инструменты, которые использовали и граверы для укиё-э, однако весь процесс, от чернового рисунка, до резбы и печати, выполняет самостоятельно, в отличие от создания гравюр XVII–XIX вв., где общим процессом руководил издатель, а рисунки, доски и печать с них выполняли разные люди. Такая техника, на первый взгляд, роднит Тсудзен Накадзиму с художниками направления сосаку-ханга, распространенной в первой половине XX в., которые также ратовали за то, что художник должен выполнять всю работу по созданию произведения единолично. Таково, например творчество идейного родоначальника данной школы Канаэ Ямамото⁵ и его последователей Тецуро Савада⁶ и Маки Хаку⁷. Однако существует большая разница в способе печати, который и является наиболее важным фактором для создания уникальных произведений Тсудзен Накадзимы.

Мастер потратил долгие годы на эксперименты, чтобы в результате добиться полупрозрачных, но ярких цветов, через которые нам видна естественная текстура древесины, остающаяся на

отпечатках⁸. Сам автор на вопрос о древесном узоре, сохраненном при печати, отвечает, что он создается с «помощью сложной и тонкой комбинации материалов, оборудования, климата и моего душевного состояния. Облечь это в слова трудно. Необходимо наблюдать весь процесс от начала до конца»⁹. В связи с тем, что техника печати отличается от традиционной, это сильно сокращает количество возможных отпечатков, поскольку, в отличие от вырезанного рисунка, текстуру дерева, после определенного количества отпечатков, восстановить не представляется возможным.

Вполне возможно, что данную идею сохранения и использования рисунка деревянной текстуры можно связать с тем, что мать художника была дочерью мастера традиционного японского лакового искусства. Вполне возможно, что знакомый с детства с примерами лаковых произведений мастер мог заинтересоваться художественными возможностями природных узоров и потом попытаться использовать их в своих работах.

Так, данная деталь в некоторых гравюрах играет довольно большую роль. Один из любимейших мотивов автора – изображение воды. Большинство из подобных работ имеет горизонтальный формат. Таковы оттиски «Листопад», «Весна» и «Парча»¹⁰. Очень часто мастер изображает листья, гонимые ветром по воде. В данном случае естественная текстура дерева наталкивает зрителя на ассоциацию с рябью, проходящей по водной глади. Работам же, на которых изображается деревянная поверхность, сохраненная натуральная текстура придает большую реалистичность, как, например, в работе «Веранда».

В используемых для гравюр мотивах художник кажется довольно традиционным: изображение природных ландшафтов, цветов и птиц, архитектуры. В данном случае автор не отходит от классической школы.

Несмотря на это, некоторые мотивы, изображенные автором, выбиваются за рамки традиционной гравюры. Данные работы, такие как «Окно», «Фестиваль»¹¹, изображающие лишь часть человеческого тела, не характерны для изображений классического периода и XX в. В этих работах вытянутого вертикального формата наибольшее пространство занимает изображение фона и лишь, как правило, в верхней части изображения можно увидеть женскую руку, ловящую золотых рыбок, как в гравюре «Золотая рыбка», или же ножки, опущенные в водоем, как в гравюре «Холодная вода». Просмотр произведений укиё-э представленный в Государственном Эрмитаже, ГМИИ им. Пушкина, а также в электронных каталогах таких музеев, как музей Гиме в Париже и Британский музей, не выявил похожих примеров. Есть, однако, гравюры, на которых основной частью изображения является отпечаток руки. Данные работы представляют собой что-то вроде фотографии с автографом. Такова, например, работа Утагавы Кунисада «Борец сумо Сэйгацу, Кудзира Тадзаэмон, 18 лет»¹², на которой можно увидеть отпечаток его черной ладони – «автограф» – и изображение самого борца.

Что интересно, гравюры, на которых было бы только лишь изображение одних предметов, в японском искусстве тоже довольно редко встречаются. Однако они все же есть, как например работы Кацусико Хокусаи из серии «53 станции на дороге Токайдо»¹³, которые наиболее подходят под понятие натюрморта в традиционном европейском понимании. Если же говорить о традиции изображения одежды на японских гравюрах, то можно вспомнить сорок второй лист из серии «47 верных самураев» Утагавы Куниёси¹⁴, который изображает Урамацу Хидэнао в одной из комнат особняка, где на специальной подставке развешаны женские кимоно. Или же гравюру Тсукиоку Ёситоси «Синбугаока»¹⁵, относящуюся уже к концу XIX в. и изображающую самураю, за спиной которого висит на ветках дерева кимоно. Нельзя также не вспомнить о работах современника Тсудзен Накадзими Кацунори Хаманиси¹⁶, выполненных в технике меццо-тинто, где основным мотивом является развешенные кимоно, которые проработаны до мельчайших деталей.

Несмотря на перечисленные примеры, помимо работ Накадзими, в искусстве японской гравюры не встречается произведений, в которых мастер целенаправленно выбирал бы основным мотивом изображение движения руки, передающей чайную чашку или ловящей с помощью бумажной рамки золотых рыбок. Композиция же таких работ Тсудзен Накадзими как «Окно», «Золотая рыбка» или «Холодная вода»¹⁷ наталкивает на сравнение с фотографией: в творчестве нескольких японских фотографов, работавших в 60–80-х гг. XX в. нашлось несколько подобных работ. Это работы таких фотографов как Масао Ямамото¹⁸, Сэмэй Томацу¹⁹, Кодзи Энокура²⁰ и Исао Хашиноки²¹.

Так, Масао Ямамото использует фотографию как способ остановки времени, влияния на него, в результате чего рождаются поэтические образы, вызывающие у зрителя воспоминания и ностальгию. Тсудзен Накадзима в свою очередь пишет в предисловии к своей книге, что все образы, запечатленные в его работах, основываются на его детских воспоминаниях о Японии и Токио, в частности: «Все предметы на моих гравюрах присутствовали и продолжают присутствовать в повседневной жизни»²². Ямамото, объясняя свои мотивы выбора необычных ракурсов, говорит, что

он «фотографирует, чтобы поймать в объектив явления, которые существуют. Если думать об этом день за днем, то гора перестает быть горой, облако – уже не облако, а все, что осталось позади – больше не оставлено... Возможно, я начинаю видеть то, что могу увидеть только я один. Открывая затвор, проявляя пленку, печатая – я накапливаю впечатления»²³.

Несколько другой была идея фотографа Кодзи Энокура в его работе «Симптом № 51 – пол, рука», 1974 г.²⁴ Эта фотография ладони, зависшей над виниловым полом, была частью исследования Энокуры об отчуждении и телесном отдалении в современной Японии. Энокура писал о своем объекте интереса, как о «слабом чувстве кожной мембраны, которая существует между нашим существованием и окружающим повседневным миром»²⁵.

Еще один послевоенный фотограф Японии – Сёмэй Томацу²⁶, который занимался документированием последствий оккупации и американизации Японии. Он также запечатлевал на своих фотографиях лишь отдельные фрагменты, считая, что детали несут в себе больше информации и лучше передают ощущение времени²⁷. Его серия работ, посвященных послевоенной ситуации в различных районах Японии композиционно несколько отличается от гравюр Накадзимы, однако, так же как и в работах Сёмэя Томацу, чьи фото-истории – череда лаконичных, но крайне содержательных и понятных поэтичных образов, работы Тсудзен Накадзимы с помощью незначительных художественных средств передают не только хронику страны, но и рассказывают свою историю. Многие в них остаются «как бы за кулисами», предоставляя зрителю самостоятельно составить полную картину.

Перечисленные фотографы довольно известны в Японии, они печатались во многих журналах и их работы – постоянные участники выставок²⁸. Более чем вероятно, что Тсудзен Накадзима видел данные произведения, и что они могли натолкнуть его на создание его собственных работ.

Таким образом, произведения Тсудзен Накадзимы являются новаторскими не только по технике, но и по художественному языку. Использование «обрезанного кадра» как в репортажной фотографии вызывает ощущение выхваченной из памяти детали, а заявление художника, что все его изображения – «воспоминания из детства» лишь подтверждают это. Однако произведения мастера имеют и глубокую связь с классической художественной традицией, за счет выбранных художником мотивов. Даже такие гравюры, как «Золотая рыбка»²⁹ или «Одна чашка на фоне цветов»³⁰ иллюстрируют традиционный японский уклад, который, по словам самого же художника, «всегда останется неотъемлемой частью повседневной жизни»³¹. Например, «Золотая рыбка» иллюстрирует традиционную японскую игру «Кингё-сукуй», в которой участнику требуется с помощью небольшой округлой рамки выловить из бассейна наибольшее число мальков рыбы³². Работы Тсудзен Накадзимы привлекают внимание к деталям, таким как движение рук или оставленные у входа пара гэта, которые игнорируются в повседневной жизни, но которые могут быть чрезвычайно живописны и интересны для художника, и которые являются также той нитью, которая связывает культуру прошлого и настоящего в современной Японии.

В заключение хочется отметить, что творчество данного художника органично вписывается в общую художественную тенденцию японского искусства второй половины XX – начала XXI в.: поиск новых художественных форм и языка при сохранении традиционных техник и их органичное соединение. Конечно, он не был единственным, кто создавал новые техники в искусстве гравюры, однако его художественный язык имеет уникальные черты, вызывающие интерес и требующие дальнейшего изучения.

Примечания

¹ Всеобщая история искусств / под общ. ред. Б. В. Веймарна, Ю. Д. Колпинского. М.: Искусство, 1965. Т. 6, кн. 1: Искусство XX в. С. 857.

² Там же. С. 857–858.

³ Тсудзен Накадзима: офиц. сайт. 2003–2012. URL: <http://edogabou.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁴ Там же.

⁵ Merritt H. Modern Japanese woodblock prints, the early years. Honolulu: Univ. of Hawaii Press, 1990. С. 110.

⁶ Gunnar Nordstrom Gallery: офиц. сайт. URL: <http://gunnarnordstrom.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁷ Маки Хаку: офиц. сайт. URL: <http://haku-maki.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁸ Тсудзен Накадзима: офиц. сайт.

⁹ Tsuzen Nakajima. Nihon no Omokage. Tokyo: Nichibo Shuppansha, 2005. С. 6. Здесь и далее пер. авт. ст.

¹⁰ Тсудзен Накадзима: офиц. сайт.

¹¹ Там же.

- ¹² Электронный каталог собрания японской гравюры XVIII–XIX вв. // Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина: офиц. сайт. 2011–2016. URL: <http://japaneseprints.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Frédéric L., Roth K. Japan encyclopedia. Cambridge, Massachusetts, 2002. P. 1000.
- ¹⁶ Государственный музей Востока: офиц. сайт. 2008–2016. URL: <http://orientmuseum.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).
- ¹⁷ Тсудзен Накадзима: офиц. сайт.
- ¹⁸ Znyata: глав. белорус. фотоportal. 2004–2016. URL: <http://znyata.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).
- ¹⁹ Сёмэй Томцу: офиц. сайт. 2014–2015. URL: <http://homepage2.nifty.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).
- ²⁰ New Yorker. URL: <http://newyorker-ru.livejournal.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).
- ²¹ Исао Хашиноки: офиц. сайт. URL: <http://isao-photo.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).
- ²² Tsuzen Nakajima. Op. cit. P. 97–98.
- ²³ Znyata: глав. белорус. фотоportal.
- ²⁴ New Yorker.
- ²⁵ Ibid.
- ²⁶ Сёмэй Томцу: офиц. сайт.
- ²⁷ Look at me. 2007–2016. URL: <http://lookatme.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).
- ²⁸ Сёмэй Томцу: офиц. сайт.
- ²⁹ Тсудзен Накадзима: офиц. сайт.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ Tsuzen Nakajima. Op. cit. P. 98.
- ³² Yamatokoriyama city: фестиваль: офиц. сайт. 2001–2016. URL: <http://city.yamatokoriyama.nara.jp> (дата обращения: 22. 07. 2016).

И. А. Харченко

Интерпретация исторических образцов мебели в современном мебельном деле

Творческая стилизация мебели по образцам прошлого применяется в современном художественном конструировании. В мебельной индустрии нарастает взаимосвязь современных образцов с историческими в стиле барокко, рококо, классицизм, ампир. Дан обзор мебельных направлений в современном дизайне интерьера, выявлены аспекты интерпретации.

Ключевые слова: мебель художественного направления, стиль, дизайн, форма

Irina A. Kharchenko

Interpretation of historic furniture in modern furniture business

Creative styling of furniture according to the patterns of the past used in modern art design. In the furniture industry, the growing interconnectedness of modern samples from the historical styles: Baroque, Rococo, Classicism, Empire. An overview of furniture styles in contemporary interior design, identified aspects of the interpretation.

Keywords: furniture, art direction, style, design, shape

История мебели, включающая эволюцию мебельных форм от древних времен до современных направлений в области дизайна, занимает значительный объем во всемирной истории искусства и культуры. Структура мебели, выраженная в конструкции, композиции и текстуре, решает задачи прикладного и эстетического характера. В своих формах мебель не только передавала стилевые изменения и общий строй архитектуры данной эпохи, но и включала в себя элементы изобразительного искусства, незначительно уступающие по своим художественным возможностям станковой живописи и скульптуре. Влияние мебельных форм XVIII – начала XIX в., основанное на культурных традициях прошлого отражается в интерьерах второй половины XIX столетия в явлениях историзма и модерна и продолжает развитие в модных проектах современных дизайнеров.

Умение разнообразить пространство интерьера с помощью мебели служило постоянной задачей архитекторов прошлого, но в эпоху постмодерна профессии архитектора и декоратора или дизайнера жилых и общественных интерьеров вновь оказались разделены. Не оказывая в наши дни влияния на архитектуру зданий, стили оформления предметно-пространственной среды представляют модные явления на рынке услуг дизайнеров. Среди популярных направлений интерьера следует отметить конструктивизм, функционализм, минимализм, лофт, кантри, хай-тек, поп-арт.

К отделке и наполнению современных интерьеров, адекватных к потребностям ее владельцев, предъявляются разносторонние и нередко противоречивые требования. Мебель, как важный компонент жилой и общественной среды обитания, с одной стороны немыслима без индустриального способа производства, порождающего массовость и стандартизацию изделий, с другой стороны, каждый человек в силу своей индивидуальности стремится разнообразить быт и окружить себя предметами обстановки, созвучных своему пониманию норм эстетики и канонов красоты. Интересы и предпочтения каждого потребителя определяются стилевыми характеристиками мебели, и задача современного дизайнера состоит в примирении этих противоречий. Технологические возможности современной мебельной индустрии и широкий выбор материалов обусловили производство мебели всевозможных конструкций.

Но не следует противопоставлять новаторство и традиции, а рассматривать их как этапы единого целого в истории развития художественной мебели. Суть современного мебельного искусства состоит в объединении передовых технологий и идей дизайнеров с утилитарными и художественными решениями, установленными ранее в предметах прикладного назначения. В Европе сегодня очевидна тенденция от ухода от крупносерийного массового производства и к возврату к небольшим семейным мебельным предприятиям. Такая особенность существовала в Италии во времена средневекового ремесленничества и стоит на пути возрождения в Центральной и Северной Европе. Эксклюзивная авторская мебель ручной работы в России представляет собой самостоятельную область рынка услуг. Традиция, как проявление национального вкуса и характера, интерпретируется в мебели по образцам прошлого и необходимо из прошлого взять то, что тождественно современным представлениям и поможет в настоящем избежать имитаций и подделок.

Стиль нашей эпохи находится в стадии становления и во множестве современных направлениях дизайна не определены четкие границы. В одном изделии могут проявляться признаки нескольких направлений. Например, термин «модерн» («новейший») можно применить к любой современной мебели. Недавно коллекция дизайнера Себастьяна Бражковича пополнилась стулом Fibonacci из патинированной бронзы с вышивкой ручной работы, одна сторона которого демонстрирует классический стиль, а другая растянута в пространстве и напоминает спираль Фибоначчи.

Современный дизайн немыслим без развития в интерьере востребованных исторических стилей. Сегодня сформировался класс состоятельных потребителей, чьи взгляды на жилище складывались в основном в период СССР. Их давние мечты о «дворцовых интерьерах», навеянные литературными произведениями и художественными фильмами, в наши дни ориентированы на мебель уникальную, эксклюзивную. Английский дизайнер Ф. Султана считает, что «роскошь – это высочайшее качество в сочетании с интеллектом и проявлением индивидуальности. Поэтому в интерьере столь велика роль искусства и галерейного дизайна. Их назначение – побудить вас самовыразиться, показать свой вкус и движение мысли». Реализация запросов заказчиков заставляет производителя едва ли не каждый год обновлять свои линейки и создавать в наши дни мебель музейного уровня. Такая мебель уместна не только среде тождественного стиля, но может стать центральным объектом в ультрасовременном интерьере.

К современной мебели художественного направления относятся предметы, стилизованные под определенную эпоху с различной степенью заимствования и мебель, элементам которой придана художественная форма с помощью различных приемов декорирования¹. Стилизация мебели XXI столетия неоднозначна, предмет может полностью передавать черты оригинала или отдалено напоминать сходство со стилем, которое достигается включением в конструкцию архитектурно-художественных элементов из искусства прошлого.

В современном искусствознании интерпретация рассматривается как метод творческой стилизации, наиболее полно проявившей себя при создании произведений декоративно – прикладного искусства. На основе творческого переосмысления художник словно «заново создает натуральный объект, но уже в виде художественного символа. При этой интерпретации лучше всего следовать творческому принципу триады „познать, оценить и улучшить“»².

Воспроизведение стилей барокко, рококо, классицизма в предметно-пространственной среде XXI в. – одно из самых популярных направлений современного дизайна. Современная мебель художественного направления по образцам XVIII – начала XIX в. ассоциируется с размеренностью, умиротворенностью, изысканностью, она создает атмосферу наслаждения жизнью. Но воссоздание в XXI в. «чистого» стиля барокко, рококо или классицизм бесполезно, мебель, созданная исключительно ручным трудом и предназначенная для организации быта минувшего времени, в наши дни не служит оригиналом для точного подражания. Современный интерьер в классическом понимании эклектичен, подобный прием помогает подчеркнуть индивидуальность и художественный вкус его обитателей.

Стиль барокко сформировался в Европе в XVII в., его завершающая стадия приходится на период правления Людовика XIV. Для интерьеров позднего барокко характерны торжественность, помпезность, величественность, подчеркнутые обилием золота, зеркал, лепнины, причудливой резьбой как способе зрительного расширения пространства. В пышный орнамент с признаками симметрии вплетались листья аканта, фрукты, человеческие фигуры в сочетании с военными атрибутами и изображениями лучезарного лика «короля-солнца». В этот период появляется удобная мебель изогнутой формы с выдвигаемыми ящиками, пристенные столы-консоли, кресла и табуреты с проножкой. Конструкция диванов напоминает несколько соединенных кресел. Мебель декорируют накладками из золота, серебра, мрамора, кости. Мраморные столешницы отделяют флорентийской мозаикой, деревянные поверхности инкрустируются черным деревом, панцирем черепахи, перламутром, оловом.

Расцвет стиля рококо приходится на период Регентства и годы правления Людовика XV. Формальными признаками интерьера можно назвать отказ от исполнения ордера в декоре; характерный завиток рокайля в основе плана, композиции, рисунка; преимущества малых форм в живописи и скульптуре; асимметричность композиции; преобладание нежных пастельных тонов в цветовом решении; мода на экзотику и стилизация под Восток, любовь к мелочам и безделушкам. Стиль рококо в интерьере подчеркивает театральность, игривость, изящную декоративность, внимание к фривольным и мифологическим сценам. Мебельные формы становятся значительно легче, ножки мебели для сидения и передняя стенка комода приобретают более изогнутый силуэт, приобретают популярность письменные столы, горки, банкетки, кушетки. Отсутствие прямых линий, вычурность

и аллюзия на динамичность скрывали конструкцию, в орнамент включались растительные мотивы и раковины причудливых форм.

Развитие стиля классицизм получает распространение во второй половине XVIII в., становится популярным в XX столетии и не теряет актуальности в XXI в. В эпоху классицизма вырабатываются новые декоративные приемы и иное представление о формировании интерьеров, выраженное на обращении к формам античной архитектуры. Изменяются размеры помещений, конфигурация планов и пропорций, высота залов становится важным средством организации объема. В пространство включаются новые архитектурные элементы отделки – колонны, ниши, пилястры, камины. Мебель эпохи классицизма отличается симметричностью, устойчивостью и рациональностью конструкции, элементы декоративного оформления подчеркивают контуры предмета. Классификация мебели дополняется бюро с откидной цилиндрической крышкой, платяным шкафом со штангой для одежды, секретером с кубическим корпусом на высоких ножках. В наши дни классицизм вписывается в пространство традиционных жилых помещений большой площади и приветствуется в новых домах городского типа или в загородных строениях с высокими потолками и широкими лестницами. Мебельные формы стиля классицизм, выполненные из природных материалов с применением техники резьбы и инкрустации, до сих пор востребованы в современном дизайне.

Ампир завершает эпоху классицизма. Стиль провозглашает возврат к монументальности форм в архитектуре времен империи Древнего Рима, Древней Греции и Египта, демонстрирующих величие, славу и военную мощь. Мебель ампира носит характер прямого заимствования с античных образцов и представляет собой симбиоз архитектуры и скульптуры в явлениях колонн, пилястр, карнизов, фигур сфинксов, лебедей, грифонов. Мебель снова приобретает массивные прямоугольные формы с доминирующей функцией декоративности, локотники кресел опираются на резные фигуры, ножками столов с мраморной поверхностью служат колонны и теламоны. В орнамент включаются военные мотивы и императорская символика. В современном дизайне интерьера ампир востребован в местах торжественных приемов и аудиенций, например, в гостиных и кабинетах жилых помещений и служит лучшим оформлением общественных интерьеров: посольств, дворцов бракосочетания, театров.

Московский психолог И. Маханькова провела исследования, целью которого было выявление связи характера человека и стиля интерьера и мебели. В исследовании приняли участие 300 человек, возраст опрошиваемых составил от 25 до 47 лет, половое соотношение: 67% и 33% – женщины и мужчины соответственно. В результате исследования удалось установить, что «выбирая мебель, кто-то старается решить внутренние проблемы; кто-то – наоборот – с помощью интерьера подчеркивает свои сильные качества; а кто-то, стремясь упорядочить собственные мысли, точно также пытается структурировать и свой интерьер». Интерес в проведенном опросе представляют стили классицизм и ампир. Оказалось, что «мебель в стиле „Ампир“ выбирают люди, направленные на соответствие нормам и критериям – как в социальном окружении, так и в личном плане; основная проблема у данных личностей – это подавление спонтанности, им сложно разрешить себе непосредственные реакции. Такие люди контролируют собственные эмоции, и, как правило, стараются избегать серьезной ответственности из-за страха не справиться, таким образом, сдерживая самореализацию. В то же время такие люди очень требовательны в межличностных отношениях – к себе и окружающим – но эти требования, опять-таки, в основном, направлены на соответствие моральным нормам социальной среды». Мебель в стиле классицизм «выбирают люди, которые уважают и чтят свое время, им по душе семейные ценности и традиции. В таких людях присутствует некоторая склонность к меланхолии и любовь к раздумьям и интересным беседам. Но можно точно сказать, что они знают, чего они хотят, и их собственные интересы в приоритете»³.

Обзор модных течений в дизайне интерьера XXI в. в контексте развития художественных стилей в архитектуре необходим для того, чтобы осознанно относиться к достоянию прошлого и понять общие закономерности при построении современной мебельной формы⁴.

Традиционная эволюция мебельного дела в прежние времена была связана с ремесленным, частным способом производства, мастера не только создавали, но и самостоятельно реализовывали свои изделия на рынке. Дизайн подразумевает промышленный способ получения готовой продукции, на мануфактуре, фабрике, заводе и мастер перестает быть полноценным автором результатов своего труда. Работа с материалом уступила место эскизному проектированию. Рисунок художника, имя которого часто оставалось неизвестным, приобретал владелец предприятия и запускал его на конвейер с целью получения наивысшей выгоды. Подобное массовое производство труда уже не зависело от замыслов автора и утрачивало функцию художественного образа, мыслимого создателем⁵. Объектом деятельности дизайнера становятся предметы, снабженные зрительными

эстетическими качествами и определяющие форму мебели в единстве ее практической ценности, конструкции и технологии обработки материала. Конструкция как функциональный способ связи отдельных частей предмета отвечает за эстетическое формообразование; композицию или художественно-образную связь элементов представляет художественное формообразование. «Таким образом, идеи – это корни композиции. Структура декора и формы – своего рода ее ствол. А творческая фантазия мастеров, проявляющаяся в многообразии декоративных приемов и интерпретаций, – ветви и листья»⁶.

Инженерное и художественное конструирование – неотъемлемые части процесса проектирования. Художественное конструирование раскрывает суть творческого метода дизайнера; на основе методов инженерного конструирования создается комфортная, рациональная, эстетически целостная форма с преобладанием функции прикладного назначения. Таким образом, основной призыв дизайна: «функция – форма – качество», перекликается с классическим триединством, установленным Витрувием в труде «Десять книг об архитектуре» – «польза – прочность – красота» и определяет задачи художника-конструктора, создающего в наши дни мебель по образцам минувших эпох методом художественной интерпретации.

Гармонизация формы достигается соблюдением основных законов композиции: единство и целостность, равновесие, соподчинение и равноценность элементов. Эстетическое выражение мебельной конструкции описывается с помощью основных свойств композиции: пропорциональность, ритмические и метрические построения, масштабность, тектоника, симметрия и асимметрия, тождество, контрастные и нюансные отношения, объемно-пространственная структура, статичность и динамичность⁷.

Тектоника объединяет форму и конструкцию, зрительно подчеркивая материал и величину действующих на него нагрузок. В мебели стиля рококо конструкция сознательно скрыта за формой предмета, тектоника которого воспринимается облегченно. Мебель в стиле ампира монументальностью внешнего вида подчеркивает тяжеловесность конструкции.

Объемно-пространственная структура характеризует степень уплотненности форм материалом. Пространственная, ажурная композиция стула в стиле рококо противостоит промежуточному типу объема стула в стиле ампира.

Пропорциональность – самое активное средство художественной выразительности формы и исходит из потребностей в удобстве мебели, пропорции ее элементов могут быть арифметическими и геометрическими. Отношение высоты сидения (45 см) в мебели XVIII–XIX вв. и общей высоты предмета составляло 1:2. Соразмерность величин в шкафах, секретерах, комодах, горках рассчитывалась в простых рациональных и реже иррациональных числах: 1:2, $1:\sqrt{2}$, $1:\sqrt{3}$ и т. д. Эти данные основаны на многолетнем опыте и используются при проектировании современной мебели.

Ритм в композиции представляет собой неоднократное повторение элементов формы с интервалами между ними или их отсутствием. Например, ритмические ряды могут образовываться группами ящиков в столах работы Д. Рентгена или продольными декорированными перегородками спинки стула с интервалами мебели круга Хеплуайта и Шератона.

Симметричный характер композиции обусловлен подчинению главной центральной части двух боковых, повторяющих друг друга. Ось симметрии является осью равновесия. Симметричность конструкции мебели в стиле рококо позволяет введение в декор ассиметричных элементов, не нарушающих целостность формы в отличие от строгой зеркальности отображения мебельных форм классицизма. В статичных мебельных формах ампира с явным центром композиции и осью симметрии отражено состояние покоя, устойчивости; динамичность присуща мебели периода регентства и царствования Людовика XV.

Одно из важных средств обогащения композиции – орнамент, подчеркивает выразительность формы и оказывает на человека определенное эмоциональное воздействие. Орнамент в мебели середины XVIII в. определял конструкцию предмета и придавал форме пластику, движение. Декоративные элементы орнамента классицизма акцентировали масштабность и границы формы, выделяя ее монументальность и спокойствие.

Значимыми свойствами композиции выступают тождество, контраст и нюанс. Тождество определяет равенство компонентов. Контраст подразумевает резкое различие однородных средств по цвету, фактуре, размерам, текстуре. Нюанс означает незначительное выражение различия свойств, посредством плавного перехода от темного к светлому, от простого к сложному, от низкого к высокому. Нюансы смягчают контрасты и позволяют сохранить целостность композиции. Явления контрастов и нюансов ярко проявляются в цветовой палитре мебели в стиле ампира и рококо.

Анализ декоративного решения современных мебельных форм осуществляется на основе гравированных альбомов с рисунками образцов мебели по замыслам архитекторов и мастеров

XVIII–XIX вв., исследования музейных экспонатов, изучения старинных иллюстраций к литературным произведениям и внимания к жанру интерьерной живописи.

Применение компаративного метода исследования мебели заложено в названии заявленной темы. Метод позволяет в наше время избежать подделок и имитаций и открывает возможность для формообразования мебели, творчески интерпретированной и отвечающей вкусам и потребностям современного человека.

Пример метода – эмпирическое сопоставление кресел художественной ориентации от современного производителя и исторического прототипа начала XIX в. с целью выявления признаков сходства и различия. Кресло из коллекции Павловского дворца, выполненное в стиле ампира в 1804 г. предположительно в мастерской К. Шейбе и Ф. Кельнера, обладает ярко выраженным тектоническим свойством. Передние ножки, опора локотников, локотники составляют единое целое и решены в виде золоченых фигур грифонов. Монументальность формы подчеркивает ее статичность. Открытая конструкция спинки, облегченная просветом между сидением дополнена в центре восьми угольной вставкой с резным изображением символа бога Аполлона в солнечных лучах. Вставку поддерживают закрепленные в задние устои детали растительного орнамента, выполненные в технике резьбы. Боковое пространство под локотниками открыто под сомкнутыми и поднятыми вверх крыльями грифонов. Прямоугольное полумягкое сидение обито мебельной шпалерой мануфактуры Бове с сюжетами идиллических сцен по голубому полю. Контраст деталей конструкции, тяжеловесность восприятия и цветовое решение не нарушает гармонию формы, но подавляет функции утилитарности предмета, подчеркивая его парадное служение.

Влияние мебельных форм XVIII – начала XIX в. отражается в современных интерьерах. Источником интерпретаций для нынешних декораторов по-прежнему служат музейные образцы и гравюры модных французских журналов с эскизами мастеров XVIII и XIX столетий А. Хепплуайта, Т. Чиппендейла, У. Чеймберса, Ч. Персена, П. Фонтена, П. Бовале, П. Месанжера.

В подражание стилю ампира итальянская мебельная фабрика Zabonі выполнила кресло, локотники в нем решены в виде резных фигур львов, крылья которых полностью закрывают пространство под локотниками и примыкают к глухой полумягкой спинке и сиденью, затянутыми шелком.

Передние ножки кресла прорезаны продольными полосами-канелюрами и стилизованной капителью. Ножка утолщается сверху и в месте крепления к раме выполняется в виде куба, декорированного с двух сторон резными розетками. Конструкция прочная, облегченная, комфортная выполнена из натуральных материалов по современной технологии. Каркас кресла – из массива дерева, система горизонтальных пружин заполнена слоями латексом и гусиным пером, резной декор и простежка ткани произведены вручную. Достоинства модели подчеркивают пропорции спинки и локотников, рассчитанные в соответствии с анатомическим строением тела человека. Таким образом, дизайнеры стремились передать эстетику формы и ее полезные качества, мастера продемонстрировали умение работать с материалами, которое бережно хранится и передается из поколения в поколение.

При проектировании современной мебели под исторический стиль допускается облегченная схема с упрощением в конструкции мелких деталей и обработки профиля. Но в элитной мебели по образцам прошлого необходимо достоверно передавать форму, материал, технику и технологию его обработки, мебель должна удовлетворять требованиям утилитарности, надежности и долговечности. Мебель, отражающая в своих формах и декоративной отделке традиции национального характера и мастерства, становится носителем культурных ценностей и оказывает влияние на развитие художественного вкуса и культуры.

Примечания

¹ См.: Барташевич А. А., Аладова Н. И., Романовский А. М. История интерьера и мебели. Ростов н/Д: Феникс, 2004. С. 294.

² Дагддиян К. Т. Проблемы стилизации в декоративной композиции. URL: <http://rusnauka.com> (дата обращения: 22.07.2016).

³ Россю Я. Судя по характеру мебели // Фабрика мебели. 2013. № 5. С. 124–130.

⁴ См.: Барташевич А. А., Трофимов С. П. Конструирование мебели. Минск: Современ. шк., 2006. С. 14.

⁵ См.: Власов В. Г. Основы теории и истории декоративно-прикладного искусства. СПб., 2012. С. 34.

⁶ Кошаев В. Б. Декоративно-прикладное искусство: понятия, этапы развития. М.: Владос, 2014. С. 45.

⁷ См.: Белов А. А., Янов В. В. Художественное конструирование мебели. М.: Ясен. пром-сть, 1985. С. 81.

Л. А. Бузова

Атрибуция предметов мебели на основе инвентарных карточек

Теоретический и практический опыт атрибуции предметов художественной мебели XIX – начала XX в. предполагает комплексный подход и использование искусствоведческих, общегуманитарных и междисциплинарных методов. Применен инновационный метод оценки информативности инвентарных карточек музейных предметов, созданный в рамках работы с фондовой коллекцией Национального музея Республики Карелия.

Ключевые слова: атрибуция, художественная мебель, стилизация, методология искусствоведения, междисциплинарные методы исследования, количественные методы в искусствоведении, музейная коллекция, инвентарная карточка

Liudmila A. Buzova

Attribution of furniture according to inventory cards

Theoretical and practical experience of the attribution furniture of the 19th – the beginning of 20th century from The National Museum of the Republic of Karelia involves humanitarian and interdisciplinary methods. The study focuses on innovative Method of evaluation informative content of inventory forms.

Keywords: attribution, furniture, styling, methodology of art history, interdisciplinary research methods, quantitative methods in art history, museum collection, inventory card

Атрибуция предметов мебели предполагает использование широкого ряда методов, которые могут быть узкоспециализированными, общегуманитарными, так и предполагать междисциплинарные подходы. Главными и общепризнанными считаются: стилистический и сравнительный анализ, технико-технологическая экспертиза, работа с письменными и визуальными источниками. Но использование этих методов по отдельности, а порой и их совокупность, не дает ожидаемого достоверного и всеобъемлющего результата.

Актуальность представленной темы обусловлена тем, что ряд образцов мебельного искусства XIX – начала XX в. из коллекции Национального музея Республики Карелия требует уточнения информации о них и представления более полного и точного описания. Информация об этих предметах ранее не была включена в исследовательский корпус текстов по теме русской мебели, ее истории, стилистического и функционального многообразия. Из издания в издание авторы обращаются к уже хорошо изученным экспонатам из крупных музейных собраний, упоминают широко известные имена мебельщиков и названия мастерских XIX – начала XX в., упуская из виду региональные коллекции и частные собрания, которые требуют к себе особого внимания и могут таить не менее ценную информацию.

Доступ к экспонатам и инвентарным карточкам разрешен благодаря директору Национального музея Республики Карелия М. Л. Гольденбергу и заместителю директора по научно-фондовой работе И. К. Михайловой.

Попытка уточнения атрибуции некоторых предметов мебели предполагает, подготовку теоретической базы исследования и обзор основных подходов и методов. Семиотический подход, представителем которого в России был Ю. М. Лотман, предлагает рассматривать предметы или «вещи» как единую систему, включенную в контекст своего времени. Мебель в данном случае следует изучать в рамках «единства стиля», т. е. в функциональной взаимосвязи, а также принадлежности отдельных предметов к единому художественному пласту¹. Методологическую базу исследования предметов мебели XIX – начала XX в. составляет апробированная система общенаучных методов: структурно-функциональный, культурно-антропологический, историко-генетический, сравнительно-исторический, типологический метод.

В контексте сложившейся современной ситуации в историографии проблема исследования заключается в отсутствии подробной стилистической атрибуции изучаемых предметов мебели из коллекции Национального музея Республики Карелия. Данные об этих предметах на сегодняшний день фактически не включены в историографию.

Методы исследования определены характером темы и спецификой поставленных задач, требующих комплексного подхода и сочетания собственно искусствоведческих и общенаучных гуманитарных методов. Искусствоведческие методы: формально-стилистический и сравнительный анализ, использованные с целью уточнения атрибуции предметов. Подробное изучение

стилистического образа мебели в будущем может способствовать определению путей возникновения и истории бытования предметов.

В рамках стилистического подхода и историко-типологического метода мебель рассматривается в контексте многообразия стилей XIX – начала XX в. по хронологическому принципу. Из общего количества мебели, сохранившейся в собрании музея, в ходе исследования по хронологическому и стилистическому принципу выделены частные случаи. Вероятно, что описание декоративных и морфологических особенностей предметов мебели может способствовать восполнению лакун в их атрибуции.

В основе изучения музейных предметов лежит основной документ по описанию и изучению памятников материальной культуры, изданный в начале 1970-х гг. сотрудниками Государственного исторического музея (статья З. П. Поповой «Изучение и описание мебели в музейных коллекциях»)². Основные этапы изучения предметов мебели в рамках исследования – атрибуция, систематизация и интерпретация.

Как показывает практическая часть исследования, сегодня при изучении предметов из музейной коллекции, основным источником информации являются инвентарные карточки. В настоящее время вся информация об экспонатах, их описание и история содержатся в электронной базе комплексной автоматизированной музейной информационной системы (КАМИС). Типовые поля инвентарных карточек разделяются на несколько разделов, основные из которых содержат информацию о датировке, месте создания, а также материале и технике выполнения предмета. Инвентарные карточки каждого предмета по результатам исследования несут довольно обобщенную информацию по многим пунктам.

В ходе исследования потребовалось применение количественных методов и контент-анализа, с помощью которых проводился анализ информативности инвентарных карточек отобранных предметов из коллекции Национального музея Республики Карелия. В результате проделанной работы разработан метод троичной оценки информативности инвентарных карточек и составлена «Таблица информативности инвентарных карточек художественной мебели XIX – начала XX в. в коллекции Национального музея Республики Карелия», которая позволила посредством применения троичного кода, оценить состояния каждого из 24 выделенных параметров.

Данные таблицы отражают информативность инвентарных карточек и позволяют с минимальной долей субъективности оценить необходимый объем работы по уточнению атрибуции предметов. Критерий оценки информативности поля переведен в количественную интервальную шкалу измерения, где предусмотрено три деления: «0» – информация в поле отсутствует, «1» – информация дана абстрактно, обще, неточно, т. е. под вопросительным знаком, без указания конкретных данных, «2» – информация дана конкретно, относительно предмета и его морфологических частей, декора, истории бытования, приобретения музеем, стилистической атрибуции, определения датировки до четверти века, с указанными адресами, именами и датами относительно поступления, бытования, сдатчиков, владельцев.

Этот метод позволяет систематизировать разрозненные данные, обнаружить пробелы в заполнении полей инвентарных карточек и, как следствие, выделить недостающую информацию в вопросах атрибуции предметов мебели XIX – начала XX в. в коллекции Национального музея Республики Карелия. Данный метод может быть применен к предметам других фондовых коллекций любого музея, а содержание таблицы дополнено новыми параметрами описания предметов.

В ходе изучения предметов необходимо обращаться не только к провенансу вещи и ее стилистическим особенностям. Помимо искусствоведческого анализа, требуется технико-технологическая атрибуция, подразумевающая в первую очередь визуальный осмотр, который обычно в музейной практике совершается хранителем и реставратором. Кроме визуального осмотра при атрибуции предметов могут быть применены методы технологической экспертизы с использованием специального оборудования – рентгенография, экспертиза химического состава красок и материалов. Проведение технико-технологической атрибуции предметов в региональных музеях зачастую ограничено в связи с отсутствием специализированного оборудования, стесненностью финансовых возможностей.

Стилистическая атрибуция мебели предполагает глубокое понимание эволюции стилей исследуемого периода. Рассматривать предметы мебели следует с учетом особенностей взаимосвязанных элементов системы «архитектура – интерьер – мебель», где элементы внутреннего убранства представляют собой иллюстрацию изменений стилистических предпочтений определенных социальных групп. Архитектура и интерьер в системе стилей и в контексте мебельного искусства, во многом являлись ключевым элементом генезиса определенных форм и декора предметов мебели, а количество помещений и их функциональное назначение имели прямую связь с функциональным назначением мебели, которая приобреталась для устройства домов.

Начало XIX в. – период сохранения влияния классицизма и проявления черт стиля ампира в мебельном искусстве. Основной объединяющей характеристикой является строжайшее подчинение законам архитектуры, соблюдение условий горизонтального и вертикального членения элементов, что, безусловно, усиливало и подчеркивало общую композицию предмета³. Скрапная орнаментация, сосредоточенная в определенных местах, акцентирование внимания на больших гладких поверхностях, все это создавало своеобразие оформления предметов мебели. В коллекции НМРК представлен один предмет интерьера, относящийся по датировке к началу XIX в. – напольные часы английского производства (КГМ–1549), декорированные некрупными деревянными и металлическими элементами – колоннами с золотистыми основаниями и капителями.

Середина XIX столетия характеризуется романтизацией, смягчением визуального образа и форм предметов декоративно-прикладного искусства. Первым шагом на пути вытеснения классических форм и появлению ретроспективных стилей и эклектизма становится бидермейер. По установленным датировкам к указанному периоду можно отнести два предмета – стул (КГМ–17754) и обеденный стол (КГМ–13293).

Художественное оформление интерьеров второй половины XIX – начала XX в. отличалось пестротой, в чистом виде стили почти не применялись. Наблюдается распространение неостилей и их значительное влияние на декоративно-прикладное искусство⁴. В коллекции Национального музея РК выделяются двухтумбовый письменный стол (КГМ–52739/9), датированный концом XIX – началом XX в., журнальный стол-сороконожка (КГМ–52739/11) в мавританском стиле, стул (КГМ–753/1) «à la Renaissance». В составе постоянной экспозиции Национального музея РК представлен ряд предметов, визуальный образ которых не позволяет с достаточной уверенностью отнести их к определенному стилю, а детали декора подчеркнуты эклектичны. К этим предметам относится шкаф-горка (КГМ–11180).

Отдельную группу предметов составляют вещи с характерными чертами стиля модерн: текучесть, динамика, плавные переходы между элементами. Среди мебели из коллекции Национального музея РК к этому стилю можно отнести венскую гнутую мебель, которая была широко распространена в интерьерах большинства городских домов и деревенских домов «обставленных на городской манер». Из 10 гнутых стульев второй половины XIX в. (КГМ–11952, КГМ–11953, КГМ–753/2, КГМ–14351, КГМ–17635, КГМ–12740, КГМ–12741, КГМ–12742, КГМ–12743, КГМ–14352) выделяются: 1) 4 стула фирмы «Тонет» и «Конь» с этикетками и клеймами, 2) 6 стульев предположительно российского производства без этикеток и клейм, среди которых один стул производства мастера из д. Каскесручей, Республика Карелия. По данным инвентарных карточек к производству фабрики «Тонет» относится мебельный гарнитур из гостинного дивана, стола, двух стульев и двух кресел (КГМ–44750/1–6).

Предметы мебели из коллекции Национального музея Республики Карелия в основной своей массе не являются яркими и конкретными случаями проявления определенного стиля. В контексте развития неостилей и проявления эклектизма второй половины XIX – начала XX в. точная атрибуция производителя и места изготовления предмета является затруднительной. Упростить эту задачу может наличие клейм или этикеток, как в случаях с гнутой мебелью, или зафиксированная документально история и легенда предмета, в которой указан производитель. Необходимо учитывать, что большая часть предметов могла быть изготовлена как кустарно, так и на фабриках.

Основные проблемы атрибуции предметов мебели связаны с неточностью и простотностью датировок, неустановленным происхождением и авторством, отсутствием детального морфологического и художественно-стилистического анализа предметов мебели из музейных коллекций. Попытка уточнения учетных данных и повторной стилистической атрибуции позволила предложить метод троичной оценки информативности инвентарных карточек. Эти результаты в дальнейшем могут способствовать восполнению ранее не учтенных данных и включению информации о коллекции в корпус истории русского мебельного искусства.

Примечания

¹ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства, XVIII – начало XIX в. СПб., 1996. С. 11.

² Попова З. П. Изучение и описание мебели в музейных коллекциях // Изучение и научное описание памятников материальной культуры. М., 1972. С. 145–199.

³ Ермолаева Д. Н., Попова З. П. Мебель // Русское декоративное искусство, XIX – начало XX в. М.: Искусство, 1965. Т. 3. С. 58.

⁴ Художественное убранство русского интерьера XIX в.: очерк-путеводитель. Л.: Искусство, 1986. С. 58.

С. М. Григорьева

Имитационные техники в ювелирном искусстве рубежа XIX–XX в.

Конец XIX – начало XX в. – период расцвета «русского стиля» в ювелирном искусстве, основанного на подъеме интереса к культурному наследию, народному искусству и забытым техникам ювелирного дела. Исследован набор для пунша работы Антипа Кузмичева из коллекции музея Фаберже как имитация традиционных технологий и материалов.

Ключевые слова: русская эмаль, эмаль по скани, ювелирное искусство, декоративно-прикладное искусство, русский стиль, имитационная техника, Музей Фаберже

Sofia M. Grigoryeva

Imitation technique in jewelry art in end of 19th – beginning of 20th century

The end of 19th – beginning of 20th century is the heyday of the «Russian style» jewelry, based on the rise of interest to cultural heritage, folk art and the forgotten techniques of jewelry. The investigated set of punch work of Antip Kuzmichev from the collection of the Faberge Museum in imitation of traditional techniques and materials. The study is being conducted for the first time.

Keywords: Russian enamel, enamel on filigree, jewelry, decorative art, Russian style, imitative technique, Faberge Museum

В конце XIX в. художественная эволюция русского искусства, в том числе и декоративно-прикладного, соотносилась с эстетическими, социальными и политическими устремлениями эпохи. Это время принято называть «эпохой историзма»: живой интерес к национальной истории, собственному прошлому, мифологии и традиционному быту находят яркое отражение в культуре и искусстве. После отмены крепостного права в 1861 г. в Москву и Петербург приезжали со всех концов страны бывшие крепостные; города развивались, стремительно вырос купеческий класс, для представителей которого в то время было характерно ощущение тесной связи со своими корнями и гордости за русское культурное и историческое наследие. Это было время высочайшего интереса к истории России, к ее традициям и культуре, что нашло отражение в работах художников и ювелиров того времени и привело к появлению так называемого «русского стиля»¹. В переломный момент русский народ обнаружил собственную почву в прошлом, и оно стало источником вдохновения для многих художников и мастеров второй половины XIX в. Это «русское направление возникло вследствие развивающихся (в народе. – С. Г.) самосознания и более серьезного изучения глубины духовной жизни русского народа»². Искусственно привитые духовные ценности Запада со времени правления Петра I хоть и были неотъемлемой частью жизни человека на протяжении нескольких веков, но все же не прижились окончательно и не нашли нужного отклика в русской культуре. Необходимо отметить, что интерес к собственному историческому и культурному наследию был характерен для многих европейских стран, где он проявлялся в обращении к традициям готики. В отечественной практике «русский стиль» представлял собой искусную стилизацию национального культурного наследия и интерпретацию образов и форм древнерусского искусства.

Во второй половине XIX в. получили широкое распространение архитектурные постройки и интерьеры в «русском стиле». В домах всех сословий – от дворцов и усадеб до квартир разного достатка – в «русском стиле» оформлялись, как правило, одна или несколько комнат. Тем не менее, полное оформление дома в едином «русском стиле» встречалось редко и было характерно в основном для загородных, деревянных домов. «Во второй половине XIX в. существовала устойчивая зависимость между стилем интерьера и его назначением. Было принято иметь гостиные в стиле Ренессанс, будуары и дамские кабинеты в стиле рококо, мужские кабинеты и ванные комнаты в мавританском, библиотеки – в готическом стиле. В русском стиле принято было проектировать столовые, реже – спальни»³.

Гармония стиля, подчеркивая единство интерьера и наполнявших его вещей, носила всеохватный характер и распространялась на множество предметов декоративно-прикладного и ювелирного искусства, выполненных в разнообразных техниках. Возрождались и тщательно изучались такие забытые старинные ювелирные техники и приемы как скань, зернь, различные эмалевые техники. Начиная с середины XIX в. и вплоть до конца столетия в ювелирном искусстве, в особенности в изделиях с эмалью, интерпретация традиционного искусства проявляется в воссоздании декоративных и орнаментальных форм. Мастера того времени копируют и перерабатывают формы предметов и старинные узоры, использовавшиеся в практике в XVI–XVII вв. Особое распространение получила известная с древних времен техника эмали по сканому орнаменту.

Стремительно увеличился и сам объем производства эмалевых изделий, которые использовались в оформлении интерьеров. К концу столетия почти все производство золотых и серебряных дел сосредоточилось в руках нескольких крупных фирм, хорошо оснащенных новейшим оборудованием и находящихся в основном в Москве и в Петербурге. Имена крупных производителей золотых и серебряных изделий, таких как Овчинников, Хлебников, Грачев, Оловянишников и др. становятся широко известны не только в России, но и за ее пределами. Эти мастера помимо техник возрождают и забытые формы изделий: ковши, братины, солоницы, кубки, чарки, стопы, которые с XVII в. исчезли из обихода. Используя традиционные русские орнаменты в декоре изделий, русские мастера отошли от использования господствовавших с Петровских времен традиций западноевропейского искусства. В данном контексте декоративно-прикладное, и в частности ювелирное искусство, являются одной из областей, где «русский стиль» конца XIX в. получил особо яркое распространение. Многие художники акцентировали внимание на русских мотивах, чтобы максимально живописно и вместе с тем емко выразить понимание образов и форм национального искусства.

Время конца XIX в. ознаменовано тем, что ювелиры проявляют особый интерес к традиционным русским художественным техникам, часто имитируя их. «К наиболее очевидным принадлежат широкое и разнообразное использование дерева или имитаций под дерево, как конструктивного (для обшивки стен и потолков), так и декоративного материала (карнизы, деревянные и оконные наличники, декор потолков, стен), изразцов (изразцовые печи, использование изразцов в качестве декора стен и потолков в виде декоративных фризов и отдельных плит, включенных в резной декор), вышитых по мотивам крестьянской вышивки крестом драпировок, занавесей, обивки мягкой мебели. Мотивы крестьянской вышивки и резьбы по дереву используются в орнаментальных росписях. Обращение к национальным техникам и материалам (холсту для занавесей, вышивкам, изразцам, деревянной резьбе) сплошь и рядом соседствует с имитацией»⁴. Имитации становятся одним из отличительных проявлений стиля рубежа эпох, для которого был характерен поиск таких необычных художественных решений. Подобные изделия – своего рода фантазии на тему Древней Руси и отражение ее традиционного фольклора, использование в композиции народных поговорок, знакомых персонажей из былин и сказок.

«С одной стороны, вторая половина XIX в. знаменует собой подлинный ренессанс традиционных для древнерусского и народного искусства национальных материалов и техник – характерных мотивов и способов изготовления эмалей, изразцов, деревянной отделки, а с другой – столь же широко и всеобъемлюще применяются имитации этих материалов и техник. Любые материалы и предметы любого назначения могут воспроизводить и подражать совершенно неожиданным, на первый взгляд, материалам и техникам. Фарфор и хрусталь подражают эмалям, декоративная роспись имитирует украшения из драгоценных камней, создает иллюзию дерева и подражает вышивкам крестом. <...> Книжные картонные обложки создают иллюзию металлических окладов древних священных книг»⁵.

Эмали с их удивительными узорами и яркими красками в национальном стиле, выполненные русскими ювелирами, пользовались огромной популярностью и за рубежом. Изделия в «русском стиле» зачастую представляли собой подарочные, памятные и сувенирные изделия. Некоторые иностранные фирмы по контракту заказывали работы русским ювелирам. Так русский ювелир Антип Иванович Кузмичев активно сотрудничал со знаменитой американской ювелирной фирмой «Тиффани». Для нее в 1887 г. на экспорт был изготовлен роскошный прибор для пунша⁶, который сейчас хранится в собрании Музея Фаберже в Санкт-Петербурге. Многие из памятников эмалевого искусства того времени были востребованы иностранными покупателями, желающими приобрести вещи в экзотическом для них «русском стиле», ставшим очень популярным особенно среди американцев. При этом популярностью пользовались именно произведения московских мастеров, а не петербургских, поскольку именно эти работы, в отличие от петербургского классического стиля, более всего отвечали понятию «русский».

В набор для пунша, созданный А. Кузмичевым, входят⁷: подставка, чаша для пунша, 12 стеклянных рюмок в подстаканниках, черпак. Центральным предметом в наборе является округлая чаша традиционной формы, чье широкое горлышко декорировано не прилегающим к самому сосуду бордюром. Его украшает выполненная в технике эмали по скани надпись русской вязью глубокого синего цвета по позолоченному серебряному фону, а окантовка бордюра в той же технике украшена повторяющимся орнаментом небесно-голубого цвета в виде стилизованной лилии, заключенной в полукруг из двух тонких лепестков. Сфера самой чаши оформлена в аналогичной технике эмали, доминирующие цвета которой – синий и голубой. В ее верхней половине сканный растительный орнамент в сине-бело-голубых тонах встречается только у самого горлышка, остальное место отводится чистому и сияющему золоченому металлическому фону, которому придан рельеф. Отсутствие орнамента здесь воспринимается как особый художественный прием – чаша не перегружена детальным и сложным орнаментальным рисунком, а теплый цвет золота удачно контрастирует с выбранной холодной синей цветовой гаммой, подчеркивая и выделяя эти оттенки.

Обилие сканого орнамента встречается в нижней половине чаши: три горизонтальных ряда орнамента с флоральными и геометрическими элементами, которые вносят в убранство ритм и контрастируют с вертикально разделенным рельефом верхней части чаши. При этом в цветовую палитру автор добавляет еще 3 активных оттенка – белый, красный и зеленый. Этим достигается большая красочность и пестрота рисунка. Крепится чаша на четырех ножках, мастерски оформленных в виде фантастических птиц – голова петуха, тело птицы, но покрытое чешуей, на месте крыльев и на груди – диски с крупными цветками. В цветовом решении автор придерживается основной гаммы. Четыре птицы держат большой сосуд, который размещается на большом круглом подносе на высокой подставке с широким круглым основанием. По всей окружности подноса располагается несколько рядов флорального сканого орнамента, который также в обилии встречается и на самой подставке. По большому кругу подноса размещены рюмки в подстаканниках. Аналогично декору чаши здесь комбинируется сканый орнамент с золотым металлическим фоном. Сами рюмки выполнены из стекла, на которых выгравированы цветочные мотивы, гармонично сочетающиеся по узору со сканью. По верхнему периметру, на подобие приема с декором чаши, но в технике выемчатой эмали, изображены русские поговорки, написанные уже встречавшейся русской вязью. Ручки подстаканников выполнены в форме птиц, что ясно перекликается с декором чаши. Дополняет набор ковш, выполненный в той же технике ювелирной эмали. Вдоль рукояти изображается тонкий голубой сканый жемчужный узор, а внешний край черпака украшает круглый флоральный орнамент в едином стиле и цвете с остальными предметами.

Практически все предметы украшены выполненными в технике выемчатой эмали пословицами и поговорками, написанными славянской вязью: «Вино не пить, хозяина не любить», «Вино веселит сердце человека», «Вот беда, болит с похмелья голова», «Загорелась душа до винного ковша». На венце большой чаши, установленной в центре, нанесена надпись: «Хорош тот, кто поит да кормит, да и тот не плох, кто хлеб-соль помнит». Надпись есть даже на ковше-черпаке: «Наливай, брат, наливай, все до капли выпивай».

Подобные цитаты народных пословиц и поговорок часто использовались в декоре таких предметов декоративно-прикладного искусства, выполненных в «русском стиле», как бочонки, ларцы, братины, ковши, солоницы; встречались такие надписи и в декоре мебели и даже в архитектуре. В украшавший их орнамент вплеталась вязь выполненных в славянском духе надписей, соседствуя с имитацией различных народных техник, таких как деревянная резьба в «русском стиле».

Особой частью в убранстве набора для пунша являются свисающие с подноса четыре вышитые льняные салфетки, с ажурным бордюром, просвечивающей на свет фактурной тканью. Салфетки, хоть и очень похожи на льняные, но, на самом деле, серебряные. Это прекрасный образец имитационной техники, позволявшей ювелирам «повторять» традиционные работы ремесленников. Современники писали: «Узоры красивых русских полотенец могут быть соединены в одно изящное целое и как мотивы, почерпнутые из этих полотенец и из заглавных букв старинных наших рукописей, могут служить для нынешней русской архитектуры и орнаментистики»⁸.

С «русским стилем» конца XIX – начала XX в. по степени распространенности и популярности не может соперничать ни одно другое направление архитектуры, прикладного и ювелирного искусства того времени. Средством сближения художественного языка является обращение к традиции, материалу, технике и фактуре национального искусства, искусная имитация форм и фактур, характерных для традиционного творчества – народного и средневекового, ярким примером чему является набор для пунша, выполненный Антипом Кузмичевым в конце XIX в.

Примечания

¹ Здесь и далее художественный стиль конца XIX – начала XX в., основанный на использовании элементов древнерусского и народного искусства, обозначается как «русский стиль» по: Кириченко Е. И. Русский стиль: поиски выражения нац. самобытности; народность и национальность; традиции древнерус. и нар. искусства в рус. искусстве XVIII – нач. XX в. М.: Галарт: Аст, 1997.

² Даль Л. В. Исторические исследования Русского зодчества. М.: Зодчий, 1872. Т. 2. С. 24.

³ Кириченко Е. И. Указ. соч. С. 204.

⁴ Там же. С. 204.

⁵ Там же. С. 209.

⁶ Набор для пунша. Фирма А. Кузмичева для фирмы «Тиффани». Москва, 1887. Серебро, стекло, литые, чеканка, гравировка, канфарение, выпилровка, вальцовка, эмаль по скани, выемчатая эмаль, эмаль по фольге, золочение.

⁷ Музей Фаберже: указ. по экспозиции. СПб., 2014. С. 101.

⁸ Стасов В. В. Образцы русского орнамента. М.: В. Гартман, 1872. Б. п.

М.-Н. Штарайтите

Презентация и интерпретация памятников Южного берега Крыма

Рассмотрена сохранность средневековых храмов Южного берега Крыма и возможность их презентации в качестве открытых музеев на примере существующего музея-заповедника. Предложен новый район для туристического маршрута и план популяризации памятников.

Ключевые слова: Южный берег Крыма, средневековые храмы, музеефикация памятников, Аю-Даг, Ореанда, открытый музей, христианские древности Таврики, сохранение и консервация средневековых памятников

Mariia-Nikol Shtaraitite

Presentation and interpretation of monuments of Crimea Southern Coast

The preservation of the medieval churches of the Crimea Southern Coast and the possibility of their presentation as open-air museums on the existing museum are considered. The new area to explore and route plan of the popularization of the monuments are proposed.

Keywords: Crimea Southern Coast, medieval churches, monuments museumification, Ayu-Dag, Oreanda, outdoor museum, Tavrika Christian antiquity, preservation and conservation of medieval monuments

Рассматривая полуостров Крым в качестве площадки для открытых музеев, самым известным и наиболее изученным является, расположенный на юго-западном побережье Государственный историко-археологический музей-заповедник «Херсонес Таврический», древнегреческий город, который существовал и в период средневековья, известный своими многочисленными памятниками. Однако Херсонес является не единственным в своем роде. Примером тому служит, созданный алуштинским предприятием «Пилигрим» коммунальный археологический музей под открытым небом «Аю-Даг – Святая гора» на Южном Берегу Крыма. Учредителем данного музея являлся, в свое время городской совет города Алушты. Официально предприятие начало свою деятельность в 2008 г., для помощи в открытии и подготовке к демонстрации археологических памятников были собраны как средства предприятия, так и привлечена грантовая помощь.

На сегодняшний день на горе имеется экспозиция – несколько музеефицированных остатков средневековых христианских храмов, раскопанных, законсервированных и отреставрированных как на средства ГКП «Пилигрим», так и Государственного Эрмитажа (СПб), павильон, накрывающий руины храма Петра и Павла, памятная стела, многочисленные стенды-экспозиции. Музейный маршрут промаркирован¹.

Особое внимание хотелось бы уделить факту реставрационных мероприятий, проведенных на всемирно известном храме Петра и Павла IX–XVI вв., который расположен у северной подошвы Аю-Дага, в южной части Партенитской долины. Именно благодаря реставрации и консервации можно рассмотреть архитектурно-пространственные решения средневекового храма, а также его сохранение несет в себе культовое значение для православного мира. Данный христианский памятник представляет собой открывает неизвестную для туристов сторону полуострова.

Храм найден в 1869 г. во время прокладки дороги по северному склону горы с Артекского перевала к берегу моря. Исследование памятника проводилось с 1871 г. по 2001 г.² Алтарь ориентирован по линии ЮЗ-СВ и представлял собой первоначально трехапсидную, трехнефную базилику X – начала XI в. с нартексом и галереей, окружавшей здание с трех сторон, и с четырехугольным помещением, примыкавшим к северо-западной стене галереи. Здание погибло в пожаре. В 1427 г. храм был восстановлен на старом фундаменте, и вновь разрушен в 1475 г. В XVI в., здесь возводится небольшая часовня³.

Длина с апсидой первоначального здания X – начала XI в. – превышает 17 м, его ширина по внешнему контуру – около 12 м. Ширина галереи – равна 1,8 м. Если на 1907 г. высота сохранившихся стен храма составляла до 2,5 м, то к настоящему времени их максимальная высота составляет 0,50 м, а в некоторых местах кладка полностью утрачена. Притвор храма (нартекс) имел два наружных входа и три проема, ведущие в нефы. Центральный неф отделен от боковых рядами столбов (по четыре с каждой стороны). Колонны в сечении имели четырехгранную форму. В нефах, нартексе и галерее сохранялась мозаика, сложенная из разных по величине плиток песчаника, мрамора, кера-

мики и обломков кальцита. В северной стене южного нефа базилики находится ниша, в которой из мраморных плит была сооружена гробница-меморий (размером 0,40–0,55 × 2,20 м, глубиной 0,55 м)⁴. Ее связывают с местом перезахоронения св. Иоанна Готфского, архиепископом города Феодоро и всей Готии, который, следуя церковным преданиям, основал в Партените во второй половине VIII в. монастырь с храмом св. Апостолов Петра и Павла. С этим храмом идентифицирована и партенитская базилика. Основанием для этого послужила строительная надпись, найденная в алтарной части центрального нефа. В данном тексте говорится о возобновлении митрополитом Готфским Дамианом в 1427 г. храма «первоверховных Апостолов Петра и Павла», воздвигнутого «архиепископом города Феодоро и всей Готии Иоанном Исповедником»⁵. Другая надпись с надгробной плиты 906 г., называющая монастырь св. Апостолов с эпитафией епископа Никиты, связана с существованием монастыря в X в.⁶

Помимо трех музеефицированных средневековых христианских памятников на горе расположены стелы, посвященные святилищу таврской богини Девы, а также легендарному «Замку бесчестья». На Аю-Даге разработан специальный пешеходный маршрут по археологическим достопримечательностям.

Такими являются итоги работы коммунального предприятия «Пилигрим» и его руководителя Сергея Николаевича Мацкевича в городе Алуште. Благодаря музеефикации горы Аю-Даг предприятию удалось не только ликвидировать акты вандализма, но и популяризировать информацию о нескольких эпохах на территории полуострова⁷.

Взяв за основу работу предприятия в городе Алуште, предлагаем рассмотреть не менее насыщенный по количеству памятников и видовых мест район Южного берега Крыма – поселок Ореанда, расположенный на территории муниципального образования городского округа Ялты, а также предложить туристический маршрут.

На территории данного населенного пункта представлено несколько археологических и исторических памятников разных периодов. Эти памятники расположены по пути двух пешеходных троп, которые хорошо известны современным туристам. Изученные объекты и проложенные в XX в. тропы, могли бы при дальнейшем благоустройстве стать еще более популярными, а также возможно создание нескольких туристических маршрутов.

Начать изучение и рассмотрение достопримечательностей Ореанды следует с наиболее изученных исследованных памятников, включенных в реестр археологии местного значения республики Крым. А именно с окрестностей горы Ай-Николы, где располагается один из известных объектов раннего железного века на территории Крыма – таврского могильника VI–V вв. до н. э., расположенного в поселке Ореанда в 2 км от поселка, между новым и старым шоссе Ялта-Севастополь, на высоте около 200–300 м выше уровня моря, примерно в 1 км от берега моря. Он известен, с середины XIX в.⁸ как один из таврских некрополей южнобережной группы⁹. Каменные ящики, относящиеся к данной группе, ориентированы в направлении запад-восток. Ящики сооружены из плит известняка.

Тавры – одни из наиболее известных и древнейших народов Крыма, от которого когда-то полуостров получил свое название – Таврика, Таврида, оставившие после себя «плиточные дольмены» представляющие собой каменные ящики, состоящие из пяти каменных плит, расположенных параллельно в несколько рядов или группами. Могильники являлись родовыми захоронениями, в которые помимо погребенных вкладывали различные предметы быта (оружие, конскую сбрую, бронзовые украшения и др.

Следующим исследуемым участком станет гора Крестовая, на которой в X в. возникает поселение, которое в XIII в. становится укрепленным «Ореанда-Исар». Укрепление «Ореанда-Исар», VIII–XV вв. – археологический объект культурного наследия местного значения № 488 (Взят на учет решением Крымского облисполкома от 05. 09. 1969 г. № 595 и решением Крымского облисполкома от 22. 05. 1979 г. № 284. Решением Крымского облисполкома охранный зона площадью 0,5 га и ограничена: с юго-запада и юго-востока границами парка санатория «Нижняя Ореанда», с востока и северо-востока подножием горы Крестовой, с запада границей сада совхоза-завода «Ливадия»). Расположен поселок городского типа Ореанда, на горе Крестовой, к югу от остановки «Ореанда» на высоте 160–170 м выше уровня моря, примерно в 500 м от берега моря. Впервые описан П. И. Кепененом¹⁰. В 1963 г. памятник обследован Л. В. Фирсовым¹¹. В 1967 и 1968 гг. на памятнике производились раскопки Южнобережным отрядом ИА АН УССР под руководством О. И. Домбровского и Ю. М. Скобелева¹².

По типологии В. Л. Мыца – «Ореанда-Исар» укрепленное поселение X–XIII вв.¹³ С северо-востока, востока и юго-востока укрепление, расположенное на вершине горы ограничено обрывами. Южный склон наиболее крутой, завален скальными обломками. Площадь укрепления около 0,52 га.

Размер крепостной площадки 100 × 85 м. Эта территория обнесена стеной, сложенной из бута на глине (местами на известковом растворе). Толщина стены 2–3 м, сохранилась в высоту до 2,5 м. Вход в укрепление находился в северной стене, куда вела проезжая дорога.

В результате исследований 60-х гг. XX в. у оборонительной стены были открыты остатки храма, три плитовые могилы, часть хозяйственного помещения с пифосом. Выявлены два слоя пожара X и XIII вв.¹⁴ По подсчетам Л. В. Фирсова на площадках внутри укрепления располагалось около трех десятков жилых построек. Среди них на вершине на самой крупной выровненной площадке, возможно, находился еще один храм.

Следующим пунктом становится археологический объект, феодальный замок, укрепление на скале Хачла-Каясы. Замок «Хачла-Каясы» XII–XIV вв. – археологический объект культурного наследия местного значения № 495 (взят на учет решением Крымского облисполкома от 05. 09. 1969 г. № 595 и решением Крымского облисполкома от 22. 05. 1979 г. № 284. Решением Крымского облисполкома от 15. 01. 1980 г. № 16, установлена охранный зона, которая ограничена: с юга, юго-востока и юго-запада – обрывами; с востока и запада – подножием скалы, с севера – трассой на Севастополь). Расположен по адресу: пос. Ореанда, в 2,5 км к западу, скала Хачла-Каясы.

Данный памятник был впервые обследован в 1967 г. Южнобережным отрядом отдела археологии Крыма ИА АН УССР под руководством О. И. Домбровским. Исследования были произведены отрядом экспедиции под руководством Е. А. Паршиной¹⁵. Обследованы остатки оборонительных стен, храма с прилегающим к нему некрополем и жилых домов. По типологии В. Л. Мыца Хачла-Каясы – замок XIII–XIV вв.¹⁶ Наибольшая протяженность крепостной территории с востока на запад 78 м, с севера на юг – 30 м. Площадь укрепления около 0,15 га.

С востока, юга и запада скальную площадку ограничивают обрывы. Вдоль них видны следы парапета, сложенного из бута на песчано-известковом растворе. С напольной (северной) стороны были возведены оборонительная стена и башня. Протяженность стены 30 м, толщина 2 м, сохранилась в высоту 1,5–1,8 м. Размер башни 6 × 7,5 м. С восточной стороны возле башни находились ворота шириной около 3 м. На одной из площадок, расположенных у северо-восточного обрыва, в 1967 г. Е. А. Паршиной был раскопан храм (4,5 × 8,6 м) и три могилы с внешней стороны храма. Рядом с ним проходила дорога от ворот укрепления к северной оконечности крепости¹⁷.

Также на рассматриваемой территории находится храм XIII–XV вв. с плитовым могильником. Располагается в 170 м от остановки «Ореанда» в развилке Верхнего и Нижнего шоссе Ялта-Алупка. Исследован в 1967 г. Южнобережным отрядом ИА АН Украины, группой под руководством Е. А. Паршиной¹⁸.

В окрестностях поселка Ореанда проходят две хорошо известные природные тропы: Солнечная и тропа Курчатова. Солнечная или «царская» тропа соединяет царский дворец в Ливадии с мысом Ай-Тодор. Тропа проходит через Ореанду, горные вершины Крестовая (Ставри-Кая) и Ай-Никола, скалы Белоголовая (Хачла-Каясы), Пирожок, храмы Святого Архистратига Михаила и Покрова Пресвятой Богородицы¹⁹. В районе поселка Ореанда проходит один из самых живописных участков тропы. А также прогулочная тропа Курчатова, проложенная 50-х гг. XX в. советским физиком-ядерщиком Игорем Васильевичем Курчатовым, которая ведет на вершину горы Ай-Никола.

Современное состояние троп, при минимальном благоустройстве (расчистки, установлении карт маршрута, маркировки, установлении скамеек и др.) могут восстановить свое изначальное предназначение и стать экологическими. Эти две дороги можно рассматривать и как отдельные маршруты, так и соединить их в один. На их пути расположены как уже упомянутые памятники археологии, так и памятники истории и культуры. Такие как резиденция российских императоров Ливадийский дворец, и имение «Ореанда», на территории которого расположен храм Покрова Пресвятой Богородицы. В районе поселка Ореанда в последнее время появился и новый объект – храм Архистратига Михаила, расположенной на скале, под горой Ай-Никола.

Все эти объекты расположены в живописных районах, откуда открываются виды как на южные отроги Главной Гряды Крымских гор, так и на черноморское побережье. Однако, памятники сильно задернованы, замусорены. Разрушаются не только природой, но и человеком. На территории археологических объектов, формально охраняемых государством, можно увидеть многочисленные следы грабительских раскопок. Бетонные столбы с табличками, что на территории находится археологический объект, поставленные еще в советскую эпоху – разрушены или частично уничтожены.

Консервация и укрепление стен архитектурных остатков археологических памятников, минимальная расчистка данных объектов, благоустройство территории – все может привести к созданию музеефицированных новых туристических объектов. Стоит также отметить, что на территории Южного берега Крыма находится не один подобный район с обилием как археологических, так и культурно значимых объектов, требующих внимания и изучения.

Примечания

- ¹ Ярков А. Предприятие «Пилигрим»: статус прохода на Аю-Даг. URL: <http://partenit-kpo.org> (дата обращения: 22. 07. 2016).
- ² Адаксина С. Б., Кирилко В. П., Мыц В. Л. Археологические исследования храма монастыря Святых апостолов Петра и Павла в Партените на Южном берегу Крыма // Отчетная археологическая сессия: тез. докл. СПб., 1999. С. 21–24.
- ³ Лысенко А. В., Тесленко И. Б. Античные и средневековые памятники горы Аю-Даг // Алушта и Алуштинский регион с древнейших времен до наших дней. Киев, 2002. С. 84–85.
- ⁴ Там же. С. 84.
- ⁵ Латышев В. В. Новая надпись из Партенита // Зап. Одес. о-ва истории и древностей. 1886. Т. 13. С. 58–65.
- ⁶ Латышев В. В. Сборник греческих надписей христианских времен из Южной России. СПб., 1896. С. 74–77, № 69.
- ⁷ Ярков А. Указ. соч.
- ⁸ Крис Х. И. Кизил-кобинская культура и тавры. М.: Наука, 1981. С. 57. (Археология СССР: свод археологических источников. Вып. Д. 1–7).
- ⁹ Там же. С. 34–36.
- ¹⁰ Кеппен П. О древностях Южного берега Крыма и гор Таврических. СПб., 1837. С. 189.
- ¹¹ Фирсов Л. В. Исары: очерки истории средневековых крепостей Южного берега Крыма. Новосибирск: Наука, Сиб. отд-ние, 1990. С. 206.
- ¹² Домбровский О. И. Средневековые поселения и «Исары» Крымского Южного берега // Феодальная Таврика. Киев: Наукова Думка, 1974. С. 33; Скобелев Ю. М. Археологическая разведка на г. Крестовой в Верхней Ореанде // Там же. С. 108–111.
- ¹³ Мыц В. Л. Укрепления Таврики X–XV вв. Киев: Наукова думка. 1991. С. 144–145.
- ¹⁴ Фирсов Л. В. Указ. соч. С. 221–222.
- ¹⁵ Паршина Е. А. Средневековые памятники на побережье от Голубого Залива до Ялты // Археологические исследования на Украине в 1967 г. Киев: Наукова думка, 1968. С. 57–61.
- ¹⁶ Мыц В. Л. Указ. соч. С. 144.
- ¹⁷ Фирсов Л. В. Указ. соч. С. 246–249.
- ¹⁸ Паршина Е. А. Указ. соч. С. 65–70.
- ¹⁹ Солнечная тропа. URL: <https://ru.wikipedia.org> (дата обращения: 22. 07. 2016).

Н. П. Блажко

Стрит-арт в контексте музея

Музеефикация художественного феномена современной культуры «стрит-арт», мыслимого только в контексте городской среды является актуальной. Выявлены положительные и отрицательные последствия интеграции уличного искусства в музей, предложены новые принципы музеефикации современных форм уличного искусства.

Ключевые слова: стрит-арт, уличное искусство, музеефикация, современное искусство

Nadezhda P. Blazhko

Street art in museum context

The museumification of the artistic phenomenon of modern culture «street art», conceivable only in the context of the urban environment is relevant. Positive and negative consequences of integration of street art into the museum, the proposed new principles for the preservation of contemporary forms of street art.

Keywords: street art, museumification, contemporary art

Стрит-арт¹ – художественное явление культуры андеграунда, феномен постмодерна, быстро охвативший весь мир. Это протест против гнетущих социальных проблем, призыв к размышлениям (своего рода Vanitas современности), выражение политических взглядов, попытка сделать окружающую действительность ярче, заявить о своей индивидуальности.

Уличное искусство мыслится только в контексте городской среды. Городское пространство является для него холстом, который направлен на прямой диалог художников с окружающей средой, жителями. Уличные художники – искусные мастера семиотики пространства². Как пишет А. Раппапорт: «Это социально-культурный вызов городу, который тем сильнее, что он и рожден городом и осмыслен только в его границах, и поддерживается только самим же городом»³.

Стрит-арт как своего рода антагонизм «высокому искусству», институционализованному искусству в галереях и музеях, в итоге сам начинает выходить из тени андеграунда и становится признанной частью мира искусства. Устраиваются различные фестивали (например, «Стенография» в Екатеринбурге⁴), выставки («Tag» в Большом дворце в Париже⁵, в Бруклинском музее 2006 г.⁶, и др.), все больше кураторов, музеев, аукционных домов заинтересованы в творчестве уличных художников. Многие из них стали самостоятельно перебираться из улиц в галереи. Например, Жан-Мишель Баския⁷, Кит Харинг⁸ и др. Вскоре начинают выставляться и работы одного из самых известных уличных художников – Бэнкси, что приносит организаторам большие деньги⁹. Донди Уайт, Futura 2000, Шепард Фейри, Ludo, Kaws, Бэнкси и др. переносят свои работы на холсты, которые продаются в галереях, на аукционных домах (например, Artcurail, Digard Auction и др.)¹⁰.

Но помимо проблемы коммерциализации искусства возникает вопрос его музеефикации, так как стали появляться музеи уличного искусства – Музей стрит-арта в Санкт-Петербурге¹¹, Галерея уличного искусства «Свитер» в Екатеринбурге¹², размещающая работы, ранее располагавшиеся на улицах, музей стрит-арта в Амстердаме¹³, коллекция уличного искусства в музее Виктории и Альберта¹⁴, открытая «галерея» уличного искусства в Далвиче¹⁵ и т. д.

Немаловажной является проблема нелегальности уличного искусства, которое пребывает в пограничном состоянии между искусством и вандализмом. В некоторых странах оно вообще находится под запретом, в других только интегрируется в городскую среду и, что немаловажно, в сознание людей, как реальное искусство. Музеи уличного искусства выступают здесь как своего рода меценаты уличных художников, которым уже не нужно бояться закона, у них есть легальная площадка для творчества. Как отмечает директор Музея стрит-арта в Петербурге, «мы на своей территории эту культуру узакониваем»¹⁶.

Музеи стрит-арта – «официальные представители» художников, они организуют новые проекты, сотрудничают с различными культурными сообществами, городской администрацией, выступают критиками, и их оценки помогают продвинуть талантливые проекты. У художников есть больше возможностей для вдохновения и времени на создание настоящих шедевров. Музеи помогают выстраивать коммуникацию художников с городом, создавать новые концепции.

Музей повышает ценность стрит-арта, отношение к которому весьма неоднозначно. Некоторые видят в нем вандализм, другие просто относятся несерьезно – как к очередной акции, а не к произведению искусства. Но помещенное в контекст музея «уличное искусство», действительно, принимает дефиницию искусства, культурного наследия наравне с памятниками предшествующих эпох.

Сотрудничая с музеями и галереями, художники хотят защитить свое творчество от властей, вандалов, неблагодарной, необразованной публики. Здесь играет роль восприятие музея как культурного института.

Не беспрецедентными являются случаи вандализма над произведениями уличного искусства. Работы осознанно закрашивают, стирают, наносят другие изображения¹⁷. Если речь идет о знаковых фигурах, то работы пытаются восстановить (например, многие работы Бэнкси пытаются сохранить под прозрачным щитом или демонтировать стены, чтобы продать на аукционе¹⁸). Музеи, таким образом, могут способствовать сохранению работ стрит-арта.

Также беспрецедентной является реставрационная практика музея уличного искусства в Санкт-Петербурге памятников стрит-арта. Речь идет о знаменитой работе художника Паши 183 «Аленка», которая значительно пострадала от непогоды и вандализма будучи расположенной на заброшенной стройке на территории национального парка «Лосиный остров» в пригороде Москвы¹⁹. Ради этого музей стрит-арта в Петербурге активно сотрудничал с уличными художниками, реставраторами и искусствоведами. Данный пример показывает, что музеи пока что единственные организации, пытающиеся сохранить произведения стрит-арта, обозначить как культурное наследие, нуждающееся в охране, реставрации и изучении.

На мой взгляд удачным проектом, в отличие от многих других музеев стрит-арта, можно назвать музей стрит-арта в Петербурге, который является синтезом завода и культурной площадки. В музее прослеживается попытка создать концепцию внесистемного (внемузейного) пространства – т. е. максимально приблизить пространство к естественной среде существования стрит-арта. Так «плотнами» служат стены завода (излюбленное место для творчества художников стрит-арта), улица, используются контейнеры и бочки, разделяющие пространства и т. д. Для действующего завода это своего рода джентрификация. Музей стрит-арта в Петербурге выступает также своего рода местом по переработке мусора. Так в рамках музея была запущена выставка «Искусство производства/Производство искусства»²⁰, где художники могли создавать свои работы из отходов.

О политике музея куратор Наилия Аллахвердиева заявляет, что сделала все возможное, чтобы вытащить художников на улицу²¹. «У нас нет намерения стать кладбищем для уличного искусства», – сообщает продюсер музея Альбина Мотор²². Таким образом, Музей уличного искусства предлагает альтернативный взгляд – он коррелирует с естественной для него средой.

В свою очередь, есть следующие аргументы, которые разрывают выше сложившийся консенсус. Следует отметить, что музеи в свои коллекции принимают в основном только знаменитых художников – Бэнкси, Футура 2000. В таком случае музеи и галереи стремятся к коммерческой выгоде. Возникает проблема цензуры. Отбираются лишь знаковые имена, что противоречит духу стрит-арта, где каждый может быть творцом. Таким образом лишь незначительная часть стрит-арта сохраняется и воспринимается как искусство. Наиболее важно то, что музей убивает имманентную ценность стрит-арта. Если «Фонтан» Дюшана вне контекста музея был бы предметом с утилитарными ценностями, а не произведением искусства (в искусстве XX в. таких примеров немало), то стрит-арт, в основном, консервируется и не несет свой социальный посыл.

Уже в XIX в. в музее видели угрозу «художественной и культурной аутентичности произведений искусства и артефактов, поскольку» он «вырывает их из естественной среды и помещает в музейные залы, где их можно лишь созерцать, но нельзя, так сказать, жить с ними»²³. Так, одним из первых мыслителей антимузея был Катрмер де Кэнси – апологет существования артефактов в естественной среде²⁴. Активными сторонниками уничтожения музеев были и авангардисты XX в.

В современном музее происходит некий симбиоз работ – в нем соединяются социально значимые произведения с просто меняющими облик фасада работами и т. д. В итоге, своего рода путаница. Трудно уловить какой-то конкретный смысл, теряется посыл. Музеи, таким образом, создают концепцию эстетического восприятия уличного искусства, редуцируют, тем самым, восприятие осмысленное, аналитическое. Они способствуют конверсии уличного искусства в памятник культуры.

Человек уже не улавливает глубокий смысл и эмоциональный посыл произведений. Идя в музей, мы настраиваем себя на эстетическую сторону воздействия, мыслим работы как часть культуры, как исторический памятник. Стрит-арт в своей естественной среде зачастую ориентирован на неожиданный аспект восприятия, что еще больше усиливает его посыл. Что касается музея, то мы уже идем туда с ожиданиями.

Музеи стрит-арта также влияют на его легализацию. Данный вид искусства как контркультура, по сути, маргинальный, нелегальный во многих странах. Вопрос о его легализации вообще неоднозначный. Нужно ли это стрит-арту вообще? Многим художникам нравится дух бунтарства, протеста, ощущение социальной значимости в силу злободневных тематик, многим не нужна слава. Эфемерность данного феномена современности – его неотъемлемая часть.

В Бразилии стрит-арт не мыслим в контексте музея. В стране с большим количеством бедного населения, социальных проблем стрит-арт – это крик о помощи, способ борьбы и кусочек красочной жизни, необходимый жителям. Работы, посвященные конфликту в Северной Ирландии²⁵, работы на Берлинской стене²⁶ и Израильском разделительном барьере²⁷ должны существовать непосредственно на своих местах до тех пор, пока актуален конфликт. Идея их музеефикации может быть приемлема через десятилетия, как взгляд на историческое прошлое, т. е. необходим кумулятивный базис.

Творчество некоторых художников мыслится лишь в контексте города. Например, работа Тимофея Ради «Ложь» (Екатеринбург, Россия²⁸) – появившись такая работа в музее – смысл утерян. Как говорит художник: «Работа, сделанная там, где нельзя, обладает особой силой. Произойдет детонация – это и есть уличное искусство»²⁹.

Не мыслятся в музее работы команды Ganghi³⁰ – художники набивают на домах и в переходах слова «любовь», «честность» и т. д., таким образом призывая к этому обычных прохожих – и таких примеров множество. Как говорят участники: «Улица – гигантский антимузей, в котором исчезает все, что ты в него помещаешь, и в этом ее ценность. Она не позволяет расслабляться»³¹.

Вывод по данной проблеме неоднозначен. Данному виду искусства для начала нужно укрепиться в естественной среде, заручиться доверием масс, пониманием, стать действительно частью культуры, а уже потом можно создавать из этого коммерческие проекты, музеефикации и т. д. Есть большой риск, что уйдет интерес к стрит-арту как к чему-то провокационному, искреннему, живому. Правильным кажется высказывание куратора Наили Аллаhverдиевой: «Музей должен проиграть улице, так же как идея обычного магазина давно проиграла супермаркету»³².

На мой взгляд, самым приемлемым вариантом будет развитие ныне уже существующих онлайн-музеев уличного искусства, такие как Streets are saying things³³, Стрит-арт в Google Art Project³⁴ и др. Работы показаны в своей естественной среде, люди со всего мира могут познакомиться с уличным искусством всех стран. Данные музеи также позволяют сохранить память о невечных творениях уличных художников, не претендуя на разрушение смысла стрит-арта. Весьма удачной кажется и идея создания художникам собственного блога, сайта, где они могут публиковать свои работы, общаться со зрителями и пр. Также стоит вопрос о создании контекста, условий для нормального творческого процесса, решение вопроса с точки зрения закона, финансовая поддержка художников, выделение, расширение специальных мест, на которые художники могут легально наносить работы – только тогда возможно реальное существование культуры стрит-арта в естественной среде.

Примечания

¹ От англ. «street art» – уличное искусство; другое наименование – паблик-арт (от англ. «public art»).

² Irvine M. The work on the street: street art and visual culture // The handbook of visual culture / ed. by B. Sandywell, I. Heywood. London; New York: Berg, 2012. P. 238.

³ Раппапорт А. Граффити и High Art (2008). URL: <http://ncca.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁴ URL: <http://stenograffia.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁵ С марта по апрель 2009 г. 150 художников выставили 300 граффити в Большом Дворце в Париже. Так французский художественный мир принял новую форму изобразительного искусства.

⁶ Бруклинский музей: офиц. сайт. URL: <https://brooklynmuseum.org> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁷ Жан-Мишель Баския: офиц. сайт. URL: <http://basquiat.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁸ Кит Харинг: офиц. сайт. URL: <http://haring.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁹ Выставки Keep it Real (2015) в Галерее Лайонел, Амстердам; Hirst and his Contemporaries (2006) в 162 Walton Street, Лондон; Banksy (2007) в галерее Андипа, Лондон и др.

¹⁰ Бумага стерпит // Harper's Bazaar Art / под ред. Д. Веледеевой. М.: Фешн Пресс, 2015. Спец. вып. осень-зима. С. 74–75.

¹¹ Музей стрит-арта в Санкт-Петербурге: офиц. сайт. URL: <http://streetartmuseum.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹² Свитер: галерея: офиц. сайт. URL: <http://sweatgallery.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹³ Музей стрит-арта Амстердама: офиц. сайт. URL: <http://streetartmuseumamsterdam.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹⁴ Музея Виктории и Альберта: офиц. сайт. URL: <http://vam.ac.uk> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹⁵ URL: <http://culture24.org.uk> (дата обращения: 22. 07. 2016).

- ¹⁶ Интервью с директором музея от 25 июля 2014 г. // Собака. ру: интернет-журн. URL: <http://sobaka.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).
- ¹⁷ Так называемый «кэппинг» («capping»), происходит от имени райтера Cap, известного тем, что наносит рисунки поверх уже существующих работ других авторов. URL: <https://en.wikipedia.org> (дата обращения: 22. 07. 2016).
- ¹⁸ Molloy M. No ball games: group defend sale of Banksy artwork removed from Tottenham wall. 2013. URL: <http://metro.co.uk> (дата обращения: 22. 07. 2016).
- ¹⁹ Искусство ТВ: интернет-телеканал. URL: <http://iskusstvo.tv> (дата обращения: 22. 07. 2016).
- ²⁰ Музей стрит-арта в Санкт-Петербурге: офиц. сайт.
- ²¹ Renn A. M. How Saint Petersburg is creating a permanent home for street art. 2015 // The Guardian: интернет-раз. URL: <http://theguardian.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).
- ²² Там же.
- ²³ Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Петрополис, 2001. С. 131.
- ²⁴ Там же. С. 133.
- ²⁵ Jarman N. Painting landscapes: the place of murals in the symbolic construction of urban space. URL: <http://cain.ulst.ac.uk> (дата обращения: 22. 07. 2016).
- ²⁶ Искусство и граффити Берлинской стены: офиц. сайт. URL: <http://berlinermaueronline.de> (дата обращения: 22. 07. 2016).
- ²⁷ Jones S. Spray can prankster tackles Israel's security barrier. 2005 // The Guardian: интернет-раз. URL: <http://theguardian.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).
- ²⁸ Тимофей Радя: офиц. сайт. URL: <http://t-radya.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).
- ²⁹ Манифест стрит-арта Тимофея Ради, написанный на бетонной стене. Цит. по: URL: <http://adme>. (дата обращения: 22. 07. 2016).
- ³⁰ Ganghi или «Ганди» – группа уличных художников из Санкт-Петербурга.
- ³¹ Интервью художников от 2 июня 2014 г. URL: <http://the-village.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).
- ³² Интервью с Наилей Аллахвердиевой. 2015 // Собака. ру: интернет-журн. URL: <http://sobaka.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).
- ³³ Streets are saying things: онлайн-музей уличного искусства: офиц. сайт. URL: <http://streetsaresayingthings.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).
- ³⁴ Онлайн-музей уличного искусства: офиц. сайт. URL: <https://streetart.withgoogle.com> (дата обращения: 22. 07. 2016).

К. Е. Шведова

Шведский народный костюм: традиции и современность

Проведено исследование шведского народного костюма в контексте традиции и современного состояния. Рассмотрено многообразие типов шведского народного костюма, представлены особенности одежды шведских провинций в контексте этнической и региональной особенности скандинавской культуры. Изучено влияние традиционного шведского костюма на творчество современных шведских модельеров.

Ключевые слова: шведский народный костюм, современная шведская мода, этномода

Kira E. Shvedova

Swedish folk costume: tradition and modernity

Swedish folk costume in the context of the tradition and the modern state is studied. Examines The types of the Swedish folk costume, features clothing Swedish provinces in the context of ethnic and regional peculiarities of Scandinavian culture are diversified. The influence of traditional Swedish costume in the work of contemporary Swedish designers is studied.

Keywords: Swedish folk costume, contemporary Swedish fashion, ethnodesign

Народный костюм, как элемент этнокультуры, является неотделимой частью материальной культуры общества и достоянием культуры любого народа. Возникший в результате коллективного народного творчества, он отражает своеобразие национального характера, материальные и духовные ценности человека.

История шведского народа представляет на сегодняшний день значительный интерес. В частности, нас связывает географическое, культурное, социальное пространство. Например, шведская крепость Ландскруна была построена в устье Охты еще в 1300 г. Спустя почти триста лет на том же месте была основана новая крепость Ниеншанц. К началу XVIII в. Шведская община в Петербурге включала в себя около двух тысяч шведов, а в 90-е гг. XX в. произошло возрождение Шведской общины и шведской церкви в Санкт-Петербурге.

Зарождение и формирование шведского народного костюма происходило под влиянием природно-климатических условий, которые оказывали большое влияние на его структуру. Характерная многослойность одежды была продиктована суровым северным климатом, и традиционный костюм крестьян изначально выполнял защитную функцию.

Кроме защитной функции в традиционном костюме шведов присутствовала высокая степень функции оберега. Магические значения и эстетика, которых были представлены в виде вышивки, орнамента. Позже народный костюм приобретает функцию репрезентации, демонстрации статуса человека в общине, а украшения, утратив свои «магические» значения, становятся сугубо декоративными.

Многообразие шведского народного костюма было обусловлено климатическими условиями регионов, степенью развития промышленности и сельского хозяйства, влиянием соседних регионов. При этом основные различия наблюдались в сочетании цветов элементов костюма, в характере вышивки, в наличии украшений, в фасоне женских головных уборов. Кроме повседневного костюма существовали праздничный, свадебный, похоронный костюмы. Существовали отличия между нарядом девушки и женщины. По одежде можно было определить возраст человека и его социальный статус.

Мужской народный костюм наглядно демонстрировал основные черты, характерные для шведского народа – сдержанность и простота. Желание придать мужественность владельцу костюма достигалась при помощи жестких подкладок под плечи, складок. В тоже время, присутствует способность умеренно украсить свой костюм всевозможными вышивками, завязками. «Мужской народный костюм состоял из льняной рубахи (skjort) со стоячим воротником, широкими рукавами и ластовицами (праздничную и свадебную рубаху по вороту и обшлагам украшали кружевами и вышивкой)»¹. Иногда высота воротника доходила до 7–8 см (провинции Вермланд, Даларна, Халланд). Встречались и с отложными воротниками (провинция Упланд). На запястьях завязывались простыми завязками или красивой тесьмой (Провинции Бохуслен, Хэрьедален, Даларна)².

«Куртки (troja, jacka) из толстой шерстяной ткани, с низким стоячим воротничком и двумя рядами пуговиц, часто украшенной по вороту, обшлагам и подолу каймой из материала иного цвета; жилета (vasten) из сукна или замши с пуговицами на груди (жилет надевают под куртку)»³. Куртки носили самых разных фасонов: короткие без воротника (провинция Упланд), двубортные с отложным воротником (провинции Емтланд, Хэрьедален, Халланд, Нэрке), двубортные с воротником-стойкой (провинции Даларна, Вестманланд, Вермланд, Сcone, Блекинге, Вестергетланд), сюртуки (falltroja) (провинции Вестманланд, Вестергетланд, Эстергетланд, Нэрке). Шили куртки из домотканого сукна или из льняного материала. Пуговицы на куртках были разнообразные: обтянутые тканью, медные, оловянные, роговые. В провинциях Сcone и Блекинге пуговицы были конусообразные.

В основном мужчины носили бриджи (buxor) из замши. С бриджами носили вязанные шерстяные чулки различных расцветок. Украшали под коленями завязки, связанные из пряжи или из ткани (провинции Сcone, Нэрке, Седерманланд, Смоланд). В провинциях Бохуслен, Сcone, Блекинге в некоторых районах носили брюки. Застегивались брюки и бриджи на пуговицы по бокам.

Головные уборы – необходимый атрибут мужского костюма, варьировались от вязаной шапочки до кепки, типа картуза (kaskett). Встречались шляпы с низкой тульей (провинции Даларна, Бохуслен, Сcone) и высокой тульей (провинции Вестманланд, Нэрке, Седерманланд, Эстергетланд, Вестергетланд). В провинциях Блекинге, Эстергетланд, Хэльсингланд головной убор представлял собой шапку, сделанную из клиньев. «На ноги надевали одноцветные или полосатые шерстяные чулки, завязывающиеся шерстяными шнурками у колен, а на них – кожаные туфли, ботинки или сапоги»⁴. Обязательным аксессуаром шведских мужчин был шейный платок. Он мог быть сделан из шелка, шерсти или ситца пестрой расцветки. Обычно весной и осенью мужчины носили длинные пиджаки из сукна (rock), зимой – длинные шубы из овчины, «сшитые в талию». Овчинные брюки, овчинный фартук и овчинный тулуп мужчины надевали в дальнюю дорогу.

Более разнообразная красочная одежда наблюдается у женщин. Женский костюм наиболее ярко отражает национальные черты, несет в себе знаковость. Каждый район, каждый уезд привносил в костюм свои неповторимые особенности. Отличительной чертой всех скандинавских народов является практичность в одежде, но врожденная тяга к красоте побуждала женщин использовать в своих костюмах затейливые вышивки, украшения, аппликации. При всем многообразии костюмов существовали и общие элементы в одежде. Обязательным элементом шведского женского костюма была рубаша с длинными рукавами (sarken, dansark, lintyg). Ее шили из белого льняного холста. Она состояла из двух частей: верхней (overdelssark) и нижней (nerdelssark), сшитой из более грубой материи. Поверх рубашки надевали льняную блузу (overdel), обычно вышитую на груди и по вороту, и корсаж (snorliv) из сукна. Корсажи шили из хлопковой ткани, из смеси льна и шерсти, из шерстяной ткани или камлота. В некоторых провинциях корсаж имел льняную подкладку. Корсаж был укороченным спереди и застегивался с помощью крючков и петель. Иногда он был внахлест и застегивался на два ряда медных пуговиц. В провинциях Смоланд и Вестергетланд корсаж застегивался с помощью шнуровки.

«Женщины носили широкую длинную юбку (kjol) из одноцветной шерсти или полушерсти (красной, зеленой, темно-синей и других цветов) или полосатые. Ее насборивали и позади часто пришивали к лифу. Фартуки (forklade) шили из шерстяной материи (ярко-красной, желтой, синей или полосатой)»⁵. В провинции Упланд юбка собиралась на поясе и крепилась с корсажем только сзади, а спереди завязывалась лентами, а в провинции Даларна юбка крепилась к корсажу по кругу талии с помощью пояса. В провинции Эланд были популярны юбки из замши. Передник был обязательным атрибутом женской одежды. Эта деталь одежды поражает своим разнообразием. В каждой провинции передник имеет свой неповторимый вид. Были из белого хлопка с вытканым рисунком (провинции Упланд, Вестергетланд, Седерманланд) или с набивным цветочным рисунком (провинция Бохуслен). Но в основном передники были в полоску разнообразных цветов и расцветок и с каймой по низу.

«Для женского костюма был обязателен пояс из цветной шерсти с большими кистями и прикрепленным к нему вышитым карманом. На плечи накидывали большой платок»⁶. Платки были из хлопка: в красную, белую, сиреневую и оранжевую клетку (провинция Упланд), с набивным рисунком по краю (провинции Холсингланд, Смоланд), с узором (провинция Вестергетланд). Были из белого хлопка с рисунком из переплетающихся полос и полосками по краям (провинция Вестерботтен) или из белого хлопка с набивным рисунком (провинция Емтланд). В некоторых провинциях носили шелковые косынки, украшенные узором (провинции Хэрьедален, Бохуслен, Нэрке). Также

встречаются косынки из шерстяного муслина с набивным цветным рисунком (провинции Даларна, Вестманланд, Вермланд).

В основном в Северной и Средней Швеции носили чепцы, отороченные кружевами и вязаные шапочки. В Южной Швеции были распространены полотенчатые головные уборы – белые платки, повязывающиеся различным способом и образующие причудливые формы⁷. «Для женского традиционного костюма характерны головные уборы из хлопчатобумажной или шелковой ткани в виде чепца или колпака (*hatta, lurkan*) и головной убор с конусообразным соломенным каркасом, обтянутым материей (обычно его носили замужние женщины), а также вязаные шерстяные шапочки»⁸.

«В прохладную летнюю погоду на блузу и корсаж надевали куртку из сукна с длинными рукавами или наплечную одежду. Куртку шили в талию. По воротнику, на груди, манжетах и по подолу ее обшивали лентой или украшали вышивкой. Такие куртки носят и в Прибалтике. На эстонских островах Тарваст и Кун они имели покрой, одинаковый со шведскими. Такие же куртки бытовали в Финляндии и Карелии. Наплечная одежда (*tara, vessel, fris*) состояла из одного или нескольких сшитых кусков материи. Эта старинная одежда бытовала во многих странах Западной Европы, а также в Норвегии, Финляндии, Прибалтике»⁹. Интересный фасон куртки носили в провинции Вестергетланд. Он был из черного камлота с подкладкой из белого льна. Держал форму с помощью китового уса и имел люверсы для шнуровки. В провинции Халланд пиджаки спереди не застегивались, а шнуровались. Осенью и женщины и мужчины носили пальто (*карра*), сшитое чаще всего из сукна. Зимой женщины носили более толстую одежду, чем в другое время года, и шубы из овчины.

Праздничная одежда отличалась от повседневной более ярким цветом, нарядной каймой и была украшена вышивкой. Траурная одежда была темной, чаще всего черной, за исключением фартука и женского головного убора. Фартук и головной убор были белого цвета. Умерших хоронили в обычной одежде.

Свойственная сдержанность шведов, выражалась не только в поведении, но и в костюмах, а также в украшениях. Женщины украшали свои наряды серебряными пуговицами на воротнике, носили крестики на серебряных цепочках. Самым распространенным украшением была брошь. Она выполняла функцию не только декора, но и использовалась для скрепления косынки. Броши в основном были ромбовидной формы с подвесками.

Необычным элементом одежды шведских женщин была «юбочная сумка» (*liduväska*), которая крепилась к поясу юбки с помощью шерстяного шнурка. Иногда сумка крепилась к поясу юбки с помощью крючков. В провинция Даларна сумки носили на правой стороне, прикрепляя к поясу на юбке¹⁰. Шведские женщины носили в них рукоделие, ключи от хозяйства. Чулки были вязанными и отличались только по цвету и составу пряжи. Их вязали из шерстяной или из хлопчатобумажной пряжи. На ноги поверх шерстяных или бумажных чулок женщины надевали летом кожаные туфли. Обувь в основном была из коричневой кожи на низком каблуке. В качестве праздничной обуви встречаются туфли на высоком каблуке.

Развитие коммуникаций, рост городов и промышленности в Швеции приводит к тому, что народ постепенно отказывается от традиционного костюма, считая его символом отсталого крестьянского мира. В результате к 1850 г. традиционный крестьянский костюм выходит из повседневного употребления¹¹.

Светское общество Швеции на рубеже XIX и XX в. было охвачено движением неоромантизма. Одним из главных вопросов становится вопрос идентичности. Национальный романтизм побуждает людей исследовать крестьянский костюм. Входят в моду элементы народного костюма. Не только светское общество, но и члены правительства начинают носить подобную одежду. Народная культура служит вдохновением для художников Андерса Цорна и Карла Ларссона, известных как воспевателей провинции Даларна. В 1891 г. культуролог Артур Хацелиус основывает Скансен (*Skansen*) – первый в мире этнографический музей под открытым небом. Помимо крестьянского быта в общем, Хацелиус интересовался и народным костюмом. Он выступил так же инициатором создания Северного музея (*Nordiska museet*) – музея шведской культуры и этнографии¹².

Создавались народные движения, занимающиеся возрождением старых традиций: народного танца, музыки и традиционной одежды. Народные костюмы находили, изучали (больше всего в провинции Даларна). На основе их реконструкции были созданы костюмы областей. Вопрос о национальном самосознании вновь встал на повестке дня. Шведский костюм (*sverigedräkt*) создавался как общий костюм для женщин Швеции и Норвегии, входившими в то время в унию. Создательницей этого костюма считается Мэрта Ергенсен. В 1900 г. она становится ученицей

садовника и попадает в королевскую резиденцию Тульгарн, в провинции Седерманланд. В этом замке она увидела принцессу Викторию из Баден-Бадена. Будущая королева пыталась демонстрировать принадлежность к новой национальной культуре и надевала созданные в народном стиле костюмы – вариации костюмов приходов Вингокер и Эстерокер, а также вариации традиционного костюма жителей острова Эланд. Такие же платья надевали придворные дамы. Это и послужило вдохновением для Мэрты Ергенсен, толчком к созданию женского национального костюма. Мэрта Ергенсен в 1901 г. ищет единомышленников, чтобы воплотить в жизнь главную идею – создать национальный костюм и распространить его в широких кругах. В 1902 г. Мэрта Ергенсен создает «Шведское Женское объединение национального костюма». Задачей общества было реформирование одежды. В противовес французской моде надо было создать новое платье, сконструированное в соответствии с принципами практичности, гигиены, и главное – исконной «шведскости». Национальный костюм, по мнению основательницы общества, должен был заменить французское платье. Члены общества должны были собственным примером насаждать идею ношения национального костюма в жизни. Предпочтительнее было переодеваться в народный костюм региона. Национальный костюм был «спроектирован» Мэрттой Ергенсен¹³. Ее идею поддерживали художники Карл Ларссон и Густав Анкакрона. Описание национального костюма Мэрта Ергенсен приводит в своей статье в газете «Idun». Она пишет, что юбка и лиф (lifestycke) должны быть сшиты из шерстяной ткани синего «шведского» цвета. Возможен вариант с ярко-красным лифом. Передник желтого цвета вместе с синей юбкой символизирует шведский флаг. Вышивка на лифе представляет собой цветочный мотив. Юбка может быть двух типов: либо обычная юбка на талии (midjekjol), либо похожая на сарафан (livkjol), где юбка и лиф сшиты, что характерно для костюма прихода Вингокер в Седерманланде. Для второго варианта нужен домотканый пояс с серебряной застежкой. Край юбки украшает кант шириной примерно 6 см и одного цвета с лифом. Головной убор и сорочка с широким воротником должны быть белого цвета, чулки и обувь – только черными¹⁴.

Известно, что сама создательница всегда носила только свой костюм и делала это до самой смерти в 1967 г. Члены объединения надевали костюмы только по праздникам. Когда началась первая мировая война, интерес к проекту утих¹⁵.

В середине 70-х гг. XX в. в Северном Музее в Стокгольме был найден экземпляр шведского костюма (sverigedräkt), переданный неизвестной женщиной из Лексланда. В газете «Land» объявили о поиске подобных костюмов, после чего было найдено еще несколько экземпляров 1903–1905 гг. Организатором этих поисков был Бу Мальмгрен. Он же разработал версию этого костюма для мужчин (до тех пор sverigedräkt был исключительно женским)¹⁶.

В связи с изменением отношения к национальной символике в 80–90 гг. XX в. интерес к национальному и народному костюмам возрождается. Появляются новые модели: детские, мужские, женские. К ставшему традиционным национальному костюму добавляются новые аксессуары, например, плащи. Неизменными остаются только цвета: желтый и синий. Цвета шведского флага, хотя Август Стриндберг замечал, что Швецию можно охарактеризовать двумя цветами: зеленым и красным. Зеленые сосны и шведские домики, выкрашенные по давней традиции в красный цвет¹⁷.

Ее Величество королева Сильвия надела его 6 июня 1983 г. в национальный праздник – день Швеции. Забытый после первой мировой войны, в 80-е гг. XX в. национальный костюм начинает возрождаться. Сегодня его можно увидеть на всевозможных праздниках, его надевают шведские принцессы и победительницы конкурсов красоты.

Традиционные художественные ремесла широко распространены по всей стране. В каждой провинции можно найти изделия местных народных промыслов. Самой большой известностью пользуются народные промыслы провинции Даларна, которая по праву считается самой шведской из всех провинций страны. До сих пор в этих краях по праздникам жители надевают народные костюмы. Каждая деревня имеет свой традиционный наряд. Особенно пышно отмечается в Даларне День середины лета: с песнями и плясками вокруг праздничного шеста в национальных костюмах под народную музыку¹⁸.

Шведские женщины по отношению к мужчинам имеют более независимое и свободное положение в сравнении с другими странами, что не могло не отразиться на одежде. Разница между женской и мужской модой незначительна. Современный стиль жизни во всем мире стирает различия между одеждой для работы и отдыха, будничной и праздничной одеждой. Шведы в этом вопросе опережают время. Шведская мода менее склонна к нарядности, более универсальна, в ней ярко проявляется стиль «уличная мода» («street»). Для шведов характерна сдержанность в выборе цветовой гаммы, фасонов, аксессуаров и других деталей¹⁹.

Многие современные шведские дизайнеры и модельеры черпают вдохновение в народном искусстве и используют традиционные национальные материалы и техники: Пиа Валлен, дизайнер текстиля и украшений, Томас Сандель и Клаессон Койвисто Рюне, дизайнеры Гуннель Салин, Мария Винка и компания Фронт, дизайнер украшений Пиа Рамбауди и модельеры Анна Хольтблад, Сандра Баклюнд и Оса Вестлунд²⁰. Создавая одежду, они руководствуются модными стандартами, но в первую очередь «родным» климатом. Жители Швеции предпочитают одеваться тепло, стильно и практично. В шведском стиле одежды очень много трикотажных и вязаных изделий. Шведская одежда – это, конечно, теплые стильные и комфортные вещи²¹.

Государство активно поддерживает развитие моды и всячески пропагандирует понятие «шведская мода» в качестве одного из основных экспортных продуктов. Также были выделены средства на организацию национальной школы по изучению дизайна, и в 2007 г. в Стокгольме был открыт НИИ на базе Королевского технологического института²².

Особенность шведского народного костюма при всем его многообразии, выражена в сдержанности, в целесообразности, в практичности. Вязаные теплые вещи, украшенные традиционным орнаментом, спасали в холодную погоду. Аналогичный подход к назначению одежды можно наблюдать и у современных шведов. Сегодня шведский костюм привлекает тем, что в нем сочетаются ультрасовременная мода и исконные национальные традиции: простота, элегантность, изобретательность, свойственные для шведских модельеров.

Примечания

¹ Токарев С. А., Козлов В. И., Ганцкая О. А. Народы зарубежной Европы. М.: Наука, 1965. Т. 1. С. 110.

² Nylen A. Swedish peasant costumes. Stockholm: Nordiska Museet, 1949. 191 p.

³ Токарев С. А., Козлов В. И., Ганцкая О. А. Указ. соч. С. 110.

⁴ Там же. С. 110.

⁵ Там же. С. 111.

⁶ Там же.

⁷ Petters T., Höglén A., Runbäck J. Rättviksdräken tä vändas å fest. Rättviks Hemslojdsförening, 2009. 111 s.

⁸ Токарев С. А., Козлов В. И., Ганцкая О. А. Указ. соч. С. 111.

⁹ Там же. С. 112.

¹⁰ Petters T., Höglén A., Runbäck J. Op. cit.

¹¹ См.: Иванова Л. В. Шведский народный костюм как символ национальной идентичности // Шведы: сущность и метаморфозы идентичности. М.: РГГУ, 2008. С. 494–503.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Шведский дизайн: традиции и современность. URL: <http://shveciya-gid.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

¹⁹ Шведская мода. URL: <http://fashionbank.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

²⁰ Шведский дизайн.

²¹ Лисичкина А. Шведская мода: основные направления моды и известные бренды шведской одежды. URL: <http://m-oda.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

²² URL: <http://fashionbank.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

А. А. Орлова

Отражение стереотипных представлений об арт-рынке в современном киноискусстве

Стремительное развитие арт-рынка рассмотрено на основе анализа кинофильма «Лучшее предложение» (2013, реж. Дж. Торнаторе, Италия). Важной культурной доминантой в художественных практиках XX и XXI вв. являются стереотипы. Проблема репрезентации арт-рынка представлена кинорежиссерами через узнаваемые формы – «киноштампы». Представлена авторская классификация стереотипных представлений об арт-рынке в киноискусстве.

Ключевые слова: кинематограф, арт-рынок, художественный рынок, стереотипы, киноштампы

Anastasiya A. Orlova

Reflection of stereotypic ideas of art-market in modern movie

The rapid development of the art market on the basis of the analysis of the movie «The Best Offer» («La migliore offerta», 2013, dir. Giuseppe Tornatore, Italy) is discussed. Important cultural dominant in the artistic practices of the 20th and 21st centuries are stereotyped. The problem of representation in the art market is presented by the filmmakers through recognizable forms – «filmstamps». The author's classification of stereotypes about the art market in cinema is presented.

Keywords: cinema, art-market, stereotypes, filmstamps

Киноискусство XX и XXI в. реагирует на востребованную в различных науках (искусствоведение, социология, философия потребления, экономика) тему арт-рынка. Художественный язык отражает и формирует социокультурные стереотипы о данной сфере. Чаще всего режиссеры, обращаясь к этой теме, придают ей романтический ореол; на сегодняшний день существует уже сложившийся набор кино-штампов. Синтетическая природа киноискусства располагает к появлению не только сюжетных, но и визуальных и аудиальных стереотипов об арт-рынке. При изучении данных стереотипов в качестве инструментов для анализа становятся важными: подход с точки зрения семиотики и достижения социальной мифологии. «В современной киноленте одновременно наличествуют три типа повествования: образное, словесное и музыкальное (звуковое). Между ними могут возникать взаимоотношения большей сложности. При этом, если один из видов повествования представлен значимым отсутствием (например, фильм без музыкального сопровождения), то это не упрощает, а еще более усложняет конструкцию значений»¹.

Игровое киноискусство второй половины XX – начала XXI в. часто обращается к различным стереотипам об арт-рынке, но степень соответствия этих стереотипов реальности обычно достаточно условна и может существенно различаться. В ряде работ стереотип служит отправной точкой для дальнейшего развития концепции режиссера. В рамках такого подхода, например, герой может в течение киноленты существенно измениться, от амплуа перейти к более сложному неоднозначному персонажу. «Социальные мифы тесно связаны со стереотипами (устоявшееся отношение к происходящим событиям, действиям, поступкам и т. д.). Область построения стереотипов простирается от бредовых фантазий до осознанного использования учеными округленных результатов вычислений <...> т. е., формирование стереотипов – это экономия собственных усилий, так как попытка увидеть все вещи заново и в подробностях, а не как типы и обобщения, утомительна, а для занятого человека практически обречена на провал»².

Стереотипы об арт-рынке связаны с несоответствием этой сферы и ее героев законодательству, с постоянным нарушением законов. Кинофильмы, ставшие материалом для изучения репрезентации художественного рынка, демонстрируют устойчивые «штампы». При подробном анализе разных кино-работ они отчетливо вычлняются и группируются.

С позиции семиотического подхода киностереотипы можно объединить в три основные группы: повествовательные, аудиальные, и визуальные. В повествовательные включаются: пространство, время, жанр, персонажи, сюжет, тематика. В аудиальные: шум, звуки и музыка. В визуальные: точка зрения, длина кадра, цвет, свет, костюм и декорации. Режиссеры в разной степени обращаются к тем или иным из них.

Стоит отметить, что использование таких стереотипов в больших количествах соответствует ожиданиям массового зрителя, для которого штампы будут легко понятны, так как именно в развлекательных целях, преимущественно, и используются стереотипы. Это позволяет фильмам иметь успех у массовой аудитории и приносить прибыль своим создателям.

В кинофильме «Лучшее предложение» (2013 г., англ. «The Best Offer», итал. «La migliore offerta», режиссер Джузеппе Торнаторе, Италия) режиссер выбирает уже сложившиеся к 2013 г. повествовательные, визуальные и аудиальные стереотипы об арт-рынке. Фильм является соединением жанров драмы, мелодрамы, детектива и триллера. Стоит отметить, что часто именно к этим жанрам обращаются режиссеры, создающие художественный фильм об арт-рынке.

В данном случае арт-рынок существует на нескольких уровнях. Самый очевидный и легко считываемый – внешний. Профессия главного героя Верджила Олдмана связана с аукционной деятельностью. В соответствии с этим трижды фигурируют сцены торгов.

Тема плутовства востребована в фильмах с тематикой арт-рынка, это связано с криминальной составляющей, которую режиссеры вводят намеренно. Тем самым, пространство художественного рынка позиционируется как нечестное, преступное, связанное с ловкостью и хитростью. И именно этими качествами обычно наделяется главный герой, который совершает ограбления. К данному сюжетно-повествовательному стереотипу обращается и Джузеппе Торнаторе. Фильмы подобного рода включают в себя истории, связанные с классическими произведениями искусства, но вместе с тем, имеют скорее развлекательный характер. Ведь главными становятся: хитрость героя, интрига, связанная с похищением произведений искусства, экшен.

Ключевой персонаж фильма «Лучшее предложение» – Верджил Олдман (Джеффри Раш), успешный пожилой аукционист и мизантроп. Он – закрытый герой, не доверяющий никому (до определенного момента сюжетной линии). Его единственная страсть – это произведения искусства, преимущественно, классические, а именно – женские портреты самых разных эпох. Таким образом герой общается с женщинами: боготворит их и боится.

Персонаж Джеффри Раша долго обманывает покупателей произведений искусства, т. е. является плутом, которого в финале кинофильма обманывает другой, более хитрый плут. И наказание Олдмана куда более жестокое, чем просто потеря материальных средств. Герой теряет всю свою коллекцию женских портретов, которые, несомненно, он ценил не только с финансовой точки зрения, но и как образец недоступной, идеальной красоты. Самое же главное, что он утрачивает – это любовь. Без нее он совершенно теряется, попадает в больницу, перестает чем-либо интересоваться. В данном случае, персонаж от амплу постепенно переходит к индивидуальному образу. Режиссер, отталкиваясь от стереотипного представления об арт-дилерах, показывает индивидуальные черты и судьбу героя.

Джузеппе Торнаторе дает характеристику сферы художественного рынка через особенности внешности и поведения персонажей. Олдман-аукционист наделен неизменными визуальными и внутренними составляющими участника арт-рыночной сферы, уже ставшими стереотипными. К ним относятся: безупречный вкус, дорогой костюм, примат классики (в дизайне, костюме, музыке и т. д.), скрытность и настороженность, высокомерие. В его костюме всегда найдется место паре перчаток и носовых платков, которые обезопасят от лишних тактильных контактов с миром людей и вещей. Даже вход в свой «картинный сейф» Олдман забаррикадировал шкафом с перчатками, которые скрывают как самого героя, так и все для него сокровенное.

Благодаря сотрудничеству со своим давним знакомым (персонаж Вили (Дональд Сазерленд)), Олдман много лет приобретает лоты дешевле их реальной стоимости, к числу его махинаций относится и оценка подлинника как подделки, что также стало узнаваемым сюжетным ходом в репрезентации художественного рынка киноискусством. Таким образом, герой через эти действия характеризует не только себя, но и ту сферу, в которой работает.

Следующий уровень арт-рынка заложен в проблематике. Основой ее является антитеза: подлинное/поддельное. Эта проблема лейтмотивом проходит как через жизнь лотов, так и через жизнь людей, тем самым подчеркивая сопоставимость мира людей и мира произведений искусства. В этом отношении в роли своеобразного резонера выступает персонаж Вили, произнося в конце фильма фразу, объясняющую поведение героев: «Человеческие эмоции – как произведение искусства, их не трудно подделать. Иногда они только кажутся подлинными. А приглядишься – фальшивка».

Таким образом, герой Джеффри Раша после неоднократных фальсификаций, представления ложного подлинника, сам становится обманутым и «плутовской круговорот» замыкается. Помимо плутовства, режиссер также вводит мотив игры и соперничества за «лучшее предложение». В данном контексте «предложение» не только в аукционных торгах, но и в борьбе за любовь. Этот сюжетный мотив также стал узнаваемым в кинофильмах с подобной тематикой.

Стоит отметить, что тема художественного рынка представлена режиссером не только повествовательно, но и благодаря различным сугубо кинематографическим приемам.

Во время сцен аукционных торгов преимущественно используется крупный и средний план, что позволяет сосредоточить зрительское внимание на фигуре главного героя.

Доминанта этих планов также акцентирует регулярные (почти ритмичные) жесты аукциониста, обращенные к публике. Динамика создается за счет постоянной смены точки зрения героя и камеры. Олдман переключается с одного покупателя на другого, протягивая к нему чуть вытянутую руку. Конечно, в сценах присутствует и неизменный атрибут – молоток, уже ставший киноштампом.

В фильме в основном использован монтаж параллельный ходу событий, за исключением финальной части, где режиссер обращается к параллельно-эмоциональному монтажу. Происходит это переключение потому что эмоциональное состояние главного героя резко становится другим, он погружается в горькие воспоминания: кадры прошлого и настоящего, связанные с чувствами Олдмана, сменяют друг друга.

Съемки преимущественно павильонные (за исключением нескольких сцен на улице и в парке). Связано это с общим визуальным наполнением фильма: роскошь в большей степени воплощается благодаря богато украшенным скульптурой и дорогими люстрами интерьерам, произведениям искусства, дорогим костюмам – неперенным визуальным атрибутам.

В сценах, где фигурирует комната с картинами Олдмана, камера постепенно движется от одной картины к другой, как бы глазами самого героя, оглядывающего свою коллекцию. В фильме использована точка зрения со стороны и/или глазами главного героя.

Время действия фильма не акцентировано, по бытовым узнаваемым реалиям предполагается, что оно соответствует моменту съемок. Течение времени линейно, за исключением финальной части кинофильма, где перемежаются моменты настоящего и прошлого, о котором вспоминает Верджил Олдман. Фильм завершается сценой в ресторане «День и ночь», где весь интерьер украшен большими и малыми часовыми механизмами, которые в совокупности с фразой Олдмана, обращенной к официанту, о том, что он ждет еще одного человека, дают понять, что герой не отпускает прошлое, живет мыслями о нем и ожиданием своей возлюбленной. В фильме мало ярких красок, цветовая гамма сдержана и соответствует деловому стилю главного героя. В костюме Олдмана использованы классические цвета: черный, белый и серый.

На аудиальном уровне акцентом становится репрезентативная струнная музыка Эннио Морриконе, уже ставшего классиком среди кино-композиторов. В фильме фигурирует два типа мелодий. Первый – это мотивы, которые создают атмосферу, близкую фильмам-триллерам. Второй – музыка Морриконе, которая своими отсылками на классику характеризует мир Верджила Олдмана в той же мере, что и его дорогой костюм. Даже речь героя (в русском дубляже) наполнена литературными оборотами и лексемами, свойственными книжному стилю. Что также работает на создание интеллектуального «элитарного» образа.

В «Лучшем предложении» формируется сложная история человеческих взаимоотношений. Художественный рынок представлен в двух направлениях: внешнем декоративном и внутреннем сюжетно-психологическом. Само название кинофильма отсылает к торгам, где победитель тот, чье предложение окажется лучшим. В фильме активно используется сложившийся миф об арт-рынке. Режиссером соблюдены основные клише: теневой бизнес, авантюризм, «элегантное плутовство» главного героя, его «классичный» внешний облик (визуальное наполнение) и столь же «классичная» музыка (аудиальное наполнение). Джузеппе Торнаторе дает в четкой параллели два мира – искусства и человеческих отношений. И каждый из них, и арт-рынок, и мир эмоций проходит испытание на подлинность.

В «Лучшем предложении» используется большой объем уже сформированных стереотипов об арт-рынке, о том каким безразличным снобом должен быть эксперт в области оценки и продажи произведений искусства, и представлением реального человека, способного к увлеченности, взаимности и любви.

Таким образом, приведенный киноматериал демонстрирует творческий подход к сформированным в прошлом стереотипам об арт-рынке и его представителях. В отличие от других режиссеров, Торнаторе в своем фильме к стереотипам добавляет философскую проблематику, размышления об истинности и ложности как чувств и эмоций, так и искусства. Герои «Лучшего предложения» не замыкаются в ампулу, а приобретают индивидуальные черты. Данный кинофильм имеет двухадресную направленность, и обращается как к массовой аудитории, так и к более малочисленной части зрителей, которые стереотипы могут воспринять более иронично, считать отсылки к классическим произведениям искусства, литературы, музыки. Идеи подлинности/ложности искусства или градации психологических погружений главного героя, мистической роли самого искусства в жизни людей являются первостепенными по отношению к воспроизведенным стереотипам.

Примечания

¹ Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 92 с. URL: <http://lib.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

² Роль и место социальных мифов в процессе формирования обыденного сознания // МолУч – в помощь молодому ученому. URL: <http://molyuch.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

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

УДК [027.7:61]:[025.171:004]

А. Г. Кузнецова

Опыт оцифровки фонда старой и редкой книги Фундаментальной библиотеки Военно-медицинской академии им. С. М. Кирова

Богатейшая библиотека медицинской литературы Военно-медицинской академии им. С. М. Кирова получила возможность оцифровать свою коллекцию редкой и старой книги и ведет активную работу в этом направлении. Статья раскрывает основные этапы сканирования фонда, технологические аспекты, а также проблемы, с которыми сталкиваются сотрудники библиотеки при работе с ветхими изданиями.

Ключевые слова: оцифровка, редкая книга, электронная коллекция

Alesya G. Kuznetsova

Digitization experience of old and rare books fund of S. M. Kirov Military Medical Academy

The richest library of medical literature of the S. M. Kirov Military Medical Academy received an opportunity to digitize the collection of rare and old books and conducts active work in this direction. The article reveals the main stages of scanning of the fund, technological aspects, and the problems which library workers face while working with old editions.

Keywords: digitization, rare books, digital collection

В начале 2014 г. министр обороны Российской Федерации Сергей Шойгу, в рамках инспекции Военно-медицинской академии имени С. М. Кирова, поручил специалистам «Оборонстроя» в течение года провести ремонтные работы в Фундаментальной библиотеке Академии и восстановить ее исторический облик, осуществив реконструкцию основных помещений, декоративных элементов и отдельных антикварных предметов мебели. Кроме того, Министр отметил необходимость оцифровки фондов библиотеки, в частности, речь идет об оцифровке рукописных материалов XVI–XVII вв. и истории болезни членов императорской семьи¹.

В настоящее время фонд библиотеки составляет более 1 900 000 экземпляров медицинской, естественнонаучной, военной и общественно-политической литературы. Библиотека обладает редчайшими, в том числе первопечатными, изданиями европейской медицинской литературы, одной из самых полных в стране коллекций русских медицинских книг и журналов XVIII–XX вв. История библиотеки начинается с 1798 г. – это год основания Медико-хирургической академии. Библиотека создавалась на базе первой в России публичной медицинской библиотеки, основанной в 1756 г. директором Медико-хирургической Коллегии П. З. Кондоиди². В фонде библиотеки представлены первые учебники по медицине на русском языке: «Сокращенная анатомия» профессора Медико-хирургической академии П. А. Загорского, 1802 г., «Общая хирургия» – руководство к преподаванию хирургии И. Ф. Буша, 1807 г., «Общая терапия» И. Е. Дядьковского, 1836 г., «Военно-походная медицина» А. А. Чаруковского, «Искусство повивания, или Наука о бабьем деле» Н. М. Максимовича-Амбодика, 1784 г. и богатейшая коллекция печатных диссертаций, в том числе первая диссертация, защищенная в академии – Саввы Большого, диссертация И. П. Павлова³.

Задачи по обеспечению сохранности и доступности богатейшего фонда Фундаментальной библиотеки Военно-медицинской академии им. С. М. Кирова исследователям, ценителям и гражданам относятся к одним из приоритетов не только самого учреждения, но также является важным направлением Государственной программы по информатизации учреждений культуры⁴.

Для создания качественных цифровых образов, отвечающих современным требованиям, корпорация «Элар», специализированное предприятие по созданию, комплексному оснащению электронных архивов, внедрению передовой техники и информационных технологий, выполнила поставку в библиотеку универсального книжного сканера «План Скан А2В» и программных модулей⁵. Данное оборудование предназначено для бесконтактной цветной, полутоновой и черно-белой оцифровки книг, журналов

и каталогов, газет, различного рода скрепленных документов, ветхих и нестандартных сшитых материалов, в том числе с плотным корешком, не позволяющим раскрыть документ более чем на 120 градусов. Возможность сканирования документов до формата A2, а также полупрозрачных оригиналов, глянцевых документов. Оптическая система данного сканера обеспечивает высокое качество получаемых электронных образов при любом состоянии оригинала⁶.

Благодаря оборудованию, которое получила библиотека, стало возможным создание полноценной электронной коллекции старой и редкой книги. Для проведения работ по сканированию в библиотеке выделено помещение – сканерная. В помещении было установлено четыре сканера. Для решения задачи формирования электронных копий редких изданий было оборудовано четыре автоматизированных рабочих места. Было принято решение для создания электронных копий редких изданий использовать распространенный формат электронных книг PDF. Ответственной за процедуру оцифровки назначена библиотекарь А. Г. Кузнецова. Помощь в сканировании библиотеке оказывают операторы научной роты, которые прошли инструктаж по работе с техникой и полностью освоили все аспекты процедуры оцифровки. Процедура сканирования строго регламентирована и включает в себя несколько этапов:

1. **Подготовительный этап** – забор партии изданий из книгохранилища и перенос их в помещение для сканирования, заполнение отчетной документации и ведение журнала учета количества книг, подлежащих оцифровке в данной партии.

2. **Этапы сканирования:** 2. 1. **Полное сканирование издания** – сканирование издания, создание файла цифрового образа, работа над текстовым слоем, размещение издания на сервере; 2. 2. **Рескан дефектных электронных копий** – проверка и поиск дефектов в уже готовых электронных версиях изданий; при обнаружении дефектов – проводится процедура полного, либо частичного пересканирования дефектной версии, на сервер помещается новая цифровая версия книги.

После прохождения всех этапов оцифровки издание становится доступным пользователям на веб-сайте библиотеки через электронный каталог⁷. В процессе оцифровки редких изданий не редко возникают вопросы, связанные с процедурой взаимодействия человека и техники с книгой, а именно: при сканировании книга находится под прижимным стеклом, для получения наиболее точного и четкого цифрового изображения без тени и искажений, однако, такая процедура может навредить переплету и деформировать издание. Ввиду этого факта, каждое издание требует особого внимания и индивидуального подхода, данный аспект трудно четко регламентировать и зафиксировать в инструкции. Сотрудники библиотеки работают над этим вопросом и уделяют ему достаточно много внимания, что, в свою очередь, дает положительный результат.

На сегодняшний день библиотека полностью удовлетворена результатами работ по созданию цифровой коллекции. Более того, за время работы над оцифровкой был получен внушительный информационный массив, часть из которого уже доступна для читателей библиотеки в электронном каталоге. Общее количество цифровых копий переросло экспериментальную стадию – отсканировано более 1500 изданий, однако поисковый интерфейс, реализованный на сайте библиотеки, позволяет легко и быстро ориентироваться в массиве информации. Стоит отметить, что у зарегистрированных пользователей есть возможность осуществлять атрибутивный и полнотекстовый поиск электронных ресурсов по страницам, абзацам, главам редких изданий, так как каждый файл содержит текстовую «подложку».

Таким образом, оцифровка фонда редкой книги является ответственной и кропотливой работой. Это долговременная процедура с серьезным результатом, а не случайная акция. Благодаря современным технологиям Фундаментальная библиотека Военно-медицинской академии им. С. М. Кирова в скором времени завершит оцифровку фонда редкой и старой книги, предоставляя возможность пользователям получить полноценный доступ к своей электронной коллекции.

Примечания

¹ Сергей Шойгу рассказал о судьбе библиотеки ВМА им. Кирова // Medsovet: федер. мед. портал. URL: <http://medsovet.info> (дата обращения: 22. 07. 2016).

² Военно-медицинская академия им. С. М. Кирова: офиц. сайт. URL: <http://vmeda.org> (дата обращения: 22. 07. 2016).

³ Фундаментальная библиотека Военно-медицинской академии им. С. М. Кирова: офиц. сайт. URL: <http://vmeda.org> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁴ Эллар: корпорация: офиц. сайт. URL: <http://elar.ru> (дата обращения: 22. 07. 2016).

⁵ Планетарный сканер «Элар» ПланСкан серии A2B // Эллар: корпорация: электрон. арх. М., 2013. 7 с.

⁶ Короткова Т. В. В библиотеке Военно-медицинской академии им. Кирова будут оцифровывать издания на базе «Элар ПланСкан» // Сопеews: изд. о выс. технологиях. URL: <http://snews.ru>. (дата обращения: 27. 07. 2016).

⁷ URL: <http://188.254.82.236> (дата обращения: 27. 07. 2016).

О. А. Солопова

Внутренние коммуникации в организации

Раскрывается роль коммуникации в организации и описывается воздействие, которое они оказывают на рабочий процесс практически любой компании. Рассматриваются также виды внутренних коммуникаций на предприятии.

Ключевые слова: коммуникация, внутренняя коммуникация, деловая коммуникация, виды коммуникации в организации

Oksana A. Solopova

Internal communication in the organization

The author describes the role of communication in organizations and the impact of communication on the workflow of a company. It also examines the types of internal communication in the enterprise.

Keywords: communication, internal communication, business communication, types of communication in the organization

Коммуникации являются неотъемлемым элементом организационной структуры любой компании. В каждой фирме значимым условием жизнедеятельности ее подразделений является внутренняя коммуникация – обмен информацией между сотрудниками.

Именно благодаря коммуникациям в системе управления, сотрудники получают информацию, необходимую им для выполнения своих обязанностей, происходит формирование корпоративной культуры и мотивация персонала для улучшения показателей их работы¹. Деятельность организации в целом и работников внутри организации будет успешной, если налажены эффективные коммуникации. Руководитель, выполняя свою роль и осуществляя основные функции с помощью качественной и своевременной информации, может эффективно управлять реализацией поставленных целей².

Значимость коммуникаций в современном мире велика. Без четко слаженного взаимодействия людей друг с другом, как в личных, так и в профессиональных сферах, их деятельность не была бы продуктивной. Именно поэтому так важно тщательно следить за процессом коммуникации и стараться сделать его максимально эффективным и продуктивным, только в таком случае организация сможет быть конкурентоспособной.

В целях достижения намеченных результатов почти в любой трудовой деятельности субъекты вступают во взаимодействие посредством коммуникации. Предметом такого взаимодействия является дело, содержание которого – социально значимая совместная деятельность людей, предполагающая согласованность действий, понимание целей, задач и специфики этой деятельности, своей социальной роли и своих возможностей по ее развитию³.

Коммуникации в нынешнее время рассматривают как обязательную составную часть менеджмента, поскольку современный бизнес зависит как от экономических, так и четко налаженного взаимодействия между сотрудниками не только своего департамента, но и других отделов⁴.

Любая организация, не зависимо от рода ее деятельности выступает как определенная коммуникационная единица. Она существует в сложившейся системе взаимоотношений, в которой присутствуют как внешние, так и внутренние коммуникации. Наиболее важным является то, как функционируют внутренние коммуникации. Если в самой компании нет слаженного системы обмена информацией, то это будет негативно сказываться и на внешних позициях предприятия. Каждая организация стремится во внешнем мире продемонстрировать единство своей команды, но без хорошо налаженных внутренних коммуникаций с целью своевременного информирования сотрудников, это было бы крайне затруднительно⁵.

Необходимо непрерывно стремиться к улучшению коммуникационной системы, так как она обеспечивает принятие решений, играет важную роль в межличностных отношениях и формировании имиджа организации. Безусловно, эффективный обмен информацией – существенная составная часть всех видов управленческой деятельности⁶.

Существуют различные способы классификации внутренних коммуникаций на предприятии: по степени субординации они делятся на вертикальные и горизонтальные, по степени формализации – на формальные и неформальные, по количеству участников взаимодействия – на межгрупповые, внутригрупповые и межличностные.

Вертикальные коммуникации должны связывать все уровни организации в единое целое. Причем, прежде всего по этим видам следует информация, направленная сверху вниз, в котором до подчиненных доводят сведения о текущих задачах, рекомендуются методы действий, разъясняются способы вознаграждения и применяются санкции, действующие нормы выработки. Через систему нисходящих связей руководство организации обеспечивает ориентацию сотрудников относительно главных целей организации, а также формулирует требования к поведенческим стереотипам исполнителей на всех уровнях организации, т. е. укрепляет и поддерживает авторитет власти.

Вертикальные коммуникации используются и для обратной связи в направлении от исполнителей к руководителю. Подчиненные используют восходящие потоки информации, чтобы довести до сведения руководства информацию о частых проблемах подразделения и отдельных работников. В то же время руководители получают через эти каналы информацию о проблемах в каждом подразделении организации, что позволяет им постоянно корректировать меры воздействия на подчиненных. Развитие восходящих потоков информации является сегодня наиболее приоритетной задачей организационной деятельности. Решение этой задачи способствует привлечению рядовых работников, исполнителей к участию в подготовке решений по ключевым проблемам состояния организации, развитию инициативы исполнителей, применению новых идей, изобретений, коллективного опыта.

Горизонтальные коммуникации представляют собой средства передачи информации на каждом отдельном уровне организации, в цехах, бригадах, других структурных подразделениях. Они осуществляются на совещаниях руководителей различного уровня от высшего до низшего, на собраниях исполнителей, а также в неформальных видах общения, в дружеских сообществах, в ходе бесед между коллегами и т. д.

Очевидно, что горизонтальные виды коммуникации отличаются чрезвычайным многообразием и обладают большими возможностями для управления деятельностью учреждения, информирования членов организации всех уровней. Именно горизонтальные коммуникации передают информацию не директивного, а совещательного характера, способствуют уточнению общих целей и задач организации применительно к конкретным условиям каждого подразделения; влияют на неформальное общение специалистов различного профиля из разных подразделений, способствуя тем самым комплексному подходу к решению общих задач учреждения.

Формальные коммуникационные связи отличаются высокой степенью стандартизации взаимоотношений между создателем и получателем сообщения, они характеризуются строгим соответствием основным организационным правилам, нормам, ценностям, отличаются высоким уровнем устойчивости, надежности, четкой направленностью на достижение организационных целей.

Неформальные коммуникационные связи возникают там и тогда, где и когда формальные связи оказываются недостаточными и неспособными удовлетворить потребности членов организации. Такие связи отличаются меньшей устойчивостью и выражают в основном интересы малых социальных групп и отдельных личностей. Они часто используются в качестве горизонтальных для взаимодействия со смежными подразделениями. Но неформальные связи могут иметь и вертикальный характер⁷.

В коммерческой деятельности неформальные коммуникации многочисленны и разнообразны. На практике официальные структуры и официальные коммуникации – это лишь вершина айсберга структуры управления. Немало вопросов рассматривается и решается неформальными группами, которые не наделены официальными полномочиями и которые созданы на базе дружеских отношений⁸.

Вышеперечисленные виды коммуникации практически не встречаются в чистом виде. Причина тому проста: коммуникация в организации – это сложный процесс, на который влияет масса факторов: статус сотрудника; тема его информационного сообщения, которое он передает в процессе взаимодействия, причины вступления в контакт и др. В таблице приведены примеры коммуникационных ситуаций, демонстрирующих пересечение разных видов коммуникации:

Название вида	Формальные коммуникации	Неформальные коммуникации
Горизонтальные коммуникации	Передача служебной информации между сотрудниками одного уровня в рабочих целях	Общение с сотрудником того же уровня в неофициальной обстановке и/или на неофициальные темы (например, распространение слухов)
Вертикальные коммуникации	Передача служебной информации от начальника к подчиненному и/или наоборот: от подчиненного к вышестоящему лицу, в рабочих целях.	Дружеское взаимодействие между руководителем и рядовым специалистом

Межгрупповая коммуникация характеризуется взаимодействием различных подразделений предприятия через отдельных своих членов, например, работники центральных органов управления фирмы поддерживают связи со своими коллегами из региональных филиалов. Но такие взаимодействия могут оказывать и смежные группы, не контролируемые друг друга. Эти связи важны для организации, но, как правило, они носят нерегулярный, неустойчивый, непостоянный характер. В ходе такого взаимодействия могут возникать конфликты. Однако, эти связи способствуют успешности компании, обеспечивая ее целостность. Именно поэтому создание межгрупповых коммуникационных сетей – одна из важных задач предприятия.

Внутригрупповая коммуникация присуща малым группам, образующим организацию. Информация, связывающая членов таких групп, имеет постоянный, многоплановый характер и циркулирует в достаточно жестких границах этих групп. Члены группы часто относятся с недоверием к информации, поступающей извне, что препятствует утверждению нормы корпоративной этики и может стать причиной возникновения коммуникационных барьеров.

Межличностные коммуникации – процесс одновременного речевого воздействия двух или нескольких субъектов, вступивших во взаимодействие друг с другом. Межличностный характер коммуникации подразумевает, что передача информации происходит между небольшим количеством индивидов. Обычно участники такого вида коммуникации находятся в пространственной близости. Они имеют возможность легко осуществлять обратную связь. Такое взаимодействие личностно ориентировано, т. е. предполагается, что каждый из его участников принимает во внимание особенности эмоционального состояния, самооценки, личностных характеристик своего собеседника и в свою очередь рассчитывает на такое же отношение со стороны своего собеседника⁹.

Данный перечень видов коммуникаций не является исчерпывающим. Однако, это основные из них, которые используются для передачи информации между людьми, являющимися сотрудниками одной компании и связанными трудовыми взаимоотношениями. Как уже было сказано выше, ни один вид коммуникации не существует в чистом виде, все они оказывают друг на друга ощутимое влияние. В приведенной таблице наглядно показано, например, что горизонтальные коммуникации в неформальной обстановке приобретают совсем иной характер, нежели чем, тот же самый вид коммуникации, но формальный. Также происходит и с другими видами: любая деталь может изменить процесс и характер взаимодействия. Умение управлять коммуникацией – это важный навык, который пригодится не только руководителю, но и обычному сотруднику, так как именно общение – это основной способ решения вопросов и проблем, возникающих во время рабочего процесса. Для того чтобы развить в себе способность верно выбрать вид коммуникации, соответствующий цели общения, нужно обладать как обширным коммуникационным опытом, так знаниями основных теоретических сведений о видах коммуникации в организации.

Примечания

¹ Луценко Е. Л. Влияние процесса коммуникации на эффективность управления организацией // В мире научных открытий. Красноярск: Науч.-иннов. центр, 2015. № 1. С. 1096–1104.

² Лаптева Е. В. Профессиональная коммуникация – залог успешного управления // Начало в науке. Уфа: Аэтерна, 2015. № 1. С. 311–313.

³ Захарчук Т. В., Грузова А. А. Профессиональные коммуникации: учеб. пособие. СПб.: СПбГУКИ, 2014. 128 с.

⁴ Груздев А. А. Особенности человеческого общения в пространстве современной коммуникативной реальности // Современные проблемы науки и образования. Пенза: Акад. естествознания, 2015. № 1. С. 1100–1115.

⁵ Маленков Ю. А. Современный менеджмент: учебник. М.: Экономика, 2010. 439 с.

⁶ Галушко В. Г. Социальная коммуникация в информационном обществе // Инновационная наука. Уфа, 2015. № 4. С. 73–74.

⁷ Деловые коммуникации: учебник / под ред. В. П. Ратникова. М.: Юрайт, 2014. 519 с.

⁸ Чемоданова О. Н. Коммуникационный менеджмент как фактор повышения эффективности современной организации // Управленческие науки. 2013. № 2. С. 58–62.

⁹ Ореховская Н. А. Социальные коммуникации: учебник. М.: Альфа-М: Инфа-М, 2014. 224 с.

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

Авдеев Михаил Викторович, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Avdeev Mikhail Viktorovich, graduate student, Department of museology and cultural heritage avdeev.m92@gmail.com	Грусман Владимир Моисеевич, доктор педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой, кафедра музеологии и культурного наследия Grusman Vladimir Moiseevich, doctor of pedagogics, associate professor, head of department, Department of museology and cultural heritage muzeologkaf@spbguki.ru
Аветисян Владимир Рубенович, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Avetisyan Vladimir Rubenovith, graduate student, Department of museology and cultural heritage vavetisyan@orientmuseum.ru	Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD in history, associate professor, Department of museology and cultural heritage elenamast@yandex.ru
Афони́на Ольга Михайловна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Afonina Olga Michailovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage ola_ony@mail.ru	Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD in history, associate professor, Department of museology and cultural heritage elenamast@yandex.ru
Белоусова Анастасия Александровна, студент, кафедра теории и истории культуры Belousova Anastasia Aleksandrovna, student, Department of theory and history of culture tenkor663@gmail.com	Большаков Валерий Павлович, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории культуры Bolshakov Valery Pavlovich, doctor of philosophy, professor, Department of theory and history of culture bolshakov.valerii@mail.ru
Блажко Надежда Петровна, студент, кафедра искусствоведения Blazhko Nadezhda, student, Department of art studies nadya.blazhko@gmail.com	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Petrakova Anna Evgenevna, doctor of art studies, associate professor, Department of art studies petrakova.anna@gmail.com
Бузова Людмила Александровна, магистрант, кафедра искусствоведения Buzova Liudmila Aleksandrovna, graduate student, Department of art studies buzova@artmuseum.karelia.ru	Исаева Ольга Анатольевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра искусствоведения Isaeva Olga Anatolevna, PhD in art studies, senior lecturer, Department of art studies issolga@gmail.com
Волков Дмитрий Александрович, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Volkov Dmitriy Aleksandrovich, student, Department of museology and cultural heritage dm.septim@gmail.com	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail.com
Горбачева Александра Сергеевна, студент, кафедра искусствоведения Gorbacheva Alexandra Sergeevna, student, Department of art studies morrypenguin@mail.ru	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Petrakova Anna Evgenevna, doctor of art studies, associate professor, Department of art studies petrakova.anna@gmail.com
Горский Сергей Михайлович, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Gorsky Sergey Michailovich, student, Department of museology and cultural heritage toga-voga@mail.ru	Куклинова Ирина Анатольевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Kuklinova Irina Anatolievna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage i_kuklinova@mail.ru
Григорьева София Михайловна, магистрант, кафедра искусствоведения Grigoryeva Sofia Mikhaylovna, graduate student, Department of art studies sofia.m.gri@gmail.com	Габриэль Галина Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой, кафедра искусствоведения Gabriel Galina Nikolaevna, PhD in art studies, associate professor, head of department, Department of art studies gabrielart@mail.ru

Деменева Екатерина Юрьевна, магистрант, кафедра искусствоведения Demeneva Ekaterina Yurevna, graduate student, Department of art studies brz-kat@yandex. ru	Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствоведения Dyemshina Anna Yurevna, doctor of cultural studies, associate professor, Department of art studies demshina24@mail. ru
Доня Дмитрий Сергеевич, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Donya Dmitryi Sergeevich, student, Department of museology and cultural heritage dimdon94@mail. ru	Романова Галина Ниловна, кандидат исторических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Romanova Galina Nilovna, PhD in history, associate professor, Department of museology and cultural heritage gala. romanova@gmail. com
Елсукова Софья Олеговна, студент, кафедра искусствоведения Elsukova Sofya Olegovna, student, Department of art studies sophieaulich@gmail. com	Яковлева Мария Викторовна, кандидат культурологии, доцент, кафедра искусствоведения Yakovleva Mariya Viktorovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of art studies nadinst2008@yandex. ru
Заровнятных Евгений Викторович, магистрант, кафедра искусствоведения Zarovnyatnyh Eugeny Victorovich, graduate student, Department of art studies df_gh@mail. ru	Корнилова Анна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра искусствоведения Kornilova Anna Vladimirovna, doctor of art studies, professor, Department of art studies annakorni4@yandex. ru
Измайлова Эмма Вячеславовна, аспирант, кафедра теории и истории культуры Izmaylova Ehmma Vyacheslavovna, postgraduate student, Department of theory and history of culture emma. izmailova@yandex. ru	Леонов Иван Владимирович, доктор культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Leonov Ivan Vladimirovich, doctor of cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture ivaleon@mail. ru
Исаева Полина Анатольевна, студент, кафедра теории и истории культуры Isaeva Polina Anatolevna, student, Department of theory and history of culture polinais_1994@mail. ru	Свиридова Любовь Олеговна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Sviridova Lubov Olegovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture sviridova05@mail. ru
Калашников Андрей Игоревич, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Kalashnikov Andrey Igorevich, student, Department of museology and cultural heritage andkalashnikov@yahoo. com	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail. com
Карпова Елена Валерьевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Karpova Elena Valeryevna, graduate student, Department of museology and cultural heritage elena. karpova93@gmail. com	Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD in history, associate professor, Department of museology and cultural heritage elenamast@yandex. ru
Ковалева Ксения Александровна, студент, кафедра теории и истории культуры Kovalyova Ksenia Aleksandrovna, student, Department of theory and history of culture senya-k-senya@ya.ru	Прокуденкова Ольга Викторовна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Prokudenkova Olga Viktorovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture proolg2000@mail. ru
Кorableва Анастасия Валерьевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Korableva Anastasia Valerevna, student, Department of museology and cultural heritage anastasiia_korableva@mail. ru	Мухин Андрей Сергеевич, доктор философских наук, профессор, кафедра музеологии и культурного наследия Mukhin Andrey Sergeevich, doctor of philosophy, professor, Department of museology and cultural heritage nebelwerfer@inbox. ru
Крузман Юлия Вадимовна, магистрант, кафедра искусствоведения Kruzman Yulia Vadimovna, graduate student, Department of art studies yulek007@inbox. ru	Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies ArutyunyanJl@yandex. ru

Кудрина Екатерина Михайловна, студент, кафедра искусствоведения Kudrina Ekaterina Mikhaylovna, student, Department of art studies kat-kitten13@mail. ru	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Petrakova Anna Evgenevna, doctor of art studies, associate professor, Department of art studies petrakova. anna@gmail. com
Кузнецова Алеся Геннадьевна, магистрант, кафедра информационного менеджмента Kuznetsova Alesya Gennadevna, graduate student, Department of management of information allsmith15@yandex. ru	Борисова Елена Ивановна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра информационного менеджмента Borisova Elena Ivanovna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of management of information elena. siverskaya@gmail. com
Куликова Мария Дмитриевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Kulikova Maria Dmitrievna, student, Department of museology and cultural heritage kitschhhhh@gmail. com	Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Zinoveva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage muzeology@mail. ru
Мичурин Екатерина Игоревна, студент, кафедра теории и истории культуры Michurina Ekaterina Igorevna, student, Department of theory and history of culture kami95@yandex. ru	Свиридова Любовь Олеговна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Sviridova Lubov Olegovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture sviridova05@mail. ru
Мункова Юлия Владимировна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Munkova Iulia Vladimirovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage juliamunkova@gmail. com	Мухин Андрей Сергеевич, доктор философских наук, профессор, кафедра музеологии и культурного наследия Mukhin Andrey Sergeevich, doctor of philosophy, professor, Department of museology and cultural heritage nebelwerfer@inbox. ru
Назанян Карина Георгиевна, аспирант, кафедра музеологии и культурного наследия Nazanian Karina Georgievna, postgraduate student, Department of museology and cultural heritage vergessene_elf57@mail. ru	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail. com
Назаренко Екатерина Владимировна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Nazarenko Katherine Vladimirovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage ITheBlackOrchidl@yandex. ru	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail. com
Николаева Екатерина Валерьевна, аспирант, кафедра музеологии и культурного наследия Nikolaeva Ekaterina Valerievna, postgraduate student, Department of museology and cultural heritage thesauros. 07@mail. ru	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail. com
Орлова Анастасия Андреевна, магистрант, кафедра искусствоведения Orlova Anastasiya Andreevna, graduate student, Department of art studies lepra_nic@mail. ru	Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствоведения Dyemshina Anna Yurevna, doctor of cultural studies, associate professor, Department of art studies demshina24@mail. ru
Петрова Наталья Олеговна, студент, кафедра искусствоведения Petrova Natalya Olegovna, student, Department of art studies natalifrance@yandex. ru	Рыбакова Дарья Анатольевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра искусствоведения Rybakova Daria Anatolievna, PhD in art studies, senior lecturer, Department of art studies d_alt@mail. ru
Полякова Маргарита Аркадьевна, студент, кафедра искусствоведения Polyakova Margarita Arkadievna, student, Department of art studies margarita. grey@yandex. ru	Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies ArutyunyanJl@yandex. ru

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

Раншакова Татьяна Владимировна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Ranshakova Tatiana Vladimirovna, student, Department of museology and cultural heritage ranshakovatv@gmail. com	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail. com
Ремезова Виктория Владимировна, студент, кафедра искусствovedения Remezova Viktoriya Vladimirovna, student, Department of art studies viktoriyarem@yahoo. com	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствovedения, доцент, кафедра искусствovedения Petrakova Anna Evgenievna, doctor of art studies, associate professor, Department of art studies petrakova. anna@gmail. com
Родина Марина Александровна, студент, кафедра искусствovedения Rodina Marina Aleksandrovna, student, Department of art studies dovab@yandex. ru	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствovedения, доцент, кафедра искусствovedения Petrakova Anna Evgenievna, doctor of art studies, associate professor, Department of art studies petrakova. anna@gmail. com
Сергеева Екатерина Валентиновна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Sergeeva Ekaterina Valentinovna, student, Department of museology and cultural heritage katherine_sergeeva@mail. ru	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail. com
Сивас Евстолия Юрьевна, аспирант, кафедра теории и истории культуры Sivas Evstolia Yurjevna, postgraduate student, Department of theory and history of culture e. sivas@yahoo. com	Русаков Аркадий Юрьевич, доктор философских наук, доцент, проректор по научной работе Rusakov Arkadiy Yurevich, doctor of philosophy, associate professor, vice-rector on scientific work arkrus@rambler. ru
Солопова Оксана Артуровна, магистрант, кафедра информационного менеджмента Solopova Oksana Arturovna, graduate student, Department of management of information solopovaoksana@yandex. ru	Захарчук Татьяна Викторовна, доктор педагогических наук, профессор, кафедра информационного менеджмента Zakharchuk Tatiana Viktorovna, doctor of pedagogics, professor, Department of management of information tzakhar56@gmail. com
Страхова Дарья Алексеевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Strakhova Daria Alekseevna, student, Department of museology and cultural heritage dariagerfort@gmail. com	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail. com
Суздalова Ульяна Петровна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Suzdalova Ulyana Petrovna, graduate student, Department of theory and history of culture upsuzdalova@mail. ru	Иконникова Светлана Николаевна, доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой, кафедра теории и истории культуры Ikonnikova Svetlana Nikolaevna, doctor of philosophy, professor, head of department, Department of theory and history of culture ikon. 08@inbox. ru
Теребилов Максим Геннадьевич, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Maksim Gennadevich Terebilov, student, Department of museology and cultural heritage colmayers. 93@mail. ru	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail. com
Ушакова Варвара Андреевна, магистрант, кафедра искусствovedения Ushakova Varvara Andreevna, graduate student, Department of art studies varvara. ura@mail. ru	Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствovedения, доцент, кафедра искусствovedения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies ArutyunyanJl@yandex. ru

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

Хабарова Анастасия Николаевна, магистрант, кафедра искусствоведения Khabarova Anastasia Nikolaevna, graduate student, Department of art studies fyutk-dtlmvf@mail. ru	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Petrakova Anna Evgenevna, doctor of art studies, associate professor, Department of art studies petrakova.anna@gmail. com
Харченко Ирина Алексеевна, магистрант, кафедра искусствоведения Kharchenko Irina Alekseevna, graduate student, Department of art studies xarira11@mail. ru	Исаева Ольга Анатольевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра искусствоведения Isaeva Olga Anatolevna, PhD in art studies, senior lecturer, Department of art studies issolga@gmail. com
Черезова Елена Константиновна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Cherezova Elena Konstantinovna, student, Department of museology and cultural heritage anastasiia_korableva@mail. ru	Мухин Андрей Сергеевич, доктор философских наук, профессор, кафедра музеологии и культурного наследия Mukhin Andrey Sergeevich, doctor of philosophy, professor, Department of museology and cultural heritage nebelwerfer@inbox. ru
Чесноков Александр Владимирович, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Chesnokov Alexandr Vladimirovich, student, Department of museology and cultural heritage vostokoved2008@yandex. ru	Куклинова Ирина Анатольевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Kuklinova Irina Anatolievna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage i_kuklinova@mail. ru
Шведова Кира Евгеньевна, магистрант, кафедра искусствоведения Shvedova Kira Evgenjevna, graduate student, Department of art studies wrkira@yandex. ru	Яковлева Мария Викторовна, кандидат культурологии, доцент, кафедра искусствоведения Yakovleva Mariya Viktorovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of art studies nadinst2008@yandex. ru
Шипунов Артем Николаевич, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Shipunov Artiom Nikolaevich, student, Department of museology and cultural heritage fieldmarshall1917@gmail. com	Мухин Андрей Сергеевич, доктор философских наук, профессор, кафедра музеологии и культурного наследия Mukhin Andrey Sergeevich, doctor of philosophy, professor, Department of museology and cultural heritage nebelwerfer@inbox. ru
Штрайтте Мария-Николь, магистрант, кафедра искусствоведения Shtaraitite Mariia-Nikol, graduate student, Department of art studies Soboleva. nikol@inbox. ru	Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies ArutyunyanJl@yandex. ru
Юнусова Вероника Рашитовна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Junusova Veronika Rashitovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage nika9992@mail. ru	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail. com