

Научный журнал

Молодежный вестник

Санкт-Петербургского
государственного
института культуры

№ 2 (10) / 2018

МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК
Санкт-Петербургского государственного
института культуры

Научный журнал

№ 2 (10) / 2018

МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК

Санкт-Петербургского государственного института культуры

Научный журнал

№ 2 (10) • 2018

Издается с 2012 г.

До 2015 г. выходил под названием «Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств»; до 2017 г. – с подзаголовком «Сборник статей аспирантов, магистрантов, студентов» как приложение к научному журналу «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.), Ю. И. Арутюнян (канд. искусствоведения, доцент),
П. Н. Базанов (д-р ист. наук, доцент), Г. В. Варганова (д-р пед. наук, профессор),
А. Ю. Демшина (д-р культурологии, доцент), Т. В. Захарчук (д-р пед. наук, доцент),
С. Т. Махлина (заслуженный работник высшей школы РФ, д-р филос. наук, проф.),
В. В. Молзинский (заслуженный работник высшей школы РФ, д-р ист. наук, проф.),
А. С. Мухин (д-р филос. наук, доцент), Е. Р. Пономарев (д-р филол. наук, доцент),
Г. В. Скотникова (д-р культурологии, проф.), Н. Н. Суворов (д-р филос. наук, проф.),
А. А. Сукало (д-р пед. наук, проф.), М. Е. Лисовская (ответственный секретарь)

Научный редактор выпуска

А. Н. Балаш (д-р культурологии, доцент)

Рецензируемое научное издание

Порядок рецензирования и состав экспертного совета представлены на сайте журнала «Вестник СПбГИК»: URL: <http://vestnik.spbgik.ru>

Страница журнала на сайте вуза: URL: http://spbgik.ru/youth_vestnik

Редактирование, техническое редактирование, верстка М. Е. Лисовской

Выпускающий редактор М. Е. Лисовская

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

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

Подписано в печать 12.12.2018. Формат 60 x 84¹/₈. Усл. печ. л. 24. Тир. 500 (1-й завод 1–125). Зак.

Отпечатано с готового оригинал-макета

в типографии ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг».

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

МУЗЕОЛОГИЯ • MUSEOLOGY

М. Р. Нежданова. Особенности актуализации христианского культурного наследия (Margarita R. Nezhdanova. Features of actualization of Christian cultural heritage)	5
Л. Р. Тхапа. Особенности музеефикации исторических дворцов (Lolita R. Tkha. Museumification features of historical palaces)	8
Д. С. Дonya. Сохранение объектов культурного наследия в пригородах Санкт-Петербурга (Dmitryi S. Donya. Cultural heritage preservation in Saint Petersburg suburban area)	13
Н. О. Шакулова. Сохранение усадеб в Ленинградской области (Nataliia O. Shakulova. Preservation of estates in the Leningrad region)	17
А. Г. Дмитриева. Современные подходы к музейной интерпретации истории России (Anna G. Dmitrieva. Modern approaches to museum interpretation of Russian history)	20
А. Н. Шипунов. Атрибуция советского фарфора 1930-х гг. (тема освоения Арктики) (Artiom N. Shipunov. Attribution of 1930's Soviet porcelain on arctic exploration)	23
Е. К. Черезова. Современные подходы к воспитанию исторического сознания в музее (Elena K. Cherezova. Current approaches to the education of historical consciousness in museum)	27
А. В. Коралева. Нематериальное культурное наследие шведов в Санкт-Петербурге (Anastasia V. Korableva. Swedish intangible cultural heritage in Saint Petersburg)	30
А. В. Новикова. Социокультурный потенциал музеев в исследованиях Лестерской школы (Alla V. Novikova. Socio-cultural potential of museums in Leicester school)	34
Е. В. Сергеева. Outdoor-проекты как средство позиционирования художественного музея (Ekaterina V. Sergeeva. Outdoor projects in the positioning of an art museum)	38
Д. А. Страхова. Поддержка профессионального музейного сообщества в развитии инклюзивных практик (Daria A. Strakhova. Support museum's professionals in development of inclusive programs)	43
А. В. Зайцева. Люди с инвалидностью как сегмент аудитории современного музея (Alexandra V. Zaitceva. People with disabilities as a part of the audience of the modern museum)	47
Р. А. Пшенко. Экологическое воспитание детей в Кенозерском национальном парке (Regina A. Pshenko. Education of children on environmental matters in Kenozersky National Park)	51
Е. О. Меньшикова. Межмузейная коммуникация в социальных сетях (Ekaterina O. Menshikova. Communication between museums in social networks)	54
Нурсерик Жолбарыс. Интернет-ресурсы в музейном деле Республики Казахстан (Nurserik Zholbarys. Internet technologies in Republic of Kazakhstan museums)	57
Мохаммед Ауди. Первый Молодежный музей в Палестине (Mohammed Aydi. First youth museum «Jebus» in Palestine)	61

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ • ART HISTORY

Я. В. Шемякова. Стенопись соборных папертей Кирилло-Белозерского монастыря (Yana V. Shemyakova. Kirillo-Belozersky Monastery cathedral-porches wall-painting)	65
А. А. Епишина. Сюжет «Суд Париса» в живописи XVI – начала XX в. (Alina A. Epishina. «The Judgment of Paris» in 16th – early 20th centuries painting)	69
О. А. Королькова. Герард де Лэресс – представитель голландского классицизма XVII в. (Ol'ga A. Koro'l'kova. Gerard de Laress as painter of 17th century Dutch classicism)	72
В. В. Анофре. Ансамблевое решение «Книги Тэля» У. Блейка (Valeria V. Anofre. Design features of «The book of Thel» by W. Blake)	76
Е. М. Кудрина. Образ совы в западноевропейском искусстве XVII в. (Ekaterina M. Kudrina. Image of owl in 17th century Western European art)	80
А. А. Фокина. Церковь Рождества Богородицы в Старице: проблемы стиля (Anastasiya A. Fokina. Church of Nativity of Virgin in Staritsa: stylistic identity)	84
Е. М. Мостепанова. Цветочные мотивы в декоре раннего мейсенского фарфора (Ekaterina M. Mostepanova. Floral motives in early Meissen porcelain)	88
Е. А. Афонина. Детский портрет в творчестве В. А. Серова (Ekaterina A. Afonina. Valentin A. Serov' children's portrait)	92
Е. Д. Буркаленко. Уильям Стрэнг в шотландская гравюра рубежа XIX–XX в. (Ekaterina D. Burkalenko. William String and Scottish 19th–20th century engraving)	95

Содержание • Contents

Е. В. Сергеева. Образ «Воскресения» Плокгорста в отечественной монументальной живописи (Elena V. Sergeeva. Plokgorst's «Resurrection» in Russian monumental painting)	97
М. А. Бурнашова. Пикториализм в фотоискусстве XIX–XX вв. (Marina A. Burnashova. Pictorialism in 19th–20th centuries photography)	101
Л. С. Васина. Мистические абстракции в живописи Хильмы аф Клингт (Liudmila S. Vasina. Mystical abstraction in Hilma af Klint painting)	105
П. А. Баранова. Творчество М. Дюшана в современных искусствоведческих исследованиях (Polina A. Baranova. Marcel Duchamp creativity in contemporary art studies)	109
С. И. Дроздова. Иронические интерпретации графики Ф. Гойи в современном искусстве (Sof'ya I. Drozdova. Goya graphics ironical interpretation in modern art)	114
Л. В. Ковалева. Интерпретация приемов А. И. Куинджи в творчестве Г. Г. Стэпан (Liliya V. Kovaleva. Arhip I. Kuinji means in Galina G. Stepan creativity)	117
А. А. Мельникова. Пустота как феномен американского искусства 1930–1960-х гг. (Anastasiya A. Melnikova. Emptiness as phenomenon of American 1930–1960's art)	120
З. М. Овчинникова. Суровый стиль в гравюре Льва Овчинникова (Zoya M. Ovchinnikova. Severe style in Lev Ovchinnikov engraving)	124
Л. В. Папина. Реконструкция в инсталляции «Конец веселья» братьев Чепмен (Larissa V. Papina. Reconstruction in Chapman brothers installation «The End of Fun»)	127
Е. А. Ильина. Влияние творчества Д. Хармса на экспрессионизм В. Пузо (Elizaveta A. Il'ina. Daniil Harms' influence on V. Puzo expressionism)	130
М. А. Родина. Оптические иллюзии в уличном искусстве XXI в. (Marina A. Rodina. Optical illusions in 21st century street art)	134
М. А. Полякова. Синтез искусств в современном саунд-арте (Margarita A. Polyakova. Art synthesis in contemporary sound art)	137
М. Р. Гершуненко. Творческий портрет А. С. Дмитриева (Marina R. Gershunenکو. Aleksandr S. Dmitriev creative portrait)	142
И. Д. Миняков. Адаптация фактуры баянных сочинений для аккордеона (Ivan D. Minyakov. Button accordion's composition for piano-accordion: adaptation problem)	147

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ • SOCIO-CULTURAL ACTIVITY

Н. Р. Юсупзянова. Мейнстрим: молодежная культура цифровой эпохи (Nataliya R. Yusupzyanova. Mainstream: youth culture in digital era)	151
К. И. Бакунович. Перспективные направления партнерских взаимоотношений в социально-культурной сфере (Kristina I. Bakunovich. Prospective directions of partnership in social and cultural sphere)	154
Т. А. Богатырева. Социокультурный потенциал домов молодежи (Tatyana A. Bogatyreva. Social and cultural potentiality of young people palace)	157
А. Д. Адамова. Волонтерская деятельность в социально-культурных проектах (Alisa D. Adamova. Volunteers activity in social and cultural projects)	161
У. Ю. Ковалева. Формирование человеческого капитала в системе дополнительного образования Санкт-Петербурга (Ul'iana Y. Kovaleva. Human capital formation in additional education in Saint Petersburg)	166
А. В. Калининцева. Культурная среда города как ресурс творческой самореализации подростков (Alina V. Kalinicheva. City's cultural environment as resource for teenagers' creative self-realization)	169
Т. И. Степанов. Формирование толерантности подростков в условиях массовой культуры (Timofei I. Stepanov. Mass culture in formation of teenagers' tolerance)	172

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

Е. П. Рубан, В. А. Степанова, Н. Ю. Чулкова. Проектная деятельность как инструмент развития смыслового чтения (Ekaterina P. Ruban, Valeria A. Stepanova, Natalya Y. Chulkova. Project activity as instrument for semantic reading development)	175
Е. В. Званская. Продвижение краеведческих ресурсов областных научных библиотек в электронной среде (Evgeniya V. Zvanskaya. Regional resources promotion in electronic environment)	178

ФИЛОЛОГИЯ • PHILOLOGY

С. А. Никитченко. О подтексте в рассказе Дафны дю Морье «Алиби» (Sofia A. Nikitchenko. Subtexts in «Alibi» by Daphne du Maurier)	183
Сведения об авторах и научных руководителях • Information about autors and supervisors.	187

УДК 069.51:27-9

М. Р. Нежданова

Особенности актуализации христианского культурного наследия

Рассматриваются основные принципы и методы актуализации христианского культурного наследия в контексте выставочной практики современных музейных учреждений, учтен ряд трудностей, препятствующих его освоению. Представляется важным также обратить внимание на проблемы взаимодействия религиозных и светских организаций, связанных с особенностями сакральных пространств и изменениями статуса культового предмета, превращения его в музейный предмет.

Ключевые слова: христианство, культурное наследие, экспозиционная практика, сакральное пространство, музейный предмет

Margarita R. Nezhdanova

Features of actualization of Christian cultural heritage

This article discusses the basic principles and methods for the actualization of the Christian cultural heritage in the context of the exhibition practice of modern museum institutions, and takes into account a difficulties hindering its development. It is also important to pay attention to the problems of interaction between religious and secular organizations, associated with the peculiarities of sacred spaces and changes in the status of a cult object, turning it into a museum object.

Keywords: Christianity, cultural heritage, exhibition practice, sacred space, Museum object

Особенные пространства на протяжении всей истории человечества наделялись особенными функциями, и благодаря примерам из истории музейного дела нетрудно выявить прочную связь между понятиями храма и музея. Эта тема неоднократно являлась предметом философского осмысления даже в XX в., а теперь, в эпоху расцвета институциональной критики, данные проблемы вновь встали перед современными исследователями культуры.

Слияние функций – не только признак глобализации сегодняшнего дня. Обратившись к примерам из истории искусства и архитектуры, можно убедиться, что церковь на протяжении веков аккумулировала самые разнообразные процессы. Сегодня подобное взаимодействие допустимо и необходимо, в первую очередь, чтобы помочь людям составить адекватное представление о собственной культуре, сориентироваться в многообразии точек зрения на вопросы религии, и связанные с ними проблемы морального и этического характера.

Своеобразие сакрального пространства накладывает определенные обязанности на организаторов художественного проекта. Традиционные формы экспонирования, проверенные на традиционных музейных экспозициях, могут не соответствовать особенностям определенных мест, поэтому требуются новые варианты работы с экспозицией, новые методы проектирования и, соответственно, готовность к изменению восприятия привычных вещей.

Наиболее распространенным способом актуализации культурного наследия является его использование в новом качестве. Стоит отметить, что церковные постройки использовались не по своему прямому назначению с начала XX в. Применительно к музейному делу, мы можем наблюдать, что фактор среды во многих случаях определяет общее впечатление от экспозиции, кроме того, именно он может играть решающую роль в ее восприятии посетителями. Современные экспозиционные практики допускают широчайшее многообразие вариантов взаимодействия как с предметным рядом (музейными предметами, арт-объектами, инсталляциями и прочими явлениями актуального искусства), так и с пространственной средой. Существовая в рамках конкретных институций (музея, выставочного центра, и пр.), экспозиция является одним из основных каналов коммуникации этих учреждений с миром, поэтому от выбора места проведения выставки во многом зависит ее восприятие посетителями.

Образ общего замысла А. М. Лидов считает основным функциональным элементом¹. Художник в этом случае творит не отдельные элементы, а концепцию: и впечатление, и смысл. Важно отметить, что «сакральность» не подразумевает замкнутости в границах интерьера определенного храма, – таким пространством может стать и любое явление, обладающее совокупностью обозначенных

свойств. Построение динамической экспозиции – естественный процесс, поскольку храмовое действо предполагало пространственно-временной эффект. Предмет или совокупность предметов не являлись самоценными, но получали смысловую нагрузку только в процессе некоего перформанса, продолжающегося во времени и имеющего одинаковый смысл для всех наблюдающих его².

Важно осознавать различие между ритуалом и сакральным смыслом самого таинства, выражаемого посредством ритуала. Когда мы говорим о попытке трансляции нематериального наследия, мы неизбежно сталкиваемся с некоторым упрощением, предполагая, что именно художественный аспект экспозиции будет способствовать эмоциональному восприятию культурного кода.

Попытки осмысления этой проблемы находили отражение в религиозной философии, где всякий показ понимался как производство нематериальных ценностей, полезных обществу³. Отношение к музею как к месту, где происходят эти процессы, определялось исходя из его способности транслировать духовные (преимущественно, связанные с сакральным) процессы и передавать положительный опыт, что в обобщенных чертах совпадает с функциями храма как института. Влияние всех элементов на целое было взаимопроникающим: ход богослужения (ритуал) влиял на форму (внешний вид) здания, но также здание подчинялось светским требованиям общины – в качестве примера можно привести круговые обходы средневековых церквей⁴. Но обоснованность элементов всегда была основным принципом их проектирования. Только впоследствии, в эпоху Возрождения, богослужение перестало играть столь значимую роль в разработке форм церковных зданий.

П. А. Флоренский понимал церковное искусство как «высший синтез разнородных художественных деятельностей»⁵. Музейный предмет понимается им не как вещь, ограниченная конкретными свойствами, но как символ того, что стоит за ним⁶. Многие произведения последующих эпох создавались с учетом их будущей репрезентации, специально для частных и общественных собраний, но назначение культовых предметов остается связанным с их кумулятами и от современной их консервации и экспонирования они также утрачивают ряд своих свойств.

Храм воспринимается как памятник архитектуры и мы знаем ряд примеров, когда ценность храма определяется именно его архитектурными и историко-культурными достоинствами. Интерьер храма (включающий в себя отдельные архитектурные элементы, монументальную и станковую живопись, скульптуру, мебель и различные предметы ДПИ) – тоже законченное произведение, даже вне зависимости от функционирования церкви. Являясь полноценным ансамблем, эти предметы сами выступают в качестве экспозиционного ряда и вступают в процесс коммуникации с посетителем. Они широко популярны не только в среде верующих, являются достопримечательностями в определенной местности и привлекают массового зрителя.

Существуют также предметы музейного значения, которые не являются органическим продолжением пространства церкви, т. е. не входят в состав интерьерного или литургического ансамбля, не являются необходимыми в нем. Это предметы, имеющие историко-культурное значение и тем или иным образом имеющие отношение к деятельности храма: богослужебная утварь, предметы облачений священнослужителей, все что относится к церковным предметам и обладают исторической ценностью. Экспонирование таких предметов представляет интерес не только для церковной общины, но и для самой широкой публики (сокровищницы храмов), Они утрачивают свое сакральное значение, но остаются культурным достоянием определенных регионов, как и предметы, хранящиеся в государственных и частных светских коллекциях. Современная музейная экспозиция сохраняет связи с синтетическим храмовым действом. Экспозиция демонстрирует не предмет, а его полное содержание, порождая динамические переживания, сближающие экспонирование с театральным действием.

Стоит сказать, что выражением определенной авторской концепции путем демонстрации экспозиционных рядов музейная деятельность культовых учреждений не ограничивается. Интересным явлением являются музейные заповедники, их аттрактивный потенциал безграничен. Новые грани в этом смысле открываются перед такими объектами, как монастыри, имеющие статус музейных центров.

Комплексы монастырских построек представляют нечто среднее между сакральной и профанной зоной, т. е. помимо своих обыденных функций позволяют потоку посетителей наблюдать происходящие процессы, не вмешиваясь в их ход. Фактически, любой монастырь сам по себе является «экомузеем» религиозной культуры.

Переоборудование помещения, изначально не приспособленного для экспонирования, имеет ряд трудностей, к которым можно отнести музеефикацию, консервацию, реставрацию памятников, регулярный ремонт коммуникаций, достраивание помещений, расширение комплексов построек, возведение новых и их влияние на общий культурный ландшафт, особенности взаимодействия церковных институтов со светскими, их взаимные влияния и противоречия. Кроме того, особенности

социального взаимодействия: работа со светскими властями, работа с посетителями, организация взаимодействия паломников и туристов, межкультурное взаимодействие, финансирование и пр.

Основные проблемы связаны:

- с особенностями помещения (большое количество различных построек по разным причинам часто не используется по их первоначальному назначению);
- со способами расположения коллекций в разных частях сакрального пространства;
- с техническими трудностями (архитектурные особенности, планировка, свет, символика цвета, поток посетителей, сочетание символического подтекста сакральных зон с обыденными проблемами организации пространств – идея «общедоступной проповеди»);
- с прочими организационными вопросами администрирования, такими как персонал, финансирование, обслуживание, организация дополнительных культурных программ, обучения).

В связи с трагическими событиями, охватившими мир в XX в., многие постройки по разным причинам утратили свои функции и изменили свою направленность⁷. В результате огромное количество памятников архитектуры было разрушено, многие сменили свое назначение.

Для нашей страны это было особенно актуально в связи с особенностями идеологии и анти-клерикальной кампании в послереволюционные годы. Мы говорим не об уничтожении культовых объектов, но об их трансформации в светские. Многие православные храмы, а также постройки других конфессий преобразовывались в учреждения культуры, а некоторые реставрировались и продолжали свою работу даже в 1930–1950-е гг.⁸ Культурные учреждения в бывших храмовых постройках – это кинотеатры, выставочные залы, музеи (но также склады, бассейны и пр.). После возврата в конце 1990-х гг. этих построек различным конфессиям, мы снова можем наблюдать тенденции своеобразного разделения. Вернувшись к религиозной деятельности, некоторые общины стремятся поддерживать свой статус учреждений культуры. Другие организации стремятся оградить свою деятельность от посторонних, и нередко вступают в публичные конфликты с различными учреждениями культуры и искусств, что не поддерживается широкой общественностью. Такая деятельность не способствует религиозному просвещению и, скорее наоборот, отталкивают большое количество посетителей, в том числе молодежи от любых вопросов, связанных с религией как феноменом культуры.

Что касается непосредственно актуализации культовых построек (как памятников архитектуры), нужно принимать во внимание их нынешнее состояние – XX в. принес им немалые потери (это касается не только бывшего СССР, но и всей Европы). Первым шагом, безусловно, должна быть полная или частичная реставрация памятника, причем в зависимости от его состояния, консервация также допустима, поскольку предполагает сохранение и демонстрацию процессов, сотворенных временем.

Музей как учреждение призван сохранять и интерпретировать культурное наследие, предлагая посетителям различные точки зрения на меняющиеся в процессе глобализации ориентиры. Проблема актуализации христианской культуры в современном мире стоит чрезвычайно остро: упрощаются и искажаются философские системы, религиозная нетерпимость и политические распри приводят к прямому уничтожению памятников культуры. Разрешить эти вопросы без невозможных для культуры потерь возможно только путем конструктивного диалога различных учреждений.

Примечания

¹ Лидов А. М. Иеротопия: пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Дизайн. Информация. Картография, 2009. 362 с.

² Кражевских М. Ю. Модель коммуникационного пространства музея // Вестн. Челяб. гос. ун-та. 2012. № 4 (258): Философия. Социология. Культурология, вып. 23. С. 67–64.

³ Федоров Н. Ф. Избранные сочинения. М.: Росспэн, 2010. 759 с.

⁴ Всеобщая история архитектуры: в 12 т. Л.; М.: Стройиздат, 1966. Т. 4: Архитектура Западной Европы, средние века. 693 с.

⁵ Флоренский П. А. Павел Александрович Флоренский / сост., авт. вступ. ст., крат. летописи жизни, коммент. и библиогр. П. В. Флоренский. М.: Рус. Мир, 2015. С. 199.

⁶ Там же. С. 200.

⁷ Врублевская Т. В. Общественные функции и роль культурно-просветительских организаций славянских народов Центральной Европы и Балкан в XIX – начале XX в. // Славянский альманах. М.: Индрик, 1999. URL: <https://cyberleninka.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

⁸ Приход Матери Божией Лурдской Римско-католической Церкви в Санкт-Петербурге. URL: <http://kovensky.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

Л. Р. Тхапа

Особенности музеефикации исторических дворцов

Рассмотрены особенности музеефикации исторических дворцов и превращения их интерьеров в объект музейного показа. Наибольшее внимание уделяется вопросу сохранения и трансформации подлинности исторического интерьера в процессе музеефикации памятника. Кроме того, затронута проблема репрезентации дворцового быта и культуры через культурно-образовательные формы взаимодействия с посетителем.

Ключевые слова: музейная реконструкция, культурное наследие, архитектура, дворец, интерьер, подлинность

Lolita R. Tkhaa

Museumification features of historical palaces

Museumification features of historical palaces and transformations of their interiors as an object of a museum display are considered in the article. The greatest attention is paid to the preservation and transformation of the authenticity of the historic interior in the process of museumification of the monument. In addition, the problem of the representation of palace life and culture, implemented through cultural and educational forms of interaction with the visitor, is touched upon.

Keywords: museum reconstruction, cultural heritage, architecture, palace, interior, authenticity

Сегодня исторический дворец – это, прежде всего, феномен культурного пространства. Именно это позволяет рассматривать дворцы не только как памятники архитектуры, созданные по определенным канонам и для определенных целей и обладающие рядом архитектурно-художественных характеристик, но и как памятники культуры. В таком аспекте возможно исследование семантики, метафизики дворцов и дворцовой повседневности.

Вследствие социокультурных и политических изменений в настоящее время большинство дворцов утратили свои первоначальные функции и были приспособлены для иных нужд нового общества. Значительная часть зданий была музеефицирована и вовлечена в дело сохранения и актуализации культурного наследия. Музеефикация дворцов в качестве памятников архитектуры проходила в двух направлениях, которые закрепились в качестве основных: приспособление здания для музейных нужд и расположение в нем различных музейных организаций (музеефикация «под музей») или восприятие самого дворца в качестве музейного экспоната (музеефикация «как музей»).

В первом случае дворец приспособляется под музейную экспозицию, при которой архитектурно-художественные особенности здания подчиняются теме экспозиции. Сама сущность дворца и его первоначальное назначение отодвигаются на второй план. Во втором – историко-культурная и художественная ценность дворца становится основой для проводимой музеефикации, а его интерьеры превращаются в объект музейного показа¹. Такие дворцы, экспозиция которых составляет неразрывное единство со зданием музея и представляет собой синтез архитектуры, скульптуры, живописи, декоративно-прикладного искусства, получили название дворцов-музеев². В дворце-музее архитектурно-художественное убранство дворца, история его бытования и биографии его владельцев, а также «системы ценностных ориентации общества, сфокусированных в художественных формах»³, являются объектом репрезентации и актуализации. Музеефикация дворцов в таком ключе позволяет сохранить историческую память об ушедшей эпохе, связанные с ней культурные коды и временные характеристики для дальнейшей трансляции и актуализации культурных, исторических и технологических традиций прошлого.

Изначальная концепция метода музеефикации «как музей» в качестве способа сохранения дворцов предполагала, что экспозиция будущего музея должна состоять из подлинных предметов декоративно-прикладного искусства, принадлежащих к историческому интерьеру данного памятника. Однако реальное состояние архитектурно-художественного убранства, утраченного и распроданного, привело к появлению иного концептуального подхода к организации дворцов-музеев, при котором экспозиция музея строится не только на основе подлинных, но и аналогичных подлинным или воспроизведенных предметов искусства⁴.

Это привело к необходимости использования метода музейной реконструкции, с помощью которого предполагалось добиться целостного архитектурно-художественного образа дворца-музея. Однако при применении этого метода в историческом дворце неизбежно возникает проблема соотношения подлинного и воссоздаваемого, которая выражается в нескольких аспектах: сохранение подлинности материальной составляющей здания, подлинности его архитектурно-художественного образа, подлинности функции и подлинности впечатления⁵.

Проблема сохранения подлинности материи и подлинности архитектурно-художественного образа дворцового убранства наиболее остро проявляется при выборе периода в биографии памятника, который станет основой для проводимой реконструкции. Исходя из имеющегося опыта, можно выделить три основных пути: воссоздание первоначального облика дворца, определенного периода в истории его бытования или сохранение разновременных наслоений.

Первый путь, при котором производится реконструкция первоначального облика архитектурно-художественного дворцового убранства без учета тех исторических изменений и напластований, которые претерпели интерьеры в процессе бытования, характерен для послевоенного периода и применялся к разрушенным памятникам. В данной ситуации такой подход был оправдан, так как убранство дворцов воссоздавалось из руин, и подлинная сохранившаяся материя не уничтожалась, вследствие чего решение о реконструкции исходного художественного образа можно считать справедливым.

Именно такой подход лег в основу послевоенного восстановления дворцов Ленинграда. Первым реализованным проектом стало воссоздание Павловского дворца. В ходе реконструкции его интерьеров сотрудники музея изучили сохранившиеся архивы, материалы инвентаризации, довоенные фотографии и чертежи. Несохранившиеся элементы декоративно-прикладного убранства было решено заменить аналогичными (на основе аналогий декора Строгановского дворца, Инженерного замка и дома Мятлевых) по стилистике или создавать заново по архивным рисункам и чертежам. Одним из наиболее масштабных проектов по восстановлению живописи стало воссоздание росписи Гонзаго в Тронном зале, для выполнения которой была изучена коллекция рисунков Гонзаго из Государственного Эрмитажа и его росписи в усадьбе Юсуповых в Архангельском⁶.

Этот проект стал отправной точкой для дальнейшей послевоенной научной реконструкции исторических дворцов как Ленинграда, так и всего СССР. Аналогичный подход был применен для реконструкции убранства Елагинского, Екатерининского, Большого Петергофского дворцов и Юсуповского дворца на Мойке⁷.

Параллельно с восстановлением отечественных дворцов происходила научная реконструкция разрушенной Варшавы, где подход к воссозданию интерьеров Лазенковского, Уяздовского, Казимирского дворцов был во многом схож с методиками советских реставраторов: практиковалась полная научная реконструкция интерьеров и экстерьеров, основанная на тщательных архивно-библиографических, иконографических источниках и поиске наиболее близких аналогов декоративно-прикладного убранства. Советский и польский подход к реконструкции, поначалу не получивший признания в других европейских странах, позднее был переосмыслен и оценен в качестве оправданной меры в области восстановления объектов культурного наследия. Так, в Германии проведена масштабная реконструкция интерьеров Вюрцбургской епископской резиденции в первоначальном облике, дворец Шарлоттенбург также обрел свое первоначальное убранство. Однако отличительной чертой немецкой научной реконструкции стало стремление маркировать новые элементы интерьера и, в случае отсутствия достоверных данных, не воссоздавать утраченное на основе аналогий⁸. В настоящее время такой подход считается более предпочтительным, нежели стремление к целостному воссозданию в условиях недостатка иконографических, архивных и иных исторических материалов. Это связано с тем, что при реконструкции на основе аналогий и гипотез помимо утраченной подлинности материи памятник утрачивает и подлинность первоначального архитектурно-художественного образа⁹.

Совершенно иной подход к реконструкции необходим в том случае, если имеются сохранившиеся элементы убранства более поздних периодов. В такой ситуации воссоздание обстановки первоначального облика здания или одного конкретного периода приведет к утрате подлинных, хоть и более поздних наслоений в угоду сохранению стиливого единства реконструируемого периода.

В контексте данной проблематики нельзя не отметить французский опыт музейной реконструкции дворцов Версаля, вызвавший большое количество дискуссий в научной среде. В ходе работ в семейных апартаментах Людовика XV было принято решение уничтожить интерьеры Музея Франции Луи-Филиппа, открытого в Версале в 1834 г., что объяснялось стремлением вернуть этим залам первоначальный облик, связанный с личностью императора¹⁰.

Безусловно, столь радикальный подход не характерен для музейной реконструкции в рамках современной международной практики. Сегодня отправная точка для музейной реконструкции интерьеров выбирается более взвешенно и обдуманно. Зачастую производится реконструкция последовательных временных промежутков в истории бытования дворца, выбор которых производится на основе сохранившихся элементов декоративного убранства. Таким образом удается отразить различные этапы биографии дворца, не уничтожая подлинные архитектурно-художественные элементы различных эпох. В данном контексте интересным примером является проект реконструкции интерьеров Рундальского дворца, в котором стремятся показать несколько этапов истории памятника через «мягкие» переходы из одной эпохи в другую, не нарушая при этом целостность художественного образа. Предметы декоративно-прикладного искусства подбираются в соответствии с подлинными примерами убранства того времени на основе аналогов из других дворцов-музеев. Кроме того, ведется активная розыскная деятельность подлинных предметов из дворца на различных аукционах. Пример последовательной реализации подобного подхода представляет также реконструкция интерьеров Компьенского дворца во Франции, где в зависимости от сохранившихся подлинных элементов убранства воссоздан облик XVIII в., Первой империи (1804–1814) и Второй империи (1852–1870). В обоих случаях реконструкция велась на основе архивно-библиографических и иконографических источников¹¹.

В Строгановском и Юсуповском дворцах Петербурга современную реконструкцию первоначального облика некоторых залов так же деликатно сочетают с сохранившимися интерьерами более поздних эпох, не нарушая при этом целостность архитектурно-художественного образа памятника.

Гораздо более радикальное стремление сохранить историю бытования дворца в интерьере можно наблюдать на примере дворца Шенхаузен в Берлине. На первом этаже дворца реконструированы интерьеры, созданные для первой владелицы дворца – королевы Пруссии Елизаветы Кристины (1740–1797), в то время как второй этаж отражает гораздо более поздний статус дворца как резиденции президента ГДР Вильгельма Пика (1949–1960). В этом случае художественный образ памятника не складывается в единое целое, но в то же время, такое решение является своеобразным компромиссом в том случае, когда невозможно пожертвовать тем или иным историческим периодом в биографии памятника¹².

Вышеперечисленные примеры наглядно демонстрируют, что, несмотря на наличие выработанной методологии музейной реконструкции, в каждом конкретном случае вопрос соотношения реконструированного и подлинного должен решаться в индивидуальном порядке в зависимости от состояния и будущего назначения музеефицированного памятника. В зависимости от исходных данных, результат музеефикации может совершенно по-разному оцениваться и восприниматься как научным сообществом, так и посетителем. Именно поэтому значительную помощь для выбора наиболее оправданных решений при создании проекта музейной реконструкции и дальнейшей музеефикации исторических дворцов может принести всесторонний анализ уже реализованных проектов.

Следующим аспектом в процессе музеефикации исторического дворца является проблема репрезентации и актуализации его функциональной подлинности. Сегодняшнему посетителю музея интересна не столько художественная составляющая дворца, сколько его культурная биография и бытование в рамках общественной, публичной и приватной жизни его владельцев. Довольно длительное время изучение дворец рассматривался только как архитектурной сооружение, «отвечающее целям представительности и парадности»¹³, в то время как традиции изучения его частной жизни отсутствовала. Однако в настоящее время исследователи и музейщики все чаще обращаются к феномену дворца, который складывается не только из архитектурной формы и образной системы скульптурного, живописного и прикладного декора, но и из традиций дворцового быта, включающим в себя как мифологизированные и театрализованные элементы, так и аспекты приватной, интимной жизни владельцев дворцовых резиденций. Такой подход позволяет нам перейти от чисто искусствоведческого исследования дворцового пространства к восприятию дворца «как особого культурного универсума со своими уникальными законами организации „топоса“ и „хроноса“»¹⁴.

Такое культурное богатство концепта дворца дает возможность для разносторонней интерпретации и репрезентации различных аспектов, раскрывающих дворец как феномен истории и культуры, а также для актуализации личности владельца памятника, ведь именно в зеркалах дворцовых интерьеров можно увидеть лицо правителя ушедшей эпохи. Именно поэтому в современных дворцах-музеях все большее внимание уделяется антропологическому аспекту бытования дворцовой культуры, при котором интерьеры рассматриваются с акцентом на личности владельца, а художественный образ дворца представляет собой способ самореализации правителя.

Таким образом, очевиден поворот дворцов-музеев к созданию «эффекта присутствия» владельца дворца в музеефицированном интерьере. Это стремление получило наибольшее воплощение не столько в экспозиции, сколько в культурно-образовательных формах музейной деятельности, так как нематериальное наследие наиболее эффективно актуализируется именно в процессе взаимодействия с посетителем. Уже классическими стали такие формы культурно-образовательной деятельности музея как спектакли, интерактивные программы и экскурсии. Так, например, в Павловском дворце проводятся экскурсии по жилым комнатам императора Павла и императрицы Марии Федоровны, посвященные дворцовому быту («Дворцовый быт и нравы. Жилые комнаты»), Версальский дворец также предлагает отдельные экскурсии по личным покоям Людовика XIV, Марии-Антуанетты, мадам де Помпадур и мадам дю Барри, значительная часть которых посвящена частной жизни королевского двора. Все большую популярность приобретают детские программы, в ходе которых можно узнать о жизни императорских детей и дворянском воспитании (например, программы «Воспоминания гувернантки» в Александровском дворце и «Дворянское воспитание в XIX в.» в Петергофском дворце в Санкт-Петербурге).

Кроме того, активно развиваются музейные программы с элементами иммерсивности, проходящие в интерьерах исторических дворцов, такие как костюмированные балы (например, балы в Гатчинском, Павловском, Елагиноостровском, Большом Меншиковском дворцах в Петербурге или во дворце Геделле в Венгрии). Не менее интересны и ролевые игры, например, гатчинская «Аудиенция у Павла Петровича», включающая в себя погружение в придворную частную жизнь императорской фамилии через непосредственное участие в разыгранном представлении, или семейная программа «Двор в Келуше: путешествие в повседневную жизнь в XVIII в.» в португальском дворце Келуш, в ходе которой участники встречаются с представителями различных эпох и знакомятся с особенностями придворной жизни того или иного периода.

Нельзя не отметить масштабную программу под названием «Место на королевском столе», проходящую в рамках года культурного наследия в Европейском союзе. Программа, объединившая общей темой более десятка европейских королевских резиденций, обращается к придворной гастрономической культуре ушедших веков. Так, например, во дворце Хэмптон-Корт в Великобритании произведена реконструкция кухонной обстановки эпохи Тюдоров, где посетитель может не только увидеть, как была устроена и организована работа королевских поваров, но и попробовать блюда того времени¹⁵. Датский замок Розенбург представил гастрономический путеводитель, включающий в себя несколько тем: «Еда эпохи Возрождения», «Ежедневная еда», «Экзотическая еда», «Праздники и изысканные блюда», каждая из которых раскрывает привычки, традиции и моду в кулинарных пристрастиях датских правителей¹⁶. Участие в презентации гастрономического наследия приняли португальские, бельгийские, французские, итальянские, немецкие и другие дворцы, что показало перспективность данной темы для дальнейшего развития.

Данный обзор тенденций в области культурно-образовательной деятельности дворцов-музеев не претендует на всесторонний анализ, однако наглядно демонстрирует стремление дворцов-музеев не только продемонстрировать художественное богатство своих интерьеров, но и актуализировать дворцовый быт и культуру через активное взаимодействие с посетителем и вовлечение его в качестве участника в различные рекреационные и образовательные программы.

Именно актуализация нематериального наследия, неразрывно связанного с историческими дворцами, подводит нас к последней категории подлинности – подлинности впечатления. Можно сказать, что она является квинтэссенцией вышеописанных категорий подлинности. Именно грамотный подход при сохранении подлинного, реконструкции исторического и актуализации нематериального позволяет продемонстрировать весь спектр культурного богатства исторического дворца как феномена истории и культуры.

Примечания

¹ Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. М.: Этерна, 2012. С. 38–40.

² Словарь актуальных музейных терминов // Музей. 2009. № 5. С. 50.

³ Кальницкая Е. Я. Музеефикация дворцов: актуализация архитектурного наследия в современной теории и практике: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.03 / С.-Петерб. гос. ун-т. СПб., 2009. С. 3.

⁴ Там же. С. 16.

⁵ Бобров Ю. Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. М.: Эдсмит, 2004. URL: <http://art-con.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

⁶ Химичева А. В. Воссоздание дворцово-паркового ансамбля Павловска, 1940–1970-е гг. // Послевоенное восстановление памятников: теория и практика XX в.: материалы междунар. науч. конф., 4–5 дек. 2014 г. СПб.: Береста, 2014. С. 235–242.

⁷ Реставрация памятников архитектуры / С. С. Подъяпольский, Г. Б. Бессонов, Л. А. Беляев, Т. М. Постникова. М.: Архитектура–С, 2000. С. 43.

⁸ Бараньский М. Послевоенное восстановление архитектурных памятников в оценке зарубежных экспертов // Послевоенное восстановление памятников: теория и практика XX в.: материалы междунар. науч. конф., 4–5 дек. 2014 г. СПб.: Береста, 2014. С. 3–5.

⁹ Бобров Ю. Г. Указ. соч.

¹⁰ Mosby A. Restoring the splendor of Versailles // New York Times. 1985. Oct. 3. URL: <http://nytimes.com> (дата обращения: 12.12.2018).

¹¹ Les Appartements Historiques. URL: <http://palaisdecompiegne.fr> (дата обращения: 12.12.2018).

¹² Traces of time from 350 of history. URL: <https://spsg.de> (дата обращения: 12.12.2018).

¹³ Никифорова Л. В. Дворец в истории русской культуры: опыт типологии. СПб.: Астерион, 2006. С. 5.

¹⁴ Летин В. А. Дворец феномен истории, искусства и... культуры // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2012. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

¹⁵ Tudor kitchens: Henry VIII's food factory. URL: <https://hrp.org.uk> (дата обращения: 12.12.2018).

¹⁶ Foodies castle guide. URL: <http://kongernessamling.dk> (дата обращения: 12.12.2018).

Д. С. Доня

Сохранение объектов культурного наследия в пригородах Санкт-Петербурга

Рассматриваются проблемы сохранения деревянных построек – объектов культурного наследия на примере дачи Шауба (дома Шауба) в Лахте. Обосновывается необходимость сохранения объекта его ролью в истории Петербурга и истории архитектуры. Брат владельца и автор проекта – известный петербургский архитектор Василий Шауб, дача – яркий пример проявления стиля модерн в дачной застройке пригородов Санкт-Петербурга. Владелец, Владимир Шауб, создатель одного из первых в дореволюционной России лаун-теннисных клубов – клуба «Клеверный листок», с которого началась история развития тенниса в России. Анализируется роль историко-культурных экскурсий как одного из инструментов популяризации культурно-исторического наследия и его охраны.

Ключевые слова: сохранение объектов культурного наследия, историко-культурные экскурсии, история Лахты, дача Шауба, пионер петербургского модерна, история российского тенниса

Dmitryi S. Donya

Cultural heritage preservation in Saint Petersburg suburban area

The problems of wooden houses conservation are considered through the example of Schaub's country house in Lahta. The part of historic cultural excursions as a tool of culture-historical heritage popularization and protection is analyzed. The facts from the history of the village are outlined. It is told about the landlord of the country house, famous Saint Petersburg architect and path-breaker of Art Nouveau style in Saint Petersburg V. V. Schaub, and his brother; Schaub's work is briefly analyzed, some examples of houses built upon his projects in our city are given. The history of the club «Clover leaf», one of the first lawn-tennis clubs in pre-revolutionary Russia, which laid off foundation of tennis development in Russia, is reported.

Keywords: conservation of cultural heritage objects, historic cultural excursions, history of Lahta, path-breaker of Art Nouveau style in Saint Petersburg, history of Russian tennis

Проблемы сохранения уникальной архитектуры пригородов Санкт-Петербурга стоят довольно остро, особенно в связи с постепенным поглощением их городом. Меняется функциональное наполнение территорий, активно ведется новое строительство, разрастается сеть дорог и инженерных коммуникаций. Бывшие дачные пригороды постепенно превращаются в новые жилые районы, что в большинстве случаев неблагоприятно влияет на историческую застройку.

Таким пригородом является Лахта – когда-то небольшой поселок, расположенный на северном берегу Финского залива, привлекавший своей тишиной, свежим воздухом, нетронутой природой уставших от многолюдного города петербуржцев. Один из поклонников этих мест А. А. Блок писал: «Еще долго близ Лахты будет водиться откровение, небесные зори будут волновать грудь и пересыпать ее солью слез, будет Мировая Несказанность влечь»¹.

В 30-х гг. XIX в. стали появляться первые дачи. Сначала сюда ехали неохотно, пытались найти замену наскучившим Островам или Старой Деревне. Это во многом было связано с плохим сообщением с городом, так как из-за частых наводнений единственная дорога, которая проходила вдоль Финского залива, часто становилась непроходимой. Ситуация поменялась в 1850-е гг.: дачный промысел стал приносить доход местным жителям. К 1886 г. в Лахте уже 16 дач были специально построены для сдачи внаем отдыхающим с разным доходом.

В 1894 г. завершается строительство Приморской железной дороги, соединившей Санкт-Петербург и Сестрорецк, что сделало Лахту более доступной для горожан. Начался дачный бум. В Лахте, с притоком отдыхающих, появляются спортивные клубы, проходят соревнования, разнородная и по национальной принадлежности, и по сословным различиям дачная публика осваивает многие виды активного отдыха. «Замечательно дружно живут у нас иностранцы – англичане и немцы, – сообщала „Петербургская газета“ 7 мая 1906 г., – у них своя гимнастическая площадка и лаун-теннис, у них организованы прогулки по окрестностям, сообщая они выписывают много газет, журналов. Среди русских дачников ничего кроме ссор и сплетен»².

История сохранила имена некоторых лахтинских дачников дореволюционной поры: А. И. Петров – контр-адмирал; Я. И. Павлинов – генерал-майор, член правления Императорского россий-

ского общества спасания на водах; Г. Ф. Небо – банкир; Г. А. Барышников, К. Ф. Ташейт, Л. Л. Вайденбрик – купцы. Из старых дореволюционных построек сохранились, например, дача потомственного почетного гражданина Г. А. Барышникова (построена в 1915 г.); дачи, которые арендовали профессор Академии художеств А. И. Шарлемань и академик живописи М. А. Зичи³.

Одной из таких построек является собственная дача Владимира Васильевича Шауба – потомственного дворянина, поверенного в делах Русско-Азиатского банка. Интерес к ней вызван значимостью как в истории архитектуры, так и истории отечественного спорта. Брат владельца и автор проекта – известный петербургский архитектор Василий Шауб, а сама дача – яркий пример проявления стиля модерн в дачной застройке пригородов Санкт-Петербурга. Владелец, Владимир Шауб, был создателем одного из первых в дореволюционной России лаун-теннисных клубов – клуба «Клеверный листок», с которого началась история развития тенниса в России.

Владимир Васильевич приобрел участок земли для строительства собственной дачи у Александра Владимировича Стенбок-Фермора, владельца Лахты, 13 марта 1908 г.⁴ Дача была построена в 1913 г. по проекту известного петербургского архитектора, академика архитектуры Василия Васильевича Шауба, брата хозяина дачи и сына знаменитого архитектора, академика архитектуры Василия Ивановича Шауба (предположительно, при создании проекта В. В. Шаубу помогал отец) и застрахована в страховом обществе «Саламандра», о чем имеется архивная запись⁵. Владимир Шауб был хорошо известен в Лахте: он был председателем одного из первых и лучших в дореволюционной России лаун-теннисных клубов – клуба «Клеверный листок». С этого клуба началась история развития тенниса в России. В клубе тренировалось почти все взрослое население Лахты, а на соревнования приезжали зрители из разных городов. Стараниями В. В. Шауба клуб имел семь больших песчаных кортов, на которых, помимо взрослых, играли и дети. Именно здесь с детских лет тренировался Евгений Кудрявцев – первый Заслуженный мастер спорта СССР среди теннисистов⁶. Также Владимир Шауб был начальником Лахтинского вольно-пожарного общества, охранявшего от пожаров не только Лахту, но и Боблыскую, Конную Лахту и Горскую. Общество было очень популярно. Членами общества были князь А. Д. Львов, граф А. Д. Шереметев, Иоанн Кронштадтский⁷.

Василий Васильевич Шауб (настоящее имя Вильгельм Иоганн Христиан) – известный архитектор конца XIX – начала XX вв., один из лучших представителей петербургского модерна, хотя также проектировал дома и в Москве, Екатеринбурге и других российских городах. Работал очень много: только в Санкт-Петербурге сохранилось около 80 зданий, построенных по его проектам. Многие из них и сегодня являются образцами архитектуры стиля модерн.

В. В. Шауб родился 1 января 1861 г. в Петербурге в семье российского архитектора немецкого происхождения Василия Ивановича Шауба, который впоследствии стал его первым наставником. По окончании Главного училища Святого Петра (Петришуле) поступил на архитектурное отделение Академии художеств, по окончании которой в 1884 г. стал классным художником 3-й степени. Талантливый юноша стал быстро подниматься по карьерной лестнице: уже в 1885 г. он стал классным художником 1-й степени, а в 1892 г. – академиком архитектуры. В разные годы служил архитектором страхового общества «Саламандра», Российского общества застрахования капиталов и доходов, благотворительных учреждений принца П. Г. Ольденбургского. Уже в конце 1880-х гг. молодой архитектор получал престижные заказы. Например, перестройка корпуса мебельной фабрики Мельцера (1884, наб. р. Карповки, д. 27) была первой петербургской работой архитектора. Часто В. В. Шауб работал вместе с отцом. Они спроектировали ряд зданий, таких как особняк В. Н. Яковенко (1887, Большая аллея, д. 24); деревянную церковь Святого Апостола Петра в Лахте, сооруженную в память спасения Петром I утопающих солдат (1893–1894, Лахтинский пр., д. 94). С начала 1900-х гг. Шауб начал проектировать дома в модном тогда стиле модерн и в этом его творчество достигло высоких результатов. Василия Шауба-младшего называли пионером петербургского модерна. В эти же годы он открыл собственную проектную контору, что позволило привлекать к архитектурной службе талантливых коллег. В это время создаются проекты домов с неромантической линией модерна, стилизованных в характерных для немецкой архитектуры фахверковых конструкциях (особняк А. Л. Франка (1898–1900, 21-я линия В. О., д. 8-а). К наиболее известным домам, спроектированным В. В. Шаубом, относится архитектурный ансамбль Австрийской площади с выделяющимся доходным домом М. М. Горбова (1901–1902; Каменноостровский пр. – ул. Мира, д. 10), который занимает одну из сторон многоугольной площади, создав небольшой уголок немецкого города. Постройки В. В. Шауба фактически формировали городскую среду эпохи модерна. Больше всего архитектор строил на Петроградской стороне и на Васильевском острове, хотя отдельные постройки встречались практически по всему городу. Известны его работы по проектированию

мебели, а также в живописи. После революции Василий Васильевич Шауб работал архитектором на заводе Вольта (с 1919 г.), на фабрике «Красный Октябрь» (с 1924 г.), в Северо-Западном отделении Всесоюзного госпромтреста (с 1928 г.). Архитектор умер 25 сентября 1934 г. и похоронен на Смоленском лютеранском кладбище в семейном склепе, им же спроектированном⁸.

О послереволюционной судьбе хозяина дачи практически ничего не известно. Владимир (Вольдемар) Васильевич Шауб в 30-е гг. прошлого столетия был репрессирован и погиб в застенках НКВД. Его потомки жили в этом доме много лет: по одним сведениям до Великой Отечественной войны, по другим – до 1952 г. Затем дом был передан местному совхозу для размещения рабочих в коммунальных квартирах. Жильцы проживали в доме приблизительно до 2009 г., после чего дом был расселен.

Дача представляет собой деревянный двухэтажный дом на гранитном цоколе, с оштукатуренными лицевым и боковыми фасадами. Украшением служит угловая двухэтажная восьмигранная, с чешуйчатым покрытием, башенка с флюгером. Северный фасад обшит калеванной доской. Окна и башенки прямоугольные, резные рамы дополняет мелкая расстекловка фрамуг. Интересно сочетание оштукатуренных стен и обшитых вагонкой фрагментов. В архитектурной отделке фасадов использованы мотивы фахверка – типа строительной конструкции, при котором несущей основой служит пространственная секция из наклонных под различным углом балок, пространство между которыми заполняется глинобитным материалом, кирпичом или деревом. В простенках расположены вставки с резным деревянным орнаментом. Возможно, сохранилась историческая внутренняя планировка, но рассмотреть интерьеры невозможно.

В 2001 г. дом был включен в Список вновь выявленных объектов, имеющих историческую, научную, художественную или иную культурную ценность⁹, в 2016 г. – в Единый государственный реестр объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации в качестве объекта культурного наследия регионального значения, утверждены границы и режим использования территории¹⁰.

Несмотря на это, в октябре 2016 г. КГИОП было зафиксировано обрушение северного фасада. В адрес Приморского районного суда Санкт-Петербурга направлен иск о понуждении собственника здания выполнить обязательства по данному дому. Также КГИОП подал заявление в адрес управления МВД по Приморскому району Санкт-Петербурга с просьбой возбудить уголовное дело по статье «Повреждение или уничтожение памятника истории и культуры». 29 августа 2017 г. вышло распоряжение КГИОП «Об утверждении охранного обязательства собственника или иного законного владельца объекта культурного наследия регионального значения „Дом В. В. Шауба“, включенного в единый государственный реестр объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации»¹¹, согласно которому на данном объекте запрещены любые работы. Однако суды по дому не идут. По информации ВООПИиК владельцем дома является некий бизнесмен. Дому угрожает полное обрушение, в связи с чем он может потерять охранный статус и будет утрачен.

О судьбе дома много пишут в Интернете. Например, историк отечественного спорта, тренер по теннису, журналист и писатель Вячеслав Шориков, живущий рядом с дачей Шауба, высказался о том, чтобы в восстановленной даче В. В. Шауба был бы открыт первый в России музей отечественного тенниса. Об этом он говорит в интервью телеканалу НТВ «Сегодня – Санкт-Петербург»¹².

25 января 2017 г. в эфире телеканала «Санкт-Петербург» был показан репортаж корреспондента Виктории Зуевой «Памятник деревянного зодчества в Лахте на грани разрушения». Участвующий в съемке член городской Межведомственной Топонимической комиссии, собственный корреспондент «Парламентской газеты» в Северо-Западном федеральном округе, краевед Алексей Ерофеев сказал: «Этот дом оригинален, он красив, это вообще украшение Лахты. Поскольку это памятник, наше культурное наследие, то естественно этот дом должен быть сохранен. Возможно, его придется разбирать и собирать заново. Пусть будет это новодел, но все равно как памятник он останется. Поэтому, конечно, такие дома нужно по возможности сохранять, если его восстановят, если он снова будет возвращен к жизни, то я думаю, в нем можно сделать, например, художественную школу или какое-то другое образовательное учреждение»¹³.

Если не остановить разрушение, то уникальный памятник архитектуры может быть утрачен. Одним из способов привлечения внимания к данному объекту и сбора средств на его сохранение может стать включение дачи Шауба в контекст историко-культурных экскурсий, например, на темы: «Лахта – Ольгино: забытые постройки» или «Неизвестный модерн: дачная архитектура». Такие экскурсии могут преследовать цели знакомства с малоизвестными примерами стиля и проблемами сохранения немусефицированных объектов культурного наследия. Для их достижения необхо-

димо выполнение ряда задач, а именно: демонстрация малоизвестных построек в стиле модерн; подготовка и доведение до граждан информации о них (в том числе, о даче Шауба). Необходимо дать почувствовать экскурсантам красоту ушедшего века. Для достижения эффективных результатов целесообразно сочетание приемов экскурсионной справки и зрительной реконструкции (воссоздания).

Памятники архитектуры, пока они существуют, помогают потомкам судить об уникальности творений зодчих прошлого. Нужно спешить их сохранять, потому что они слишком уязвимы в суровом петербургском климате. Особенно – если выполнены из дерева и включаются в состав интенсивно растущего мегаполиса.

Примечания

¹ Цит. по: Богданов И. А. Лахта – Ольгино – Лисий Нос. СПб.: Остров, 2005. С. 4.

² Михайлов Н. В. Лахта: формирование культурного пространства дачного пригорода, вторая половина XIX – начало XX в. // Университетские Петербургские чтения: Санкт-Петербург–Петроград–Ленинград, 1703–2002 гг. СПб., 2002. С. 117.

³ Михайлов Н. В. Лахта: пять веков истории, 1500–2000 гг.: ист. очерк, док., воспоминания, кат. М.: Весь Мир, 2001. 432 с.

⁴ ЦГА СПб. Ф. 224. Оп. 1. Д. 4781. Л. 1. Выписка и оценочная ведомость для обложения земским сбором имущества владельца Санкт-Петербургского уезда, 3-го стана села Лахта, по Лахтинскому пр., полицейский № 119.

⁵ Там же. Л. 6–7.

⁶ Клеверный листок // Теннис магазин. 2000. № 1. С. 35–38.

⁷ Богданов И. А. Лахта – Ольгино. СПб.: Облик, 1999. 198 с.

⁸ Петербург немецких архитекторов: от барокко до авангарда. СПб.: Чистый лист, 2002. С. 297–305.

⁹ Об утверждении Списка вновь выявленных объектов, представляющих историческую, научную, художественную или иную культурную ценность: приказ Председателя Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры, № 15 от 20.02.2001. URL: <http://kgior.gov.spb.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

¹⁰ О включении выявленного объекта культурного наследия в единый государственный реестр объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации в качестве объекта культурного наследия регионального значения «Дом В. В. Шауба», об утверждении границ и режима использования территории объекта культурного наследия: распоряжение Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры Правительства Санкт-Петербурга, № 10–243 от 10.06.2016. URL: <http://consultant.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

¹¹ Об утверждении охранного обязательства собственника или иного законного владельца объекта культурного наследия регионального значения «Дом В. В. Шауба», включенного в единый государственный реестр объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации: распоряжение Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры Правительства Санкт-Петербурга, № 07–19–320/17 от 29.08.2017. URL: <http://kgior.gov.spb.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

¹² Петербуржец пытается спасти дачу Шауба, превратив ее в музей тенниса. URL: <http://ntv.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

¹³ Памятник деревянного зодчества в Лахте на грани разрушения. URL: <https://topspb.tv> (дата обращения: 12.12.2018).

Н. О. Шакулова

Сохранение усадеб в Ленинградской области

Представлены сведения об усадебных постройках Ленинградской области XVIII–XIX вв., рассматривается история и уровень сохранности объектов культурного наследия. С целью определения культурной значимости была проведена работа с литературными источниками, также осуществлены поездки к руинам усадеб, взяты интервью у местных жителей. Предложены определенные решения для сохранения памятников культурного наследия с исторической значимостью, как, например, передача памятников в частные руки, или музеефикация за счет государственных средств.

Ключевые слова: усадьба, усадебные постройки, Раболово, И. Е. Старов, усадьба Врангелей, Марьино

Nataliia O. Shakulova

Preservation of estates in the Leningrad region

The history and conditions of preservation of cultural heritage such as estate buildings of the Leningrad region of 18th–19th centuries are examined. In order to determine the cultural significance, the examination of literary sources, trips to the manor ruins were carried out, and local residents were interviewed. Certain solutions for the preservation of monuments of cultural heritage with historical significance have been proposed, such as, for example, the transfer of monuments into private hands, or museumification at the expense of state funds.

Keywords: manor, estate buildings, Rabolovo, I. E. Starov, Wrangel's manor, Maryino

В наше время часто поднимается вопрос о сохранении уникального культурного наследия в разных регионах нашей страны. Не менее интересны и памятники, находящиеся на территории Ленинградской области, такие как: усадьба Врангелей в деревне Торосово, церковь Троицы Живоначальной в Ломоносове, усадьба-дача Крузеля и многие другие. Множество усадеб, храмов, церквей с удивительной историей находятся в заброшенном состоянии. Но наибольшее внимание привлекают усадьбы, от которых остались одни руины, но сохранилась история. Усадьбы, о которых пойдет речь, интересны своей историей и тем, какие люди жили в них.

Одна из таких усадеб – усадьба Старова в деревне Раболово Гатчинского района Ленинградской области. В настоящее время в деревне проживает около ста тридцати человек и почти никто не помнит истории усадьбы. От усадьбы остались только усадебный дом, руины от надомных надстроек, вязы и пруды. Точной даты постройки не указано даже в архивных источниках. Известно, что в 1784 г усадьбы Раболово приобрела Наталья Григорьевна Старова, супруга архитектора Ивана Егорьевича Старова (им спроектированы такие известные памятники архитектуры, как Таврический дворец, Софийский собор близ Царского села, Троицкий собор в Александро-Невской лавре). К господскому дому прилежала мыза с садом и строениями. Иван Егорович вместе с супругой, часто бывали в усадьбе¹. Именно здесь, в уединении, в 1790 г. он разработал план по образованию города Николаева вокруг верфи между устьями рек Ингул и Южный Буг.

Деревня Раболово упоминается на «Топографической карте окрестностей Санкт-Петербурга» Ф. Ф. Шуберта 1831 г. В 1849 г. внук архитектора Василий Петрович Старов продал усадьбу члену Вольного экономического общества Николаю Ивановичу Пейкеру (действительный статский советник, писатель и переводчик). Согласно девятой ревизии 1850 г. мыза и деревня Колодицы принадлежали наследникам Елены Степановны Старовой². Известно, что в 1860 г. деревня называлась Раполова и насчитывала девять крестьянских дворов, смежно с ней располагалась мыза Колодези. Усадьбу часто именовали Колодези, по названию деревни. В 1881 г. в деревне открывается школа. В 1882–1884 гг. временнообязанные крестьяне деревни выкупили свои земельные наделы у Николая Ивановича Пейкера и стали собственниками земли. В 1899 г., имение было передано Петербургскому губернскому правлению для размещения в усадьбе детского приюта имени Александра III³.

На протяжении всего XX в. деревня входила в состав различных волостей, сельсоветов, районов. В 1931 г. была организована коммуна «Бьюриндо». В годы Великой Отечественной войны деревня находилась в оккупации. С 1959 г. по настоящее время в составе Елизаветинского сельсовета Гатчинского района. В послевоенное время за усадьбой перестали ухаживать, местные жители разбিরали камни с усадебных построек для своих домов. Сегодня усадебное здание заброшено, оно

находится близ деревни Раболово. Сохранилось только само здание усадьбы, пруд зарос камышами и сорняковыми растениями. Усадьба находится в государственной собственности. «Появился бы у усадебного дома хозяин, он бы и здание отреставрировал, и пруд бы расчистил, а администрация поселения помогла бы, – говорит Владимир Ткаченко, житель деревни Раболово, – а там, глядишь, и автобус появился, не только бы детей в школу возил, но и туристов к усадьбе. И деревня стала бы оживленным местом, как в давние времена, и может быть, даже, с собственным музеем»⁴. Но, к сожалению, пока усадьбой никому заниматься, она со временем все больше разрушается.

Не менее интересна усадьба Врангелей в Торосово, в Волосовском районе. Это прекрасное здание в стиле английской псевдоготики, но сейчас от него остались только руины, а ведь еще тридцать лет назад здесь была школа. Однако с распадом СССР все изменилось, усадьба пришла в запустение. История усадьбы интересна тем, какие известные личности жили и творили в Торосово. Уже в XVII в. территория принадлежала шведам, а именно роду Врангелей. Егор Ермолаевич Врангель был владельцем губернии Торосово и в 1860-х гг. неоднократно выбирался предводителем дворянства Ямбургского уезда. Он был женат на правнучке Абрама Петровича Ганнибала Дарье Александровне Траунтерберг, троюродной сестре Александра Сергеевича Пушкина. Ее бабушка София Абрамовна была младшей дочерью арапа Петра Великого. Михаил Егорович Врангель в 1870-х гг. был лифляндским генерал-губернатором. Именно в этот период строится великолепный дворец в стиле английской псевдоготики, окруженный парком. Архитектор, к сожалению, неизвестен⁵.

Хозяйственные службы были сложены из большого булыжного камня. В имении находились конюшни, скотный двор, кузница, а также известковый и кирпичный заводы для нужд хозяйства. Последним владельцем усадьбы Торосово был сын Михаила Врангеля – Георгий Михайлович. Михаил Егорович – родной дядя Петра Николаевича Врангеля, который руководил Белым движением. После начала Первой мировой войны барон Врангель стал объектом травли со стороны черносотенных газет. После революции Георгий Михайлович на глазах у жены и детей был убит⁶. Вдове вместе с детьми удалось бежать в Петроград. Младший сын, Борис, стал священником. Во время Второй мировой войны вернулся в усадьбу, но в 1945 г. был арестован. После этого, в усадьбе никто не жил. В советское время в усадебном доме находилась школа. За усадьбой присматривали, ремонтировали. Но в 1980-х гг. было построено отдельное здание для школы, после переезда усадьбу оставили и теперь она находится в плачевном состоянии. От усадебных построек остались руины фундаментов, здание усадьбы. Парк сохранился, хоть за ним никто и не ухаживает. Усадьба также находится в государственной собственности. В настоящее время в усадебном здании устроена мусорная свалка.

Но не все усадьбы в Ленинградской области забыты. Усадьба Марьино постепенно восстанавливается. Постройка усадьбы началась в 1726 г. на землях, принадлежащих Строгановым. Земли принадлежали Марье Яковлевне Строгановой, впоследствии усадьба получила ее имя – Марьино. Дом с территорией парка на протяжении века принадлежал Строгановым, в XIX в. усадьба переходит Голицыным⁷. В XIX в. в усадьбе произошел ряд изменений: в 1825 г. была основана земледельческая школа, также усадьба перестраивалась – был разбит английский парк и построены павильоны для отдыха. В 1856 г. усадьба переходит Павлу Павловичу Голицыну вплоть до 1914 г. С 1914 до 1917 г. усадьбой владеет его сын Сергей Павлович Голицын⁸.

После революции усадьба Марьино перешла в общественную собственность. В ней в разное время находились музей творческого быта, пансионат, детский дом, санаторий. С 2008 г. усадьба находится в частной собственности Галины Георгиевны Степановой, и была восстановлена силами жителей со всей области. «Мы должны не только сохранить когда-то созданный русской историей уголок, но и приумножить – расширить, воссоздать историю, которая тут царила двести лет назад: пышности убранства, потрясающую архитектурные и ландшафтные ансамбли, великолепные русские пейзажи»⁹, – так говорит Галина Георгиевна о перспективах развития усадьбы.

Галина Георгиевна приобретает участок в 2008 г., и уже в 2009 г. усадьба с прилегающим парком открывается для посетителей. В короткий промежуток времени был восстановлен дом, расчищены сад и пруды. Были найдены и собраны исторические документы, чертежи и рисунки, по которым ведутся реставрационные работы. В парк вернулись водопады, плотины и мосты, посажены молодые растения. Сейчас в усадьбе Марьино находится загородный отель. Можно не только заказать номер, но и приехать на экскурсию по усадьбе и английскому парку, заказать катание на лошадях, посмотреть ферму. Также здесь можно отметить любой праздник, взять напрокат костюмы и попробовать домашних пирожков. Огромное значение в Марьино придает охоте. Уже несколько столетий сохраняется традиция – охотиться по осени.

В заключение хочется отметить, что есть люди, выступающие с инициативой восстановить уникальные исторические архитектурные памятники, но для этого необходимо много сил. На мой взгляд, есть несколько путей решения для восстановления усадеб. В-первых, восстанавливать усадьбы на средства частных лиц, т. е. передавать усадьбы в частную собственность, восстановив функционирование хозяйственного комплекса. Во-вторых, музеефицировать усадьбы за счет государства (мы это можем наблюдать на примере усадьбы Приютино, но такое возможно только при исключительной значимости усадьбы для истории и культуры). В-третьих, создавать проекты государственно-частного, либо общественного партнерства, по восстановлению усадьбы или иного исторического памятника и участвовать в конкурсе от Комитета культуры Ленинградской области либо иных конкурсах. Финансирование и разработка проекта полностью осуществляется инициаторами создания проекта по сохранению памятника. Если проект побеждает в конкурсе, то предоставляется разрешение от Комитета по культуре Ленинградской области на проведение работ по сохранению объекта культурного наследия, а также выделяются средства на восстановление (субсидии)¹⁰. Восстановленный культурный объект остается под охраной Комитета по культуре. В зависимости от цели проекта и решается дальнейшая судьба памятника. Но для создания проекта необходима целеустремленность и команда не только желающих восстановить исторические культурные объекты, но и профессионалы, которые помогут воплотить в жизнь проекты.

Примечания

¹ Кючарианц Д. А. Иван Старов. Л.: Лениздат, 1982. С. 98–134.

² Там же. С. 98–134.

³ Глинка Н. В., Потравнов А. Л., Райков Г. П. Ленинградская область: ист. очерки. СПб.: Аврора, 2017. С. 73–75.

⁴ Деревня Раболово: наследие старой усадьбы // Гатчинская правда. 2016. 13 окт. URL: <https://gtn-pravda.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

⁵ Лурье Ф. М., Вейнер П. П. Барон Николай Врангель // Старые усадьбы: очерки истории рус. дворян. культуры. СПб., 2000. С. 13–27.

⁶ Мурашова (Глинка) Н. В., Мыслина Л. П. Дворянские усадьбы Санкт-Петербургской губернии: Тосненский район. СПб.: Алаборг, 2010. С. 256–263.

⁷ Там же.

⁸ Уланов В. А. Ленинградская область: знаете ли вы? СПб.: Паритет, 2011. С. 78.

⁹ Усадьба Марьино. URL: <https://usadbamaryino.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

¹⁰ Комитет по культуре Ленинградской области. URL: <http://culture.lenobl.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

А. Г. Дмитриева

Современные подходы к музейной интерпретации истории России

Рассматривается проблема музейной интерпретации истории России, влияние различных факторов на концепцию экспозиции музея. На примере Государственного музея политической истории России и тематического парка «Россия – моя история» анализируются подходы к исторической интерпретации. Отмечается потенциал и возможности использования в процессе интерпретации мультимедиа технологий.

Ключевые слова: музей, исторический музей, интерпретация, историческая интерпретация

Anna G. Dmitrieva

Modern approaches to museum interpretation of Russian history

The article deals with the problem of museum interpretation of the history of Russia and the influence of various factors on the concept of the museum exposition. On the example of the State Museum of Political History of Russia and the historical park «Russia is My History», approaches to historical interpretation are analyzed. The potential and possibilities of using in the process of interpretation of multimedia technologies are noted.

Keywords: museum, historical museum, interpretation, historical interpretation

Смена советских идеологических установок на систему демократических ценностей, изменение культурных, политических и экономических условий в России после 1991 г. привели к изменению ценностных ориентиров и размыванию идентичности населения. Данные процессы не могли не повлиять на деятельность музея как важнейшего социокультурного института. Если экспозиции музеев СССР были подчинены советской идеологии, то начиная с 1990-х гг. российские музеи стали стремиться избегать политизированного освещения тех или иных исторических событий.

Музеи после распада СССР столкнулись с серьезной проблемой – как представить исторический процесс или его отдельные периоды в экспозиции, избежав утратившего свою актуальность одностроннего подхода к интерпретации истории? Появилась потребность в ее переосмыслении, в связи с тем, что советские экспозиции, после произошедших в стране изменений, устарели. Зачастую музеи стали стремиться к предоставлению посетителю возможности самому формировать отношение к историческим эпохам, создавая концепцию основываясь исключительно на исторических фактах. В музеях начали появляться предметы, относящихся к темам, ранее не освещавшимся и находившимся под запретом – политические репрессии, диссидентское движение, «нежелательные» исторические личности и др.¹

Сегодня музеи предстают как «институты социальной памяти, необходимые для накопления и распространения информации о прошлом в различных сферах общественной жизни»². В данном ракурсе интерпретация исторического прошлого остается одной из важнейших проблем не только музеологии, но и историографии, археологии, антропологии и других гуманитарных наук.

Музейная интерпретация – это «сложный, многоуровневый процесс истолкования объектов культурного и природного наследия в контексте собрания музейного, экспозиции музейной, либо музейного дискурса в целом»³. Как отмечает А. П. Смирнов, музейное пространство ограничено, а значит, в нем нельзя представить «во всей сложности и полноте» ту или иную историческую ситуацию⁴. Само понятие «интерпретация» включает в себя и фактор авторского подхода к проблеме. Тем не менее, музей должен обосновывать документирование и презентацию исторических процессов, явлений, событий с научной точки зрения, стараясь исключить личностный субъективизм. Демократизация музейной сферы позволила музеям отойти от традиционных методов работы и обратить свое внимание на творческий подход, в том числе и в вопросах интерпретации.

А. П. Смирнов выделяет несколько факторов, которые влияют на объективность музейной интерпретации исторического прошлого:

- ограниченный круг музейных предметов в фондах музея;
- необходимость художественного оформления научного, исторического содержания экспозиции, а значит и привлечение профессиональных художников;
- фактор «социального заказа», который выражается в том, что экспозиция строится из принципа «общественной значимости и актуальности» для различных социальных групп;
- фактор «заказа эпохи», который закрепляется в миссии исторических музеев⁵.

В качестве примеров разных подходов к интерпретации истории можно привести два учреждения – Государственный музей политической истории России (ГМПИР) и мультимедийные исторические парки «Россия – моя история». Данные институты имеют разные подходы к интерпретации истории России и формы взаимодействия с посетителем. Нельзя не отметить и то, что Государственный музей политической истории России – традиционный музей, со своими фондами, постоянной экспозицией, временными выставками и филиалами, осуществляющий различные формы деятельности, свойственные музеям в классическом понимании. «Россия – моя история» – учреждение музейного типа, выполняющее некоторые функции музея и практикующее лишь ряд различных форм деятельности музея⁶, а также не имеющее коллекций подлинных предметов и, соответственно, фондов.

Своей миссией Государственный музей политической истории России считает «воспитание политической культуры гражданского общества»⁷. В 2009 г. началась работа над созданием новой основной экспозиции под названием «Человек и власть в XIX–XX вв.». Как отмечают создатели экспозиции, к началу ее разработки в обществе уже наметился распад цельной исторической концепции, принятой в науке и царившей в музеях, связанный с переходом к новой эпохе и разрушением старой картины мира. Именно поэтому главной целью экспозиции является формирование «яркого, целостного, запоминающегося на всю жизнь» впечатления от политической истории России, которое должно сформироваться у посетителя за одно посещение⁸.

Переводя ракурс с хронологического показа политической истории государства, господствовавшего в СССР, на проблему личности и государства, музею удалось «очеловечить» экспозицию, делая при этом акцент на диалоге между музеем и посетителем. Представляя все политические силы в равной степени, давая слово участникам событий, музей создал новаторскую на тот период экспозицию, предоставив посетителю возможность самому интерпретировать представленные исторические события. Более того в экспозиции отдельное внимание было уделено «погружению» посетителя в атмосферу той или иной эпохи. Благодаря современным мультимедийным технологиям появилась возможность воздействовать сразу на несколько органов чувств, вызывая эффект «сопричастности» к происходящему. Чтобы погрузить человека в атмосферу прошлого и отследить те эмоциональные переходы, которые он испытывает, проходя экспозицию от начала и до конца, при ее создании был привлечен профессиональный психолог, который продумывал последовательность изменения психологических состояний при прохождении экспозиции⁹.

В целом музею удалось создать уникальную экспозицию, не искажив исторические факты концепцией и художественным оформлением, предоставляя посетителю самому осмыслить увиденное и толерантно относиться к различным политическим взглядам тех, кто приходит в музей.

Исторические парки «Россия – моя история», открытые во многих городах России, не являются музеем в традиционном понимании, но позиционируют себя как музейно-выставочные центры, по своей сути являясь учреждениями музейного типа. Замдиректора парка в Санкт-Петербурге главной задачей проекта назвала историко-патриотическую работу¹⁰.

Не имея фондов и коллекций, аутентичных музейных предметов, парк представляет собой экспозицию, построенную на разнообразных оцифрованных источниках и с применением современных мультимедийных технологий. Она освещает всю историю России – от Рюриковичей до начала XXI в. Проект реализуется не только при поддержке Администрации президента РФ, но и Патриаршего совета по культуре. Если в Государственном музее политической истории России в концепции экспозиции акцент сделан на выявлении в истории страны «зачатков гражданственности», подчеркивается «ценность свобод и прав человека»¹¹, то в тематическом парке – четко прослеживается тенденция на демонстрацию истории России через призму истории русской православной церкви, а, значит, исторические факты приобретают определенным образом ангажированный оттенок. Например, отдельная зона на экспозиции первой половины XX в. посвящена репрессированным в 1920–1930-е гг. священнослужителям, что ставит данную социальную группу в приоритет перед другими тысячами расстрелянных и отбывавших наказания в лагерях.

В целом парк рекомендованный в качестве иллюстрации к школьной программе по истории, интерпретирует ее в экспозиции с точки зрения не только патриотизма, но и клерикализма. На это обращает внимание и Вольное историческое общество, ссылаясь на светский характер образования¹², закрепленный федеральным законом «Об образовании в Российской Федерации»¹³.

Рассмотренные примеры демонстрируют разные подходы к исторической интерпретации прошлого нашей страны – оба основаны на исторических фактах, которые по-разному осмысливаются в соответствии с основной концепцией экспозиции. Если в Государственном музее политической истории России эффективно сочетается историческая антропология, историография и другие научные дисциплины, делая экспозицию, с одной стороны, приближенной к посетителю, а, с другой стороны, строго подчиненной историческим истинам, то в тематических парках «Россия – моя история» концепция истории через

призму прошлого русской православной церкви, однозначные оценки исторических событий, часто имеющие субъективный характер искажают интерпретацию увиденного у посетителя. Этому способствует и цветовое решение экспозиции. Все тач-скрины и проецируемые к ним на стены изображения, рассказывающие о победах, достижениях, открытиях, обычно светлых тонов, в свою очередь события, которые создателями экспозиции оцениваются как негативные – темных. Этот прием не вербально сигнализирует посетителю, как нужно воспринимать те или иные события, даже если он не станет подробно знакомиться с содержимым информационных стендов.

Отдельно стоит отметить использование мультимедийных средств в экспозициях. В музее политической истории России мультимедиа становятся вспомогательными средствами по отношению к основной экспозиции. Они помогают посетителю погрузиться в определенную обстановку, а также являются дополнительным источником информации. В свою очередь тематические парки строят свою экспозицию исключительно на мультимедийных технологиях, что имеет свои плюсы и минусы. Современные технологии, в отличие от музейных предметов, не ограничивают создателей тематических парков, а наоборот позволяют им во всей полноте осветить историю страны (например, ГМПР ограничен содержанием своих фондов, хотя при необходимости может принимать предметы на временное хранение из других музеев). Одним из главных минусов построения экспозиции с помощью мультимедиа является перегруженность информацией. Несмотря на то, что в парке на тащ-скринах дан не очень объемный материал справочного характера, огромное их количество создает «информационный шум», и лишает посетителя возможности ориентироваться в информационных потоках. Использование различных интерактивных столов с играми, тестами, возможность просмотра нескольких десятков фильмов, не разгружает, а наоборот усиливает ощущение перегруженности экспозиции.

Подводя итог, стоит отметить, что обращение к прошлому является характерным для любой переходной эпохи¹⁴, именно поэтому роль исторических музеев и современных учреждений музейного типа, в частности исторического профиля, так важна, а проблема музейной интерпретации является одной из ключевых в современной музеологии. Появление новых подходов к интерпретации истории страны, демократизация музейной сферы, новые мультимедийные технологии и т. д. – все это способствует расширению возможностей более активного взаимодействия музеев и учреждений музейного типа с посетителями.

Примечания

¹ Божченко О. А. Современная история в музеях исторического профиля: тенденции в экспозиции // Вестн. С.-Петербург. гос. ун-та культуры и искусств. 2014. № 3 (20). С. 146.

² Мастеница Е. Н. Музей есть выражение памяти общей для всех людей... // Петербург в историческом сознании: материалы всеросс. науч. конф. / под ред. С. Н. Полторака. СПб.: Нестор, 2003. С. 59–62. URL: <http://bvahan.com> (дата обращения: 12.12.2018).

³ Словарь музейных терминов // Российская музейная энциклопедия. URL: <http://museum.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

⁴ Смирнов А. П. Интерпретация исторического прошлого в музейном пространстве: границы возможного и допустимого // Исторический музей как зеркало перемен, 1991–2011 гг.: материалы междунар. науч.-практ. конф. СПб., 2012. С. 35.

⁵ Там же. С. 37.

⁶ Словарь музейных терминов.

⁷ Музей политической истории России. URL: <http://polithistory.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

⁸ Калмыков А. Г. Музейный предмет и музейная коммуникация в инсталляционном пространстве новой экспозиции ГМПР // Исторический музей как зеркало перемен, 1991–2011 гг.: материалы междунар. науч.-практ. конф. СПб., 2012. С. 26.

⁹ Там же. С. 30.

¹⁰ Как петербургский парк «Россия – моя история» будет воспитывать патриотизм и что руководство думает о претензиях историков: рассказывает замдиректора парка. URL: <https://paperpaper.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

¹¹ Смирнов А. П. Указ. соч. С. 36.

¹² Вольное историческое общество. Еще раз о мультимедийных парках «Россия – моя история». URL: <https://volistob.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

¹³ Об образовании в Российской Федерации: федер. закон, № 273–ФЗ от 29.12.2012. URL: <http://consultant.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

¹⁴ Мастеница Е. Н. История в музее: методология познания и репрезентации // Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. М.: Этерна, 2015. С. 102–117.

А. Н. Шипунов

Атрибуция советского фарфора 1930-х гг. (тема освоения Арктики)

Рассматриваются основные сюжеты и художественно-композиционные решения советского художественного фарфора 1930-х гг. на тему арктических исследований. На примере широкого спектра разнообразных произведений предпринимается попытка классификации данных изделий по различным категориям признаков.

Ключевые слова: социалистический реализм, фарфор, керамика, Советский Союз, Арктика

Artiom N. Shipunov

Attribution of 1930's Soviet porcelain on arctic exploration

The article deals with the main subjects and the artistic-compositional decisions of the Soviet art porcelain of the 1930's on the theme of the arctic researches. On the example of a wide range of diverse works, an attempt is made to classify these products according to different categories of characteristics.

Keywords: socialist realism, porcelain, ceramics, Soviet Union, Arctic

Вставшие перед Россией во втором десятилетии XXI в. политико-экономические цели и задачи заставляют руководство страны вновь, как и в советские годы, сосредоточить значительные силы на исследовании и освоении Крайнего Севера, а также на популяризации этих действий среди населения страны. Рост интереса к арктическому региону в политической программе Российской Федерации проявляется во многих направлениях деятельности как руководства страны, так и бизнеса, вооруженных сил, ученых.

Опыт различных направлений возрожденного освоения Арктики в наши дни невозможен без обращения к истории освоения Арктики в советский период. Именно на него приходится наиболее масштабные и героические страницы отечественных полярных исследований: создание первых дрейфующих станций, строительство атомного ледокольного флота, трансполярные перелеты, становление Севморпути. В то же время, именно этот период оставил после себя наиболее масштабный пласт художественных произведений различных видов и форм, посвященных освоению и покорению Крайнего Севера.

В настоящей работе рассматривается тема и образы покорения Крайнего Севера в советском художественном фарфоре 1930-х гг. Основными целью настоящего исследования является попытка на примере музейных предметов из собраний РГМАА, Государственного Русского музея (далее – ГРМ), Государственного Эрмитажа и других музеев создать типологию советского «полярного фарфора», подробно иллюстрирующую основные варианты его воплощения.

Помимо непосредственно музейных собраний, важнейшим источником информации для нашей работы послужили каталоги ряда крупных выставок, посвященных советскому художественному фарфору: «Ода к радости» (ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2009)¹, «История под глазурию» (Центральный музей современной истории России, 2012)², «Время и герои» (Московский государственный музей-заповедник, Государственный музей керамики и Усадьба Кусково XVIII в., 2014)³. Публикация ряда важных памятников была также осуществлена Э. Б. Самецкой в альбоме «Советский фарфор 1920–1930-х гг. в частных собраниях Санкт-Петербурга»⁴.

Предпринимая попытку типологизации советского фарфора 1930-х гг. на тему освоения Арктики, нам нужно в первую очередь обозначить те характеристики, по которым будут формироваться определенные категории нашей будущей классификации.

Наша концепция типологизации исходит и из того факта, что подразделение по признаку формальных сходств и различий в рассматриваемом нами узком тематическом сегменте не являлось бы показательным для него. Подавляющее большинство фарфоровых изделий на тему освоения Арктики были выполнены в формах характерных для всего направления художественной керамики – это вазы, сервизы, мелкая пластика, блюда и др. Кроме того, многие произведения создавались и вовсе на основе типовых форм, использованных также при создании произведений не на арктическую тему (например – ваза «Ледоколы», 1938). Следовательно, на основе формальных признаков невозможно выявить какие-либо особенные характеристики, свойственные исключительно для рассматриваемой нами группы изделий.

Возможность классификации дает нам рассмотрение интересных нас произведений по сюжетно-композиционным признакам (особенностям художественной формы). Рассматривая весь корпус известных памятников интересующей нас тематики, мы можем выделить два основных признака сходства и различия, по которым и следует строить дальнейшую классификацию. Это признаки сюжетно-тематические и художественно-композиционные.

Подразделяя изделия советского фарфора на тему полярных исследований по сюжетно-тематическому признаку, можно выделить несколько основных тем и событий, послуживших основой для изделий на рассматриваемую нами тему. Ряд крупных сюжетов объединены нами в единые сюжетные комплексы, так как их истории непосредственно взаимосвязаны как идейной общностью событий, так и составом участников.

1. Советский ледокольный флот.

Произведения этого сюжета связывает отображение на них работы в условиях Севера советских ледоколов, как «персонифицированных» – конкретных кораблей, так и абстрактных, призванных показать ледокольную мощь Советского Союза.

К этой категории относятся изделия, посвященные экспедиции ледокола «Красин» по спасению экипажа дирижабля «Италия» в 1928 г., например – одноименное блюдо, выпущенное на ЛФЗ и декоративный медальон с фасада Северного речного вокзала в Москве. Сюда же относятся произведения, посвященные освоению Северного морского пути, например – ваза «Северный морской путь» и работы на общие сюжеты, относящиеся к советскому ледокольному флоту, такие как ваза «Ледоколы», упомянутая ранее.

2. Экспедиция парохода «Челюскин» и ее спасение советскими полярными летчиками.

Этот иконографический сюжет описывает события, связанные с дрейфом зажатого льдами парохода в Северном Ледовитом океане осенью 1933 – зимой 1934 гг., а также последовавшее за этим спасение участников экспедиции советской полярной авиацией. К произведениям этого сюжета относятся сервиз «Поход „Челюскина“» и ваза «Челюскинская эпопея», созданные на ЛФЗ.

3. Экспедиция станции «Северный полюс-1».

Данный сюжет является двойным сюжетным комплексом – он связывает воедино историю с перелетом Москва–Северный полюс, выполненным в марте-мае 1937 г. авиационной эскадрой под командованием М. В. Водопьянова, В. С. Молокова и общим руководством О. Ю. Шмидта с историей о начавшемся по окончании этого перелета дрейфе станции «Северный полюс-1» под руководством И. Д. Папанина. В связи с этим описываемый сюжет является и одним из самых насыщенных по количеству предметов.

К предметам на эту тему относятся: пласт «Освоение Полюса» ЛФЗ, блюда Дулевского фарфорового завода, одно из которых посвящено дрейфу «папанинцев», а второе – летчику М. В. Водопьянову, блюдо с портретом О. Ю. Шмидта неизвестного завода. Эту же тему иллюстрирует декоративная скульптура «Папанинцы на льдине», упоминавшаяся выше, «Иван Папанин с псом Веселым», «Лайка Папанина», кружки Дмитровского завода с портретом О. Ю. Шмидта и «Слава сталинским питомцам – отважным папанинцам».

В рамках повествования об этом сюжете созданы и фарфоровые медальоны на фасаде Северного речного вокзала в Москве с изображением самолета АНТ-6 под бортовым номером Н-171. Западный медальон носит название «Первый полет над Северным полюсом» и выполнен И. И. Ризничем, автор и название восточного неизвестны. Эта машина принадлежала В. С. Молокову и была одной из первых, достигших Северного полюса в рамках описываемой экспедиции 1937 г.

4. Рекордные беспосадочные авиаперелеты Москва – остров Удд и СССР – США экипажей В. П. Чкалова и М. М. Громова.

Данный сюжет является тройным – в нем соединяются истории трансполярных перелетов экипажей под командованием В. П. Чкалова (18–20 июня 1937 г.) и М. М. Громова (12–14 июля 1937 г.) – первых перелетов СССР – США, а также прошедшего годом ранее (20–22 июля 1936 г.) беспосадочного перелета Москва – остров Удд (впоследствии назван «Сталинский маршрут»). В рамках этого тематического комплекса также создано значительное количество самых разнообразных фарфоровых произведений.

Из наиболее известных следует назвать блюда Дулевского завода, посвященные перелетам экипажей Чкалова и Громова, различные блюда с портретами М. М. Громова (Дулевского завода и неизвестной фабрики), выполненную на ЛФЗ скульптуру «Летчик Чкалов», кружки Дмитровского завода с портретами В. П. Чкалова и Г. Ф. Байдукова (второй пилот экипажа Чкалова).

Отдельно стоит назвать вазу ЛФЗ с изображением самолета АНТ-25 и портретов И. В. Сталина, В. П. Чкалова и др., фигурирующую в каталоге выставки «Время и герои» под названием «Перелет

через Северный полюс»⁵. Изображенные на вазе портреты участников перелета и его маршрут, а также год создания вазы (1936), дают нам право считать данное название ошибочным.

Сюжет росписи вазы повествует о беспосадочном перелете Москва – остров Удд летом 1936 г., в рамках которого Северный полюс преодолен не был (что хорошо видно на карте перелета, изображенной на внешней стороне устья вазы). В дальнейшем мы будем рассматривать это изделие под названием «Сталинский маршрут», как более достоверно отражающем сюжет, изображенный на нем.

5. Жизнь и социалистическое строительство на Крайнем Севере.

Широкая общая тема дает возможность объединить в рамках нее целый ряд произведений, отражающих различные стороны жизни на Крайнем Севере. В первую очередь – это сервизные изделия, на отдельных предметах которых отображены различные бытовые сюжеты, в рамках целого произведения иллюстрирующие некую единую историю.

В качестве примеров следует обозначить сервиз «СССР за полярным кругом», описывающий как разнообразие общие сюжеты как жизни на Крайнем Севере, так и советских арктических исследований, и сервиз «Кировск», посвященный строительству и жизни города Кировск в Мурманской области.

Рассматривая композиционно-художественные решения отображения вышеназванных сюжетов, мы должны сразу отметить, что любая категория оных не обязательно являлась единственной, используемой даже в рамках одного художественного произведения. Тем не менее, мы предприняли попытку выделить несколько характерных художественно-композиционных решений и указать наиболее значимые произведения, в которых они применены и каким образом.

1. Композиция-репортаж. В рамках данного композиционного решения, единый масштабный сюжет, избранный для определенного произведения, рассматривается через воспроизведение его деталей – своеобразных мини-сюжетов – в качестве отдельных иллюстраций.

Основное применение данное решение нашло в росписи сервизов, где сам факт наличия нескольких изделий – основ для изображений – подталкивал авторов к воплощению единого сюжета, заданного для всего произведения через несколько элементов.

В качестве примера, наиболее показательным можно назвать сервиз «Поход „Челюскина“». На различных предметах этого сервиза изображены различные сюжеты из истории челюскинской эпопеи, выполненные в технике полихромной подглазурной росписи. На большом чайнике воспроизводится эпизод с гибелью зажатого льдами парохода, на сахарнице, сливочнице и чашках – картины быта участников экспедиции в дрейфе, на малом чайнике – эпизод спасения экспедиции – приземление на льдину с дрейфующими первого самолета из поисковой партии.

Нередко использование композиции-репортажа и в росписи ваз. С помощью такого композиционного приема решены, например, вазы «Челюскинская эпопея» и «Сталинский маршрут».

В рассматриваемых случаях полихромные подглазурные мини-сюжетные композиции расположены не на отдельных произведениях (что невозможно из-за монолитности формы изделия), а распределены по туловам ваз, помещенные в отдельные «картуши», сформированные цветочным или иным орнаментом.

2. Композиция-маршрут. Данный прием представляет собой особый тип композиционного решения, в рамках которого основой художественной части произведения становится карта-маршрут, связанная с тем или иным описываемым событием.

Как и было описано ранее, это композиционно-художественный прием активно использовался в росписи тематических ваз. Но в них он являлся лишь дополнительным элементом к приему композиции-репортажа. Значение основного решения композиция-маршрут приобрела в плоскостных произведениях – блюдах и декоративных пластах.

В качестве примера стоит рассмотреть пласт ЛФЗ «Освоение Полюса», посвященный перелету Москва – Северный полюс, и блюда Дулевского завода, посвященные экспедиции И. Д. Папанина и трансполярным перелетам СССР – США: «Перелет Москва – Северная Америка» и «Перелет Москва – Северный полюс – Америка».

В данных работах художественное решение в виде карт-маршрутов экспедиций и перелетов приобретает решающее значение – ему уделено около 2/3 поверхности каждого из произведений, а сами карты, точки и линии маршрутов решены с географической точностью. Реализм произведений дополняют портреты действительных участников описываемых экспедиций – О. Ю. Шмидта, В. П. Чкалова, И. Д. Папанина, М. М. Громова и др.

Активное использование портретов в качестве дополнительных элементов двух вышеназванных композиционно-художественных решений подводит нас к третьему виду оформления фарфоровых изделий на арктическую тему, в котором портрет играет уже ведущую роль.

3. Героический портрет. Этот прием являлся наиболее массовым из всех и, одновременно с этим, наиболее разнообразным по вариантам исполнения. Портреты героев: полярников, летчиков и вождей, организовывавших и идейно вдохновлявших арктические экспедиции, воплощались как формах художественной росписи изделий, так и в виде мелкой пластики и керамических архитектурных элементов.

В качестве примеров, помимо вышеназванных произведений, где портрет является вспомогательным элементом, стоит назвать блюда Дулевского завода с портретами М. В. Водопьянова и М. М. Громова – в этих произведениях портрет является главной и единственной деталью художественного оформления изделия. Точно так же решены кружки Дмитровского фарфорового завода с портретами участников экспедиции И. Д. Папанина и О. Ю. Шмидта, летчиков – участников трансполярного перелета СССР – США.

Отдельно стоит указать ряд выполненных на ЛФЗ героических скульптурных портретов. Это изображение участников экспедиции И. Д. Папанина «Папанинцы на льдине», В. П. Чкалова – «Летчик Чкалов» и др.

Помимо этого, стоит отметить, что зачастую «героями» портретов могли становиться не только живые люди, но и персонифицированные машины: корабли и самолеты, а также животные.

Среди композиций-портретов, изображающих в качестве героев корабли и самолеты следует выделить блюдо ЛФЗ и медальон Северного речного вокзала, посвященные ледоколу «Красин», а также два медальона Северного речного вокзала, посвященные самолету АНТ-6 под номером Н-171 В. С. Молокова (в качестве героя выведен именно самолет, а не его пилот!) и ряд произведений с использованием образов самолетов В. П. Чкалова АНТ-25 и М. М. Громова АНТ-25-1, в которых машина фигурирует как один из главных героев выполненных ею перелетов наравне с пилотировавшим ее экипажем. Здесь стоит упомянуть рассмотренные ранее вазу «Сталинский маршрут» и блюда Дулевского завода, посвященные перелетам экипажей Громова и Чкалова.

В качестве примеров портретной анималистики можно выделить работы «Лайка Папанина» и «Иван Папанин со псом Веселым», созданные на ЛФЗ. В них наравне с людьми в качестве одного из участников экспедиции и ее героя выведен пес, действительно сопровождавший «папанинцев» на их маршруте.

Резюмируя результаты нашего исследования, мы можем заметить, что рассматриваемые нами произведения искусства являются подлинным документом эпохи, отображающим ее героическую сторону, исполненную реальных достижений и подвигов.

В работах советских художников-фарфористов нашли отражение грандиозные свершения советских полярных летчиков, моряков и исследователей 1930-х гг.: рекордные, первые в своем роде трансполярные и сверхдальние авиаперелеты (СССР – США экипажей В. П. Чкалова и М. М. Громова, «Сталинский маршрут» экипажа В. П. Чкалова, перелет Москва – Северный полюс), уникальные научно-исследовательские и спасательные экспедиции (спасение ледоколом «Красин» экспедиции Нобиле, экспедиция парохода «Челюскин» и ее спасение советскими летчиками, экспедиция «Северный полюс-1», положившая начала целой плеяде советских научно-исследовательских экспедиций на дрейфующих станциях).

Советский художественный фарфор запечатлел и личности реальных героев, претворивших в жизнь эти грандиозные свершения: летчиков В. П. Чкалова, М. М. Громова, М. В. Водопьянова, М. С. Молокова и др., исследователей И. Д. Папанина, О. Ю. Шмидта. Нашлось в работах советских фарфористов место и для легендарных орудий, с помощью которых эти достижения были совершены: ледокола «Красин», самолетов АНТ-6 и АНТ-25. Все эти герои и их свершения, безусловно, заслуживают сохранения в памяти поколений россиян, как фундаментальные для отечественной истории и культуры.

Примечания

¹ Ода к радости = Ode to joy: рус. фарфор в собр. Ю. Трайсмана. М.: Пинакотекa, 2008. 527 с.

² История под глазурию: совет. агитационная и тематическая фарфор: выставка: каталог. М.: Гос. центр. музей соврем. истории России, 2012. 118 с.

³ Время и герои: советский авторский фарфор 1930–1960-х гг. М.: Сов-Арт, 2013. 68 с.

⁴ Самецкая Э. Б. Советский фарфор 1920–1930-х гг. в частных собраниях Санкт-Петербурга: каталог. СПб., 2007. 352 с.

⁵ Время и герои. С. 23.

Е. К. Черезова

Современные подходы к воспитанию исторического сознания в музее

Музей, как место сохранения памяти и связи человека с прошлым, с историей ушедших поколений и эпох, выполняет функцию формирования исторического сознания у посетителя в ситуации глобализации и развития постмодерна. Музей берет на себя ответственность перед обществом за «правдивую», объективную репрезентацию и интерпретацию материального и нематериального наследия, ориентирует человека в окружающем мире, помогает его самоидентификации. В данной статье рассматриваются подходы к воспитанию исторического сознания, репрезентации и интерпретации наследия в музее на примере деятельности московского Еврейского музея и центра толерантности.

Ключевые слова: историческое сознание, музейная коммуникация, Еврейский музей и центр толерантности, антропологизация, наследие

Elena K. Cherezova

Current approaches to the education of historical consciousness in museum

The museum, as a place of preserving the memory and connection of a person with the past, with history and the subsequent generation and eras. The museum assumes the responsibility to the society for «truthful», objective representation and interpretation of the tangible intangible heritage, guides the person in the surrounding world, helps his self-identification. In this article, approaches to the education of historical consciousness, representation and interpretation of heritage in the museum are considered using the example of the Moscow Jewish museum and the tolerance center.

Keywords: conventional wisdom, museum communication, Jewish museum and tolerance center, anthropologisation, heritage

В настоящее время человек существует в состоянии «обезличивания культуры»¹, что вызвано процессами глобализации, интересом к собственной, локальной культуре. Сентиментальность, лиризм и патриотизм, характерные для трансмодерна², «информационная перенасыщенность... отсутствие определенности»³, мнение об относительности исторического знания⁴, характерные для постмодерна влияют на восприятие человеком социума и личности в нем.

Оказываясь на пересечении локальной и глобальной культур, в непрерывно растущем потоке информации, человек, в целях самосохранения, обращает свое внимание на социально-культурные институты, способные удовлетворить его потребности в самоидентификации, систематизации знаний, формировании собственных представлений о мире. Человек обращается к музею как к институту сохранения памяти через подлинное материальное и нематериальное историческое наследие. Музей в этом случае выступает объединением «интеллектуальных, духовных, физических усилий всех поколений в борьбе против смерти, которая становится по-настоящему необратимой только с утратой памяти о человеке»⁵.

Музей помогает человеку формировать историческое сознание, т. е., по мнению исследователя Д. К. Куликова, «объективный культурный механизм накопления, усвоения и трансляции информации об истоках и развитии общества»⁶, «продукт понятийного отношения к прошлому»⁷ или «многообразие способов говорить об истории»⁸. Историческое сознание способствует эффективной коммуникации людей друг с другом, определяет возможности решения проблемных вопросов в настоящем и надежды на будущее, оно нужно человеку для познания себя и окружающего мира. Все выше перечисленное объясняет, что изучение подходов к формированию исторического сознания в музее актуально.

В рамках данной статьи возможности и подходы музея к формированию у посетителя исторического сознания будут рассмотрены на примере работы Еврейского музея и центра толерантности в Москве, рассказывающем об истории еврейства на территории России. Выбор данного музея обусловлен рядом причин. Во-первых, демонстрируя историю отдельного народа, проживавшего (как в случае России) очень долгое время на территории определенного государства, можно представить историю этого государства. Во-вторых, для еврейства очень важна их во многом трагичная история, повторения которой они боятся, поэтому хранят память о прошлом и напоминают себе

о нем. В-третьих, в истории российского еврейства очень много неоднозначных и мифологизированных проблем и событий, которые чрезвычайно сложно интерпретировать в рамках музейной экспозиции. Сложившаяся ситуация – это призыв, как к музею, так и к его сотрудникам показать объективную историю еврейства.

Выполняя функцию сохранения памяти человечества, музей вынужден встраиваться в рынок услуг и конкурировать с другими социально-культурными институтами, оказывающими сильное эмоциональное воздействие на человека. Возникает соблазн «заигрывания» музея с посетителем в целях его привлечения, намеренного или ненамеренного искажения исторического прошлого, упрощения исторического знания. При этом музей влияет не только на эмоциональную, но и на интеллектуальную сферу человеческого восприятия. Это становится возможным в результате осуществления музейной коммуникации, т. е. установление контакта музея с посетителем на основе его экспозиции как своеобразного текста, как «формы представления исторического знания... варианта историописания... социального конструирования реальности»⁹. Экспонаты, подлинные свидетели какой-либо эпохи, вписаны в контекст, определяемый концепцией музея, что обеспечивает убедительность и достоверность экспозиции.

Если считать экспонаты определенными «следствиями»¹⁰ исторических событий, возникает сложность в конструировании на экспозиции адекватной инверсии, движения от следствий к причинам. Более того, каждый экспонат сам по себе многослоен, в нем аккумулировано разнородная информация, поэтому экспозиционер должен делать выбор в пользу раскрытия того или иного информационного «слоя» экспоната или же комбинации этих «слоев».

В музее в настоящее время применяют различные подходы и приемы к репрезентации исторического знания через экспозицию посредством подлинного предметного ряда и научно-вспомогательных средств. Эти подходы, способствующие формированию у посетителя музея исторического сознания, можно проиллюстрировать на основе тематического комплекса «Холокост и Великая Отечественная война» экспозиции Еврейского музея и центра толерантности.

Одни из наиболее распространенных подходов к «конструированию» прошлого – это историко-ситуативный и историко-ретроспективный подходы¹¹. Первый позволяет представить прошлое с позиций современников какой-либо эпохи, а второй позволяет увидеть прошлое в развитии, в перспективе. Историко-ситуативный подход применен на экспозиции для того, чтобы показать, как евреи во время войны работали, устраивали концерты и соблюдали все религиозные предписания. Историко-ретроспективный подход выражен в упоминании о «Черной книге» документальных свидетельств о Холокосте, запрещенной в СССР после войны.

Поскольку человек прошедших эпох тесно связан, как с предметным миром, им сформированным, так и с современным человеком через историческую память. Актуальной в музее сейчас является тенденция к изучению «микроистории, истории повседневности, истории ментальностей, устной истории, гендерной истории»¹². Проявляется «антропологизация» экспозиции, в рамках которой рассказ ведется непосредственно отдельно взятой личностью, связанной с тем или иным историческим событием, или с помощью этой личности. Интерес к человеку прошлого растет, развивается «социальная история», «история рядовых людей или их групп, носителей повседневных интересов, показ проблем культуры как способа понимания повседневной жизни и поведения в ней»¹³. Данный подход связан с представлением об истории как о совокупности политических, культурных, экономических и, конечно же, социальных сторон жизни человека и общества. Отдельные части выше упомянутого тематического комплекса посвящены вкладу еврейского населения страны Советов в победу над врагом, в том числе помощи в обеспечении нужд армии, участия в партизанском движении, что демонстрирует «как преломляются исторические события в судьбах отдельных людей»¹⁴. В рамках данного комплекса экспонируется легкий ночной бомбардировщик У-2 (ПО-2) (двигатель и шасси – оригинальные, крылья и фюзеляж – реконструированные) и танк Т-34 (85 % утрат восстановлены). С бомбардировщиком связывается судьба летчицы и «ночной ведьмы» Полины Гельман, а с танком – руководителя производством танков Исаака Моисеевича Зальцмана.

Так как только «научный характер интерпретаций ушедшей действительности является основанием для восприятия людьми... истинного знания о прошлом»¹⁵, смысл музейного предмета на экспозиции должен быть установлен однозначно, должна осуществляется «объективизация»¹⁶ значения этого предмета. Распространен также «проблемный подход к презентации истории»¹⁷, который предполагает постановку в рамках экспозиции некой проблемы, решить которую сам музей не решается. Экспозиция в рамках такого подхода отличается гибкостью и репрезентацией различных точек зрения на исторические события, но лишь тогда, когда это возможно. На экспозиции Еврей-

ского музея о Великой Отечественной войне ее создатели пытаются развенчать мифы об эвакуации еврейского населения с территорий, захваченных, после заключения пакта Молотова-Риббентропа. В тексте одного из стендов указано, что «никакой специальной эвакуации евреев не было» и, что не было «заговора с целью оставить евреев на расправу немцам». Власти хотели увезти подальше от предполагаемого театра военных действий квалифицированных специалистов, среди которых оказались и евреи.

Таким образом, Еврейский музей и центр толерантности справляется с поставленной перед ним задачей. В результате сочетания обозначенных подходов в музее на экспозиции воссоздается научная и полноценная картина исторических событий, а у посетителей не только начинает формироваться историческое сознание как механизм накопления знаний и индивидуальный социальный регулятор, но и возникает желание знакомиться с историей самостоятельно.

Примечания

¹ Мастеница Е. Н. Музей в условиях глобализации // Вестн. С.-Петерб. гос. ин-та культуры. 2015. № 4 (25). С. 119.

² Беспалая О. П. После постмодерна: альтермодерн, трансмодерн, постпостмодерн // Гуманитар., социал.-экон. и обществ. науки. 2014. № 3. С. 20–22. URL: <https://elibrary.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

³ Волков В. Н. Постмодерн: недоверие к метанарративам // Культурное наследие России. 2015. № 2. С. 3–12. URL: <https://elibrary.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

⁴ Каулен М. Е. Историческая экспозиция и историческое сознание: к постановке проблемы // Роль музеев в формировании исторического сознания: междунар. науч.-практ. конф., Рязань, 25–28 апр. 2011 г.: материалы и докл. / отв. ред. И. В. Чувилова. М.: НБ-Медиа, 2011. С. 11–16.

⁵ Шляхтина Л. М. Основы музейного дела: теория и практика: учеб. пособие. М.: Высш. шк., 2005. С. 31.

⁶ Куликов Д. К. Методологические вопросы изучения исторического сознания в культуре // Фундаментальные проблемы культурологии: в 7 т. М.; СПб.: Новый хронограф: Эйдос, 2009. Т. 6: Культурное наследие: от прошлого к будущему. С. 14–16.

⁷ Там же. С. 24.

⁸ Там же. С. 14–16.

⁹ Румянцев М. Ф. Музейная экспозиция как форма репрезентации/позиционирования актуального исторического знания: от постмодерна к постпостмодерну // Роль музеев в формировании исторического сознания: междунар. науч.-практ. конф., Рязань, 25–28 апр. 2011 г.: материалы и докл. / отв. ред. И. В. Чувилова. М.: НБ-Медиа, 2011. С. 16–17.

¹⁰ Немчинов В. М. Проблемы и перспективы музейной репрезентации исторического сознания: опыт творческой коммуникации // Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. М.: Этерна, 2015. С. 567.

¹¹ Мастеница Е. Н. История в музее: методология познания и репрезентации // Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. М.: Этерна, 2015. С. 113.

¹² Там же. С. 107.

¹³ Скрипкина Л. И. Проблемы презентации истории в музее: историческая наука у музейная практика: отеч. и заруб. опыт // Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. М.: Этерна, 2015. С. 59.

¹⁴ Еврейский музей и центр толерантности. М., 2013–2014. URL: <https://jewish-museum.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

¹⁵ Герасименко Е. Е. Музей в институционализации социальной памяти: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.03 / С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств. СПб., 2012. С. 14.

¹⁶ Там же. С. 15.

¹⁷ Скрипкина Л. И. Указ. соч. С. 69.

Нематериальное культурное наследие шведов в Санкт-Петербурге

Шведская община – одна из первых в Петербурге. В данной работе предпринята попытка проанализировать, как сегодня в нашем городе сохраняется, изучается и популяризируется нематериальное культурное наследие шведского народа. Актуальность работы обуславливается тем, что отмеченный в последние годы подъем интереса различных сообществ к шведской культуре до сих пор еще не получил широкого освещения и анализа в научных трудах.

Ключевые слова: нематериальное культурное наследие, Санкт-Петербург, Швеция, шведы

Anastasia V. Korableva

Swedish intangible cultural heritage in Saint Petersburg

Swedish community is one of the earliest in Saint Petersburg. This article attempts to analyse the ways of preservation, observation and popularisation of Swedish intangible cultural heritage in the city nowadays. The importance of the research is premised on the fact that growing interest in Swedish culture, which has been marked recently among different communities, still hasn't received due consideration in the academic circles.

Keywords: intangible cultural heritage, Saint Petersburg, Sweden, Swedes

Между Швецией и Россией издавна существуют тесные торговые, политические и культурные связи. Многие шведы с давних времен жили на территории современного Петербурга¹, и Петр I активно привлекал их к строительству нового города, предоставив им, к примеру, свободу вероисповедания². Распоряжения Петра закрепляли в новом, русском городе сложившуюся почти за век до этого практику, так как еще с 1632 г. на западе современного Петербурга существовали лютеранская церковь и приход³. Все это подчеркнуло особый статус нового, изначально многонационального города⁴.

После окончания Северной войны немало шведов по разным причинам остались в Петербурге, а с середины XVIII в. многие стали приезжать в русскую столицу по собственной инициативе⁵. После присоединения Финляндии в Петербург потянулись как шведоговорящие финны, так и финские шведы. К концу XIX в. в столице функционировала одна из крупнейших в Империи шведских общин⁶, чей центр культурной жизни расположился на Малой Конюшенной улице. Здесь был основан шведский приход (а не общелютеранский, как было ранее) и возведена церковь Св. Екатерины. Община повлияла и на топонимику города – с начала XIX в. переулок, соединяющий Малую и Большую Конюшенную улицы, называется Шведским⁷. Однако вскоре Октябрьская революция прервала деятельность общины (как и многих других этнических групп) и заставила большинство шведов вернуться на историческую родину⁸.

Сегодня в Петербурге проживает чуть более 60 шведов, что не составляет и 1/10 000 от общей массы жителей города⁹. Тем не менее, в последние годы замечен рост числа мероприятий, популяризирующих шведскую культуру. При этом ее нематериальная часть – от традиционной до современной – представлена не так широко, как более популярные культурные феномены (например, шведский кинематограф). Это, на наш взгляд, объясняется прежде всего теми культурными продуктами, которые поступали в Россию из Швеции на протяжении последних лет. Так, согласно последнему анализу, россияне чаще всего ассоциируют Швецию с компанией «Ikea», Нобелевской премией, классикой детской литературы, а также музыкальными группами «Roxette» и «Abba»¹⁰. Также недостаточная известность нематериального (и прежде всего традиционного) культурного наследия Швеции можно объяснить и тем, что в 1917 г. был прерван опыт активного культурного обмена, реализуемый до того шведской общиной. Оставшиеся после революции шведы не смогли свободно распространять свои традиции¹¹, и хотя сегодня ситуация изменилась, к прежним темпам культурной жизни общине пока вернуться не удалось. Тем не менее, опыт ее возрождения в Петербурге можно считать показательным, если учесть, что именно шведы среди всех некогда крупных, но теперь малочисленных этнокультурных сообществ (например, англичан, голландцев, французов)¹², ведут сегодня самую активную деятельность.

Мы предприняли попытку проанализировать, как сегодня сохраняется, изучается и актуализируется нематериальная культура шведского народа в Петербурге (под этим термином мы понимаем совокупность основанных на традиции форм культурной деятельности и представлений человеческого сообщества, формирующую у его членов чувство самобытности и преемственности: сюда относятся обычаи, знания

и навыки, язык, устный эпос, музыка, танец, игры, мифология, ритуалы, ремесла, традиционные формы коммуникации и экологические представления, знаки и символы и т. п.¹³). С целью подробного анализа мы предлагаем условно разделить все источники представления шведской нематериальной культуры в Петербурге по группам. В первую попали те организации и частные лица, для которых шведская культура не является предметом изучения или основного интереса. Во вторую – те институции, которые сосредоточены именно на шведской культуре, но считают своей целью популяризацию ее среди широких слоев населения. И, наконец, в третью вошли те, кто считает шведскую культуру для себя родной и идентифицирует себя через эти культурные практики. Таким образом, идя от общего к частному, мы постараемся проследить, какое место шведская нематериальная культура занимает в нашем городе сегодня.

Итак, большинство мероприятий, связанных с нематериальной культурой шведов, посвящено изучению языка: например, сообщество «Языки – бесплатно» ВКонтакте периодически открывает бесплатные курсы базового шведского для взрослых. Курсы для детей были предложены Пискаревским библиотечно-культурным центром и Детской библиотекой иностранной литературы. В оба проекта также были включены занятия по шведской культуре, особенно активно их проводит библиотека иностранной литературы, где детям рассказывают о фольклоре, традиционных ремеслах и обычаях (программа «Шведотека» Детской библиотеки иностранной литературы). В 2016 г. в Детской библиотеке иностранной литературы даже открылось специальное пространство для таких уроков и занятий – «Кухня Петсона», в оформление которого включены изображения героев из шведской литературы. В целом в нашем городе относительно велико число организаций, предлагающих обучение шведскому языку, что можно объяснить тесными связями северо-западной части России со Швецией. Показательно, что в Петербурге существуют и школы, специализирующиеся исключительно на скандинавских языках, а также и центр, посвященный только шведскому языку (Swedcenter).

Хотя языковые проекты особенно популярны, проводится и много мероприятий, посвященных национальной кухне. Судя по всевозможным мероприятиям, петербуржцы неплохо знакомы с блюдами шведской кухни, но не всегда могут вписать их в культурный контекст. Например, на проводившемся «Фестивале булочки с корицей» была представлена шведская «kanelbullen», но посетителям не сообщалось ни о связанной с ней практике фики, ни о празднике «Kanelbullens dag» (День булочки с корицей). С другой стороны, есть и положительная тенденция: например, на проходившем недавно «Авоська Фест Scandinavia» было представлено большое число «perparkaka» (шведские фигурные пряники), при этом посетителям объяснялось происхождение блюда и его роль на рождественском столе.

Стоит отметить, что в нашем городе проводятся и мероприятия, посвященные менее известными аспектами культуры Швеции. Так, мастерская ручной набойки по ткани «Block Print» проводила мастер-класс по созданию традиционных шведских набивных узоров, а детский клуб «Я в Домике» организовал празднование «Скандинавского нового года» с проведением занятий по шведским танцам, народным песням и украшению фигурных пряников. Оба мероприятия обеспечивали полное погружение участников в тему (обсуждался культурный контекст орнаментов, песен, танцев), но так как мероприятия носили разовый характер, они не смогли предоставить возможность действительно глубокого изучения шведской культуры.

Итак, относительно большое число всевозможных проектов, посвященных изучению культуры Швеции, говорит о явном интересе петербуржцев к этой теме. Неудивительно, что есть и организации, сосредоточенные исключительно на шведской культуре. Хотя по факту они создают такие же популярные проекты, как и рассмотренные выше, их отличает более глубокий и, что важно, систематический подход. Прежде всего стоит сказать о культурном отделе Генерального консульства Швеции, который ведет широкую просветительскую деятельность, связанную с популяризацией шведской культуры. Особого внимания стоят проводящиеся с 2011 г. «Дни Швеции», которые представляют собой многонедельную программу, в рамках которой организуются лекции, выставки, занятия и встречи со шведскими деятелями культуры¹⁴. Каждый год широко представляется какая-либо область нематериального культурного наследия – например, в 2017 г. это было хоровое пение¹⁵. На кульминационном событии всего мероприятия, «Дне Швеции» на Большой Конюшенной, исполняется народная музыка, проходит реконструкция шведских танцев, а на мастер-классах публику учат традиционным ремеслам¹⁶. Кроме того, с 2015 г. в программу введена и практика, связанная с современной нематериальной культурой – мастер-классы по юмпе, шведской музыкальной зарядке, которая стала такой же частью культурной среды современной Швеции, как фика. Генеральное консульство Швеции сотрудничает с большим числом культурных учреждений нашего города, – это и музеи, и библиотеки, и театры, – но именно «Дни Швеции» остаются самым масштабным его начинанием, тем более если речь идет о презентации нематериального наследия широкой публике.

Генеральное консульство – государственная организация, имеющая официальное признание и широкие возможности для культурного сотрудничества с различными институтами. В нашем городе существуют и частные инициативные группы, объединяющие любителей шведской культуры. Самым крупным таким сообществом является «Шведский Петербург» – проект, зародившийся в социальных сетях как платформа для знакомства петербуржцев с традиционной и современной шведской культурой, но выросший в полноценного организатора и куратора различных мероприятий, цель которых – сохранение и актуализация культурного наследия шведов. Деятельность «Шведского Петербурга» очень активна, но в целом это проект скорее популяризаторский, направленный на знакомство широких масс со Швецией вообще.

Стоит отметить, что в Петербурге существуют и локальные сообщества по интересам, члены которых не причисляют себя к носителям шведской культуры, но увлекаются изучением различных видов ее нематериального наследия. В городе функционирует коллектив реконструкции народных танцев клуб «Dansleikari» и группа, исполняющая народную музыку на аутентичных инструментах «Gammeldans». Поклонников у шведской культуры в Петербурге действительно много.

Но если проекты таких активистов адресованы всем петербуржцам вне зависимости от их культурного самосознания, то что же в таком случае делает шведская община, т. е. те, кто считает шведскую культуру для себя родной? Прежде чем перейти к более подробному рассмотрению этого вопроса, отметим, что в принципе шведская община Петербурга всегда старалась сохранить идентичность и не терять связь с родной культурой¹⁷. При этом, однако, «шведский Петербург» не был «замкнут» сам в себе – в школы и культурные дома общины охотно пускали и представителей других культур¹⁸.

Сегодня, как и много лет назад, средоточием жизни шведов Петербурга является приход церкви Св. Екатерины, который восстановил свою деятельность с 1990-х гг.¹⁹ На базе церкви был создан «Центр практик шведского языка», продолжающий традицию приходской школы XIX в., где шведский язык был обязательным предметом. Как и полтора века назад, к занятиям допускаются не только шведы, но и все желающие. С деятельностью «Центра» связана и открывшаяся в 2014 г. при церкви Шведская библиотека, которая содержит книги на шведском языке. Сама церковь Св. Екатерины в последние годы наращивает активность – здесь проходят не только регулярные богослужения, но и «национальные» религиозные праздники: так, в Скандинавии, и особенно в Швеции, пышнее, чем в остальных католических и лютеранских странах, отмечают день Св. Люсии, имеющий сложную обрядовую составляющую²⁰. Петербургский приход возродил традицию празднования этого дня, при этом пасторы и община соблюдают все тонкости и церемониал. Показательно, что есть и музей, который тоже по-своему празднует день Св. Люсии – это Историко-архитектурный комплекс «Выборгский замок». Инициатива музея, впрочем, является скорее популярной реконструкцией традиции (нанимаются актеры, проводятся дополнительные развлекательные мероприятия)²¹, тогда как приход Св. Екатерины продолжает многовековую традицию потому, что она является органической и неотъемлемой частью культурной и духовной жизни шведской общины.

Еще с деятельностью прихода связаны два музыкальных коллектива – это «Шведский хор» и «Хор Св. Люсии». Оба созданы по инициативе петербуржцев, ассоциирующих себя со шведской культурой, и исполняют народные и религиозные песни на шведском языке. При этом «Шведский хор» более активен и традиционно отвечает за музыкальное сопровождение праздника Св. Люсии в церкви Св. Екатерины, участвует в богослужениях, а также в праздновании национальных нерелигиозных праздников. Хор уделяет большое внимание соблюдению традиций – тщательно подбирает репертуар под событие, выступает в национальных костюмах. При этом среди членов коллектива не только шведы, но все, кто заинтересован в сохранении и актуализации традиций шведского хорового пения.

Этим в целом деятельность шведской общины и ограничивается. Как мы видим, остаются неохваченными большие области нематериальной культуры, однако во многом внимание им уделяют частные инициативные группы (как это происходит с национальными танцами, например). Получается, что некоторые аспекты собственно шведской нематериальной культуры представляют для горожан интерес как таковые, а не как часть культурного наследия общины, и практикуются теми, кто не считает шведскую культуру своей родной. В то же время и на большую часть мероприятий, организуемых самой общиной, также активно приглашаются горожане нешведского происхождения, для чего создаются все условия (даже месса, к примеру, сопровождается переводом на русский язык). Встает закономерный вопрос: не размываются ли при таком подходе границы идентичности шведской общины, не теряется ли ее целостность? На наш взгляд, нет: во-первых, исторически шведы не были закрытым сообществом, активно участвовали в культурной жизни Петербурга, сами допускали до уроков в своих школах детей нешведского происхождения, уделяли внимание не только шведской, но и русской, и общемировой культуре в своих народных домах. Во-вторых, современная Швеция позиционирует себя как открытое

сообщество, всячески приветствует изучение традиционной и современной шведской культуры во всем мире (с этой целью даже был разработан сайт «Sweden»). Учитывая также немногочисленность шведов в Петербурге, мы считаем весомым достижением такой интерес к шведской культуре в нашем городе со стороны большого числа граждан.

Тем не менее, на наш взгляд, одной из нерешенных задач остается более качественное осмысление нематериальной культуры петербургских шведов профессионалами: так, до сих пор эта тема получала сравнительно скромное освещение в музейных экспозициях и выставках. Например, последним крупным проектом музеев города, где затрагивалась тема нематериального культурного наследия шведов Петербурга, стала «Неделя Швеции», проводившаяся в рамках цикла «Иностранцы в Петербурге» в 2003 г. по инициативе Государственного музея истории Санкт-Петербурга²². Другие инициативы в этой области грешат чрезмерной развлекательностью в ущерб достоверности (как, например, в Выборгском замке совмещают театрализованное шествие на день Св. Люсии с постановкой рыцарских турниров, не имеющих к празднику никакого отношения).

В то время как шведская община сегодня имеет все возможности определять для себя ритм удобной ей культурной жизни, решать, заниматься какими-либо практиками или нет, проблема собственно научного сохранения, изучения и репрезентации нематериального культурного наследия этой общины является одной из актуальных задач современных музееведов, к которой, хочется верить, исследователи еще обратятся.

Примечания

¹ Юхнева Н. В. Шведы в Петербурге // История Петербурга. 2006. № 6 (34). С. 46.

² Шведский приход в Санкт-Петербурге / Генеральное консульство Швеции. URL: <http://swedenabroad.com> (дата обращения: 12.12.2018).

³ Там же.

⁴ Шарипова М. Т. Факторы социально-культурной идентичности Санкт-Петербурга: основы формирования и актуальность // Тр. С.-Петерб. гос. ин-та культуры. 2015. Т. 206: Социология культуры: опыт и новые парадигмы. С. 175–189.

⁵ Юхнева Н. В. Указ. соч. С. 46.

⁶ Первая всеобщая перепись населения Российской Империи 1897 г.: распределение населения по родному языку, губерниям и областям // Демоскоп Weekly: электрон. СМИ / Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики», Ин-т демографии. URL: <http://demoscope.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

⁷ Горбачевич К. С., Хабло Е. П. Почему так названы?: о происхождении названий улиц, площадей, островов, рек и мостов Санкт-Петербурга. СПб.: Норинт, 1996. С. 285.

⁸ Юхнева Н. В. Указ. соч. С. 47.

⁹ Итоги Всероссийской переписи населения в 2010 г. / Федер. служба гос. статистики. URL: <http://gks.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

¹⁰ Зоркая Н. Образ Швеции в общественном мнении россиян: сравнение двух волн, 2014–2015 гг. // Вестн. обществ. мнения, 2015. № 3/4 (121). С. 168–180.

¹¹ Кожевников А. Ю. Русский патриотизм и советский социализм. М.: Прометей, 2017. С. 121–122.

¹² Итоги Всероссийской переписи населения в 2010 г.

¹³ Словарь актуальных музейных терминов // Музей. 2009. № 5. С. 57.

¹⁴ 3 июня в Санкт-Петербурге в седьмой раз пройдет День Швеции на Малой Конюшенной / Комитет по внешним связям Санкт-Петербурга. URL: <http://old.kvs.spb.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

¹⁵ Генеральное консульство Швеции в Санкт-Петербурге. Дни Швеции–2017: программа. URL: <http://swedenconsul.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

¹⁶ День Швеции на Малой Конюшенной / Администрация Санкт-Петербурга. URL: <https://gov.spb.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

¹⁷ Юхнева Н. В. Указ. соч. С. 47.

¹⁸ Там же. С. 51–52.

¹⁹ Генеральное консульство Швеции в Санкт-Петербурге. URL: <http://udweb202.ud.episerverhosting.com> (дата обращения: 12.12.2018).

²⁰ Saint Lucia's Day // Encyclopaedia Britannica. URL: <http://britannica.com> (дата обращения: 12.12.2018).

²¹ День Святой Люсии // Выборгский объединенный музей-заповедник. 2017. URL: <http://vyborgmuseum.org> (дата обращения: 12.12.2018).

²² Шведский Петербург // Музеи России. URL: <http://museum.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

А. В. Новикова

Социокультурный потенциал музеев в исследованиях Лестерской школы

Проанализированы тезисы ведущих специалистов Лестерского университета, поле научной деятельности которых связано с проблемами реализации социальных функций музея. Проанализированы статьи Р. Санделла «Музеи как агенты социальной инклюзии», «Музеи, равенство и социальная справедливость», «Музей, общество, неравенство», «Социальная инклюзия, музей и динамика секторальных изменений». Сделаны выводы о социокультурном потенциале музеев с точки зрения исследователей Лестерского университета применительно к современной музейной практике в России.

Ключевые слова: Лестерская школа музеологии, социальная интеграция, социальная изоляция, социальная регенерация, социально-культурный потенциал музеев

Alla V. Novikova

Socio-cultural potential of museums in Leicester school

The article analyzes the theses of the leading specialists of Leicester University, the field of scientific activity of which is connected with the problems of realization of social functions of the Museum. R. Sandell's articles «Museums as agents of social inclusion», «Museums, equality and social justice», «Museum, society, inequality», «Social inclusion, Museum and dynamics of sectoral changes» are analyzed. Conclusions are made about the social and cultural potential of museums from the point of view of researchers of Leicester University in relation to modern Museum practice in Russia.

Keywords: Leicester school of museology, social integration, social isolation, social regeneration, social and cultural potential of museums

История возникновения школы музейных исследований Лестерского университета в Великобритании подробно описана в статье В. Г. Ананьева В. Г. «Лестерская школа музеологии: история, персоналии, идеи», где говорится об истории возникновения кафедры музейных исследований в университете и о центре исследований музеев и галерей, в задачи которого входит анализ существующих и разработка новых подходов и социальных программ по повышению эффективности образовательной деятельности музеев¹.

Цель настоящего исследования – проанализировать тезисы ведущих специалистов Лестерского университета, поле научной деятельности которых связано с проблемами реализации социальных функций музея и потенциалом музейной коммуникации.

Представляют интерес следующие работы исследователей Лестерского университета, составленные под руководством Р. Санделла: доктор Серена Иерволино «Новые подходы к представлению разнообразия в этнографических музеях» (Dr Serena Iervolino «New approaches to presenting diversity in ethnographic museums»); доктор Хизер Холлинс «Методы и практики эмансипационных исследований в музеях» (Dr Heather Hollins «Emancipatory research methods and practices in museums»); доктор Алан Кирван «Социальное агентство музеев Ирландии» (Dr Alan Kirwan «The social agency of museums in Ireland»); доктор Салли Хьюз «Издательская деятельность в музее» (Dr Sally Hughes «Museum publishing»); доктор Кристина Льерас «Представление различных общин в Национальном музее Колумбии» (Dr Cristina Lleras «Representing diverse communities in the National Museum of Colombia»); доктор Чиа-Ли Чен «Изучение, воспоминания и связь: исследование культурной идентичности среди посетителей местных музеев Тайваня» (Dr Chia-Li Chen «Learning, recollection and connection: a study of cultural identities amongst visitors to local museums in Taiwan»); доктор Хуиджонг Хеш «Государственная политика и музеи изобразительного искусства в Тайване» (Dr Hui-Jong Hsieh «Government policies and fine arts museums in Taiwan»); доктор Юпин Чунг «Мотивация, отношение и лояльность: к модели ценовой стратегии тайваньских музеев» (Dr Yupin Chung «Motivations, Attitudes and Loyalty: towards a pricing strategy model for Taiwanese Museums»); доктор Юн Нэн Лин «Входные билеты, представительная аудитория и публичные музеи» (Dr Yung-Neng Lin «Admission charges, the representative audience and public museums»); доктор Стилиану-Ламбер «Восприятие художественного музея Кипра» (Dr Theopisti Stylianou-Lambert «Perceptions of the art museum in Cyprus»); доктор Чжон Ли «Представления и чтения национальной идентичности в новом

Национальном музее Кореи» (Dr Jeong-eun Lee «Representations and readings of national identity in the new National Museum of Korea»); доктор Сюзан Балдино «Клуб музейных учащихся: социальные среды для инклюзивного обучения» (Dr Susan Baldino «Museum Learners Club: social environments for inclusive learning») и др.

В марте 2000 г. в Лестерском университете прошла международная конференция по теме «Музеи и социальная интеграция», на которой докладчики, в том числе из Австралии, Кении, Южной Африки, США, обсудили опасность процесса социальной изоляции и способы борьбы с ней. Это говорит о том, что в настоящее время актуальнее становится вопрос «Как сделать так, чтобы в музей пришли те, кто обычно проходит мимо?», а не «Как наиболее эффективно работать с посетителями?»².

Условно всех музейных посетителей можно разделить на реально существующих и потенциальных. Интеграционная социальная политика музеев в основном направлена на работу с реально существующими посетителями: теми, кто регулярно или хотя бы однажды приходил в музей и с теми, кто еще не был в музее, но хотел бы его посетить (потенциальные посетители). Существует еще категория людей, которую составляют те, кто не приходил в музей никогда и не собирается, либо по личным убеждениям, либо в силу объективных обстоятельств – не имеют возможности посетить музей (по состоянию здоровья, находятся в изоляции от общества в тюрьме, или психиатрическом стационаре и прочее). Работа с данной категорией граждан в последнее время ведется все активнее, в рамках инклюзивной политики и различных социальных программ (например, «Доступная среда»). На сегодняшний день в основном музеи сводят это к работе с инвалидами, в то время как в группе «социальной изоляции» находятся гораздо большее количество людей.

В этой связи интерес представляет научно-исследовательская деятельность Р. Санделла, возглавлявшего школу музейных исследований в Лестере в 2007–2013 гг. Такие его работы, как «Музеи как агенты социальной инклюзии», «Музеи, равенство и социальная справедливость» («Museums, equality and social justice»), «Музей, общество, неравенство» («Museum, society, inequality»), «Социальная инклюзия, музеев и динамика секторальных изменений» («Social inclusion, the museum and the dynamics of sectoral change») говорят не просто о необходимости включения в работу музея всех социальных групп, а ставят вопрос о принципиально социальной природе музеев и соответственно его образовательного, воспитательного и педагогического потенциала.

С этой точки зрения особенно актуальна статья Р. Санделла «Музеи как агенты социальной инклюзии», в которой автор рассуждает о потенциале музеев в социальной инклюзии, раскрывает понятие «социального исключения (изоляции)» («social exclusion») и анализирует его причины³. Музеи в исследовании Р. Санделла рассматриваются как агенты социальной интеграции и регенерации, а также представляются в качестве зеркала и индикатора как позитивного общественного развития, так и деструктивной социальной политики государства, приводящей к исключению социальных групп из культурной жизни страны.

Р. Санделл впервые рассматривает понятие «социальной изоляции» с социально-культурной, а не с политической точки зрения. Рассуждая о музеях как агентах социальной интеграции, исследователь ставит вопрос о том, как менялся социальный потенциал музеев в разное время, например, в зависимости от источников финансирования и взаимоотношений с органами государственной власти. Автор делает вывод о необходимости множественного финансирования и укрепления партнерских отношений музеев, в том числе с частным сектором.

В исследованиях Р. Санделла ставится очень важный вопрос: каким образом музеи могут реализовывать свой потенциал в воздействии на социальную изоляцию? Важно пояснить, что термин «социальная изоляция» появился во Франции в 1970-е гг. для описания низшего класса, который вышел за рамки защиты государственного социального страхования. К таким людям относились: инвалиды, люди с психическими проблемами, дети, подвергшиеся насилию, престарелые, наркоманы, преступники и другие асоциальные лица. Социальная изоляция представляется как антоним социальной интеграции. К сожалению, часто музеи не только отражают процессы исключения групп людей из социально-культурной жизни, но также усиливают, «увековечивают» и даже иногда одобряют и поощряют практику исключения. Музей, который не может рассказать историю групп каких-либо меньшинств, или рассказать о конкретных деятелях (например, запрет на рассказ о членах императорской семьи во время становления власти большевиков в России в начале XX в.), не только по сути запрещает доступ к своим услугам для этой группы людей или их подвижников, но и усугубляет их позицию отчуждения. Далее Р. Санделл ставит закономерный вопрос: если музеи могут участвовать в социальном исключении людей, могут ли они помочь в восстановлении и интеграции ранее «исключенных»?⁴ Растущий объем исследований в области музейной интеграции

стремится определить барьеры, которые исключают различные категории, а музеи в ответ иницируют социальные проекты, направленные на обеспечение доступа и расширение аудитории.

Очень важный термин, который вводит в своих исследованиях Р. Санделл: «социальная регенерация» – «social regeneration», т. е. музеи не просто стремятся вовлечь как можно более широкий круг посетителей и восстановить ранее исключенных, но и добиться положительных социальных результатов для своих посетителей. Музеи рассматриваются как средства социальной трансформации, нацелены на изменение взглядов людей.

О социальной интеграции Р. Санделл рассуждает и в статье «Социальная интеграция: музей и динамика отраслевых изменений». Здесь исследователь акцентирует более широкое значение «социальной интеграции», чем просто развитие и привлечение новой аудитории в музеи. Последствия социальной интеграции гораздо более значительны и фундаментальны по своей природе, чем просто «прирост» посетителей и эффективность работы с ними. Исследователь говорит о необходимости реформирования социальной политики Великобритании для создания почвы, в том числе законодательной, для социальной интеграции, однако его тезисы абсолютно актуальны для многих стран мира, в том числе России. Р. Санделл говорит о потенциале музея в борьбе с такими общечеловеческими проблемами, как: нарушения здоровья, высокая преступность, низкий уровень образования и безработица⁵.

Ключевым трудом Ричарда Санделла на сегодняшний день можно назвать книгу «Музеи, мораль и права человека» (2016). В этой книге рассказывается о том, как музеи, галереи и объекты культурного наследия всех видов через повествования, которые они создают и публично представляют, могут формировать моральный и политический климат, в котором реализуются и защищаются права человека. Как и многие современные авторы Ричард Санделл рассуждает о таких социальных проблемах сегодня, как гендерное разнообразие и однополая любовь, при этом исследователь пишет о том, каким образом музеи участвуют в продолжающейся борьбе за права человека, лесбиянок, геев, бисексуалов, трансгендеров и интерсексуалов. Музеи, мораль и права человека впервые объединяют взгляды не только тех, кто работает в музеях, управляет ими, финансирует и посещает их, но и тех правозащитников и активистов, которые в ключевые моменты своей борьбы обращали свое внимание на музеи для продвижения своего дела. Предлагая новое понимание того, как права человека постоянно реализуются или отвергаются, эта книга дает возможность музеям всех видов принять активное, осознанное и целенаправленное участие в современных проблемах соблюдения и реализации прав человека⁶.

Чуть ранее опубликован не менее интересный совместный труд Р. Сандела и Э. Найтингейл о правах человека и социальной справедливости – «Музеи, равенство и социальная справедливость» (2012). Исследователи рассуждают о том, что в последние два десятилетия проблемы равенства, многообразия, социальной справедливости и прав человека перешли от границ музейного размышления и практики к сути⁷. Сегодня рефлексии направлены на привлечение различных аудиторий, создания условий для более справедливого доступа к музейным ресурсам и открытия возможностей для участия. Все большее число учреждений озабочено разработкой новых концепций, отражающих многообразие накопленного опыта, историй и самобытности, которые направлены на поддержку более прогрессивных, этически обоснованных подходов и активное информирование современной общественности о часто оспариваемых вопросах, касающихся прав человека. Музеи, равенство и социальная справедливость нацелены на осмысление и, что особенно важно, на информирование дискуссий в области музейных исследований, политики и практики в это критическое время. Р. Санделл объединяет новые исследования ученых и практиков, а также идеи художников, активистов и др., чтобы исследовать способы, с помощью которых музеи, галереи и организации наследия взаимодействуют с быстро меняющейся политикой идентичности на глобальном, национальном и местном уровнях, и могут исследовать их потенциал для содействия становления и развития более справедливого общества.

Кроме Ричарда Санделла, о социально-культурном потенциале музеев в Лестерском университете рассуждают и другие исследователи. Под руководством Р. Санделла действует научное направление и проводятся диссертационные и другие исследования на различные темы, так или иначе затрагивающие вопросы социального потенциала музеев.

В декабре 2013 г. Мария-Анна Целиу защитила диссертацию на соискание ученой степени доктора философии по теме «Музеи и гетеронормативность: изучение влияния инклюзивных интерпретирующих стратегий», в которой говорится о включении групп различных социальных меньшинств (например, сексуальных) в музейные программы путем представления фактов истории групп на экспозициях⁸.

Об уникальной роли музеев в обществе также говорится в диссертации на соискания ученой степени доктора философских наук Хайтам Абдель «Инновационная модель музея: социальное предпринимательство и социальные инновации». Автор работы говорит о необходимости разработки бизнес-планов и моделей, с помощью которых музеи смогут эффективно исполнить свою культурную и социальную миссию⁹.

Такие исследователи вопросов музеологии Лестерского университета, как Кэти Баннинг (Katie Banning), Джен Кавана (Jen Cavanaugh), Кейт Максвини (Kate McSweeney) в своих исследованиях говорят о необходимости внедрения принципов множественности и практик участия, анализируют эффективность и успешность межмузейных проектов и программ, в которых музейные посетители выступают не только в качестве «гостей» музея, но и в качестве непосредственных организаторов и исполнителей отдельных социальных проектов (практика активного участия).

Не только школа музейных исследований на базе соответствующей кафедры в Лестерском университете занимается исследованием вопросов музейной инклюзии. Так, в Европейском журнале культурологии за 2012 г. опубликована статья Дженифер Смит Магуайр и Джулиан Мэтьюз «Теперь мы все культурные посредники?» (кафедра медиа и коммуникации Лестерского университета). В исследовании подробно анализируется понятие «культурные посредники» с самой широкой точки зрения, подразумевая любое творческое или культурное занятие или учреждение и говорится о необходимости развития активного личного участия каждого человека в культурной жизни страны.

Подытоживая теоретический опыт исследователей Лестерского университета применительно к практическому опыту музеев России, можно сделать следующие выводы о социокультурном потенциале музея. Социально-культурный потенциал музеев напрямую обусловлен политикой государства в области культуры и социальных гарантий граждан. Для его развития и укрепления необходима грамотная законодательная деятельность соответствующих органов власти. Показателем работы музея с посетителями, кроме объективных, таких как количество проведенных экскурсий или музейных программ, должна стать и работа музея, проводимая в целях решения проблем «социальной изоляции», и, как следствие, охват как можно более широкой аудитории. Другим важным критерием социально-культурного потенциала музея является социальная регенерация его посетителей как результат осуществления музейных программ. Необходимо разработать способы получения данных и их фиксации о позитивных изменениях в социальной среде, происходящих в результате работы музея с посетителями.

Социально-культурный потенциал музеев должен выражаться в его способности к участию в сокращении социального неравенства и способствовать осуществлению социальных прав наименее защищенных групп людей.

Примечания

¹ Ананьев В. Г. Лестерская школа музеологии: история, персоналии, идеи // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 2. История. 2013. № 2. С. 127–134.

² University of Leicester. URL: <https://le.ac.uk> (дата обращения: 12.12.2018).

³ Sandell R. Museums as agents of social inclusion // Museum management and curatorship. 1998. Vol 17, № 4. P. 401–418.

⁴ Ibid. P. 409.

⁵ Sandell R. Social inclusion, the museums and the dynamics of sectoral change. URL: <https://lra.le.ac.uk> (дата обращения: 12.12.2018).

⁶ Sandell R. Museums, moralities and human rights. URL: <https://routledge.com> (дата обращения: 12.12.2018).

⁷ Sandell R. Museums equality and social justice. URL: <https://routledge.com> (дата обращения: 12.12.2018).

⁸ Tseliou M.-A. Museums and heteronormativity: exploring the effects of inclusive interpretive strategies. URL: <https://lra.le.ac.uk> (дата обращения: 12.12.2018).

⁹ Haitham A. The museum innovation model: a museum perspective on open innovation, social enterprise, and social innovation. URL: <https://lra.le.ac.uk> (дата обращения: 12.12.2018).

Е. В. Сергеева

Outdoor-проекты как средство позиционирования художественного музея

Сегодня крупнейшими российскими художественными музеями активно реализуется практика «выхода в город». В связи с приобретением ей популярности даже среди малых музеев, встает вопрос о потенциале outdoor-проектов в формировании имиджа музея и в реализации его взаимодействия с потенциальными посетителями. В статье рассмотрен опыт крупнейших художественных музеев Москвы и Санкт-Петербурга в данной области, представлены как успешные, так и менее удачные примеры реализованных outdoor-проектов, выделены критерии оценки их эффективности и наиболее часто допускаемые музеями ошибки.

Ключевые слова: художественный музей, outdoor-проект, городское пространство, маркетинговая стратегия, позиционирование музея, выход в город

Ekaterina V. Sergeeva

Outdoor projects in the positioning of an art museum

In recent years, art museums actively use the practice of going «outside the door» to urban space. Its popularity is the reason for researching the marketing potential of outdoor-projects. It is a one of ways in which potential users can be informed about and attracted to museum experiences. But how do this projects affect the daily lives of citizens? And how do they affect the image of museum? In this article the experience of largest art museums in Moscow and Saint Petersburg is summarized.

Keywords: art museum, outdoor-project, urban space, marketing tools, museum marketing, museum positioning

Современное положение музея, балансирующего в новой системе культурной индустрии и находящегося в условиях конкуренции за внимание посетителя с иными культурными и развлекательными институциями, а также трансформация культурных потребностей и предпочтений общества, изменение критериев восприятия эстетического ставит перед музейным сообществом задачу активной модернизации музейных технологий, пространства и музея как социокультурного института в целом. Процесс изменения места и функций музея в современной культуре идет по двум основным направлениям – трансформации «презентации музея как культурного института» и трансформации «форм существования собственно музейного пространства»¹. Под трансформацией презентации музея чаще всего подразумевается поиск новых форм взаимодействия с иными культурными, социальными и коммерческими структурами, а под трансформацией музейного пространства понимается выстраивание «диалогического пространства внутри самого музея»², а также его виртуализация (реализация деятельности в интернет-пространстве). Сегодня актуальной формой трансформации музейного пространства, способствующей изменению традиционных подходов к интерпретации и презентации культурного наследия, а также определяющей его активное взаимодействие с иными (в том числе и коммерческими) организациями, является выведение музейной деятельности за пределы здания – в пространство города. Выход в город для музея, прежде всего, часть маркетинговой стратегии, однако он также позволяет музею включиться в повседневную жизнь горожанина, оказывать активное воздействие на процесс его социализации и инкультурации.

Одной из современных тенденций развития музея в пространстве мегаполиса является экспансия³, предполагающая расширение границ музея. Примерами подобного освоения территорий может служить создание «музейных кварталов» (ГМИИ им. А. С. Пушкина, Третьяковская галерея), получающее все большее распространение, а также расширение границ музея посредством присоединения близлежащих территорий под «музейный двор», «музейный парк» (Третьяковская галерея, Политехнический музей, МИСП и др.). Однако подобного рода экспансией, но более «мягкой», можно считать и освоение музеем новых пространств путем организации проектов, направленных на позиционирование институции, привлечение посетителей на ее основную площадку.

Outdoor-проекты – реализованные вне музея (и иных культурных и образовательных институций) проекты, позволяющие включить часть музейного собрания (или его воспроизведений), выставочных объектов в городскую среду, а также реализовать в ней некоторые из музейных функций.

Сегодня outdoor-проекты являются одним из актуальных и значимых путей взаимодействия музея с социумом в условиях изменившихся реалий существования последнего в городском пространстве.

В данном контексте уникальность потенциала художественного музея состоит в следующем:

1. Одной из его характерных черт является превалирование на любом этапе фондовой, экспозиционной, образовательной деятельности отдельного произведения искусства над их комплексом⁴. Каждое из произведений искусства входящих в экспозицию художественного музея самоценно и привлекательно, но, в то же время, оно отсылает к собранию музея, что представляет широкий простор для интерпретации и презентации его коллекции в городском пространстве.

2. Художественный музей способен привнести в современное городское пространство, наполненное «визуальным шумом», многочисленными «посланиями», имеющими, в основном, утилитарный характер визуальный образ иного рода – произведение искусства.

3. Довольно редко пространство улицы вне исторического центра города в сознании горожанина ассоциируется с искусством и культурой, а для приобщения к искусству ему требуется приложить усилие и посетить музей. Художественные проекты, организуемые музеями в городском пространстве, позволяют привнести частичку музея в привычную среду, тем самым облегчив для зрителя поход в музей и подготавливая к нему, заинтересовывая потенциального посетителя.

Художественный музей, являвшийся к концу XX в. в большинстве своем замкнутой в стенах здания институцией, взаимодействующей с ограниченным кругом социальных групп (государственная власть, посетители, профессиональное сообщество)⁵, презентующей и интерпретирующей наследие традиционным способом, к началу XXI в. значительно трансформировал формы своего взаимодействия с городским сообществом, включившись в активное преобразование городского пространства.

Сформировавшиеся в период 1990–2010 г. основные стратегии коммуникации музея с обществом позволили ему последовательно реализовать экспансию городского пространства. Первоначально ограничиваясь афишами и рекламой, затем перейдя к экскурсионной работе, в 2005 г. и позднее – к участию в городских мероприятиях (акциях, фестивалях), к 2008 г. музей уже представил новый для отечественных институций (в массовом проявлении) способ взаимодействия с городским сообществом, в том числе не музейной аудиторией – outdoor-проекты. Приобретшие популярность за последнее десятилетие, они стали способом формирования имиджа музея, презентации коллекций более широкой аудитории, а также позволили учесть запросы и потребности горожан, реализовать смелые эксперименты музеев в области интерпретации наследия вне стен здания.

О ранних outdoor-проектах художественных музеев, еще не получивших поддержки СМИ и широкой аудитории, сегодня имеются весьма скудные сведения. Первый в России крупный проект в данной области был реализован в 2008 г. параллельно в Москве, Санкт-Петербурге и Казани (затем еще в 41 городе страны)⁶. Все проекты, преимущественно, являлись аналогами традиционной формы презентации произведений искусства в музее – выставки. Независимо от плоскости, на которой экспонировались репродукции (рекламный щит или фасад здания), музеи еще не представляли оригинальной формы презентации и интерпретации произведений, хотя и помещали их в иной непривычный зрителю контекст. Выставочные проекты в городском пространстве продолжили свою работу и в последующие годы, однако уже в 2015–2017 г. музеи представили экспериментальные формы взаимодействия произведения искусства с социумом в городском пространстве. Первоначально лежавшее в основе outdoor-проектов стремление к партнерству, сегодня уступило место музейному позиционированию, желанию выделиться среди прочих.

Сегодня крупнейшие российские художественные музеи, такие как Третьяковская галерея, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Эрмитаж, Русский музей и пр. активно развивают данное направление музейной деятельности, тем самым формируя имидж музея как открытого публике, доступного, идущего в ногу со временем, а также налаживая взаимодействие с различными категориями посетителей, в том числе и такой выделяемой в мировой музейной практике категорией, как «непосетители» («еще не посетители»)⁷. Именно эта аудитория рассматривается музейными маркетологами как одна из наиболее перспективных. Как правило, к ней относятся люди по роду занятий и иным причинам не сталкивавшиеся с музеем ранее, либо те, чей интерес к нему зависит от моды (например, посещают только выставки-блокбастеры). Для этой аудитории outdoor-проекты могут стать средством привлечения внимания к музею и модным трендом одновременно. Они также могут способствовать преобразованию участка городской среды (улицы, сквера, парка, площади и пр.), в котором музей осуществляет свою деятельность. Это стремление музеев к формированию благоприятной городской среды подкрепляется мнением исследователей отмечающих, что началом

посещения музея следует считать не покупку билета, а появление у потенциального посетителя желания сходить в музей, т. е. первый контакт с информацией или рекламой, а также произведением искусства в городской среде. Поэтому и контакт с экспозицией музея не должен ограничиваться его воротами, а от того, насколько уютными будут близлежащий парк или улица зависит впечатление и удовольствие посетителя.

Если для некоторых музеев outdoor-проекты – это часть маркетинговой стратегии, брендинга музея, реализованные с целью повышения цитируемости музея в СМИ, привлечения внимания аудитории, то для других – это дань моде. Наиболее последовательно в России стратегия выхода в город реализуется ЦВЗ «Манеж», Третьяковской галереей и ГМИИ им. А. С. Пушкина.

Программа «Манеж outdoor», по словам директора по коммуникациям выставочного зала, направлена на позиционирование новой (по своему содержанию) институции в пространстве исторического центра города. Проекты, задействующие близлежащие территории (аллею вдоль ул. Якубовича, площадь перед западным фасадом Манежа), призваны выстроить диалог и активное взаимодействие с аудиторией и, как следствие, привлечь ее в сам выставочный зал. Программа включает различные формы, такие как уличные инсталляции, выставки, экскурсии, акции. Проекты реализованные в рамках программы Манежа по характеру отношения к самому выставочному залу можно классифицировать как «самостоятельные» – уличные выставки, инсталляции, акции, независимые от представленной внутри здания экспозиции и «сопроводительные» – дополняющие выставку экспонаты (инсталляции, крупногабаритные произведения) или мероприятия.

В качестве примера самостоятельного проекта можно выделить инсталляцию «Нос», представленную впервые в начале 2017 г. и возобновленную в январе 2018 г. Она представляет собой аттракцион – детскую горку в форме носа Кваренги. Этот проект также имеет образовательный потенциал, поскольку заставляет задуматься: почему именно «Нос Кваренги»? Неслучайно выбранная форма отсылает зрителя не только к истории городской архитектуры и строительства Манежа, но также к городской мифологии, литературному творчеству, запискам современников архитектора и, конечно, его биографии. Образовательный потенциал инсталляции, инновационность подхода к интерпретации истории здания, несомненная связь инсталляции с городским пространством определяют имиджеобразующую роль проекта и делают «Нос» примером позиционирования музея в городском пространстве Петербурга.

Манеж использует инсталляции также и для привлечения внимания к своим внутренним проектам. Последние выставки, проведенные в выставочном зале, «Преодоление: выставка молодых художников из России и Японии» и «Прикосновение» сопровождались уличными инсталляциями, продолжающими тему выставки и расширяющими ее границы.

Outdoor-программы также последовательно внедряются и московскими музеями, например Третьяковской галереей. Одним из последних и наиболее масштабных ее проектов является «Интенсив XX» – результат совместной работы музея и Московского метрополитена. Благодаря плодотворному их сотрудничеству живописное наследие XX в., представленное на выставке в Третьяковской галерее на Крымском валу, не просто вышло из музейных залов навстречу людям, но заговорило с ними на одном языке⁸. На протяжении полугода, в три этапа, была раскрыта история культуры XX в.: от русского авангарда, через советское искусство к современному. Стартом акции послужил запуск брендированного поезда метро и оформление одной из станций Московского метрополитена – «Парк культуры». В период акции, проходившей с декабря 2016 г. по май 2017 г., оформление станции и самого поезда трижды последовательно изменялось, представляя различные главы истории отечественного искусства. Были реализованы также иные составляющие программы: запущены карты метрополитена с репродукциями произведений из собрания галереи, дающие право 50% скидки на посещение музея, организован вечерний концерт на станции метро «Парк культуры», сопровождавшийся световым шоу, а также весь рекламный ряд, располагавшийся на станции, был заменен на фирменные баннеры Третьяковской галереи с репродукциями произведений советских художников. Программа имела большой образовательный потенциал, поскольку вторгаясь в пространство повседневности человека, искусство не только воздействовало на его восприятие окружающего, но и выполняло образовательную функцию. Безусловна и имиджеобразующая роль проекта, реализованного в рамках маркетинговой стратегии музея и являющегося средством позиционирования институции как хранителя и транслятора культурного наследия. Карты с фирменным дизайном галереи, дающие скидку на посещение выставки, также являются способом рекламы музейного продукта и привлечения большего числа потенциальных посетителей.

Еще один музей – ГМИИ им. А. С. Пушкина – в стремлении разрушить представления о музее как о консервативной институции, наполненной плоскостными неподвижными изображениями,

в начале 2018 г. представил мультимедийную выставку «Завтрак на траве» в московском ТРЦ «Метрополис». Как было указано в пресс-релизе⁹ проекта, целью его являлось позиционирование музея в качестве нетрадиционной институции, идущей в ногу со временем. Организаторы предложили посетителям попасть «внутри» картины, почувствовать себя ее героями. Для этого еще до открытия выставки в торговом центре актеры реконструировали полотно Клода Моне «Завтрак на траве», персонажи которого прогуливались по атриуму, разыгрывая несколько взаимосвязанных театрализованных сцен, а затем объединившись заняли свои места «на полотне». Пушкинский музей использует театрализацию и мультимедиа, чтобы превратить статичное произведение искусства в подвижное. Несмотря на то, что кураторы честно сослались¹⁰ на оригинальную идею, вдохновившую их на данную акцию – флешмоб нидерландского Рейксмузеума с реконструкцией полотна Рембрандта «Ночной дозор» – абсолютное копирование формы воплощения идеи не дает возможности приписать данный проект к инновационным. Выбор произведения искусства для реконструкции также не позволил ГМИИ им. А. С. Пушкина превзойти зарубежных коллег, хотя, стоит отметить, большой образовательный потенциал отечественной акции.

На основе изученного опыта реализации художественными музеями Москвы и Санкт-Петербурга (Третьяковской галереей, Эрмитажем, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Русским музеем, Музеем городской скульптуры, музеем русского импрессионизма, музеем уличного искусства и др.) outdoor-проектов были выделены основные критерии оценки эффективности подобных музейных практик. Среди них:

1. Влияние проекта на формирование или изменение имиджа музея;
2. Способность проекта воздействовать на социальные процессы, менять качество культурной среды города, территории, городского пространства;
3. Связь проекта с городским пространством;
4. Учет характеристик и потребностей аудитории, формирование сообщества вокруг проекта;
5. Инновационный подход к работе с собранием музея;
6. Общественный успех проекта (количество посетителей, отзывы, публикации в СМИ);
7. Множественный результат (повторное использование материалов проекта, его продление и др.).

В погоне за модой, заданной зарубежными и ведущими российскими культурными институциями, некоторые отечественные музеи забывают, что для outdoor-проекта необходима уникальность стиля, нестандартный подход к интерпретации произведений искусства, их контексту, форме презентации, а также связь проекта с пространством, ведь смысл позиционирования – выделить музей среди других институций, обозначить его место в городском пространстве.

Наблюдающие за крупнейшими музеями Москвы, не первый год выходящими за пределы здания, участвующими в крупных городских фестивалях, петербургские музеи также стремятся попробовать свои силы на новой площадке. На примере секции «Искусство» Фестиваля ВКонтакте можно заключить, что участие большинства музеев, таких как Русский музей, Мастерская Аникушина, музей Фаберже и др. не может быть однозначно оценено (по выделенным критериям) как успешное. Экспертный опрос музейных сотрудников, кураторов площадок музеев на фестивале также не позволяет отметить эффективность их участия. Многие специалисты указывают, что ими не была проведена какая-либо проверка эффективности, мониторинг отзывов или притока аудитории фестиваля в музей. На основе этого возможно выделение основных ошибок, которые допускаются отечественными музеями в реализации outdoor-проектов:

1. «Давайте попробуем»: проект не рассматривается музеем как часть маркетинговой стратегии;
2. «Будет красиво»: цель проекта – «украшательство», он не привносит ничего нового в городское пространство, не меняет качества культурной среды города;
3. «То же самое, только на улице»: проект игнорирует контекст, не взаимодействует с пространством;
4. «Пусть стоит, никому не мешает»: проект делается формально, не учитывает потребностей городского сообщества;
5. «Хотим как у них»: заимствование чужого опыта, отсутствие работы с собранием музея;
6. «Мы отзывы не читали»: отсутствие обратной связи, игнорирование отклика аудитории;
7. «Почувствовали один раз»: разочарование в отсутствии мгновенного результата.

Несмотря на все большую популярность outdoor-проектов в России, сегодня далеко не все музеи осознают их потенциал и умело используют свои ресурсы для позиционирования институции как важной части города и жизни его населения. В погоне за модой и ввиду конкуренции с культурными и развлекательными институциями небольшие музеи стремятся расширять границы

и «выходить в город», допуская распространенные ошибки в реализации outdoor-проектов и не учитывая, что далеко не всем из них это «расширение границ» действительно необходимо.

В результате изучения опыта реализации музеями первых outdoor-выставок на городских улицах в 2008–2010 г., призванных «привлечь внимание максимально широкой аудитории к культурным ценностям путем воспроизведения лучших образцов живописи в городской среде»¹¹ и современных outdoor-проектов художественных музеев, был сделан вывод, что именно в последние годы они стали мощнейшим средством позиционирования культурной институции. Возросшее за прошедшее десятилетие значение музеев в городском пространстве позволило им практически отказаться от совместной работы с коллегами в данной области и стремиться к достижению посредством проектов собственных целей, разрешению индивидуальных проблем музея во взаимодействии с его аудиторией и реализации замыслов, по разным причинам недоступных на основной площадке музея.

Примечания

¹ Демшина А. Ю. Современный музей: «заповедник» или «форма жизни культуры» // Триумф музея? СПб.: Осипов, 2005. С. 48.

² Там же.

³ Мастеница Е. Н. Мегамузей в мегаполисе // Общество. Среда. Развитие. 2011. № 4. С. 132.

⁴ Сапанжа О. С. Современный художественный музей: на службе человечеству или человеку? // В поисках музейного образа: материалы науч. конф., Санкт-Петербург, 12–13 апр. 2007 г. / С.-Петерб. гос. ун-т. СПб., 2007. С. 8.

⁵ Зиновьева Ю. В. Стратегии коммуникации музея: 20 лет постсоветской трансформации // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та культуры и искусств. 2013. № 3. С. 104.

⁶ На улицах Москвы появятся новые репродукции шедевров классической живописи // ТАСС: информ. агентство. 2014. 18 апр. URL: <https://tass.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

⁷ Белькевич Д. Музей в поисках аудитории // Искусство. 2012. № 2. URL: <http://iskusstvo-info.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

⁸ Итоги 2016: годовой отчет Третьяковской галереи // Государственная Третьяковская галерея. URL: <https://tretyakovgallery.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

⁹ ГМИИ им. А. С. Пушкина открыл мультимедийную выставку «Завтрак на траве». URL: <http://arts-museum.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

¹⁰ Там же.

¹¹ Шедевры мировой живописи на улицах российских городов // Russ Outdoor. М., 2008. 26 марта. URL: <http://russoutdoor.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

Д. А. Страхова

Поддержка профессионального музейного сообщества в развитии инклюзивных практик

Организация инклюзивных программ – одно из самых востребованных направлений в развитии современных музеев. Однако не все специалисты готовы к изменениям, что зачастую связано с социально-психологическими барьерами, которые возникают при взаимной коммуникации с людьми с инвалидностью. Проект «Инклюзивный музей» благодаря разработке обучающих материалов и демонстрации опыта реализуемых программ в музеях страны помогает музейным сотрудникам преодолеть барьеры и открыть двери своих учреждений для людей с инвалидностью.

Ключевые слова: инклюзия, люди с инвалидностью, музей, социальный подход, ИКОМ России

Daria A. Strakhova

Support museum's professionals in development of inclusive programs

The organization of inclusive museum programs one of the most popular destinations among contemporary museums. However, not all museums are ready for change. This fact connected with social-psychology barriers, which appear during communication between people with disability and museum workers. The project «Inclusive museum» due to development of study materials and showing the experience of other museums, helps to museum workers to overcome these barriers and open the museums for people with disability.

Keywords: inclusion, people with disabilities, museum, social approach, ICOM Russia

В 2017 г. Российский комитет Международного совета музеев (ИКОМ России) совместно с Инклюзивным социальным проектом об искусстве «Колесо обозрения» запустили проект «Инклюзивный музей». Проект направлен на развитие и поддержку практик социализации и творческой реабилитации людей с инвалидностью с помощью музейных средств, а так же на помощь в формировании в музеях России доступной среды. Проект имеет поэтапное развитие и призван познакомить музеи, их сотрудников и посетителей с инвалидностью с возможностями взаимной и плодотворной коммуникации.

В год старта, фокус проекта был направлен на знакомство музейных специалистов с людьми с особенностями ментального развития. В свою очередь, при поддержке «Инклюзивного музея» многие родители детей с инвалидностью, взрослые посетители с особенностями развития и благотворительные фонды узнали о программах в музеях страны. Данное направление поддерживается Благотворительным фондом Сбербанка «Вклад в будущее» и, на настоящий момент, продолжает развиваться и функционировать.

Запрос на разработку и создание программ для посетителей с инвалидностью у музеев был всегда, но особенно остро он встал с ратификацией в 2012 г. в России «Конвенции ООН о правах инвалидов» и вступлением в силу Федерального закона № 46 «О ратификации Конвенции о правах инвалидов». В первую очередь, в документе говорится о том, что люди с инвалидностью имеют равноправный доступ к музеям, памятникам и объектам культурного наследия. Кроме того, Преамбула Закона обозначает принятие социальной модели понимания инвалидности и акцентирует внимание на существовании «отношенческих и средовых барьеров, которые мешают полному и эффективному участию людей с инвалидностью в жизни общества»¹.

Принятие этого закона не избавило музеи и другие культурные учреждения от множества вопросов и сложностей, которые появляются при разработке и реализации специальных программ. Несомненно, проблемы эти связаны не только с финансированием, нехваткой кадров и времени для обучения специалистов², но и просто с отстраненностью многих сотрудников музеев от жизни людей с инвалидностью.

Самым важным этапом в понимании того, как нужно создавать музейные программы для людей с инвалидностью, является осознание обществом этого понятия. В наши дни на смену «медицинской» модели понимания инвалидности, которая определяет инвалидность как нарушение здоровья, пришла социальная модель или социальный подход понимания инвалидности³.

Социальная модель опирается на то, что обществу необходимо пересмотреть отношение к людям с инвалидностью и научиться преодолевать физические и моральные барьеры, которые чаще всего возникают при взаимной коммуникации. Социальный подход говорит нам о том, что не человек с инвалидностью является носителем проблемы, а само окружение в целом не готово к созданию общества равных возможностей⁴.

Социальный подход – базис проекта. В случае с музеями, это означает, что музейным специалистам необходимо пересмотреть устоявшуюся структуру работы с посетителями и стать открытыми и доступными для всех. А для того, чтобы это сделать, необходимо, преодолеть те самые барьеры, которые возникают при организации программ для посетителей с особенностями развития. Можно выделить несколько типов барьеров, которые возникают у людей с инвалидностью при посещении музея: физические барьеры, интеллектуальные, социокультурные, сенсорные и социально – психологические⁵.

Одним из главных барьеров, с которым сталкивается сотрудник музея при общении с людьми с инвалидностью, является социально-психологический барьер. Социально-психологический барьер характеризуется страхом коммуникации, боязнью взаимодействия и неожиданной реакции людей с инвалидностью на окружающую среду. Этот барьер вызван социальным различием между окружением человека без инвалидности и человека с инвалидностью и различием психологической среды, в которой живет тот или иной человек.

Основываясь на вышесказанном, мы можем перейти к рассмотрению остальных этапов, которые знакомят музейных специалистов с особенностями создания в музеях инклюзивной среды и помогают бороться с упомянутыми выше барьерами.

В рамках проекта, специалисты из музеев, в которых уже успешно реализуются программы для людей с инвалидностью, благотворительных фондов и специальных организаций через различные способы визуализации и вербализации представляют свои проекты, дают советы и методические рекомендации. Рекомендации знакомят сотрудников музеев с терминологией, которую корректно использовать по отношению к посетителям с инвалидностью, этикетом общения с людьми, а также демонстрируют ситуации, во время которых в музей пришел человек с особенностями развития.

Для того чтобы ознакомиться со всеми нюансами и особенностями взаимодействия с людьми с инвалидностью и разработкой специальных музейных программ, сотрудники в любом порядке и для любого назначения могут использовать материалы проекта. Материалы состоят из видеороликов, буклетов, серии вебинаров и рекомендательных (методических) материалов музеев и специальных организаций.

Видеоролики проекта призваны помочь музеям стать доступнее для посетителей с инвалидностью и раскрыть особенности создания инклюзивной среды в музее. Всего в 2017 г. было подготовлено восемь видеороликов, четыре из которых направлены на общие вопросы понимания инвалидности, а остальные связаны с конкретными примерами посещения музея детьми с особенностями развития, в частности ментального. Рассмотрим их подробнее.

Первый видеоролик «Люди с инвалидностью. Социальный подход к инвалидности» рассказывает о социальной модели понимания инвалидности и о том, как преодолеть социально-психологические барьеры при коммуникации с людьми с особенностями развития. Второй ролик «Люди с инвалидностью. Этикет» рассказывает о правилах общения с людьми с инвалидностью, разрушая стереотипы по отношению к людям с особенностями развития. Третий видеоролик «Люди с инвалидностью. Терминология» подготовлен с целью показать музейным специалистам и всем заинтересованным людям, какие слова / термины лучше всего использовать при общении с людьми с инвалидностью для того, чтобы корректно общаться с человеком. Ролик «Что такое инклюзивный музей?» является восьмым по счету, однако, входит в категорию общих вопросов. В нем поэтапно рассматриваются основные принципы создания инклюзивной среды в музее и предлагаются пути реализации различного вида программ для всех посетителей.

Остальные четыре ролика дают рекомендации по созданию комфортной среды в музее для людей с особенностями ментального развития, рассказывают о восприятии детьми окружающей среды, о потребностях людей с инвалидностью в музее и многом другом. Данная серия носит общий заголовок «Я иду в музей...» и рассматривает опыт взаимодействия музея и ребенка с синдромом Дауна, ребенка с аутизмом, ребенка с ДЦП (Детский церебральный паралич), ребенка на инвалидной коляске / скутере. Уникальность этой серии заключается в том, что каждый ролик представляет не просто вымышленного ребенка с инвалидностью, а берет за прообраз конкретного человека. Все ролики озвучены непосредственно этими же детьми, что еще ярче демонстрирует весь спектр потребностей и необходимых изменений.

Буклеты проекта так же несут рекомендательный характер и удобны в использовании в качестве настольного инструмента. Они имеют идентичную тематику и содержание, что и ролики, за исключением одного – «Инклюзия в музеях. Вопросы и ответы». Данный буклет собрал комментарии и заметки специалистов из различных музеев России и дает практические советы по мотивации сотрудников, их подготовке к работе с людьми с инвалидностью, описывают организацию и реализацию инклюзивных программ на конкретных примерах. В буклете можно найти ответы сотрудников: Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Государственного Дарвиновского музея, Музея русского импрессионизма, Государственного русского музея, Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля, Государственного музея – культурного центра «Интеграция» имени Н. А. Островского, а также музея занимательных наук «Экспериметаниум». За счет того, что в буклете собраны мнения и опыт разных специалистов, он помогает взглянуть изнутри на организацию инклюзивных программ сотрудникам, которые начинают разработку проектов для посетителей с инвалидностью.

Тематика обучающих вебинаров схожа с роликами и буклетами, а также охватывает международный опыт работы с людьми с инвалидностью и с особенностями ментального развития. В вебинарах принимали участие сотрудники музеев, представители музейных организаций, благотворительных фондов и центров, которые успешно реализуют программы для людей с инвалидностью. Вебинары реализовывались в два этапа, во-первых, для того, что бы охватить темы, которые не были освещены в первый этап, а во-вторых, что бы все желающие смогли принять в них участие, повторить наработанный за предыдущие сессии материал, а также узнать новую информацию. В вебинарах принимали участие представители Российского комитета Международного совета музеев (ИКОМ России), Государственного музея-заповедника «Царицыно», социального инклюзивного проекта «Колесо Обозрения» и др. Вебинары помогли объединить за одним столом представителей общественных организаций, специализирующихся на работе с людьми с инвалидностью, музейных профессионалов, зарубежных коллег и экспертов. Это позволило шире рассмотреть проблему создания инклюзивной среды в музее и обществе.

По каждой из обозначенных тем, проект «Инклюзивный музей» собирает дополнительные материалы, создавая своего рода онлайн-библиотеку для ознакомления с особенностями взаимодействия с людьми с инвалидностью, в том числе с людьми с особенностями ментального развития. Любой интересующийся может ознакомиться с методическими пособиями и примерами программ ведущих музеев России, узнать от специалистов профильных фондов о специфике развития детей с синдромом Дауна, познакомиться с особенностями восприятия окружающей среды и коммуникации у детей с расстройством аутистического спектра и ДЦП.

Взаимодействуя с музеями и организациями, проект еженедельно освещает новости и мероприятия, посвященные развитию инклюзивной среды в музее в различных городах России, которые может посетить музейный специалист и любой желающий.

Поэтапность проекта обозначается не только постепенным охватом различных видов инвалидности, но и подачей обозначенного выше материала. Обучение специалистов посредством вебинаров, рекомендаций и советов происходило поэтапно для лучшего усвоения информации и помощи в разработке собственных программ. Все эти шаги приводили к ключевой идее – организации Всероссийской акции «Музей для всех! День инклюзии». Команда проекта обозначает акцию как ежегодную (первая суббота декабря). Акция нацелена не только на развитие инклюзивных практик в музее, но и на привлечение общества к «значимости равноправного участия всех людей в культурной жизни»⁶, а также на знакомство людей с инвалидностью с музейными программами, которые уже реализуются в музее на постоянной основе.

Впервые акция состоялась 2 декабря 2017 г. В ней приняли участие 260 музеев различного профиля из 65 регионов страны. В этот день все желающие могли посетить экскурсии, мастер-классы, лекции, театрализованные представления и другие музейно-педагогические программы. Для многих музеев страны эта акция явилась опорной точкой в развитии инклюзивных программ в учреждении, многие специалисты делали это впервые и, благодаря материалам и наработкам проекта, смогли преодолеть, в первую очередь, социально-психологические барьеры и открыть двери музеев для посетителей с инвалидностью.

В 2017 г. проект стимулировал и поддерживал как апробированные, так и новые музейные программы посредством грантового конкурса. Основной задачей конкурса было выявление «успешных музейных программ, помогающих социализации, реабилитации, творческому самовыражению, а также профориентации детей с инвалидностью, прежде всего с особенностями ментального развития»⁷.

В рамках конкурса были разработаны две номинации: «Инклюзивное развитие» – для музеев, которые имели опыт проведения инклюзивных мероприятий и собирались дальше развивать это направление; «Инклюзивный старт» – для музеев, которые впервые хотели реализовывать инклюзивные программы на постоянной основе.

В конкурсе приняли участие 52 музея из 29 субъектов России, из них 14 заявок поступило в рамках номинации «Инклюзивное развитие» и 38 заявок в номинации «Инклюзивный старт», что говорит о желании музеев работать над развитием инклюзивной среды в своем учреждении и городе. Для оценки заявок командой проекта «Инклюзивный музей» был сформирован экспертный совет, в который входили специалисты профильных организаций, музейные специалисты, родители детей с инвалидностью и зарубежные эксперты. По итогам конкурса в номинации «Инклюзивное развитие» победила музейно-образовательная программа «Фарфоровая история» Государственного историко-архитектурного художественного и ландшафтного музея-заповедника «Царицыно» (Москва). А в номинации «Инклюзивный старт» – проект «Живые картины» Музейно-образовательного центра «Школа-Музей-Культура» (г. Новокуйбышевск).

В 2018 г. проект будет знакомить музейных специалистов с организацией программ и работой с глухими и слабослышащими посетителями в том же формате. Команда проекта представит обучающие видеоролики и буклеты, а так же будет организовывать вебинары и встречи. Направление, связанное с организацией программ для посетителей с особенностями ментального развития продолжает развиваться. Команда проекта «Инклюзивный музей» уже организовала семинар по взаимодействию с людьми с синдромом Дауна в музее для музейных специалистов от сотрудников Благотворительного фонда «Даунсайд Ап».

Рассмотрев основные этапы проекта «Инклюзивный музей», поняв его основу и вектор направления работы, можно сказать, что подобная практика аккумуляции в одном месте знания и опыта музеев, музейных экспертов профильных организаций осуществляется в России впервые. Проект дает возможность музеям и их сотрудникам узнать базовые навыки коммуникации с людьми с особенностями развития, помогает найти вектор работы и стимулирует к разработке музейно-педагогических программ. Все материалы, собранные в рамках проекта, доступны и открыты для любого сотрудника музея. Представление информации происходит посредством различных визуальных средств, за счет чего каждый может найти для себя подходящий способ получения знания и новых навыков. Помимо этого, проект способствует междисциплинарному взаимодействию различных учреждений культуры, благотворительных фондов и музеев. В целом, проект «Инклюзивный музей» можно назвать одним из катализаторов развития инклюзии в музеях страны.

Примечания

¹ О ратификации Конвенции о правах инвалидов: федер. конституц. закон, № 46–ФЗ от 03.05.2012. С. 5. URL: <http://ombudsmanspb.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

² Доница И. Н. Взгляд изнутри: мнение музейных специалистов о проблемах создания доступной среды в учреждениях культуры // Вестн. Музея археологии и этнографии Перм. Предуралья. 2016. № 6. С. 25.

³ Перспектива: регион. обществ. организация людей с инвалидностью. URL: <https://perspektiva-inva.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

⁴ Oliver M. The individual and social model of disability. 1990. URL: <http://docplayer.net> (дата обращения: 12.12.2018).

⁵ Халикова Д. Р. Социальные технологии в музеях: как обеспечить инклюзивную среду для людей с инвалидностью // Современные технологии в учреждениях культуры: сб. ст. / Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина. М., 2017. С. 16.

⁶ Инклюзивный музей: проект. URL: <http://in-museum.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

⁷ Там же.

А. В. Зайцева

Люди с инвалидностью как сегмент аудитории современного музея

Решение проблем в области взаимодействия музея и людей с инвалидностью требует анализа современной практики. Рассмотрение «особых» посетителей в качестве сегмента музейной аудитории позволяет выявить выполняемые ими роли по отношению к этому социокультурному институту. Обращение к каждой из них даст возможность выявить достижения и недостатки осуществляемого взаимодействия, а их учет в дальнейшем позволит предлагать способы оптимизации функционирования музея в этом направлении деятельности.

Ключевые слова: люди с инвалидностью, музейная аудитория, культурно-образовательная деятельность

Alexandra V. Zaitceva

People with disabilities as a part of the audience of the modern museum

The solving problems in the field of interaction between the museum and people with disabilities require an analysis of current practice. Consideration of «special» visitors as a part of the museum audience allows us to identify the roles, which are performed by them in this socio-cultural institution. An appeal to each of them will provide an opportunity to identify achievements and shortcomings of the interaction, and their consideration in the future will allow us to suggest ways to optimize the functioning of the museum in this activity.

Keywords: people with disabilities, museum audience, cultural and educational activity

В наши дни взаимодействие музея и людей с инвалидностью не является новой социокультурной проблемой, что подтверждают опубликованные научные статьи, защищенные диссертации, изданные методические рекомендации. Многие исследователи связывают появление данного направления музейной деятельности с ратификацией Российской Федерацией Конвенции о правах инвалидов, акцентируя внимание на возникшей формальной необходимости обеспечения доступности учреждений культуры¹. Однако важно помнить о том, что работа с различными категориями посетителей, включая людей с инвалидизирующими заболеваниями, в отечественной музейной практике существовала задолго до наблюдаемого сегодня импульса, вызванного указанным международным нормативно-правовым документом. Об этом свидетельствует опыт взаимодействия с «особым» посетителем А. А. Адлер в Политехническом музее², профессора Г. И. Россолимо в экспозиции Третьяковской галереи³, А. Ф. Котса в созданном им Дарвиновском музее⁴, В. Сидура в пространстве музея своих работ и мастерской⁵.

Ретроспективный анализ подтверждает целесообразность этого направления музейной деятельности и его уникальность среди практик прочих социокультурных учреждений. Так, первое находит подтверждение в определении понятия «музей», данном Ф. Мересом и А. Девалье в «Ключевых понятиях музеологии», которое подчеркивает его статус как института, находящегося на службе у общества⁶. Второе обуславливается адаптивным потенциалом музейной коллекции, подразумевающим возможность непосредственного (самостоятельного) или опосредованного (с использованием специальных методов, форм и технологий) включения человека в культурный, исторический и иные контексты посредством оказания на него интеллектуального и эмоционального воздействия музейными предметами⁷.

Осмысление особенностей установления коммуникационного акта с «особой» аудиторией в музейном пространстве сегодня по-прежнему не теряет своей актуальности, поскольку очевидным остается одно противоречие: повышающийся уровень осмысления феномена недостаточен для решения существующих в этой области социокультурных проблем. Так, несмотря на свою продолжительную историю, берущую начало с 80-х гг. XIX в., деятельность российских музеев в этой области по-прежнему не является перманентной и повсеместно распространенной, о чем свидетельствуют результаты проведенного контент-анализа. Его целью было выявление распространенности практик взаимодействия с «особым» посетителем, информация о которых размещена на официальных сайтах музеев Москвы и Санкт-Петербурга в период с 2012 по 2017 г. В качестве единицы контент-анализа выступила информационная статья или заметка о музейном мероприятии, участником которого являлся человек с инвалидностью, а критерием группировки выявленных единиц стал характер осуществляемого социального взаимодействия. Применение исследовательской операции по-

зволило получить следующие данные: из трехсот шестидесяти восьми изученных официальных сайтов музеев только пятьдесят пять содержат упоминания об осуществлении взаимодействия на постоянной основе, и пятьдесят один – о взаимодействии событийного характера. Зафиксированная незначительная распространенность музейных программ и проектов для «особой» аудитории подчеркивает необходимость преодоления существующих препятствий. С другой стороны, стоит отметить тенденцию увеличения числа региональных музеев, поддерживающих реализацию основных задач и целей обозначенного направления музейной деятельности. Иллюстрацией этого факта являются количественные показатели итогов реализации проводившегося Российским национальным комитетом Международного совета музеев проекта «Инклюзивный музей» в 2017 г. Согласно данным, предоставленным организаторами, к дистанционному обучению с помощью вебинаров присоединились представители пятидесяти пяти регионов, участниками грантового конкурса стали пятьдесят два музея из двадцати девяти субъектов Российской Федерации, а всероссийскую акцию «Музей для всех! День инклюзии» поддержали двести шестьдесят музеев и музейных подразделений из шестидесяти пяти регионов страны⁸.

Решение существующих проблем в области взаимодействия музея и «особого» посетителя невозможно без постановки «диагноза» современной практике, т. е. без предварительного выявления ее преимуществ и недостатков. Для этого необходимо рассмотреть людей с инвалидностью в качестве сегмента музейной аудитории. Такой исследовательский ракурс дает возможность выделить и структурировать выполняемые «особым» посетителем музея роли, обращение к каждой из которых позволит сделать наиболее полный вывод о том, в каком состоянии находится современная практика осуществления взаимодействия. Так, человек с инвалидностью в музее является: участником его культурно-образовательной деятельности; представителем потенциальной аудитории; потребителем вторичных по отношению к основным видам музейной деятельности услуг (посетитель музейного кафе, покупатель в музейном магазине); объектом для проведения исследований специалистами, занимающимися изучением музейной аудитории.

Участие человека с инвалидностью в культурно-образовательной жизни музея неоднородно и условно подразделяется на два типа по характеру проводимых мероприятий. Первый тип включает в себя социально ориентированные акции, специализированные музейно-педагогические программы и проекты, носящие событийный характер. Им свойственно применение адаптационной технологии, приспособляющей тот или иной способ взаимодействия под потребности человека с инвалидностью, а также обособление, с одной стороны, находящееся в оппозиции к идее инклюзии, но, с другой стороны, позволяющее эффективно работать с людьми, имеющими различные формы инвалидности посредством применения индивидуального подхода. К числу таких мероприятий относится специальная программа Государственного музея истории религии «Музей. Открытый доступ». Приуроченная к временной выставке «Благо твори и милосердствуй», она включала в себя экскурсии для посетителей, в числе которых были люди с нарушениями слуха, мастер-классы по изготовлению поделок и знакомству с русским жестовым языком, а также кинопоказ и концертную программу Санкт-Петербургского театра глухих⁹. Еще одним примером музейного мероприятия первого типа являются выставки Государственной Третьяковской галереи, проводившиеся в рамках проекта «Язык скульптуры по Брайлю»¹⁰. Собранные скульптурные произведения современных художников экспонировались с возможностью тактильного ознакомления любым посетителем, в особенности человеком с нарушениями зрения. Созданные для удовлетворения познавательных и эстетических потребностей слепых и слабовидящих людей, деревянные, бронзовые, каменные скульптуры вызвали большой интерес у всей музейной публики. Второй тип участия человека с инвалидностью в культурно-образовательной жизни музея подразумевает самостоятельную встречу с его пространством, при наличии созданных условий. Находящиеся в количественном меньшинстве мероприятия этой группы являются приоритетом для современного музея. Подтверждением служат слова Марии Сарычевой, координатора инклюзивных программ Музея современного искусства «Гараж»: «Мы понимаем, как важно сегодня придать уверенность человеку с инвалидностью в том, что музейная экспозиция постоянно будет доступна для него не только на физическом уровне, но и содержательном. К сожалению, у нас в стране все еще крайне мало программ, которые рассчитаны на индивидуальное посещение экскурсий людей с инвалидностью»¹¹. Именно при участии в культурно-образовательной деятельности музея второго типа остро стоит необходимость обеспечения средовой доступности, но только этим музеем не ограничивается, предпринимая различные меры для создания дружелюбного музейного пространства. Так, для посетителей с нарушениями слуха создаются видеогиды на русском жестовом языке¹², видеоконтент музейных мероприятий снабжается субтитрами¹³, систематически проводятся экскурсии на русском жестовом языке или

с сурдопереводом¹⁴. Прием посетителей с нарушениями зрения может сопровождаться использованием в экскурсиях метода тифлокомментирования¹⁵, размещением тактильно доступных копий музейных предметов на временных выставках и в пространстве постоянной экспозиции¹⁶, а также созданием этикетаж с использованием шрифта Брайля¹⁷. Для посетителей с особенностями психического развития (например, людей с расстройствами аутистического спектра) применяется такая форма предварительного взаимодействия как социальная история посещения музея, при необходимости создаются «тихие» рекреационные зоны или выделяются специальные часы визита, предлагаются противושумовые наушники¹⁸. Дополнением к обозначенным практикам является обучение персонала музея основам взаимодействия с конкретными категориями людей с инвалидностью¹⁹.

Работа с потенциальной аудиторией в лице людей с инвалидизирующими заболеваниями обычно ограничивается размещением информационных блоков на официальных сайтах музеев и оповещением специализированных учреждений. Большинство музейных институций игнорируют возможности и преимущества других SMM-каналов, что демонстрирует отсутствие интереса в привлечении человека с инвалидностью как представителя потенциальной аудитории. Следствием этого является доминирующее положение во взаимодействии музея и «особого» посетителя технологии сотрудничества, основывающейся на партнерстве с образовательными, социокультурными, реабилитационными и другими учреждениями и сводящейся к выполнению заказов от них. Примером активной работы в различных представительствах музея в Интернете является Музей современного искусства «Гараж», располагающий аккаунтом в Instagram и группой ВКонтакте для посетителей с нарушениями слуха, контент которых по содержанию и форме соответствует потребностям целевой аудитории. Высоким уровнем отличается информирование на официальном сайте музея, поскольку страница для людей с нарушениями зрения снабжена рекламной звуковой дорожкой, люди с нарушениями слуха могут узнать о деятельности музея, посмотрев видео на русском жестовом языке с субтитрами²⁰. В рамках обеспечения доступности вторичных по отношению к основным видам музейной деятельности услуг, многие музеи также игнорируют использование актуальных маркетинговых стратегий, не принимая во внимание потребности единичного посетителя с инвалидностью и лишая себя возможности расширить реальную потребительскую аудиторию. Изменение отношения к обозначенной проблеме позволит музеям не только создать дружелюбную среду, но и извлекать выгоду, связанную с увеличением числа тех, кто готов потратить свои денежные средства в обмен на использование возможности пообедать или приобрести сувенир.

В качестве объекта для проведения исследований специалистами, занимающимся изучением музейной аудитории, человек с инвалидностью пользуется большим вниманием. В музеях проводятся лекции, круглые столы и конференции, позволяющие осмыслить накопленный опыт и обмениваться им. По материалам этих встреч издаются сборники статей и методические пособия. Примером такой практики является лекция «Законодательство и актуальная терминология», прочитанная заведующей отделом образовательных программ и музейной педагогики Государственного музея истории религии И. Н. Дониной для участников проекта Военно-медицинского музея и Молодежной коллегии при Губернаторе Санкт-Петербурга (Комиссия по культуре, науке и образованию) «Школа музейного мастерства: Доступная среда в городском музейном пространстве»²¹. Более масштабным можно считать состоявшийся в рамках VI Санкт-Петербургского международного культурного форума круглый стол «Музеи и социальная инклюзия. Международный опыт», где сотрудники отечественных и зарубежных музеев, среди которых были Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Музей Метрополитен, Музей Виктории и Альберта, поделились особенностями реализации инклюзивных программ и проектов²². Отдельная секция была посвящена работе музейных учреждений и на научно-практической конференции «Инклюзия в современной культурно-образовательной парадигме», состоявшейся в апреле 2018 г. в Государственной библиотеке для слепых и слабовидящих²³. Все это демонстрирует актуальность проводимых исследований, необходимость распространения знаний и внедрения апробированных практик во всех музеях страны.

Таким образом, взаимодействие между музеем и людьми с инвалидностью – это одно из важнейших направлений музейной деятельности в области работы с посетителем. Его историческая обусловленность и соответствующая миссия музея целесообразно подчеркивают актуальность изучения этого вопроса для развития существующей практики. Постановка «диагноза» феномену взаимодействия музея и людей с инвалидностью позволила выявить его сильные и слабые стороны. Среди достижений отечественного музейного дела в этой сфере можно назвать: расширение географии реализации программ и проектов; появление инициативы от вышестоящих неправительствен-

ных профильных организаций; характерный для крупных городов переход от медицинской модели понимания инвалидности к социальной; активное распространение апробированного опыта посредством встреч, конференций, семинаров; повышение компетентности музейных сотрудников, появление в штате музея сурдопереводчиков, тифлокомментаторов, проведение обучающих семинаров; появление специализированных отделов. Недостатками современной практики являются: преобладание применения музейно-педагогической технологии над обеспечением «тотальной» доступности; отсутствие повсеместной распространенности программ и проектов; незаинтересованность музея в расширении аудитории и, как следствие, работа по заказу от специализированных учреждений; преобладание адаптационной технологии взаимодействия. Обращение внимания на выявленные положительные и отрицательные черты в реализации современной практики позволит искать новые инструменты или сбалансированно применять старые с целью оптимизации функционирования музея в обозначенном направлении деятельности.

Примечания

¹ Донина И. Н. Универсальный дизайн в социокультурной адаптации «особых» посетителей музейными средствами: открытие отдела «Начало начал» // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2014. № 166. С. 134.

² Булгакова В. В. Взаимодействие с лицами с ограниченными возможностями здоровья в российских и зарубежных музеях в конце XIX – начале XX в. // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. 2016. № 34. С. 163–164.

³ Там же. С. 164.

⁴ Ашаева С. В. Формы работы в музее с людьми с ограниченными возможностями // Омск. науч. вестн. 2010. № 4 (89). С. 221.

⁵ Общее целое: исслед. проект / Музейно-выставочное объединение «Манеж». URL: <http://moscowmanege.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

⁶ Ключевые понятия музеологии / ИКОМ России; сост. А. Desvallées, F. Mairesse; пер. А. В. Урядниковой. М., 2012. С. 230.

⁷ Мастеница Е. Н. Социальные функции музея в глобальном мире // Тр. С.-Петерб. гос. ин-та культуры. 2015. Т. 210: Петербургская культурологическая школа С. Н. Иконниковой. С. 230.

⁸ Инклюзивный музей: буклет. 2017. С. 4–6. URL: <http://in-museum.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

⁹ Музей: открытый доступ: спец. программа / Гос. музей истории религии. URL: <http://museum.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

¹⁰ Прикосновение: скульптура по Брайлю // Поле зрения. 2011. № 2. С. 25.

¹¹ Сарычева М. Работа с инвалидами перестает считаться благотворительностью // Высшая школа экономики. URL: <https://hse.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

¹² Видеоид по музею для глухих и слабослышащих // Государственный музей истории религии. URL: <http://gmir.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

¹³ Фролова И. Безбарьерная среда в музее: начать с начала // Музей. 2012. № 2. С. 14.

¹⁴ Егорова А. Язык искусства – жест // Новая газ. 2017. 6 дек., № 136. С. 24.

¹⁵ Ваньшин С. Н., Ваньшина О. П. Тифлокомментирование, или Словесное описание для слепых: инструктивно-метод. пособие / Департамент социал. защиты населения г. Москвы, Ин-т проф. реабилитации и подгот. персонала Всерос. о-ва слепых «Реакомп», Изд.-полигр. тифлоинформ. комплекс «Логосвос». М: Логосвос, 2011. 61 с.

¹⁶ Стефанов С. В музей пришел незрячий экскурсант // Музей. 2010. № 5. С. 54.

¹⁷ Фокина Е. Территория единства // Музей. 2017. № 10. С. 54.

¹⁸ Степанов В. С. Посетители с РАС в музее: пять шагов к инклюзии // Аутизм и нарушения развития. 2017. № 4. С. 53–55.

¹⁹ Клюкина А. И. Социализация инвалидов музейными средствами // Творчество инвалидов – неограниченные возможности: организация в музеях выставок инвалидов и адаптация выставок для восприятия людьми с ограничениями здоровья: материалы обуч. семинара, Москва, 18 окт. 2011 г. М., 2011. С. 9.

²⁰ Гараж: музей современного искусства. Посетителям с инвалидностью. URL: <https://garagemca.org> (дата обращения: 12.12.2018).

²¹ Молодежная коллегия Санкт-Петербурга. Доступная среда в городском музейном пространстве. URL: <https://mcollegia.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

²² Марина Лошак выступит модератором круглого стола «Музеи и социальная инклюзия: междунар. опыт» / Гос. музей изобразит. искусств им. А. С. Пушкина. URL: <http://arts-museum.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

²³ Инклюзия в современной культурно-образовательной парадигме: междунар. конф. / Гос. б-ка для слепых. URL: <http://gbs.spb.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

Р. А. Пшенко

Экологическое воспитание детей в Кенозерском национальном парке

Статья посвящена экологическому воспитанию детей на особо охраняемых территориях. Раскрыто понятие экологического воспитания детей. Определены основные задачи в экологическом воспитании. Проведен анализ направлений и форм экологического воспитания детей в Кенозерском национальном парке.

Ключевые слова: экологическое воспитание детей, особо охраняемые территории, национальные парки

Regina A. Pshenko

Education of children on environmental matters in Kenozersky National Park

The article is concerned with the education of children on factors related to the environment in specially protected areas. The concept of education of children on environmental matters is described and the main tasks for such teaching are defined. An analysis of the trends and forms of children's education on environmental matters in the Kenozersky National Park is performed.

Keywords: education of children, environmental education, ecology, specially protected areas, national parks

В современной ситуации в мире происходит резкое ухудшение состояния окружающей среды. Не задумываясь о роли Человека в жизни Природы сегодня уже нельзя, слишком много сил и ресурсов (финансовых, трудовых, политических) требуется, чтобы закрыть бреши созданные человеком в природной среде.

Взаимоотношения в системе «Природа – Человек» содержат двойственные противоречия. С одной стороны, Человек сам наносит ущерб природной составляющей планеты, а, с другой, тратит значительные ресурсы на устранение принесенного ущерба. Народная мудрость гласит: «Легче предотвратить, чем устранять». Воспринять это, на уровне сознания, помогает экологическое воспитание. Чем раньше данное положение будет принято и осознано, тем меньше проблем будет создано, и, в последующем, меньше ущерба будет принесено Природе от деятельности человека. Начинать экологическое воспитание необходимо с самого раннего детского возраста, когда только формируются жизненные позиции и устои Человека.

Экологическое воспитание детей – это часть образования в области окружающей среды, направленное на формирование у ребенка сознательного восприятия Природной среды, как единого целого, убежденности в необходимости бережного отношения к ней, к разумному использованию ее ресурсов и богатств. Девизом экологического воспитания детей может служить фраза Вольтера: «Надо возделывать наш сад», подразумевая воспитание души ребенка, его отношение к природной среде и окружающему его миру¹.

В контексте обозначенной проблематики интересен опыт Кенозерского национального парка, находящегося на территории Архангельской области, одного из лучших национальных парков России сегодня. Автор статьи неоднократно принимала участие в различных мероприятиях и программах парка. Таких как летние экологические лагеря 2015–2016 гг., Успенская ярмарка 2016 г., детская Ломоносовская конференция и др.

В рамках структуры Парка в целях проведения эколого-просветительской деятельности детей был создан отдел экологического просвещения, состоящий на сегодня из восьми человек. Основными задачами парка в области экологического воспитания детей являются: формирование комплексной образовательной среды для детей, проживающих на территории и вблизи границ национального парка; повышение уровня экологической культуры и развитие гражданской ответственности подрастающего поколения; сохранение и передача традиционной народной культуры как основополагающего фактора устойчивого развития национального парка; развитие сотрудничества национального парка с его творческими и деловыми партнерами; развитие вертикальных и горизонтальных связей с органами управления всех уровней, общественными объединениями, бизнес сообществом, учреждениями культуры, учебными и научными центрами в сфере экологического просвещения; формирование «социальной моды» у детей и молодежи на жизнь и профессиональную деятельность в сельской местности; подготовка кадрового резерва национального парка и повышение престижа «заповедной профессии» через раннюю профессиональную ориентацию

школьников; создание и тиражирование практической модели вовлечения подрастающего поколения в природоохранную и социокультурную деятельность на особо охраняемой природной территории.

В соответствии с поставленными задачами Парк проводит большое количество мероприятий по различным направлениям. Одним из таких направлений является деятельность «школьных лесничеств» (Лекшмозерское Кенозерское и Волошевское лесничества), в рамках которых организована образовательная деятельность по изучению проектов организации и ведения лесного хозяйства. Учащиеся вместе с руководителями проводят разнообразные наблюдения и исследования, участвуют в разработке проектов экологических троп, в проведении зимних маршрутных учетов зверей и птиц на школьных экотропах, благоустраивают школьные экологические тропы, помогают в уборке мусора на территориях населенных пунктов и по берегам озер, занимаются посадкой деревьев, разбивкой цветников, ухаживают за школьными питомниками на пришкольных участках.

Итогом деятельности по данному направлению является проведение «Ассамблеи школьных лесничеств Северо-Запада России» с созданием Положений, которые составили основу финального документа Ассамблеи – Декларации прав леса, – которую юные лесники представили на Школьных парламентских экологических слушаниях. Делегаты четырех партий – биоразнообразия, земли, воды и воздуха, – по очереди высказали свои предложения, после чего в дискуссии с экспертным сообществом, куда вошли экологи, ученые и представители органов власти, пришли к общему видению документа.

Другим направлением в деятельности Парка стала организация Школы юного экскурсовода (в качестве внеклассной работы в деревнях Морщихинская, Вершинино и в поселке Поча), которая решает задачи активного вовлечения в эколого-просветительскую деятельность школьников и молодежи, проживающих на территории национального парка. В рамках обучения в Школе юного экскурсовода слушатели знакомятся с природным и культурным наследием, историей родных мест, учатся преодолевать стеснение, волнение, страх перед большой группой людей, а также получают финансовое вознаграждение за проведение экскурсий. Итогом деятельности по этому направлению является проведение обзорных экскурсий по деревням «Вот моя деревня...», «Село раскинулось узорно», по экологической тропе «Тропа муравейников», ведение интерактивной программы «Бревенчатая страна» в Архитектурном парке «Кенозерские бирюльки», знакомство гостей Парка с традициями плотницкого, кузнечного и гончарного ремесла в музейном комплексе «Амбарный ряд». По материалам отчетов ФГУ НП «Кенозерский», предоставленных автору данной статьи, в 2017 г. юные экскурсоводы провели 86 экскурсий для 1237 посетителей Парка.

Еще одним интересным направлением является программа «Хранители традиций» (Детские фольклорные коллективы Кенозерья и Лекшмозерья), целью которой обозначено сохранение исторических традиции песнопения Кенозерья и Лекшмозерья. Благодаря осуществлению этой программы дети имеют возможность принимать участие в фольклорно-этнографических праздниках и осваивать традиционную культуру Кенозерья и Лекшмозерья в рамках занятий в составе фольклорных коллективов. В программе участвуют 15 детей, за 2017 г. по этому направлению было организовано 21 мероприятие.

Следует также отметить проведение профориентационной работы и обучение детей навыкам традиционных ремесел, которое реализуется в различных мероприятиях. Так, в «Плотницкой школе» участники знакомятся с устройством и особенностями строения северного дома, традиционными способами рубки, практикой строительства с использованием ручных инструментов. Плотники Парка проводят для учащихся мастер-классы, а юные плотники применяют полученные знания, умения и навыки, создавая изделия, имеющие практическое назначение: малые архитектурные формы и инвентарь для детских игровых площадок. На территории Парка в деревнях Морщихинская и Вершинино, в поселках Усть-Поча и Поча школьники знакомятся с гончарным и кузнечным ремеслом, войлоковалением, ткачеством, лоскутным шитьем, берестоплетением и др. Участниками «Плотницкой школы» являются 24 старшеклассника. Под руководством мастеров для детей проведено 15 циклов мастер-классов по традиционным промыслам и ремеслам.

Организация ежегодного «Архангельского областного конкурса юношеских исследовательских работ и проектов имени М. В. Ломоносова» стимулирует развитие исследовательской и проектной деятельности школьников, развивает понимание научной этики и научных традиций, оказывает помощь педагогам в отборе и постановке исследовательских задач, активизирует участие детей и взрослых в природоохранной деятельности, способствует формированию гражданской позиции. В 2017 г. в конкурсе участвовали свыше 110 работ, по его итогам издан сборник с работами призеров.

Также систематически организуются экологические лагеря различной научной, этнографической и социальной направленности. Экологический лагерь предполагает сочетание учебно-исследовательской экологической деятельности с приобретением практических туристских навыков и знакомством с традиционными народными промыслами и ремеслами. В течение смены участники лагеря занимаются в экспедиционных отрядах, проводя научные исследования по различным специализациям (метеорология, ландшафтоведение, почвоведение и др.) под руководством опытных специалистов из вузов Архангельска, Москвы и Санкт-Петербурга. Программа лагерной смены формируется на основе авторских программ профессорско-преподавательского состава и позволяет участникам лагеря пройти три основных ступени обучения. Первая ступень – ознакомительная: «Ликбез для новичков», две следующие ступени: «Эколог» и «Эколог – Эксперт» включают вариативные практические занятия. С июня по август 2017 г. на территории Кенозерья прошло четыре экологических и тематических смены для школьников – Смена для детей с ограниченными возможностями «Дружья для друзей», Заповедная смена, Геологическая смена ЭЛК, Экологическая смена ЭЛК. Участниками экологических лагерей в 2017 г. в Кенозерье стали 250 человек из разных регионов России.

Кроме рассмотренных выше направлений в Кенозерском национальном парке осуществляют изготовление и размещение кормушек для птиц: в населенных пунктах, у объектов рекреационной инфраструктуры, на экологических тропах, у образовательных учреждений. В рамках акции «Марш парков» на территории реализуются экологические субботники, акции по сбору отработанных батареек, проведение детских художественных конкурсов на природоохранную тематику и т. п.

Основными итогами осуществления экологического воспитания детей в Кенозерском национальном парке являются: снижение негативного воздействия на окружающую среду и здоровье человека, обеспечение экологической безопасности окружающей среды, повышение экологической культуры детей, разработана практическая модель вовлечения подрастающего поколения в природоохранную и социокультурную деятельность на особо охраняемой природной территории. Сегодня ряд федеральных особо охраняемых природных территорий использует опыт Кенозерского национального парка в осуществлении экологического воспитания детей (Кроноцкий заповедник, национальный парк «Куршская коса» и др.).

Детство – начальный этап становления человека как личности. Именно в детском возрасте закладываются основы личностной культуры, которую невозможно представить без правильного отношения ребенка к природе, к себе и людям как к части природы, к вещам и материалам природного происхождения, которыми он пользуется, что и закладывается в процессе экологического воспитания. Кенозерский национальный парк не только развивает это направление своей деятельности, но и все в большей степени передает свой опыт.

Примечания

¹ Журавлева Л. С. Солнечная тропинка: занятия по экологии и ознакомлению с окружающим миром. М.: Мозаика-синтез, 2014. 135 с.

Е. О. Меньшикова

Межмузейная коммуникация в социальных сетях

Сегодня проблемы межмузейной коммуникации решены при помощи взаимодействия музеев в социальных сетях. Уже разработано и активно используется множество каналов передачи информации, обмена опытом, творческой реализации сотрудников. В статье проанализированы наиболее популярные среди музеев социальные сети, проекты внутри сетей, а также различные акции, которые были реализованы как на международном, так и на национальном уровнях.

Ключевые слова: музей, музейная коммуникация, СММ, социальные сети, музейная акция

Ekaterina O. Menshikova

Communication between museums in social networks

Nowadays the problem of intermuseum communication is solved by museum interaction in social networks. A lot of channels of information transfer, experience exchange, creative implementation of employees are already developed and used. The article provides an overview of the most popular social networks, projects within networks, as well as various actions that have been implemented both at the international and national levels.

Keywords: museum, museum communication, smm, social networks, museum action

Современный музей является одним из социокультурных институтов, наиболее восприимчивых к современным тенденциям в области информационных технологий. Такой тенденцией несколько лет назад стало освоение социальных сетей. С каждым годом все большее количество музеев создает аккаунты в социальных сетях. Более того, некоторые музеи создают отдельные аккаунты для различных структурных подразделений. Наиболее ярким примером такой работы может служить Государственный Эрмитаж. В сети Instagram у музея существует более десяти аккаунтов. Каждый отдел может публиковать то, что ему необходимо, столько раз, сколько он считает нужным, тот контент, который ему необходимо донести до своей аудитории, т. е. создает свою собственную стратегию работы в социальных сетях. Для многих музеев это может быть отдельный аккаунт, например, для детских центров, книжных и сувенирных магазинов или лекториев и т. д. Возможности музея в данном направлении ничем не ограничены. Для крупных музеев такой подход может являться очень удобным, поскольку при наличии множества отделов (отдел PR, детский отдел, лекторий, книжный магазин, сувенирный и проч.) музей может в отдельности развивать различные направления деятельности, реализовывать свои услуги, не перегружая свой основной аккаунт, и, что немаловажно, для каждого из аккаунтов найти свою аудиторию.

Популярность социальных сетей растет с каждым днем, количество пользователей увеличивается, как следствие у музеев растет число подписчиков, появляются новые социальные сети, музеи запускают работу в различных мессенджерах, которые буквально несколько лет назад невозможно было представить платформой для работы музея. Такой платформой совсем недавно стал мессенджер Telegram. Несмотря на то, что решением Роскомнадзора 16 апреля 2018 г. он был заблокирован на территории Российской Федерации, он продолжает функционировать в штатном режиме и расширять свои возможности для пользователей. Также мессенджеры активно используются музеями для внутреннего общения сотрудников между собой.

Сегодня социальные сети – это активно развивающаяся площадка для реализации различных проектов, акций, конкурсов и т. д. Музеи все чаще приходят к необходимости создания отдельных подразделений, которые бы развивали это направление деятельности. В связи с этим увеличилась потребность в специалистах, имеющих соответствующие навыки и умения, smm-менеджеры, модераторы крайне востребованы на рынке труда. В рамках музейного пространства социальные сети являются эффективным инструментом для межмузейной коммуникации.

Опубликовано уже немало статей, посвященных работе музея с социальными сетями. Во многом эти публикации отражают разработку стратегий по привлечению посетителей. Повышенный интерес вызывают работы А. В. Михайловой. Автор, опираясь на собственный опыт, рассказывает о современных стратегиях и перспективах деятельности музеев в социальных сетях¹.

А. В. Михайловой также написана работа, посвященная непосредственно профессиональным сообществам в сети Интернет². Ее личная страница в сети Facebook является крупным информационным порталом, где она делится своим опытом в области информационных технологий в музее, новыми

проектами, предстоящими мероприятиями и т. д. Она же является создателем и модератором сообщества в Facebook «Музеи в социальных сетях», проекта «Идеи для музея». Это исследовательский проект по истории компьютеризации музеев, который служит площадкой для обмена опытом, обсуждения проектов, популяризации новых методов работы. На сайте опубликовано множество работ по музейному делу, а также тематических статей с возможностью поиска, причем список постоянно пополняется. Кроме сайта, проект реализуется в одноименных аккаунтах в Facebook и Instagram. Контент проекта в Instagram имеет более развлекательный характер, поэтому интересен не только профессиональному сообществу. Кроме того, «Ideas for Museum» объединяет музейных специалистов на видеохостинге YouTube, где создан канал, идея которого состоит в том, чтобы собирать интервью с музейными специалистами, которые работали и работают над внедрением цифровых технологий в музейную практику. Канал был создан А. В. Михайловой в 2012 г., когда многих из ныне существующих и активно развивающихся социальных сетей еще не было. Такие площадки могут являться не только ресурсом с полезной информацией для музейных специалистов, но и образовательным порталом для будущих музейных работников, обучающихся в вузах. Данный проект объединяет видеосеминары, вебинары и просто личные истории, рассказывающие об опыте музейных специалистов.

Существует множество межмузейных проектов. Межмузейное партнерство позволяет наиболее эффективно популяризировать культурное наследие, вовлекать различные музеи, привлекая ресурсы каждого из них, тем самым активизируя внутреннюю деятельность и повышая ее качество. В процессе такого партнерства происходит внедрение новых технологий в музейную практику и новых методик и механизмов, которые ранее не использовались.

Наиболее популярной международной межмузейной акцией, в которой принимали и принимают участие российские музеи, является Twitter акция #MuseumWeek. Впервые она была проведена в 2014 г. Каждый день этой недели посвящен определенной теме. В 2018 г. акция проходила с 23 по 29 апреля и была посвящена «Совместной жизни, гражданству и терпимости». Ежегодно на сайте публикуется программа мероприятия, чтобы участники могли подготовиться. Стать участником может каждый музей и рассказать о своих коллекциях, историях и т. д. Условия очень просты: музей готовит текстовый и визуальный контент на заданную тему дня в неделю и публикует ее под хэштегом темы, тем самым, публикация доступна всем пользователям во всей сети Интернет. Главной целью этой акции является коммуникация музеев со всех уголков Земли, обмен опытом и просто общение между людьми на интересующую их тему.

Подобным проектом является акция #AskACurator (Спроси куратора), где все желающие могут задавать интересующие вопросы музейным специалистам (где и как хранятся экспонаты, как организуются выставки и т. д.), используя этот хэштег. Конечно, эта акция во многом ориентирована на пользователей, но также позволяет сотрудникам музеев обмениваться опытом.

Новой тенденцией 2018 г. стало проведение акции #MusMeme на просторах Интернета. Музеи со всего мира целый день публиковали в своих социальных сетях мемы (юмористические картинки) с произведениями искусства, которые находятся в их коллекциях. Российские музеи также приняли в акции активное участие. В сообществе Facebook «Музеи в социальных сетях» А. В. Михайловой были опубликованы лучшие мемы отечественных музеев.

В социальных сетях была запущена международная акция, приуроченная к 75-летию со дня начала освобождения Беларуси от немецко-фашистских захватчиков. Организатором акции выступил Белорусский государственный музей Великой Отечественной войны. Акция проходила под хэштегами #ОсвобождениеБеларуси 75 #BelarusLiberation 75 #warmuseumby.

В сети Instagram также можно найти точки соприкосновения музеев. Сегодня наиболее популярными являются совместные прямые трансляции, в которых могут участвовать два пользователя, т. е. два музея. С появлением таких трансляций в Instagram решилось несколько вопросов ведения видеоконференций. Во-первых, была снижена стоимость оборудования, во-вторых, была значительно увеличена аудитория, в-третьих, у музеев появилась возможность совместно проводить различные мероприятия, будь то конференция, или открытие совместной выставки. Если раньше конференцию можно было провести стационарно при помощи веб-камеры, то Instagram делает такие мероприятия мобильными и более высокотехнологичными.

Стоит отметить, что социальные сети – это площадка для обмена опытом и непосредственно между сотрудниками. Наиболее популярным сообществом в сети Facebook является «Музейный учет forever». Здесь музейщики могут публиковать новости, делиться личным опытом, задавать вопросы в области музейного учета, хранения и т. д. Также в сети можно обнаружить сообщество «Крымские межмузейные коммуникации», которая объединяет в себе все музеи Крыма, делится новостями, предстоящими мероприятиями, анонсами выставок, конференций и т. д. Это яркий пример реализации межмузейной коммуникации на территории одного региона.

В социальной сети ВКонтакте можно найти немало количество сообществ, посвященных музейному делу, преимущественно такие группы предназначены для сотрудников музеев, где они могут делиться опытом, узнавать новости, обсуждать актуальные вопросы и т. д. Удачным примером могут служить сообщества «Лаборатория музейного проектирования» во ВКонтакте и Facebook, где публикуются проблемно-аналитические материалы, происходит обсуждение вопросов, касающихся музейных специалистов. Данную группу ведет заведующий кафедрой Музейного проектирования Российского института культурологии, непосредственный создатель и директор Лаборатории музейного проектирования Алексей Лебедев.

На просторах ВКонтакте и Facebook активный обмен опытом между музейными специалистами можно наблюдать в официальной группе КАМИС. Конечно, в первую очередь это крупный информационный портал, который публикует новости, изменения в работе системы, обновления и т. д., но также эта группа служит площадкой для различных обсуждений между специалистами. Кроме того, в группе создан специальный раздел, где можно получить оперативную помощь от специалистов КАМИС. Плюсы таких сообществ в том, что в них общаются люди из разных регионов и бывает, что дискуссии здесь происходят активнее, чем на музейных встречах.

Еще одной тенденцией, берущей свое начало в начале 2000-х гг., является появление профессиональных блогов. Такая форма подачи информации наиболее предпочтительна для специалистов, которые ведут персональный блог. Однако блог может вестись и от имени организации. Анна Михайлова отмечает, что «необходимо понимать разницу между личным и профессиональным блогами, по возможности не смешивать одно с другим»³, этого же мнения она придерживается по поводу работы с социальными сетями.

Несмотря на активное развитие межмузейной коммуникации между специалистами и создание огромного количества платформ для взаимодействия в социальных сетях, многие музеи в этот процесс не вовлечены, что сказывается на их деятельности и, возможно, на замедлении в освоении современных тенденций в области музейного дела. Следует проводить мероприятия, способствующие распространению информации среди музеев в областях и небольших городах. Создавать региональные объединения типа «Крымских межмузейных коммуникаций», либо проекты, затрагивающие профильные группы музеев. Самим музеям проводить внутренние мероприятия, которые бы оповещали сотрудников о существовании таких межмузейных проектов, чтобы как можно больше вовлечь музейных специалистов.

Рассмотрев основные каналы взаимодействия музеев в социальных сетях, можно сказать следующее:

- несмотря на то, что социальные сети появились давно и музеи начали активно вести работу в этом направлении, данная площадка остается актуальной и, более того, перспективной;
- межмузейная коммуникация – это в первую очередь, обмен опытом, и социальные сети в значительной степени ускоряют процесс обмена опытом среди музеев и упрощают общение специалистов между собой;
- акции, проводимые в социальных сетях, позволяют не только популяризировать музей среди пользователей, с их помощью происходит внедрение новых механизмов взаимодействия между музеями. Каждый музей может заявить о себе, невзирая на свой юридический статус и профиль. Темы акций настолько разнообразны, что каждый может найти в нем что-то интересное для себя. Также акции способствуют творческой реализации сотрудников музеев, где они могут воплотить множество своих проектов и поделиться ими с другими;

– благодаря моментальной передаче информации, посредством использования социальных сетей в целях профессиональной коммуникации, возможно снизить затраты на проведение некоторых мероприятий и проектов, поскольку многие из них возможно реализовывать в режиме онлайн.

В заключение стоит отметить, что предела развитию возможностей деятельности музеев в социальных сетях нет, уже создано множество проектов, разрабатываются новые, вовлекая все большее количество музеев в этот процесс.

Примечания

¹ Михайлова А. В. Российские музеи в социальных сетях изнутри и снаружи. URL: <http://mart-museum.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

² Михайлова А. В. Интернет-площадка для профессионального развития // Справочник руководителя учреждения культуры. 2015. № 8. С. 43–48.

³ Михайлова А. В. Блоги и блогеры: к вопросу о профессиональной коммуникации // Музей. 2013. № 5. С. 39.

Нурсерик Жолбарыс

Интернет-ресурсы в музейном деле Республики Казахстан

Представлены сведения о музейных сайтах Республики Казахстан, рассматривается уровень толкования проблемы развития казахстанских сайтов, качества их контента и общие вопросы. Предоставлены сведения о функции и планируемых задач сайта kazmuseum.kz, который на сегодняшний день, несмотря на краткий срок функционирования, успел стать одним из самых популярных источников, создав на своей основе уникальную интернет-площадку. В целях построения точной хронологии первых интернет-ресурсов казахстанских музеев и попытки проанализировать состояние данных источников, автор провел объемную работу, сотрудничая со специалистами Министерства культуры и спорта РК. Предложены определенные решения выявленных актуальных проблем, как, например, использование реальных возможностей действующей на сегодняшний день Государственной программы «Цифровой Казахстан».

Ключевые слова: сайт музея, сайт, музей, Казахстан, Kazmuseum.kz

Nurserik Zholbarys

Internet technologies in Republic of Kazakhstan museums

This article discusses the organization process of the very first museum websites of the Republic of Kazakhstan and their current problems as well as the content quality. In the article, there also will be covered the functions and future commitments of kazmuseum.kz, which appeared to be a primary internet platform for all Kazakh museum websites. To determine the first internet resources related to museum affairs and to analyze the present state of the museum internet resources, the author of the article has done a significant amount of research along with the Ministry of Culture and Sports of the Republic of Kazakhstan. To solve existing issues in the sphere, the author recommends taking advantage of the governmental program «Digital Kazakhstan».

Keywords: museum website, website, museum, Kazakhstan, kazmuseum.kz

На данный момент в Республике Казахстан есть 248 действующих музеев. Из них 223 музея функционируют в рамках местных органов власти, 7 частных музеев, 18 музеев республиканского статуса¹. По количественным показателям, большинство музеев расположены в Туркестанской, Карагандинской, Западно-Казахстанской и Алматинской областях. По количеству меньше всего музеев можно обнаружить в Мангистауской и Костанайской областях.

По сведениям на сегодняшний день только у 89 из 223 государственных музеев есть собственный сайт. Что касается частных музеев, то из 7 музеев всего лишь у одного функционирует официальный сайт. Из 18 музеев республиканского уровня 13 музеев доступны в интернете (также планируется запуск сайтов 3 новых музеев, которые в скором времени ждет открытие; 2 музея подключились к работе вышестоящих органов). Таким образом, в Казахстане функционируют 102 музейных сайтов.

В целях организации информации о хронологии открытий казахстанских музеев и их нынешнего состояния, фонд «Kazmuseum.kz», который направлен на информационно-методическую поддержку музеев РК, в период июль и август 2018 г. провел специальные исследования, при поддержке Министерства культуры и спорта РК. В ходе исследований были выявлены количества музейных сайтов Казахстана. Кроме того, фондом собраны сведения о контенте и языках подготовки информации, дизайне музейных сайтов и количестве компетентных специалистов в штате музеев. Нужно отметить что, подобная исследовательская работа была впервые проведена в Казахстане.

По сведениям проведенной исследовательской работы, Центральный государственный музей РК первым осуществил регистрацию в интернете, открыв собственную страницу. Данный музей открыл официальную страницу на сайте ЮНЕСКО (HeritageNet.unesco.kz) в 1998 г.² Она работала до 2006 г. С 2006 г. и по сей день руководство музея ведет информационную работу по на сайте музея (csmrk.kz). Несмотря на то, что Центральный государственный музей РК является одним из первооткрывателей интернет-ресурса, Павлодарский областной художественный музей стал самым первым отечественным музеем, который приобрел личный хостинг и зарегистрировал адрес личного сайта. Сайт художественного музея начал свою работу в 2000 г. Запустив работу с помощью волонтеров,

сайт функционировал в таком режиме до 2012 г. После 2012 г. перезапуском и дальнейшей работы сайта занялась специализированная компания.

Сайт художественного музея работает на казахском, русском и английском языках. Однако в ходе исследования было замечено, что в основном информация обновляется на казахском и русском версиях, тогда как английская версия остается без внимания. Такая проблема прослеживается во многих казахстанских интернет-ресурсах. В основном все сайты ставят целью распространение информации на трех языках. Так как среди граждан Казахстана особой популярностью обладают казахский и русский языки, информация на названных двух языках обновляется на постоянной основе. Руководства разных музеев объясняют проблему англоязычного контента отсутствием англоязычных специалистов.

Структура первого отечественного музейного сайта Павлодарского художественного музея состоит из 7 рубрик и 26 подразделов. По сведениям предоставленных Управлением культуры Павлодарской области, под руководством которого и работает данный музей, несмотря на то, что в штате названного музея работают 30 человек, среди них нет специалиста, который непосредственно отвечает за работу сайта. Сайт, который открыли посредством госзакупки, работает только с помощью частной компании. Часто обновляемыми рубрики – «Новости» и «Афиша». Сайт не подключен к системе определения рейтинга казахстанских интернет-ресурсов, поэтому нет возможности определить его показатель среди отечественных музейных сайтов. По этой же причине не удалось определить количество стабильных пользователей сайта.

После запуска работы сайтов Центрального государственного музея РК и Павлодарского областного художественного музея, в 2008 г. открытием сайта занялись историко-культурный центр «Атамекен» в Астане, Актюбинский областной историко-краеведческий музей и Западно-Казахстанский областной историко-краеведческий музей. Если обратить внимание на хронологию создания казахстанских музейных сайтов, то можно заметить, что в основном активация интернет-ресурсов наблюдается в период 2008–2016 гг.

На сегодняшний день большинство музейных сайтов ведут модернизационную работу, соответствующую современным требованиям. В ходе исследовательской работы, проведенной фондом «Kazmuseum. kz», который направлен на информационно-методическую поддержку музеев РК, и организованным при поддержке Министерства культуры и спорта РК, был выявлен ряд сайтов, которые несмотря на молодой «возраст» функционирования, на сегодняшний день отстают по нескольким современным критериям информационных площадок. Среди частых проблем можно отметить неудовлетворительное качество дизайна сайта, несоответствие информационного контента и семантики названия рубрики, низкая скорость перехода страниц, выбор домена вне зоны «kz» и грамматические ошибки заглавий на латинице. Таким музейным учреждениям, в целях устранения вышеперечисленных проблем, мы сделали рекомендационные предложения и предоставили список образцовых казахстанских музейных сайтов.

Вместе с тем, на данный момент запланированы запуски сайтов новых музеев, как Музей мира и согласия, Музей-заповедника «Бозок», историко-культурного музея-заповедника «Сарайшык», которые в скором времени ждут своего открытия. По сведениям Министерства культуры и спорта РК, работа создания сайтов вышеперечисленных новых музеев находится на стадии организации.

В Казахстане открытие и работа сайта ведется посредством государственных закупок. По этой же причине качество сайта зависит от поставленных цен на портале государственных закупок. Несмотря на то, что технические требования сайта составляют самим музеем, выгодным для госзакупки будет тот, кто предложит лучшую цену. Отсюда и возникает проблема низкого качества дизайна, структуры и сервиса интернет-ресурса. На данный момент со стороны законодательных органов Казахстана ведется активная работа, которая должна помочь решить подобные проблемы в процессе государственных закупок.

Еще одной актуальной проблемой казахских музеев является отсутствие специализированной компании или штатных специалистов, которые могли бы обеспечить модернизацию и постоянное обновление информации сайта. В некоторых местных музеях обновлением и модернизацией сайта занимаются сотрудники, владеющие компьютерными знаниями, но в качестве сверхурочной работы. В результате специального опроса было выявлено, что лишь десятки музеев пользуются услугами компетентного специалиста в качестве штатного сотрудника или такого же специалиста, но уже на договорной основе. Что касается сайтов музеев республиканского статуса, то проблема постоянного обновления контента вполне исчерпана. К числу часто с обновляемым и качественным контентом интернет-ресурсов можно отнести следующие учреждения: Национальный музей РК, Государственный музей искусств имени А. Кастеева, Государственный историко-культурный

заповедник-музей «Иссык», Центральный государственный музей РК, заповедник-музей «Азрет Султан», Отрарский музей-заповедник, Мангистауский областной историко-краеведческий музей. В названных музеях сайты стабильно обновляются на казахском и русском языках. Интернет-ресурсы данных музеев в основном обеспечены рубриками традиционных тематик: «Информация о музее», «Анонсы», «Выставки», «Виртуальный тур» и др. Среди вышеперечисленных музеев Национальный музей РК первым запустил функций продажи электронных билетов, электронных научных журналов, онлайн заказ экскурсии, различных акции и конкурсов посредством личного сайта³.

Частое объединение казахстанских музеев на основе различных творческих сообществ и диалоговых площадок, что очевидно наблюдается в последнее время, дает свои плоды и положительно влияет на развитие музейных сайтов. Музеи, которые по своей тематике делятся на историко-краеведческие, археологические, этнографические, литературные, художественные и производственные начали сотрудничать под эгидой творческих объединений⁴. Стоит отметить работу, таких творческих объединений, как «Союз областных краеведческих музеев», «Союз литературно-мемориальных музеев», «Ассоциация республиканских музеев-заповедников», «Ассоциация музеев „Наследие народа“». Они функционируют как на основе общественных объединений, так и на основе ассоциации юридических лиц. Подобные творческие союзы в основном созданы для решения общих проблем. К таким общим проблемам можно отнести вопросы кадров, методического сопровождения, необходимости информационной поддержки, развития интернет-ресурсов музея и другие актуальные вопросы профессионального характера. Участие в работе творческих союзов дает возможность поднять вопрос необходимости актуализации работы музейных сайтов из регионального уровня до уровня министерства. Например, в мае 2018 г. на диалоговой площадке фестиваля «Рухани казына–2018» («Духовное наследие–2018»), организованной Министерством культуры и спорта РК, проблема развития интернет-ресурсов музеев получило широкое обсуждение. В ходе обсуждения участники ознакомились с опытом работы сайта Мангистауской государственной историко-краеведческого музея, который в свою получил признание как «Лучший региональный музей Казахстана»⁵. Во время презентации стало известно, что вопрос разработки сайта музея обсуждалось на ученом совете названного учреждения. Так же, в результате вышеназванного обсуждения сотрудники музея утвердили документы «Концепция официального веб-сайта Мангистауской государственной историко-краеведческого музея» и «Правила пользования официального веб-сайта Мангистауской государственной историко-краеведческого музея». В названной концепции охвачены цели, задачи, миссия и структура (карта сайта) музейного сайта. А в правилах пользования интернет-ресурса можно ознакомиться вопросами порядка загрузки информации, требования выбора контента и задач ответственных сотрудников сайта. В результате основательной и рациональной организации работы сайт стал обладателем интернет премии Казахстана и Мангистауской области в 2013, 2014 и в 2016 гг.⁶

В рамках подобных диалоговых площадок часто звучит предложение организации тренингов по работе ведения специальных социальных страниц и сайтов для творческих союзов музеев РК, на базе сайта kazmuseum.kz, который реализован фондом информационно-методической поддержки музеев РК «Kazmuseum.kz». Основанием для такого заявления можно назвать заключительные предложения фестиваля, который проходил в Национальном музее РК в мае 2018 г. и резолюцию конференции Союза краеведческих музеев, который проходил 18 июня 2018 г. в городе Уральск. С учетом предложений и резолюции двух авторитетных мероприятий республиканского масштаба, на информационно-методическом сайте фонда «Kazmuseum.kz» с января 2019 г. планируется запуск отдельных страниц, посвященных творческим объединениям музеев РК. С 2015 г. редакция «Kazmuseum.kz» осуществляет работу со специалистами музеев по ведению сайта. «Kazmuseum.kz» с 2015 г. начал работать в качестве редакции, с апреля 2016 г. официально зарегистрировал статус Фонда⁷. С момента функционирования в качестве редакции, «Kazmuseum.kz» занимался обучением ведению сайта сотрудниками музея. Так, впервые в 2015 г., под организацией республиканского музея-заповедника «Иссык», был проведен семинар-тренинг по открытию и ведению сайта для сотрудников музея Алматинской области. В ходе работы семинар-тренинга были освещены такие темы, как создание концепции музейного сайта, организация бюджета сайта, создание проекта календарного плана, создание информационной и навигационной структур, рациональное размещение мультимедийных материалов, подготовка качественного контента, авторские права, подготовка технического регламента сайта, выбор домена и наиболее удобного хостинга и т. п. Так же обсуждался ряд актуальных проблем по созданию и ведению сайта. После подобные семинар-тренинги реализовывались по мере спроса сотрудников музея в разных учреждениях.

Наряду с миссией уникальной информационной площадки Казахстанских сайтов, информационно-методический сайт фонда «Kazmuseum.kz» выполняет функцию пропаганды работы музеев, у которых нет возможностей интернет-ресурса. Сейчас на сайте фонда есть 18 рубрик. В них охвачены информационный, методический и познавательный векторы информатизации. На момент написания данной статьи опубликовано около 1500 материалов. Количество пользователей в день, в зависимости от выбранных тематик, варьируется от 150 до 1200⁸. За заслуги в информатизации музейного дела сайт был удостоен национальных премии комитета «ICOM Kazakhstan» (2016), премии «KP Президенті – Елбасы коры» («Фонд Первого Президента РК – Лидера нации») (2017) и «Award» (2017).

На сегодняшний день, в связи с реализацией государственной программы «Цифровой Казахстан», мы можем проследить плодотворную работу по модернизации интернет-ресурсов музеев РК. Министерства культуры и спорта РК рассуждает следующим образом: «Государственная программа „Цифровой Казахстан“, принятая 12 декабря 2017 г., даст новое веяние в развитие культуры. Согласно государственной программе 2022 г. Казахстан должен войти в тридцатку лидеров по индексу развития информационно-коммуникационных технологий. Опираясь на статистические сведения, мы знаем, что на сегодняшний день количество пользователей интернета составляет 76 % населения Казахстана. В рамках названной программы в 2022 г. данный показатель возрастет до 82 %⁹. В связи с этим возрастет и доступность интернета в сельских местностях. На данный момент, из-за низкой скорости интернета, в сельских музеях нет возможности запустить собственный сайт (Алматинская, Восточно-Казахстанская области). Поэтому каждый музей должен понять важность решения актуальных проблем интернет-ресурсов в рамках действующей программы. Например, для развития музейных интернет-ресурсов стоит еще раз рассмотреть проблему приспособления сайтов современным видам электронных устройств (сотовый телефон, планшет, masbook), а так же разработки мобильных приложений для расширения пространства доступа к музейным сайтам. В ходе вышеназванных исследовательских работ, выяснилось что, некоторые сайты отечественных музеев не соответствуют требованиям современных электронных устройств. Ни у одного из 248 музеев нет мобильного приложения. Для таких проблем лучшим решением могут быть реальные возможности государственной программы «Цифровой Казахстан».

Создание музейных сайтов в Казахстане берет начало с 2000 г. Но настоящий бум развитие интернет-ресурсов музейного дела пережило в 2008–2016 гг. Такой отрезок времени вполне достаточен для подведения правильных итогов. Сейчас наступило то время, когда нужно уметь пользоваться всеми реальными возможностями современности и начать новую эпоху развития интернет-ресурсов как в музейном, так и в культурном пространстве страны.

Примечания

¹ Министерство культуры и спорта Республики Казахстан. URL: <https://mks.gov.kz> (дата обращения: 12.12.2018).

² Представительство ЮНЕСКО в Казахстане. URL: <http://heritagenet.unesco.kz> (дата обращения: 12.12.2018).

³ Национальный музей Республики Казахстан. URL: <http://nationalmuseum.kz> (дата обращения: 12.12.2018).

⁴ Сформировался союз областных краеведческих музеев Казахстана / Фонд информ.-метод. поддержки музеев Казахстана. URL: <http://kazmuseum.kz> (дата обращения: 12.12.2018).

⁵ Диалоговая площадка для сотрудников музея в Астане / Фонд информ.-метод. поддержки музеев Казахстана. URL: <http://kazmuseum.kz> (дата обращения: 12.12.2018).

⁶ Там же.

⁷ Фонд информационно-методической поддержки музеев Казахстана. URL: <http://kazmuseum.kz> (дата обращения: 12.12.2018).

⁸ Рейтинг сайтов Казахстана. URL: <https://zero.kz> (дата обращения: 12.12.2018).

⁹ Эділет: законодат. база / Цифровой Казахстан: гос. программа. URL: <http://adilet.zan.kz> (дата обращения: 12.12.2018).

Мохаммед Ауди

Первый Молодежный музей в Палестине

Рассматривается история молодежного музея «Иевус», который был создан в Палестине автором статьи. Материал статьи основан на многолетнем наблюдении за созданным волонтерским движением, а также на теоретическом анализе литературы на иврите, русском, арабском, английском, французском языках с использованием компаративного метода исследований.

Ключевые слова: музей Иевус, молодежный музей, общественный музей, волонтеры в музее, культурная идентичность, молодежное волонтерское движение в музее, палестинская культура в контексте мировой, палестинское музееведение

Mohammed Aydi

First youth museum «Jebus» in Palestine

The history of the «Jebus», a Palestinian Youth Museum, formed by Mohammed Aydi, is in the focus of analyses. This article is based on previous experience, research and relative scientific literature in Hebrew, Russian, Arabic, English and French. It compares a variety of different approaches to Volunteering, which is of significant importance.

Keywords: Jebus museum, youth museum, community museum, volunteers in museum, cultural identity, movement of young museum volunteers, Palestinian culture in context of world culture, Palestinian museology

В России 2018 г. объявлен Годом волонтера, что подчеркивает значимость волонтерской деятельности для культурной, социальной и политической жизни государства и обуславливает актуальность темы данной статьи. Представление о бескорыстном «служении музею» присутствовало еще в советской музееведческой мысли. Так, статья А. З. Крейна «Музей и его друзья в СССР» была посвящена работе добровольцев в московском музее А. С. Пушкина¹. Описан научный совет, состоящий из более чем 30 выдающихся ученых, проводящих в музее лекции, консультации, участвующих в обсуждении планов и отчетов музея. Другой сферой участия добровольцев в жизни музея названы совместные мероприятия с артистами, поэтами, певцами, музыкантами и режиссерами. Третьей сферой указаны добровольные жертвователи предметов искусства, документов и книг. Четвертая сфера – добровольцы-пенсионеры, приходящие в музей регулярно и работающие в отделе предметов искусств и манускриптов, библиографическом отделе. Упомянуто, что среди них были высококвалифицированные библиотекари и исследователи искусств.

Примеров создания музеев на общественных началах, созданных силами добровольцев, в России множество. Одним из примеров можно считать «Музей подводных сил России имени А. И. Маринеско». В 1980 г. по инициативе группы школьников «Поиск», изучавших историю боевых действий под водой на Балтике во время Великой Отечественной войны, был создан школьный музей «Действия подводных лодок типа „С“». Приказом Губернатора Санкт-Петербурга В. А. Яковлева № 400 от 7 мая 1997 г. он был преобразован в полноценный музей².

В 2003 г. в государственном музее Эрмитаж М. Ю. Кожуховским была создана служба волонтеров, успешно функционирующая по сей день. Это показывает, что даже крупные мировые музеи нуждаются в волонтерах. Данная необходимость отнюдь не объясняется непрофессионализмом специалистов, их нехваткой – скорее мы можем говорить о способности волонтеров эффективно дополнять работу государственного музея и создавать уникальные «горизонтальные связи» не конкурируя, а дополняя и гармонизируя работу основного штатного коллектива музея.

Сейчас волонтерские службы имеют все крупные музеи мира, но случаи возникновения музеев по инициативе волонтеров – явление крайне редкое. В данной статье автор рассмотрит особенности создания музея силами волонтеров в государстве Палестина.

Молодежный музей «Иевус» создавался в особенной культуре Палестины, территория которой является источником цивилизации и начала всеобщей истории. Это страна со сложной политической и культурной ситуацией. Наиболее остро стоят проблемы культурного воспита-

ния молодежи, а также сохранения богатого культурного наследия. Попыткой решения данных проблем явилось создание молодежного культурного волонтерства и музея «Иевус». В настоящее время Палестина остается традиционной страной с очень «горячими», но в тоже время сердечными людьми, крайне трепетно относящимся к своей истории, полной противоречий и парадоксов. Группа молодежи во главе с автором ставила перед собой задачу поддержания баланса интересов между конфессиями и этносами в попытке предотвращения религиозных войн. Важнейшей из основ культурного диалога стал единый мир материальной культуры, демонстрируемый на временных выставках.

Мухаммед Джамиль Савалма, глава Палестинской Ассоциации скаутов, оказал большое влияние, заботился об авторе, отмечая его лидерские качества и интерес Мохаммеда к пожилым людям. Организаторы выставок регулярно просили помочь собрать предметы старины, потому что он способен убедить стариков предоставить старинные предметы, утварь и информацию о них для показа и объяснения их предназначения на временных выставках.

На данном этапе автор столкнулся с рядом проблем. После каждой выставки экспонатов становилось меньше, так как не было системы охраны. Многие экспонаты подвергались порче. Создатели временной выставки не знали, как представлять экспонаты. В связи с недостаточностью сведений об истории экспонатов возникали сложности с подробным и понятным изложением информации о том или ином предмете коллекции. Отсутствовал опыт организации музейных коллекций, так как в стране не существует музееведения как академической дисциплины. В этом есть некоторый парадокс, учитывая колоссальное скопление археологических памятников на ее территории. Отсутствовали контакты с уже существующими музеями.

В 2007 г. с появлением постоянной экспозиции можно говорить о рождении музея. В 2006 г. к 100-летней годовщине основания Международного Скаутского движения в городе Рамаллах проводилась крупная выставка культурного наследия. Автор с командой скаутов Аль-Кадисия создали лучшую экспозицию и получили награду. Появилось желание устроить постоянную выставку в родном городе Ал-Фараа, однако экспонаты предоставлялись только на короткое время и подлежали возвращению владельцам. Первым успехом стал сбор автором около пятидесяти предметов традиционного быта и создание небольшой, но имевшей успех выставки. Таким образом, начиная работу с нуля, автор и его единомышленники поняли, что для того, чтобы развивать музей, необходимо начать с себя, повысить уровень образования. Так был проделан путь от сообщества увлеченных краеведов-любителей до профессионального музейного пространства. Уже через год после первой выставки, которая проходила в г. Рамаллах, в 2007 г. любительская выставка стала постоянной и получила название «Наследие. Запах родной земли».

Велись учет и документирование экспонатов, в связи с чем у людей постепенно появлялось доверие к молодым организаторам, многие жители Ал-Фараа соглашались отдавать экспонаты без страха их потери. Также между волонтерами были распределены конкретные функции (фотограф, журналист, реставратор и др.). Тогда их девизом был: «чем лучше подготовка, тем лучше результат». В дальнейшем реставратор из их группы занялся научным исследованием, поиском информации из различных источников. Результатом исследования, основанного на анализе многочисленной информации, стала возможность свободно рассказывать посетителям о Выставке и представленных на ней экспонатах. Еще один волонтер занимался дизайном выставочного пространства, разработкой наиболее удачного расположения предметов коллекции. Автор занялся изучением вопросов музееведения.

После 2007 г. семья автора приняла решение выделить под экспозицию целый этаж своего дома. Была проведена реставрация помещений, закуплены шкафы для экспонатов и смонтировано освещение. Благодаря этому количество посетителей увеличилось. В первые годы выставку посещали, в основном, случайные прохожие и родственники его создателей. Однако любой, будь то пожилой человек или подросток, имел возможность быть причастным к процессу развития экспозиции как волонтер: люди приносили вещи, помогали с организацией, занимались написанием комментариев к экспонатам, в буквальном смысле обретали свою культурную идентичность. Постепенно именно через волонтерскую деятельность количество посетителей начало расти: стали приходить студенты, их родственники и друзья. Зачастую – целыми семьями. Затем стали проводиться показы на открытом воздухе. Резко увеличило количество посетителей музея появление вывески на доме автора.

В 2009 г. экспозицию посетили сотрудники кафедры археологии и туризма университета Наджах и признали ее полноценным музеем. По инициативе руководителя кафедры доктора

Мазина Абдулатипа его называли «Иевус». Это название происходит от племени «Иевусеи», населявшего Иерусалим еще 10 тыс. лет до н. э. Иевусеи считаются потомками арабского рода Ханаана. Ханаан – древнее название Финикии. Ханаанское название дано музею не случайно. Ханаан, или Финикия занимал ранее территорию, которая в настоящее время поделена между Сирией, Ливаном, Палестиной и Иорданией. Самым большим вкладом хананеев в мировую цивилизацию является изобретение алфавитного письма. Это родина алфавита, который лег в основу греческой и латинской систем письма. Ханаанская культура – древнейшая семитская культура, по мнению автора, способна объединить все семитские народы.

В дальнейшем ученые-историки, археологи и специалисты смежных кафедр из Аль-Наджахского Национального университета Палестины в городе Наблус заинтересовались музеем и предложили свою академическую и организационную помощь. Со временем в университете сформировалась группа волонтеров для работы в музее. Эта деятельность стала для них важным дополнением при освоении основной программы обучения.

В 2014 г. группа скаутов Ал-Кадисия в лагере палестинских беженцев «Ал-Фараа» передала собственное двухэтажное здание, находившееся на окраине города Фара, музею «Иевус». Экспонаты музея были представлены на первом этаже, а временные выставки и культурные мероприятия проводились во втором. В музее «Иевус» было организовано более 30 выставок предметов культурного наследия из регионов страны.

В 2015 г. в Русском музее в Иерихоне мэрией Иерихона проводилась международная конференция «Всемирное наследие Иерихон Сити» под эгидой представителя МИД России, посла России в Палестине А. Н. Рудакова. За год до конференции директором «Императорского православного палестинского общества» Даудом Маттаром Абу Исса были установлены официальные отношения с музеем «Иевус». Результатами участия в конференции стало признание музея «Иевус» послом России в Палестине и поддержка «Императорского православного палестинского общества». Это выражалось в содействии Российской Федерации и направлении его основателя М. Ауди на учебу в Санкт-Петербург бесплатно. Таким образом, автор стал первым палестинским студентом, специализирующимся в области музейной науки в России.

На сегодняшний день в экспозиции находится 1500 экспонатов, в музейных фондах – 1 000 единиц хранения. Штатных сотрудников музеев не имеет, вся деятельность организована с помощью более чем 500 постоянных волонтеров. В основном, это школьники и студенты. Кроме того, 120 000 человек из всех палестинских скаутских групп принимают участие в работе музея на нерегулярной основе. Идет работа по приобретению международного статуса, привлечению научных и культурных учреждений, расширению, созданию факультета музейной науки в палестинских университетах. Участие волонтеров, по замыслу автора, направлено на вовлечение их в сохранение традиционной палестинской культуры через участие в работе музея.

Коллекция музея носит светский характер. Однако «Иевус» уже получил признание (благодарственные грамоты) от представителей общин всех трех мировых религий, а также политических лидеров и представителей сферы культуры, что является уникальным и подчеркивает объединяющую силу культуры. Музей «Иевус» – это один из немногих музеев, который был «создан снизу»: за его создание отвечали люди, которые добровольно решили посвятить свою жизнь музейному делу. Этот музей изначально задумывался как волонтерский и, более того, молодежный проект и обращается через молодежь к будущему в попытке связать «распавшуюся связь» времен. В перспективе музей «Иевус» сможет воспитать новые политические и культурные элиты.

Анализируя историю музея «Иевус», можно выделить несколько особенностей его создания: быстрое формирование коллекции музея; создание интереса у молодежной аудитории к работе музея; стимулирование развития музееведения в Палестине.

Факторами, обуславливающими эти особенности, автор считает выстраивание горизонтальных связей между создателями музея, волонтерами и посетителями; несформированность университетской среды в Палестине и потребность в подобном институте со стороны палестинских скаутских групп, различных этнических и религиозных объединений в стране.

Автор придерживается точки зрения, что в каком-то смысле музей является больше храмом, чем сам храм. В наше время сакральное пространство культуры имеет шанс соединить различные этносы, религии хотя бы внутри музея. Эрмитаж – пример подобного пространства, показывающего мировую культуру во всем ее едином разнообразии, парадоксальном единстве в множественности. В этом смысле музей «Иевус», разумеется, не может конкурировать с круп-

ными мировыми музеями, но создатели надеются, что он тоже может послужить делу объединения культур на своем уровне. Принципиальным оказывается тот факт, что это молодежный музей. Мечта создателей музея заключается в развитии мощной волонтерской сети, которая построена не столько на национальности или религии, сколько на уважении к культурному наследию.

Палестинская культура понимается здесь как колыбель мировой культуры, которая способна объединять народы не только семитские – вот амбициозный замысел мирового молодежного музея «Иевус». За годы существования музея стало очевидно, что даже небольшой музей как культурный волонтерский проект может являться мощным образовательным центром, выводящим молодежь на контакт с университетами. Эта функция «народного университета» особенно важна в Палестине, где по сравнению с Европой практически отсутствует университетская среда. Мы надеемся, что музей постепенно стимулирует развитие музееведения в Палестине. Кроме того, волонтерская деятельность и опора на молодежь оказываются ключевыми факторами формирования будущего не только самого музея, но и, хочется надеяться, нашей культуры в целом. Волонтеров объединяет молодость и желание осознать свою культурную идентичность: понять свои корни, понять, кто мы и зачем мы живем на этой земле, причем «эта земля», в данном случае, понимается как в большом смысле Наша Планета, так и в непосредственном – территория Палестины.

Программная идея музея «Иевус» – это сохранение мирового культурного наследия молодежи, которая является будущим человечества. Хочется верить, что идентичность людей может осознаваться не только через паспорта и политические партии, но и через отношение к культуре. «Иевус» стал первым молодежным музеем в Палестине и редким случаем в мире, – по мнению некоторых музейных экспертов, – благодаря его основателю и палестинским скаутам, при особой поддержке Национального университета Ан-Наджа и небезразличных людей со всей страны.

Примечания

¹ Krein A. The museum and its friends in the U. S. S. R. // Museum. 1977. № 29 (1). P. 21–24.

² Музей истории подводных сил России им. А. И. Маринеско. URL: <http://музеймаринеско.рф> (дата обращения: 12.12.2018).

УДК 75.052:[726:271.2-788](=161.1)"1650"

Я. В. Шемякова

Стенопись соборных папертей Кирилло-Белозерского монастыря

Выявляются тематические линии стенописи папертей Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря 1650 г., прежде не упоминавшиеся в исследованиях. Уточняется состав сцен «Апокалипсиса» в росписи северной паперти, анализируются иконографические ориентиры композиций цикла. Впервые подробно исследуются факторы, повлиявшие на формирование программы стенописи, и определяется ее роль в формировании сакральной среды Кирилло-Белозерского монастыря.

Ключевые слова: древнерусская монументальная живопись, Кирилло-Белозерский монастырь, Севастьян Дмитриев, Иван Тимофеев, тематические циклы стенописи, сакральная топография, иконографическая программа

Yana V. Shemyakova

Kirillo-Belozersky Monastery cathedral-porches wall-painting

In the article the thematic lines of the Kirillo-Belozersky Monastery Cathedral-porches wall-painting of 1650 previously not mentioned in the studies are detected. The «Apocalypse» scenes set in the northern Cathedral-porch is indicated and the iconographic reference points of the cycle compositions are analyzed. For the first time, the factors influencing the wall-painting formation program are explored in detail, and their role in the Kirillo-Belozersky Monastery sacred space formation is determined.

Keywords: Old Russian wall-painting, Kirillo-Belozersky monastery, Sevastyan Dmitriev, Ivan Timofeev, wall-painting thematic cycles, sacral topography, iconographic program

Стенопись папертей Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря была исполнена артелью Ивана Тимофеева и Севастьяна Дмитриева «по вере и по обещанию» боярина Федора Шереметьева в 1650 г.¹ Эта роспись занимает одно из центральных мест в искусстве Древней Руси середины XVII в. ввиду достоверной атрибуции, редкой сохранности, а так же в качестве наиболее раннего дошедшего до нас памятника древнерусской монументальной живописи, сюжеты которого следуют иллюстрациям западноевропейской лицевой Библии.

Немногочисленные исследования, посвященные данной теме, содержат биографические сведения об авторах и заказчике, описывают обстоятельства заказа росписи и включают в себя лишь краткий анализ некоторых сюжетов, относящихся к циклу Апокалипсиса в северной паперти. Однако не все сохранившиеся сцены в указанном цикле идентифицированы, их не линейная последовательность остается не вполне ясной, как и сама причина выбора эсхатологической темы. Эти моменты требуют уточнений и дополнений. Помимо Апокалипсиса роспись 1650 г. включает в себя некоторые сцены, восходящие к прежней стенописи папертей конца XVI в.² Они образуют отдельную тематическую линию, которая прежде не упоминалась в исследованиях. Несколько фресковых композиций в северной паперти остаются не изученными, их связь с общей программой стенописи не проявлена. В этой связи цель настоящей работы: выявить тематические линии стенописи и причины их включения в систему росписи папертей, определить их роль в формировании сакральной среды Кирилло-Белозерского монастыря, попутно уточнив состав сцен цикла Апокалипсиса.

По мнению исследователей, ведущая эсхатологическая тематика стенописи и ее иконографическая программа вероятнее всего были определены заказчиком, Ф. И. Шереметьевым, для которого паперть стала местом упокоения его самого и нескольких представителей его рода³. На наш взгляд решающее значение сыграло не желание заказчика, а исторически сложившееся функциональное и символическое значение соборных папертей, на что указывают их постоянные перестройки и реконструкции.

Первая соборная паперть была возведена в середине XVI в.⁴ В то время она еще не была сомкнутой, а состояла из отдельных строений, примыкавших к западной и северной сторонам собора. В 1595–1596 гг. паперть была разобрана и возведена заново по форме единой открытой галереи, и вскоре украшена стенным письмом⁵. В 1649 г. на вклад Федора Шереметьева паперть вновь ча-

стично реконструируется и в следующем году заново расписывается артелью Севастьяна Дмитриева и Ивана Тимофеева. По замечанию Т. Л. Никитиной, «новая программа росписи оказалась никак не связанной с прежней»⁶, что, как было отмечено выше, не совсем верно. Спустя почти полтора столетия на паперти вновь ведутся строительные работы. В 1791 г. ее западная часть была полностью разобрана и на ее месте возведена новая входная пристройка, вероятно, тогда же украшенная масляной живописью на тему жития преподобного Кирилла. В результате последней перестройки были утрачены фрески наружной стены западной паперти и ее северо-западного угла, в том числе начальные сцены цикла Апокалипсиса, а так же часть стены Успенского собора с перспективным порталом и внутренними храмовыми росписями.

В столь частых переделках паперть нуждалась вследствие постепенно разраставшегося соборного некрополя, формирование которого было положено захоронением преподобного Кирилла у южной стены храма Успения Богородицы в 1427 г. Впоследствии у собора хоронили его учеников, иноков монастыря и церковнослужителей. В XVI и XVII вв. монастырь стал местом погребения многих представителей знати: князей и бояр Палицких, Шереметьевых, Шуйских, Шипулиных, Прозоровского, Сицкого, Тучкова и др. Родовой усыпальницей князей Воротынских стала церковь равноапостольного князя Владимира, возведенная в 1554 г. у северной стены собора над местом захоронения Владимира Воротынского. Светские и духовные лица высокого чина погребались в обители Кирилла в границах соборного комплекса – преимущественно на папертях, в основном западной, а так же вблизи алтаря Успенского собора и придела аввы-основателя⁷. По замечанию Н. К. Никольского, «быть погребенным здесь в то время считалось честью, а быть может, и делом душеспасительным», поэтому монастырские вкладчики в своих духовных и данных грамотах изъявляли желание быть погребенными непременно в «дому Пречистыя Богородицы и чудотворца Кирилла»⁸.

Использование церковных папертей в качестве усыпальниц восходит к древней традиции. Согласно исследованиям Т. Д. Пановой, в погребальной топографии русских средневековых храмов их галереи, нартексы и пристройки отмечаются в качестве основного места для захоронения уже с XI в.⁹ В то же время паперть служила местом последнего молитвословия об умерших. По традиции, описанной святителем Симеоном Солунским (XIV в. – 1429 г.), «усопших настоятельствовавших и освященных» было принято отпевать внутри храма, тогда как простых монахов и мирян – в притворе¹⁰. Надо полагать, поминальная и погребальная функция паперти была связана с эсхатологической храмовой символикой. В уподоблении церкви Небесному Иерусалиму, месту спасения праведных, паперти отводилась роль преддверия святого Града, места ожидания и, по словам просительной ектении, «чаяния доброго ответа на Страшном Суде Христовом». Возможно, именно эта пространственная символика, определив функциональное назначение храмовых папертей, стала причиной формирования устойчивой традиции иллюстрирования в их росписях текста Апокалипсиса. Как отмечают исследователи, эта традиция окончательно сложилась ко времени составления известной Ерминии Дионисия Фурноаграфиота 1730–1733 гг.¹¹

Вместе с тем, иллюстрации текста Апокалипсиса в погребальной и поминальной практике известны с раннехристианских времен. Символы Второго пришествия, обновления к вечной жизни и спасения душ праведных можно видеть в рельефах саркофагов, мозаиках и росписях гробниц II–V вв. К ним относятся изображения агнца (Откр. 6:5, 15:1 и др.), тетраморфа (Откр. 4:6,7), виноградной лозы, как символа доброго плода (Откр. 14:18–19), образ Иисуса Христа или монограмма Его имени с начертаниями букв Альфа и Омега (Откр. 1:8; 22:13). Те же символы использовались и в раннехристианской храмовой декорации, но с несколько иными смысловыми акцентами. По замечанию М. Г. Давидовой, в росписи катакомбных капеллы и крипты большинство сюжетов были напрямую связаны с литургической символикой таинств Церкви (Крещение, Причащение), в то время как в погребальных кубриках, не предназначенных для богослужения, «та же крещальная и евхаристическая символика была важна не сама по себе, но как метафора рая»¹², т. е. символику образа определяло функциональное назначение пространства.

Подводя итоги выше сказанного, можно заключить, что тема Апокалипсиса в интересующей нас стенописи согласуется со спецификой места и соответствует символике сакрального пространства храма и монастыря в целом, украшая стены наиболее важной части монастырского соборного некрополя. Погребальное и поминальное назначение кирилловской соборной паперти в значительной степени повлияло на выбор основной темы ее росписи независимо от желания заказчика, которое, тем не менее, могло иметь место и прекрасно вписывалось в общий смысловой контекст.

Как отмечалось ранее, в результате последней перестройки паперти цикл Апокалипсиса в стенописи сохранился фрагментарно; композиции, иллюстрирующие начало текста были утрачены.

В настоящее время сохранилось 18 сцен, часть из которых были идентифицированы нами впервые: «Видение Сидящего на престоле в окружении 24 старцев; снятие седьмой печати» (гл. 4–5), «Видение семи ангелов перед золотым жертвенником» (гл. 8), «Трубный глас четвертого ангела и поражение небесных светил» (гл. 8), «Трубный глас пятого ангела и падение звезды отворившей кладезь бездны» (гл. 9), «Трубный глас шестого ангела; освобождение четырех ангелов, связанных у реки Ефрат, и умерщвление третьей части людей» (гл. 9), «Видение ангела, облеченного в облако» (гл. 10), «Проповедь двух свидетелей Божиих» (гл. 11), «Поклонение зверю» (гл. 13), «Видение второго зверя Апокалипсиса (лжепророка); поставление печати антихриста» (гл. 14), «Христос с 144 тысячами избранных на горе Сион; три ангела, возвещающие о падении Вавилона» (гл. 14), «Точило гнева Господня» (гл. 14), «Семь ангелов с чашами гнева Господня; три нечистых духа, выходящих из пасти дракона» (гл. 16), «Поклонение Вавилонской блуднице» (гл. 17), «Падение Вавилона» (гл. 18), «Воинство небесного Царя» (гл. 19), «Заклучения ангелом дракона в бездну» (гл. 20), «Окончание Страшного Суда: низвержение смерти и ада в огненное озеро, торжество праведных» (гл. 20), «Небесный Иерусалим» (гл. 21). Первая из перечисленных сцен находится в левом крыле западной паперти, остальные – на стенах и сводах северной паперти. В качестве иконографического источника художники использовали иллюстрации одного из ранних изданий Библии Пискатора, «Апокалипсис» которого восходит к гравюрам Питера ван дер Борхта. (Одно из таких изданий хранится в собрании Рейксмузеума.) По мнению А. В. Гамлицкого, лишь три сохранившиеся композиции – «Небесный Иерусалим», «Падение Вавилона», «Ангел, облеченный в облако» – восходят к Библии Пискатора¹³ в то время как в остальных случаях художники ориентировались на иллюстрации лицевых Апокалипсисов¹⁴. Нам удалось ознакомиться с одним из таких изданий собрания Вологодского государственного музея-заповедника. Сходство с росписями кирилловской паперти наблюдается лишь в изображении Небесного Иерусалима, в остальных случаях композиционное решение гравюр совершенно иное. В действительности, адаптируя западный образец под конкретные архитектурные условия и реалии православного канона, ярославские художники довольно точно воспроизводят в кирилловской стенописи композиционные построения сцен и отдельные детали образов гравюр Библия Пискатора. Ряд композиций, следуя в целом западноевропейской иконографии, дополнены сюжетами из иллюстраций русских Толковых Апокалипсисов, изданных ранее 1650 г. Среди них – сюжет освобождения четырех ангелов, связанных у реки Ефрат, в сцене «Трубный глас шестого ангела...»; изображение пророков Илии и Еноха с огненными потоками обличительной речи, изливающимися из их уст в сцене «Проповедь двух свидетелей Божиих»; изображение ангела стоящим на солнечном диске в сцене «Воинство Небесного Царя». Лишь одна композиция «Видение лжепророка и поставление печати антихриста» целиком ориентирована на иллюстрации лицевых рукописей.

Апокалипсис не был единственной темой кирилловской стенописи. В западной паперти, по сторонам входа в собор, фрагментарно сохранились сцены «Успение Пресвятой Богородицы», «Явление Богородицы Кириллу Белозерскому», «Явление Богородицы и апостолов Сергию Радонежскому», образ архангела Михаила (парная к нему фигура архангела Гавриила полностью утрачена)¹⁵. В тимпане соборных дверей северной паперти помещено изображение Спаса Нерукотворного с ангелами. Вход в придел князя Владимира венчают пять медальонов с образами Христа Эммануила, архангелов и святых равноапостольных Владимира и Ольги. Дверной проем наружной стены северной паперти занимает композиция «Древо Иессеево». Все перечисленные сюжеты, за исключением последнего, входили в программу более ранней, не сохранившейся стенописи папертей конца XVI в., состав сцен которой подробно описан в монастырской описи 1601 г.¹⁶ По справедливому замечанию Т. Е. Казакевич, первая роспись папертей, вероятнее всего, была исполнена к двухсотлетию основания обители, в память и похвалу Кириллу Белозерскому и Сергию Радонежскому¹⁷. Вместе с тем, она, очевидно, включала в себя сюжеты посвящения престолов соборного комплекса – Успения Богоматери, прп. Кирилла Белозерского и равноап. кн. Владимира. По всей видимости, в новой стенописи сохраняются прежние тематические линии: 1) цикл в честь основателя монастыря, 2) сцены посвящения храмов соборного комплекса.

Кроме того, как в старой, так и в новой росписи папертей повторены некоторые композиции фресок монастырских Святых врат 1585 г., которые как бы направляли движение входящего в монастырь и очерчивали сакральную топографию места. К ним относятся «Спас Нерукотворный», архангелы-привратники, «Явление Богородицы Кириллу», а так же образ «Неопалимой Купины», который не был включен в программу стенописи 1650 г., но, вероятно, получил символическое воплощение в иллюстрациях текста Апокалипсиса. По мнению Е. В. Романенко, в росписи подпружной арки большого пролета Святых врат образ Моисея, снимающего сандалиии перед тем, как

подойти к чудесному терновому кусту, должен был напомнить идущему в монастырь о Небесном Иерусалиме, в который «не войдет ничто нечистое и никто преданный мерзости и лжи, а только те, которые написаны у Агнца в книге жизни» (Откр. 21, 27)¹⁸. Иллюстрации Апокалипсиса у стен собора должны были подкрепить подобные эсхатологические размышления конкретными поведенческими образами.

Подводя итоги исследования можно заключить, что программа стенописи папертей 1650 г. помимо Апокалипсиса включала в себя еще несколько тематических линий: цикл в честь основателя монастыря и сюжеты посвящения храмов соборного комплекса. В программе росписи нашли отражение символика сакрального пространства православного храма и монастыря, поминальная и погребальная функции Успенской соборной паперти, а так же программа ее прежней стенописи конца XVI в. За счет повторения в росписи ряда композиций фресок Святых врат паперть встраивалась в единый художественный и архитектурно-пространственный комплекс, отражая сакральную топографию места. В цикле Апокалипсиса сохранилось 18 сцен, которые были написаны по образцам гравюр одного из ранних изданий Библии Пискатора и в редких случаях дополнены сюжетами иллюстраций Толковых Апокалипсисов.

Примечания

¹ Кирпичников А. Н., Хлопин И. Н. Великая государева крепость. М.: Худож. РСФСР, 1972. С. 240.

² Шемякова Я. В. Сцена Успения Пресвятой Богородицы в росписи паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // XXI Научные чтения памяти И. П. Болотцевой: сб. ст. / Ярослав. худож. музей. Ярославль, 2018. С. 124.

³ Никитина Т. Л. «Апокалипсис» в росписи северной паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Кириллов: краевед. альм. Вологда: Русь, 2005. Вып. 6. С. 195–196; Казакевич Т. Е. Стенопись Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Ферапонтовский сборник. М.: Индрик, 2006. Вып. 7. С. 101–102.

⁴ Кирилло-Белозерский и Ферапонтов монастыри: архитектурные памятники / И. А. Кочетков, О. В. Лелекова, С. С. Подъяпольский. М.: Теза, 1994. С. 21.

⁵ Кирпичников А. Н., Хлопин И. Н. Указ. соч. С. 111.

⁶ Никитина Т. Л. Указ. соч. С. 196.

⁷ Никольский Н. К. Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство, до второй четверти XVII в., 1397–1625 гг. Репринт. воспроизведение изд. 1897 г. М.: Кн. по требованию, 2013. Т. 1. С. 44–58; Папин И. В. Некрополь Кирилло-Белозерского монастыря: археол. исслед. каменных погребальных сооружений // Европейский Север в судьбе России: общее и особенное исторического процесса: материалы науч. конф., 5–6 февр. 2004 г. / Вологод. ин-т права и экономики. Вологда, 2005. С. 56–63.

⁸ Никольский Н. К. Указ. соч. С. 49.

⁹ Панова Т. Д. Царство смерти: погребальный обряд средневековой Руси, XI–XVI вв. М.: Радунца, 2004. С. 49.

¹⁰ Святитель Симеон, архиеп. Солунский. Премудрость нашего спасения <https://azbyka.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

¹¹ Православная энциклопедия. М.: Православ. энцикл., 2010. Т. 24: Иоанн Воин – Иоанна Богослова Откровение. С. 739.

¹² Давидова М. Г. Раннехристианское искусство: подземные церкви Рима. URL: <https://portal-slovo.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

¹³ Гамлицкий А. В. Храмы, замки, сады земные и образ Небесного Иерусалима в западноевропейской и русской апокалиптической иллюстрации // Чинакова Г. П. Древняя Русь и Запад: русский лицевой Апокалипсис XVI–XVII вв.: миниатюра, гравюра, икона, стенопись. М.: БуксМАрт, 2017. С. 298, 305.

¹⁴ Там же. С. 298, 300.

¹⁵ Шемякова Я. В. Указ. соч. С. 124.

¹⁶ Опись строений и имущества Кирилло-Белозерского монастыря 1601 г. Комментар. изд. / сост. З. В. Дмитриева, М. Н. Шаромазов. СПб.: Петерб. востоковедение, 1998. С. 72–73.

¹⁷ Казакевич Т. Е. Указ. соч. С. 85–86.

¹⁸ Романенко Е. В. Повседневная жизнь русского средневекового монастыря. URL: <https://royallib.com> (дата обращения: 12.12.2018).

А. А. Епишина

Сюжет «Суд Париса» в живописи XVI – начала XX в.

Проводится исследование интерпретации античного сюжета в произведениях живописи художников разных школ, направлений, течений в период с XVI и до начала XX в. Целью работы является выявление особенностей изображения данного сюжета, акцентов, расставляемых художниками. В ходе исследования была предпринята попытка выделения общих и отличных черт. Для работы использовались такие методы как формально-стилистический анализ и интерпретация содержания произведения искусства.

Ключевые слова: живопись, мифологические сюжеты, Суд Париса, интерпретация

Alina A. Epishina

«The Judgment of Paris» in 16th – early 20th centuries painting

This article is dedicated to the analysis to the interpretation of the ancient subject of 16 – early 20th centuries painting of artists of different schools, styles and trends. The purpose of the research is to identify the features of the image of the subject and the accents placed by artists. An attempt is made to revealed some common and different traits in the interpretation of this theme. For the research author used formal stylistic analysis and method of interpretation of the content of the piece of art.

Keywords: painting, mythological subject, The Judgment of Paris, interpretation

К изображению данного античного сюжета художники прибегали не один раз. Произведения, иллюстрирующие это событие, встречаются в разных странах и разное время. Сам сюжет упоминается в таких источниках как «Илиада» Гомера¹ и «Диалоги богов» Лукиана². В связи с разной подачей сюжета, персонажи мифа могли варьироваться, что нашло отражение в живописи. В большинстве случаев это узнаваемый набор героев – три богини, Парис и Гермес.

Лукас Кранах (1472–1553) неоднократно обращался к сюжету «Суд Париса» (1527, 1528, 1530). В его работах пастух предстает перед зрителем в доспехах. На элемент рыцарской культуры в картинах намекают изображения лошади, который также можно трактовать как символ сладострастия³. На контрасте с облачением Париса божественность трех героинь подчеркнута наготой. Художник избрал момент в начале события, когда Гермес извещает Париса о его жребии быть судьей. Здесь стоит отметить растерянность и некий испуг героя, а также особую роль Гермеса в этой истории, чем, возможно, объясняется его сложный костюм. Очень любопытна форма яблока – оно изображено будто произведение декоративно-прикладного искусства, в виде сферы или предмета, напоминающего державу, что придает сюжету сказочности, мифичности, фантастичности. В целом событие передано очень театрально, главные герои на переднем плане будто стоят на сцене, средний план напоминает декорацию в виде обильной растительности и, наконец, задний план – пейзаж со скалами и замком.

В середине XVI в. к данному сюжету обратился нидерландский художник Франс Флорис (1519/1520–1570). Известно три варианта работы. В расстановке фигур героев нет системы, будто зритель застает определенный эпизод разворачивающейся истории. Важным для мастера становится момент триумфа Афродиты, на что указывают символика (лавровый венок и пальмовая ветвь⁴) и расположение Париса и богини любви в зрительном центре. Помимо мифологических персонажей в картинах присутствует собака: как атрибут пастуха или как символ бесстыдства⁵ – из даров богинь он выбрал женщину, а не власть или военное превосходство.

Герои полотен Питера Пауля Рубенса (1577–1640) подвижны, не лишены эмоций. Сложные позы фигур, тяжелая драпировка, спадающая фалдами, формируют ощущение грандиозности, массивности, присущих искусству барокко. Кроме богинь, Париса, Гермеса и амура художник вводит в повествование других персонажей – мифологических существ. В целом все вместе создает общее впечатление действа. Работы Рубенса разных лет можно расставить во временной последовательности развития сюжета – живописца интересует как момент раздумья пастуха, так и непосредственно вручение заветного приза. В произведениях этого художника, как и в картинах Кранаха, рядом с Парисом изображается Гермес – здесь он представлен как персонаж выжидающий и заинтересованный исходом дела.

В маньеристической манере трактует сюжет Иоахим Юттеваль (1566–1638). Главные герои словно вписаны в картуш – Парис занимает в работе центральное место, и фигуры богинь будто обрамляют этот центр, определенную точку (яблоко), что подчеркнуто изгибами тел Афродиты Афины, а также симметрично склоненными головами Афродиты и Гермеса. Победительницу состязания выделяет пара кружащих над ее головой амуров, еще один у ее ног направляет стрелу в сторону Париса. И все же главенствующее положение занимает пастух – об этом говорят его поза, яркие одежды и особая освещенность на фоне тени дерева.

Полотно Клода Лоррена (1600–1682) написано в середине XVII в. Значительное место художник уделил пейзажу, уменьшив при этом фигуры, так что зрителю приходится пристально рассматривать происходящее. Несмотря на минимум деталей сцены, богини изображены со своими атрибутами: копьем и шлемом, павлином и путти. Яблока нет, но, возможно, спор окончен – Афина одевается, Гера возмущенно воздела руку, а Афродита спокойно наблюдает за ней. Чтобы привлечь внимание к героям, Лоррен использует локальный колорит в написании одежд. В пейзаже стоит отметить стадо, напоминающее о том, что Парис – пастух.

Антон Рафаэль Менгс (1728–1779) написал героев практически в одну линию, немного полукругом, демонстрируя их зрителю. В композиции прослеживается восходящая диагональ. Строгость построения, локальный колорит, отсутствие излишней эмоциональности передает дух классицизма. Важен момент предстояния богинь перед судьей – дабы подчеркнуть это, художник высвечивает их тела и максимально приближает фигуры к зрителю. На полотне запечатлен момент, когда Парис вкладывает яблоко в ладонь спокойно принимающей его богини. Работу оживляет выглядывающий из-за ствола дерева сатир; любопытен персонаж в левой нижней части картины – здесь нет Гермеса, возможно, это Посейдон, речное божество или Хронос, на что указывает урна с истекающей водой.

Современница А. Р. Менгса Ангелика Кауфман (1741–1807) избирает для написания сюжета овальный формат. Картина четко делится пополам: в центре – Афродита, в левой половине Парис вручает ей яблоко, в правой изображены две проигравшие богини: Афина резким движением руки указывает на Париса и Афродиту. Овальный формат смягчает пересечение горизонтали, формируемой руками героев, и вертикали по центру – фигура Афродиты, зрительно вытянутая стволом дерева позади. Полотно, в отличие от работы Менгса, не вызывает ощущение «постановочного света», наоборот, фигуры будто окутаны дымкой, цветовая гамма спокойная, в костюмах появляются декоративные элементы (пояс, застёжки плаща), что придает особую нежность картине.

В технике акварели написана работа Уильяма Блейка (1757–1827). Полотно можно разделить условно на две части: фигуры богинь – расположенные блоком три вертикали, подчеркивающие, возможно, равные шансы на победу – и С-образную композицию в левой части: от высшего (Зевса-Громовержца, согласно тексту «Диалоги богов» Лукиана отправившего Гермеса к пастуху с заданием разрешить спор) к низшему, смертному (через Гермеса – к Парису). Плавные и тягучие движения рассредоточивают внимание, уводя от главного события – передачи яблока. Желтым цветом художник выделяет доспех Париса, яблоко, а также огонь в руках летящего божества, расставляя таким образом акценты в данной работе.

Поль Сезанн (1839–1906) представляет сюжет в импрессионистической манере. Героев картины художник разделяет на две группы: справа оказываются победительница с судьей, слева – ушедшие ни с чем. Центром картины становятся тянущаяся рука одной из проигравших богинь и яблоко. К этой точке поднимается вершина горы дальнего плана, «обостряя» ситуацию. Для еще более громкого звучания художник использует напряженный цвет: вокруг и так красного фрукта смешиваются теплые оттенки красного, желтого, оранжевого, будто от яблока исходит магическое свечение.

Картина К. Е. Маковского (1648–1920) может напоминать стоп-кадр из фильма. Ощущается движение, порыв героев. Ключевым моментом становится самопредставление богини любви – она словно появилась из распутившегося цветка, из ракушки, из пены морской. Здесь нет конкретной триумфальной символики – о ее победе зритель догадывается по тому, как Афродита изображена: окутанная туманным свечением, раскрывшая объятия, к которой стремглав бежит Парис, протягивая яблоко. Театральность присутствует в мимике и жестах героев, но отнюдь не в передаче пространства, хотя на Античность указывает руина на заднем плане.

В духе импрессионизма представлен сюжет у О. Ренуара (1841–1919). Эмоции переданы не через мимику, а через жесты героев. В произведении уловимо движение, порой даже несколько раздражающее, создаваемое главными линиями или повторяющимися формами (например, руки персонажей). Афродита становится центром картины – две другие богини расступаются; Парис, сидя на земле, протягивает яблоко непривычного оранжевого цвета; слишком тяжеловесная для летящего божества фигура Гермеса с кадуцеем стремится к богине любви. По сравнению с неко-

торыми вышеупомянутыми работами, момент триумфа, победы, торжества здесь теряется – нет конкретных приемов или элементов, указывающих на него.

В произведении испанского художника Энрике Симоне (1866–1927) сюжет сложно узнаваем – на миф могут указывать некоторые атрибуты: павлин (птица Геры), крылатый персонаж (рядом с Афродитой), возможно, одежды и сложные украшения героев. Даже плод в руках Париса заметить не просто. Художник будто стремился приблизить сюжет к зрителю по времени через некий реализм – интерес к индивидуальным чертам героев, конкретизации представителей флоры и фауны, уточнение времени суток и времени года, достигнутые за счет световоздушной перспективы. Композиция построена так, что смотрящий на картину будто бы находится рядом с самим Парисом в тени под деревом, что лишний раз придает некую фотографичность работе. В произведении нет символов победы, и выигравшая спор не выделена необычным свечением – Афродита лишь стоит в центре, раскрыв ладони. На нее попадает солнце, и поэтому вполне естественно играют блики – таким образом обозначен лидер исхода события.

Говоря о сюжете в отечественной живописи, нельзя не упомянуть работу М. А. Врубеля (1856–1910), представленную в виде триптиха. Диагональное расположение богинь роднит это произведение с работой Маковского. Иначе представлена центральная часть, определяющая скелет произведения. Композиция спускается S-образной кривой к яблоку, что придает движение, создает путь: от Париса через Афродиту к яблоку или наоборот. Художник представляет сюжет сказкой с темноглазыми и темноволосыми красавицами, одетыми в богатые материи. В произведении нет единства момента – герои представлены со своими подсюжетами и небольшими мотивами, что обусловлено трехчастной системой произведения. Они связаны звеньями цветовой цепи – белые и красные ткани, контрастирующие с общим серо-голубым фоном.

Таким образом, можно выделить ряд общих и различных черт, а также некоторые тенденции. Например, часто встречается положение Париса сидящим в левой части произведений. Богини в большинстве случаев изображены предстоящими перед пастухом. Многие художники писали в соответствии с их представлениями об Античности: обнаженные тела, одежды, украшения. Как правило, в качестве места действия мастерами избирался пейзаж, при этом присутствует разнообразие подходов к повествованию мифа. Работы производят на зрителей разное впечатление не только в силу техники, но и с точки зрения передачи сцены. Так, в своих произведениях художники изображали разные моменты мифологического сюжета, интерпретируя их в соответствии с личными представлениями и эпохой.

Примечания

¹ Гомер. Илиада / пер. Н. Гнедич. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 489–490.

² Лукиан. Диалоги богов. URL: <http://librebook.me> (дата обращения: 12.12.2018).

³ Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996. С. 153.

⁴ Там же. С. 141–142, 196–197.

⁵ Там же. С. 252.

О. А. Королькова

Герард де Лэресс – представитель голландского классицизма XVII в.

Раскрыты отличительные черты классицистической живописи голландского художника французского происхождения Герарда де Лэресса. Выявлены факторы, повлиявшие на становление художника и его приверженности классицизму. Проведен разбор избранных произведений.

Ключевые слова: классицизм, Голландия, Герард де Лэресс, классицистическая живопись

Ol'ga A. Korol'kova

Gerard de Laress as painter of 17th century Dutch classicism

The study is devoted to the disclosure of the distinctive features of classic paintings by Dutch artist of French origin Gerard de Laress. The work identifies the factors that influenced the formation of the artist and his commitment to classicism, as well as the analysis of selected works.

Keywords: classicism, Holland, Gerard de Laress, classic painting

XVII в. в Нидерландах характеризуется новой волной развития изобразительного искусства как во Фландрии, так и в Голландии. Это фактически последний век, когда каждый город мог представить своего художника, известного на всю страну, а иногда и на всю Европу. Говоря о Голландии необходимо отметить, что подъем искусства на новый художественный уровень, в первую очередь живописи и графики, происходит параллельно с экономическими успехами провинции, владеющей огромными капиталами, благодаря успешной морской торговле. Отныне буржуазия активно заказывает художникам как станковые произведения, так и росписи своих жилищ.

Выделить какую-либо единую стилевую ветвь развития искусства в Голландии достаточно проблематично, так как одновременно сосуществуют и барочные, и реалистические, и классицистические тенденции. Несмотря на явное доминирование барокко и реализма, классицизм все же довольно прочно занял позиции в определенном круге деятелей искусств, например, в таком объединении, как «Nil Volentibus Arduum» («Нет ничего невозможного для тех, кто стремится достичь цели»), в которое входили в первую очередь литераторы, а также деятели науки, которых объединяла любовь к поэзии и театру¹.

Литература занимала главенствующее положение в иерархии видов искусства и являлась ориентиром как для вышеупомянутого сообщества, так и для классицистических художников. Участники «Nil Volentibus Arduum», собиравшиеся, к слову, в доме Герарда де Лэресса, дискутировали на темы проблем современной культуры и искусства, на место в них поэзии, делились новыми знаниями, впечатлениями от прочтенных книг и трактатов, а также представляли свои собственные сочинения. Они черпали вдохновение в бессмертных произведениях Овидия, Вергилия, Гомера, в античных памятниках и считали их неким идеалом, к которому необходимо стремиться. Ученые продвигали идею возвращения к истокам чистого искусства Греции и Рима. Именно в стремлении постижения способов древнегреческих и древнеримских мастеров в создании шедевров они узрели суть искусства. В связи с этим совершенно неудивительно, что живопись в то время прозвали «тихой поэзией», литературой без слов, имея в виду, конечно, классицистическую живопись, а не, например, Яна Стена или Адриана ван Остаде, которые «изображают все, что есть неприглядного в действительности»². В ней олицетворялись героические, духовные идеалы классицистов в воплощении евангельских пророков, греческих и римских героев, борцов за истину.

XVII в. стал поистине временем яркого расцвета литературы и изобразительного искусства, золотым веком. В последующие столетия мир никогда больше не увидит такого количества писателей и художников, которые увековечили друг друга на бумаге и холсте. Однако несмотря на казалось бы идеальную гармонию между миром литературы и миром живописи, художники оставались в подчиняющемся положении. Литература охватила все уголки Голландии и писатели создавали стихотворения, посвященные тем или иным художникам, которые могли содержать в себе совершенно нелицеприятные строки. Вследствие этого художники старались в создаваемых портретах максимально угодить заказчику, дабы не услышать затем негативные комментарии о себе в ямбе или анапесте.

Одним из таких комментаторов стал Герард де Лэресс в конце своего жизненного пути, но писал он, конечно, не стихотворения, а трактаты. Если в зрелом возрасте он и закрепился в лоне общества проповедников классицизма, то в начале своего творческого пути все было не так определено.

Родившись в 1640 г. во французском городке Льеже, во времена вершины популярности классицизма, де Лэресс довольно продолжительное время находился в поиске своего стиля. Его брат Эмест, вернувшись из путешествия по Италии, привез новый труд Чезаре Рипы «Иконология», содержащий в себе объяснения различных символов и аллегорических фигур. Трактат довольно быстро стал настольной книгой не только Герарда де Лэресса, но и многих художников в принципе. Помимо изучения литературных материалов молодой художник также копировал работы Симона Вуэ, обучался в мастерской фламандского барочного художника Бартолета Флемалля, память о котором де Лэресс сохранит до конца своих дней³. В сущности образование художника строилось на обучении у мастеров, придерживающихся в своем творчестве барочного стиля, что не могло не отразиться в художественной манере де Лэресса.

После некоторых неприятных событий (ранил ножом двух девушек) Герарду де Лэрессу пришлось прервать обучение в родном городе и спешно покинуть Францию. В конечном итоге мастер (а теперь он имел право так себя называть, так как прошел обучение у профессионального художника) поселился в Голландии, а именно в Амстердаме. Он не сразу встал на сторону «правильной» живописи. В процессе освоения на новом месте и творческих исканий де Лэресс склонялся к творчеству Рембрандта ван Рейна и это неудивительно, учитывая, кто был его наставником во Франции. Свою предрасположенность к уже состарившемуся и упустившему шанс стать вторым Рубенсом Рембрандту, де Лэресс подтверждал впоследствии в своих сочинениях, и даже заказал ему портрет в 1665 г., который написан в свободной этюдной манере, свойственной лейденскому художнику в 1660-х гг., абсолютно не скрывая недостатков модели. Хотя де Лэрессу было что скрывать: изуродованное врожденным сифилисом лицо явно нуждалось в идеализации.

Но впоследствии Герард де Лэресс полностью отказался от данного стиля и прильнул к господствующему во Франции классицизму. Именно на вечерних встречах сообщества «*Nil Volentibus Arduum*» он внимательно вслушивался в произносимые речи. Как уже упоминалось, де Лэресс представлял дом участникам сообщества, однако сам в круг деятелей науки не входил. Несомненно, что именно сей факт послужил главной мотивацией в переосмыслении художником своего творчества и отказа от ранее принятых догм. Не лишена разумности мысль о том, что дополнительным поводом к смене стиля послужил переезд художника в другую страну. Создается впечатление, будто де Лэресс решил разорвать прошлые контакты, связывавшие его с Францией и той неприятной историей. Мастер словно начал новую жизнь, с чистого листа, напроочь стерев из памяти все воспоминания о родном городе. Он даже стал называть себя на голландский манер, добавив к имени артикль «де». Новому человеку должно изменить и художественный стиль, и манеру.

Рационализм, идеализация, логика, правильность форм и величественность сюжетов – все это основы классицистических доктрин, которых стал придерживаться художник. И в графике, и в живописи де Лэресс воплощались все постулаты классицизма, часто с излишней скрупулезностью, что приносило вред самому произведению. Поражает, насколько резко художник, поменявший вектор своего творчества, окунулся и воспринял новые законы. В своей художественной практике де Лэресс применял классицистические методы в построении композиции, колорите и свете, на которых необходимо акцентировать особое внимание в настоящей работе.

Практически все произведения мастера написаны на мифологические и религиозные сюжеты. Темы живописных и графических работ служили не только самые известные эпизоды из Библии или мифологии, но и те, что воспроизводились в изобразительном искусстве редко. Художник призывал читать нетленные шедевры античных писателей и искать новые истории для реализации, а не переписывать один и тот же сюжет, изображавшийся ранее другими мастерами⁴. Помимо этого материалом для создания полотен могла служить и художественная литература, написанная современниками, что было вполне обычной практикой в XVII в.

Свои картины Герард де Лэресс писал на фоне пейзажа или античных руин. Вообще пейзаж де Лэресс считал одним из самых привлекательных жанров живописи и потому часто использует его в качестве заднего плана в своих работах. Создавая картины на подобный мотив, де Лэресс соблюдал определенные правила. Композиция обязательно строится на противопоставлении двух сторон – это касается как света, так и фона. Фигуры следует располагать по отношению к источнику света. Низкая точка зрения дополнительно возвеличивает персонажей в глазах зрителя, делая их по-настоящему великими героями, достойными преклонения. Особое внимание уделяется фону: если фон пейзажный, то сначала предпочтительно писать скалистые горы, затем

равнину, и снова скалы, чтобы взгляд словно затягивало в пространство и созерцатель неспешно прогуливался вглубь произведения, переходя от одного объекта к другому. При изображении архитектурного фона выбирается исключительно искусственное освещение, монументальные декорации, тщательно выписанные детали. Задний план в работах часто довольно монохромный, что позволяет сконцентрироваться только на действующих лицах, написанных в ярких одеждах. Что касается цвета, то Герард де Лэресс признавал лишь три основных: желтый, красный и синий цвета, которые затем мог смешивать и получать фиолетовый и зеленый. Каждый цвет имеет свою символику: желтый – величие и слава, красный – насилие или любовь, синий – боголюбие, фиолетовый – подчинение, а зеленый – открытость к помощи. Белый и черный не считались цветами, хотя без них и невозможно было создать гармоничное произведение. Особый интерес представляет то, что с каждым возрастным периодом изображаемого де Лэресс отождествлял конкретный цвет. А именно: в белых одеждах надлежит изображать детей, молодых – в зеленых, красный – для зрелого возраста, темно-фиолетовый в старости, а черный, соответственно, для покинувших земной мир. Общий колорит картин всегда строится на сочетании одних и тех же цветов и оттенков – зеленый, синий и красный. Де Лэресс категорически не принимал особенность голландских художников писать исторических, библейских или мифологических героев в современных одеждах³. В картине должно быть единство времени и места, как писал Аристотель, применяя формулу относительно театра. Правда, пейзаж художник выбирал все же современный, нарушая собственную логику.

Герард де Лэресс не был так категоричен, касательно избираемых жанров, как, например, Н. Пуссен. Бесспорно существовала некая иерархия, но каждый по-своему имел право на существование в его творчестве. В какой-то степени де Лэресс уважал и бытовой жанр, наставляя изображать обыденные сюжеты достойно и возвышенно. Можно предположить, что подобной толерантности он обязан именно влиянию голландской культуры и искусства. Уже более трех столетий, говоря о голландском искусстве так называемого золотого века, людям в голову сначала приходят образы жанровых картин, «рембрандтовских шедевров», портретов Халса, а уже затем пейзажи и натюрморты. Однако о классицизме, как о довольно популярном стиле в Голландии, практически никто не вспоминает.

В XVII в. ситуация была несколько иной. Рынки и лавки торговцев произведениями искусства были заполнены полотнами «малых голландцев», стены жителей среднего класса были сплошь увешаны картинами различных жанров. Каждый художник не мог избежать соприкосновений с тем многообразием направлений, которое существовало в Голландии. Проживая достаточно долгое время в Нидерландах Герард де Лэресс не мог не ощутить на себе этого влияния. Ярким примером вышесказанному служит гравюра «Круглый медальон с трофеями четырех сезонов» из амстердамского Рейксмузеума, с изображением по сути натюрморта, включающего в себя все его главные атрибуты: и овощи, и фрукты, и предметы быта, и птицы. Данная гравюра является достаточно редким, но вполне убедительным примером, доказывающим разносторонность классицистического художника.

Основными заказчиками де Лэресса были люди из верхушки общества, на чьем капитале держалась голландская экономика. Как уже упоминалось выше, буржуазия регулярно заказывала себе собственные портреты и величественные исторические полотна. В общем, пыталась показать свою образованность и избранность. В те времена науки развивались столь стремительно, что было необходимо быть не только богатым, но и образованным и, конечно, разбираться в искусстве. Одним из способов одновременно продемонстрировать и богатство, и ум служил именно заказ картины какому-либо многообещающему художнику, а еще лучше стать его покровителем. Как известно, подобные желания не всегда заканчивались успешно, но, заказав картину художнику, который не склонен экспериментировать, можно быть уверенным, что получишь то, что хотел и без сюрпризов. Де Лэресс был именно таким художником. Избрав линию классицизма он никуда с нее не сворачивал, не искал новых путей и возможностей, он словно постиг смысл самой Живописи. Ему заказывали не только живописные полотна, но и росписи общественных зданий или личных помещений. Например, роспись плафона в бывшем дворце нидерландской королевской семьи Сустандейк, посвященные изображению богини Дианы и ее спутников. Фигуры монументальны, тяжеловесны, они словно врываются в реальное пространство и вот-вот упадут на нас сверху и в этом эффекте слышатся отголоски барочных тенденций. Яркие локальные пятна красного, зеленого и синего цветов приковывают внимание к персонажам. На центральном плафоне с изображением самой богини охоты резкое разделение планов слишком заметно, что нарушает общую целостность композиции. Диана словно выходит из гладкой поверхности потолка, оставляя своих спутников как будто в другой плоскости.

Несмотря на практически безгрешное следование определенным правилам классицизма в искусстве, в частной жизни Герарда де Лэресса безгрешным назвать нельзя. Бесконечная череда любовных связей создала ему противоречивую репутацию. Думается, что подобный образ жизни можно объяснить непривлекательностью художника, который пытался таким способом поднять себе самооценку. Впрочем, это несколько не смущало состоятельных заказчиков, которых кроме таланта мастера ничего более не интересовало. Однако мне представляется интересным сам факт соединения в одной личности строгого борца за правильность форм и благочестивых сюжетов в изобразительном искусстве, и аморального юношу в частной жизни. На мой взгляд, непоколебимость художника с точки зрения классицистических художественных приемов, где каждая деталь произведения имела свою задачу и место, служила своего рода оправданием за столь безнравственный образ жизни. Также можно выдвинуть предположение, что стремление к идеализации и исправлению природных черт обусловлено опять же внешностью художника. Возможно Герарду де Лэрессу хотелось скрыть в первую очередь свои недостатки и принципы классицизма здесь пришлось кстати.

После 1700 г., когда художник потерял зрение и писать картины более не представлялось возможным, де Лэресс взялся за перо. Он создал два трактата, переиздававшихся в разных странах не один раз. Первый – «Основы рисования» – вышел в свет в 1701 г. и представлял из себя сборник правил для обучения юного художника рисунку и живописи. Де Лэресс достаточно подробно останавливается на каждом этапе обучения – от точки и линии до выбора одежды для персонажа. Вторым литературным произведением мастера стало «Великая книга живописи», которая, по сути, была неким подобием «Жизнеописаний...» Д. Вазари. Каждый уважающий себя художник в конце жизни составлял подобный труд, как бы проводя черту под всем своим творчеством. Подобные книги служили завершением творческой деятельности, яркой точкой в карьере. В своем сочинении де Лэресс горячо осуждал голландских художников и их чрезмерный реализм. Особенно нелестно он отзывался о некогда любимом Рембрандте, как о художнике «пишущем грязью»⁶. Его письменные труды были скорее теоретическими пособиями по созданию классицистического произведения, которые довольно трудно воспроизвести на практике.

Таким образом, несмотря на то, что в своих теоретических сочинениях Герард де Лэресс призывал именно к классицистическому искусству, сам он не всегда строго следовал этой стезе. Это проявлялось и в выборе жанра, и в построении композиции. Вероятно, все это является следствием влияния голландской культуры, которую он прочно усвоил и не смог или не захотел искоренить из своего творчества. Герард де Лэресс был яркой фигурой в истории голландского искусства XVII в., сочетая в себе истинного проповедника классицизма в теории, но не всегда следовавшего собственным правилам на полотне или бумаге, и эксцентричного человека в частной жизни. Несмотря на то, что в современном искусствоведении уделяется критически мало внимания голландской классицистической живописи, в XVII в. Герард де Лэресс был прославленным художником, которого современники заслуженно именовали «Голландским Апеллесом».

Примечания

¹ Тилкес О. История страны Рембрандта. М.: Новое лит. обозрение, 2018. С. 847.

² Шама С. Глаза Рембрандта. М.: Азбука, 2017. С. 867.

³ Timmer J. J. M. Gerard Lairese. Amsterdam: H. J. Paris, 1942. С. 5.

⁴ Ibid. С. 50.

⁵ Vries L. de. How to create beauty: de Lairese on the theory and practice of making art. Leiden: Primavera Pers, 2011. С. 123.

⁶ Тилкес О. Указ. соч. С. 898.

В. В. Анофре

Ансамблевое решение «Книги Тэль» У. Блейка

«Книга Тэль» (1789) относится к «иллюминированным книгам» английского романтика Уильяма Блейка. Это первое его творение, где он выступил одновременно как поэт и художник-иллюстратор. Выполненная в изобретенной Блейком технике рельефной гравюры, дополненная живописными тонировками, «Книга Тэль» – позволяет понять истоки формирования новаторского подхода художника к искусству книжного оформления. Особенностью книги является взаимодействие литературной основы и иллюстраций, ставших единым художественным текстом. Среди приемов оформления ведущую роль на себя берет цветное решение, уникальное для ряда авторских экземпляров издания. Создавая варианты «Книги Тэль», Блейк уже на раннем этапе своей деятельности приходит к восприятию иллюстрированной книги как особого рукотворного объекта, в котором сложнейшие идейные задачи могут быть решены изобразительными средствами.

Ключевые слова: Уильям Блейк, Книга Тэль, книжная графика, гравюра, английский романтизм, цвет в книжном оформлении

Valeria V. Anofre

Design features of «The book of Thel» by W. Blake

«The book of Thel» is an illustrated poem by W. Blake, British romantic artist. It is the first practical work, when Blake appears as a poet and as an artist at the same time. The book presents an illustrated poem which was etched in relief and supplemented with picturesque tint. «The book of Thel» makes to understand origins of the Blake's innovative approach of the book design. The main feature of the book is an interaction of a literary basic and illustrations. It becomes the unified artistic text. Using of colors takes a principal role among the methods of the decoration. That decision is unique for every author's copy. At an early stage of the creation process of «The book of Thel» Blake starts to perceive illuminated book as a handmade object. Pictorial means are meant to decide the his complicated aesthetic goals.

Keywords: William Blake, The book of Thel, book graphics, etching, English romanticism, color in book design

Английский художник и поэт Уильям Блейк (1757–1827) является одной из ключевых фигур европейского романтизма и мастером, открывавшим принципиально новые пути в искусстве оформления книги. Его литературному и изобразительному творчеству посвящен большой круг научных исследований XIX–XXI вв. О нем писали А. Гилкрист, М. Уилсон, И. Лэнгридж, Дж. Вискоми, С. Ф. Дэймон, П. Акройд, Д. Смирнов-Садковский. В современной отечественной науке большое внимание уделяется литературоведческому анализу произведений Блейка и вопросам перевода (в частности, в работах В. В. Сердечной и Г. А. Токаревой).

Писавшие о Блейке неоднократно поднимали особые в исследовании его творчества проблемы – иллюстрирование им собственных литературных сочинений, создание единого вербального и визуального авторского текста. Среди подобных произведений выделяется ранний в творчестве Блейка опыт – «Книга Тэль» (1789). Этой поэме посвящено литературоведческое исследование К. Афанасьевой, в котором изучение блейковских иллюстраций корректирует интерпретацию литературных образов¹. С позиций историка искусства, «Книга Тэль» примечательна также тем, что это первая иллюстрированная автором поэма, оформление которой во многом предопределило дальнейшие приемы работы художника в книжной графике. Прежде всего, в «Книге Тэль» можно видеть важное для Блейка внимание к разным аспектам оформления (шрифт, композиция страницы, иллюстрации, колористическое решение) – ради особого эффекта уникального, рукотворного издания.

Текст поэмы был написан Блейком в 1788–1789 гг. Она стала второй, после «Тириэль», «Пророческой книгой» и первым «иллюминированным» изданием Блейка. Страницы книги представляли собой серию гравюр в ранее изобретенной художником технике выпуклого офорта (рельефной гравюры) с одновременным исполнением текста и сопровождающих его иллюстраций. Блейк приступил к гравированию сразу после написания поэмы и создал восемь листов, шесть из которых содержат изобразительные композиции. Таким образом, «Книгу Тэль» можно определить как эксперимент по гармонизации слова и изображения.

Поэма невелика по объему, в ней четыре коротких части. Главное действующее лицо поэмы, Тэль – «младшую сестру дочерей Серафима»², еще не рожденную душу, – терзают извечные вопросы жизни и смерти. На поиски ответов Тэль отправляется вдоль течения реки Адоны. На пути ей встречаются Лилия долин (Ландыш), Облако, Червь и Глины Ком (Глыба земли). Неутомимая Тэль обращается к ним с намерением понять, почему все живое обязательно должно умереть. Несправедливость в устройстве Вселенной претит Тэль, а естественность рождения и смерти не унимает страха перед неизбежным. В финале поэмы любопытство приводит юную душу Тэль к ее будущей могиле. Собственный голос, доносящийся из подземных глубин, говорит о предстоящих страданиях и боли. Испугавшись, Тэль убегает в долины Хара, упоминаемые еще в поэме «Тириэль» – идиллическое место, где живет опытная духовность, эгоизм³ и человеческое воображение⁴. Тэль, узнавшая в диалогах поэмы о своей судьбе и смерти, отвергает физическое воплощение. Для нее – «время опыта еще не настало»⁵.

Содержание «Книги Тэль» и по сей день подвергается многочисленным интерпретациям, которые пытаются учесть сложные увлечения Блейка, среди которых были греческая мифология и философия, тексты Библии, алхимия и мистика. В «Книге Тэль» индивидуальная мифология Блейка, еще только зарождавшаяся, проявляет себя через символы и многочисленные отсылки к литературным источникам.

Например, можно сравнить «Книгу Тэль» с «Песней Песен». Главное основание для этого: общность тематики (судьба, жизненный путь женщины). Одна из интерпретаций «Книги Тэль» концентрируется на превращении девушки в женщину и мать и выявляет эротические мотивы в изложении Блейка⁶.

История снисхождения Тэль к недрам земли, соприкосновение с потусторонним миром – напоминает также греческие мистерии. Сакральное действо служит церемонией инициации юной героини, в ходе которой она знакомится не только с идеальным небесным миром, откуда она происходит, но и со смертью. Возможна параллель и с сезонным циклом природы, который, в свою очередь, связан с понятиями рождения, созревания и смерти. Из учения неоплатонизма Блейк, очевидно, взял понятие об идеальном и материальном мирах. Сама Тэль – душа вне тела, не имеющая опыта и еще не готовая к его обретению в физическом воплощении. Отсылка к античной культуре имеется и в изобразительном решении образа Тэль. Судя по конструкции ее платья, Блейк ориентировался на греческий хитон экзомис, который носили в древности, как правило, сельские жители. Образ Тэль, держащей посох с крюком – можно назвать буколическим. Эта ассоциация подкрепляется песенной, размеренной манерой изложения истории.

Исполнение «Книги Тэль» привлекает внимание, прежде всего, разницей цвета в печати и росписи оттисков. На данный момент известно шестнадцать экземпляров поэмы, выполненных в 1789–1818 гг.⁷ Основные копии озаглавлены по буквам английского алфавита (A–R). Существует пробный оттиск, отпечатанный черными чернилами (экземпляр a). Большинство экземпляров «Книги Тэль» хранятся в коллекциях США и Великобритании.

Изображения и текст «Книги Тэль» отпечатаны с одной стороны бумажного листа. На этом раннем этапе художник не использовал обрамления, однако на титульном листе роль рамки выполняет согнувшееся дерево. Буквы и изображения выполнены разными, довольно светлыми оттенками чернил. Это решение смягчило контурные рисунки, заливки и штриховки и в перспективе позволило добиться единства между отпечатанной основой изображения и росписью. При этом росписи экземпляров книги значительно различаются по выбору цвета, его насыщенности, по цветовым и тоновым контрастам.

Впечатление скрупулезно выписанного от руки текста создает исполнение его двумя шрифтовыми формами. В заголовке титула использован римский шрифт (маюскул). Основной текст поэмы выполнен итальянским шрифтом, с применением курсива. Заметно удлинение хвостов букв y, f, g. Заголовки текста украшает растительный орнамент из веток и извивающихся растений. Очень выразителен рукописный по характеру заголовок первой страницы текста.

Титульный лист поэмы (лист 2) играет роль вводной иллюстрации. На ней представлены главные персонажи и основные события истории. Слева внизу, рядом с деревом, изображена Тэль, держащая пастушью палку. Изгибающийся ствол образует большую арку, обрамляющую основное изображение и надпись. Арка эта может быть интерпретирована как ход будущей жизни Тэль, так как она перекликается с иконографией свадебной арки, а также включает в себя мотив переплетения дерева-опоры и вьюнка (мужчины и женщины в браке). Справа (как бы к концу жизни) это дерево трансформируется в поникшие ветви, напоминающие иву, символ вдовей печали.

Внизу справа изображены крупные цветы тюльпанов (по версии К. Афанасьевой, анемонов⁸), из бутонов которых вырывается обнимающаяся пара, которую можно интерпретировать как Об-

лако и его спутницу Росу. Другое возможное истолкование, отталкивающееся от опыта немецкого романтика Ф.-О. Рунге: момент физического рождения мужской и женской души, который наблюдает задумавшаяся о своем земном будущем Тэль. В середине листа выведено название книги. Заголовок украшен изображениями птиц, ангела и обнаженных фигур людей. Композиция кажется живой, наполненной мелкими подвижными элементами.

На следующей странице (лист 3) Блейк декорировал только зону заголовка. Верх листа украшен изображениями человеческих фигур и птиц. Мужские персонажи обнажены (один из них держит меч и щит, другой возлежит на травинке). Женщина в платье играет с ребенком. Эти образы напрямую текстом не раскрываются, но можно отметить, что они соотносятся с основной темой поэмы – стадиями человеческой жизни, где женщине отводится роль матери и супруги. Абстрактная природа этих персонажей подчеркивается их расположением в воздушном пространстве (голубом или розовом).

Изображение в нижней половине листа 4 иллюстрирует диалог и прощание Тэль с Лилией долин. Фигуры, контрастные по размеру, располагаются напротив друг друга, к ним склоняется дерево березы (на некоторых копиях угадывается ива). Нужно отметить, что и тут антропоморфные образы поддержаны растительными. Лилия долин, кланяющаяся Тэль – представлена также непосредственно цветком и кустиком ландыша. Этот персонаж у Блейка олицетворяет одновременно невинность и опыт. Цветок Лилии живет между двумя мирами и, в отличие от Тэль, не страшится своей участи.

Беседа Тэль с Облаком осталась чисто текстовой страницей (лист 5), и только в деликатной виньете наверху снова воспроизводится форма скромного ландыша, первого собеседника Тэль. В фрагменте текста на листе 5 впервые упоминается меняющий лошадей Лува – метафора чувственного в человеке.

На листе 6 Тэль появляется с широко разведенными руками. Удивленная, она подходит к новому собеседнику, тогда как сверху за ней наблюдает удаляющееся Облако в виде парящей обнаженной мужской фигуры. Перед Тэль, на травах лежит Червь. Автор не оставляет читателю сомнений: слова поэта о младенце в листке – не простая метафора, призванная найти синоним крохотному мягкотелому существу. Червь это и есть ребенок, нуждающийся в заботе матери. Эта встреча, очевидно, окончательно должна разъяснить для Тэль перспективы ее воплощения и тезис Облака: «Все то, что дышит в этом мире, живет не для себя»⁹.

На листе 7 Тэль сидит среди цветов, обняв себя за колени и склонив голову. Подобная поза встречается в романтической иконографии и за пределами творчества Блейка в образах Молчания, Ночи. У ног Тэль расположились маленькие фигуры Червя и Могильной Земли в образах человеческого ребенка и матери¹⁰.

Завершающий поэму лист 8 (созданный, как и лист с Девизом, несколько позже остальных) Блейк украшает еще одним загадочным изображением. Три персонажа (державшая поводья женщина и два ребенка) едут верхом на Змее. Согласно истолкованию С. Ф. Дэймона, эта композиция символизирует невинную сексуальную игру детей¹¹, однако в ней можно обнаружить и библейские ассоциации. Тем более, что содержание поэмы Блейка сложным образом перекликается с проблемой физического воплощения души в контексте не только платоновской онтологии, но также библейского сотворения человека и грехопадения Евы и Адама. Образ детей на Змее будет воспроизведен в оформлении книги «Америка: Пророчество» (1793), насыщенной именно библейскими образами.

Работа Блейка над выпуском книги шла, в основном, в 1789–1795 гг. Длительность процесса и результаты этой работы говорят о концентрации художника на колористическом аспекте печати после того, как сами доски уже были подготовлены. Цвета чернил самые разнообразные. Помимо черных чернил пробного оттиска (а), Блейк использовал желтую и желто-оранжевую охру (А, D, F, R), коричневатую-желтую краску или натуральную сиену (В, М, Е), умбру (С), синие (G) и зеленые чернила (H, I, J, K, L). Вернувшись к печати «Книги Тэль» в 1818 г., для экземпляров O и N Блейк выбрал красновато-оранжевый оттенок.

В каждом случае дополнительная роспись оттисков красками на водной основе добавляет своеобразия экземплярам. Часть вариантов отличается деликатной, ненавязчивой росписью, работающей скорее на лирические компоненты текста, чем на его драматическое содержание. Огромное значение имеет функция этой росписи обозначать границы иллюстраций. В основном, это доминирующие плоскости неба с оттенками голубого, розового, фиолетового цвета. Благодаря этим тонам мир «Книги Тэль» оказывается для читателя менее умозрительным. И, вместе с тем, этими росписями очень четко подчеркивается принадлежность всей истории к сфере небесного, потустороннего, идеального.

Экземпляры J и F являются самыми контрастными, броскими. Разница в печати этих копий составляет шесть лет (1789 и 1795 гг.). В экземпляре J использованы насыщенные зеленые, синие, фиолетовые и розовые оттенки. В этом и некоторых других экземплярах цветная подложка появляется даже под текстовой частью – страницы становятся цветными целиком. Экземпляр F дает абсолютно иное впечатление от тех же самых гравюр – в этом варианте в колорите доминируют охристые и желтые оттенки, а использование розового сведено к минимуму. В экземплярах книги, кроме цвета, контрастности росписи и ее площади, варьируется проработка деталей. В росписях копий 1818 г. Блейк переходит даже к светотеневой моделировке объема.

В целом можно сказать, что дополнительная роспись экземпляров «Книги Тэль» Блейка работала на впечатление сложного, завершенного изображения, существенно отличающегося от простого декоративного сопровождения литературного повествования. Она дополняла уже существующее на этапе создания гравюр внимание художника к образному раскрытию вербального текста через иллюстративный ряд, к возможности создать впечатление максимально рукотворных страниц, выдающих композиционным решением и шрифтом присутствие автора – живого человека. Использование же многоцветности в печати и росписи «Книги Тэль» в итоге привело к тому, что цвет приобрел ведущую роль в художественной выразительности этого произведения Блейка. Работа с цветом помогла художнику объединить в единый ансамбль различные, только что открытые им новаторские приемы оформления.

Вариации «Книги Тэль» разных лет позволяют также сделать вывод, что художник не искал какое-то одно идеальное решение, а стремился к образу уникальной, рукотворной книги – книги, понятой как предмет особого искусства. Дальнейшие его «иллюминированные» сочинения подтверждают эту направленность его поисков. Техника рельефной гравюры, стиль и приемы оформления, впервые опробованные У. Блейком в небольшой «Книге Тэль», постепенно привели его к целостному единству литературного текста и визуального декора в более зрелых произведениях.

Непосредственное развитие приемов «Книги Тэль» заметно в последующих «иллюминированных» книгах конца 1780-х – начала 1790-х гг.: «Бракосочетание Ада и Рая», «Песни Невинности», «Песни Опыта», «Америка: Пророчество». В более широком смысле «Книга Тэль» демонстрирует пример объединения слова и изображения в сложный художественный комплекс, при создании которого роль мастера изобразительного искусства может стать не менее значимой, чем роль автора литературной основы. Выступая одновременно как поэт и как художник-иллюстратор, Блейк поставил знак равенства между двумя видами искусства. Его «Книга Тэль» может быть названа экспериментом, пролагающим путь современным принципам как собственно книжной иллюстрации, так и в целом искусства книги.

Примечания

¹ Афанасьева К. Уильям Блейк. Песнь Свободы: Пролог, или Основание. «Тириэль» и «Книга Тэль»: мытарства земной души. Круг Первый // Темница и свобода в художественном мире романтизма / Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М., 2002. С. 189–222.

² Блейк У. Уильям Блейк в переводах С. Маршака: избранное / вступ. ст. В. Жирмунского. М.: Олма-Пресс, 2000. С. 132.

³ Damon S. F. A Blake dictionary: the ideas and symbols of William Blake. Hanover: Dartmouth College Press, 2013. P. 434.

⁴ Смирнов-Садовский Д. Блейк: биография. Сент-Олбанс: Меладина, 2016. С. 97.

⁵ Wilson M. The life of William Blake. London: Peter Davis, 1932. P. 43.

⁶ Афанасьева К. Указ. соч. С. 218.

⁷ The William Blake archive. The book of Thel (composed 1789). URL: <http://blakearchive.org> (дата обращения: 12.12.2018).

⁸ Афанасьева К. Указ. соч. С. 214.

⁹ Блейк У. Указ. соч. С. 133.

¹⁰ Damon S. F. Op. cit. P. 434.

¹¹ Ibid. P. 78.

Образ совы в западноевропейском искусстве XVII в.

К изучению образов животных в изобразительном искусстве часто обращаются в отечественном искусствоведении. Наибольший интерес для исследователей представляют образы лошади, собаки, кошки в искусстве различных эпох. Однако образу совы не было уделено большого внимания, хотя эта птица особенно часто появлялась в западноевропейском изобразительном искусстве XVII в., что и определяет актуальность темы статьи. Образ совы в живописных и графических произведениях европейских мастеров проанализирован с точки зрения его особенностей и изменения в рассматриваемый период. Уделено внимание многочисленным символическим трактовкам образа и предпосылкам к их возникновению. Проведено сопоставление конкретных видов сов с определенным символическим значением, выявлены причины данной взаимосвязи.

Ключевые слова: образ совы в изобразительном искусстве, европейская живопись XVII в., европейская графика XVII в., символическое значение образа совы, интерпретация образа совы в изобразительном искусстве, голландская живопись XVII в.

Ekaterina M. Kudrina**Image of owl in 17th century Western European art**

Studies of animal images in visual art are quite popular in Russian art history. Most of all researchers are interested in images of horses, dogs, cats in the art of different eras. However, it was not paid much attention to the image of the owl, although this bird often appeared in visual art, especially in the Western European fine arts of the 17th century, which determines the relevance of the topic of the article. The image of the owl in paintings and graphic works of European masters is analyzed from the point of view of its features and changes in the considered period. Much attention is paid to the numerous symbolic interpretations of the image and the prerequisites for their appearance. Correlation of specific types of owls, most frequently encountered in works, with a certain symbolic meaning, is held and the reasons for this interrelation are revealed.

Keywords: image of an owl in visual art, European painting of the 17th century, European graphic of the 17th century, symbolic meaning of the owl, interpretation of an image of owl, Dutch painting of the 17th century

Сова относится к числу животных, наделяемых в культурах разных народов различными символическими значениями. В наше время сова ассоциируется с мудростью, является символом знаний и обучения. Она редко соотносится с темнотой и ночным образом жизни. Однако в прошлом сова не наделялась исключительно положительными качествами: эта птица могла символизировать как мудрость, так и глупость, являться символом греха и неверия.

В античной культуре сова была символом мудрости и атрибутом богини Афины. В VI в. до н. э. эта птица появилась на афинских монетах. С таким значением сова появляется в античных баснях, например, в баснях Эзопа¹.

В средневековье сова ассоциировалась с темнотой, был известен ее ночной образ жизни и плохая способность видеть днем. В bestiариях и в Физиологе сова изображалась достаточно обобщенно, даже фантастично. Чаще всего она предстала с человеческим лицом или с изогнутым клювом, ассоциировавшимися с еврейским народом, не принявшим христианство, как, например, в харлейском bestiarii².

Наибольшее распространение изображения совы получили в западноевропейском изобразительном искусстве XVII в., особенно в Голландии. Сова, как и в античности, символизировала мудрость, в данном значении она появлялась в популярных в то время книгах с эмблемами. В книге «Иконология» Чезаре Рипы персонификация советника показана в виде мужчины в длинной робе, с открытой книгой в правой руке и с совой в левой, а сопроводительный текст под изображением поясняет соотношение совы с советником и мудростью³.

Интерпретация совы как символа ночи стала популярной в новое время в искусстве Германии и Нидерландов. В гравюре Иоахима фон Зандрарта «Аллегория ночи» (1645, Британский музей) сова находится рядом с крылатой богиней Нокс, перед которой спят ее сыновья Гипнос и Танатос. Также как горящая лампа и потушенные свечи, сова является атрибутом ночи⁴.

Ночной образ жизни совы, ее слепота в дневное время и острое видение ночью позволяют этой птице считаться одним из символов пяти чувств, а именно зрения, как в гравюре «Аллегория зрения» Фредерика Бломарта (1632–1670, Рейксмузеум), где сова показана сидящей на жердочке в окружении трех молодых людей, один из которых указывает на нее.

Из-за своей боязни дневного света сова стала также символом глупости и невежества. С религиозной точки зрения сова символизировала грех и неверие. Свеча, очки и увеличительное стекло являлись предметами, через которые человек мог увидеть себя истинного, в то же время они были абсолютно бесполезны для совы и изображались в качестве ее атрибутов⁵.

В гравюре «Сова с книгами», созданной Корнелисом Бломартом по рисунку Хендрика Бломарта (1625, Британский музей) рядом с зажженной свечой изображена сова в очках, сидящая на книге. В надписи сказано: «Какая польза в свече и очках, если сова не желает их видеть»⁶. Также сова является символом глупости в эмблеме Габриэля Ролленхагена под названием «Свет не поможет слепому», в которой изображена сова в очках, сидящая между двух зажженных свечей.

Сова, как символ человеческой глупости фигурирует в нидерландской живописи XV и XVI вв. В работах Иеронима Босха сова символизирует глупость и человеческую душу, пребывающую в грехе⁷. В нескольких версиях картины «Фокусник» (1475–1505, Муниципальный музей Сен-Жермен-ан-Ле) сова изображена внутри корзины, привязанной к поясу фокусника, и означает глупость людей, особенно женщины, которой фокусник показывает свой трюк с лягушкой.

Человеческая глупость была одной из важнейших проблем, волнующих Босха. Она является предметом картины последователя Босха «Извлечение камня глупости» (ок. 1550–1600, Рейксмузеум), показывающей хирургическую операцию, часто изображаемую в XV и XVI вв., в процессе которой извлекался камень, являвшийся причиной психического расстройства человека⁸. Художник поместил сову внутри каменной ниши, расположенной над столом, за которым проводится операция. Сова символизирует глупость одновременно и пациента, над которым совершается операция, и зрителей, смотрящих с интересом на данное действие.

В гравюре по рисунку Питера Брейгеля Старшего «Праздник дураков» (ок. 1570, Метрополитен музей) присутствует другая иконографическая традиция. Здесь изображен карнавал, проводимый в средние века в ночь праздника в честь дня избиения младенцев, также известный как «праздник дураков». Главной идеей праздника было организовать ситуации, абсолютно противоположные обычной жизни, например, избираемый король был человеком далеким от власти и богатства. Танцующая, шумящая толпа обычно наполняла улицы, так как согласно традиции управление городом оставлялось на управление дуракам. Толпа дураков воплощала глупость, которую средневековая литература рассматривала с позиций как морали, так и медицины. Дураком считался грешник, любящий мирские удовольствия⁹. На данной гравюре сова изображена сидящей на руке одного из них на переднем плане.

В гравюре по рисунку Карела ван Мандера «Дураки с совой» из коллекции Британского музея иллюстрируется популярная поговорка «Все верят в то, что их сова – сокол»¹⁰. В ней показаны два дурака, пытающиеся посадить сову, как сокола, на руку охотника. Несмотря на то, что на охотнике очки, он настолько слеп и глуп, что не видит разницы между совой и соколом.

В произведениях голландской живописи и графики XVII в. сова помещается в различных местах: сидит на подоконнике, на жердочке, на плече характеризуемого персонажа, иногда на стене появляется нарисованное изображение совы на белом листе, имеющее то же значение, что и изображение реальной птицы.

Сова символизирует глупость в картине Яна Стена «Школа для мальчиков и девочек» (ок. 1670, Национальная галерея Шотландии), в которой художник показывает учебный класс с неугомонными детьми и учителями, тщетно пытающимися их успокоить. В правой части картины изображена сова, сидящая на жердочке у стены, а один из учеников протягивает ей очки. Данный жест мальчика намекает на популярную в то время голландскую поговорку «Какая польза в свече и очках, если сова не желает их видеть»¹¹.

В ряде работ сова характеризует изображаемого персонажа и помещается на его руке или плече. Так в работе Бартоломеуса Матона «Глупец с совой» (Штутгарт, частная коллекция) сова изображена сидящей на плече мужчины в забавных одеждах, символизируя глупость, что подтверждается надписью на листке, который держит мужчина. В гравюре Корнелиса Бломарта «Мальчик с совой» (1625, Музей Бойманса ван Бенингена) мы видим улыбающегося мальчика с совой на руке. Как символ безумия¹², происходившего во время тюльпановой лихорадки в Голландии, сова изображена сидящей на плече одной из обезьян в картине Яна Брейгеля Младшего «Сатира на тюльпаноманию» (1640, Музей Франса Хальса).

Сова ассоциировалась с пьянством, кутежом, чревоугодием. Например, изображение совы появляется в картине Яна Стена «Пьяная пара» (ок. 1655–1665, Рейксмузеум). Муж с женой настолько пьяны, что не замечают того, что их грабят. Их глупость подтверждается рисунком с совой на стене.

Сова является символом греховной любви в работе Давида Тенирса Младшего «Пожилой мужчина и служанка» (ок. 1650, Музей Прадо), в которой пожилой мужчина пристает к служанке, занятой своими делами, в конюшне. Какой-то человек подглядывает за ними в окно в крыше, а сова мирно сидит на жердочке в левой части картины. Сцены соблазнения служанки пожилым мужчиной часто встречались во фламандском искусстве и предназначались для критики несоответствующего поведения старшего поколения¹³.

Интерпретация образа совы в картинах не всегда является очевидной и однозначной. Так в работе Франса Хальса «Малле Баббе» (1630-е гг., Берлинская картинная галерея) сова изображена сидящей на левом плече женщины, держащей кружку в правой руке. Нельзя точно сказать, символизирует ли сова пьянство, глупость или оба порока одновременно.

В XVII в. сова встречалась в картинах, популярных у фламандских художников, например, Франса Снейдерса, Яна ван Кесселя, Пола де Воса, изображавших «птичий концерты». Обыкновенно в работах на данный сюжет сова изображалась сидящей на раскрытой книге с нотами и руково- дящей хором птиц, как в картине Франса Снейдерса «Птичий концерт» (1629–1630, Музей Прадо). В них сова в роли дирижера может означать как мудрость, так и глупость из-за наличия элемента пародии в данном сюжете.

Интерес представляет гравюра Адриана Матхема «Совы на коньках» (1620–1660, Рейксмузеум), в которой показаны совы в одеждах голландских аристократов того времени, катающиеся на коньках. Возможно, автор высмеивает глупое времяпрепровождение представителей данного сословия.

В живописи XVII в. сова продолжает ассоциироваться также и с мудростью. В данном значении она появляется в работах на разные сюжеты. В картине «Хирургическая операция» (1631–1640, Музей Прадо) Давида Тенирса Младшего сова сидит на створке окна комнаты, в которой мужчина, возможно врач, проводит операцию на ноге пожилого мужчины, а молодой человек и пожилая женщина assisteуют врачу.

В работе «Астроном» голландского художника XVII в., из коллекции Государственного Эрмитажа показан мужчина в богатых одеждах, в очках, с глобусом в руках, сидящий в нише окна, а на заднем плане изображен подглядывающий мальчик, а сова справа от него.

Сова символизирует мудрость и в «Аллегорическом портрете Анны Австрийской» Симона Вуэ (1643, Государственный Эрмитаж), где птица показана сидящей у ног правительницы и является одним из атрибутов богини Афины, наряду со щитом, шлемом с трехцветными страусовыми перьями и металлическим поясом с маской Медузы Горгоны.

В изобразительном искусстве XVIII и XIX вв. сова появляется уже не так часто в живописных работах, как в XVII в., но продолжает символизировать мудрость. Например, в портрете Джеймса Босуэлла, известного шотландского писателя, созданного Джорджем Уиллисоном Шотландским, сова сидит на ветке дерева над писателем и смотрит вдаль мудрым взглядом.

Сову изображали в своих работах художники-романтики, которых она привлекала как символ нечистой силы и смерти, с которыми птица соотносилась со средневековья¹⁴. В нескольких офортах из серии «Капричос» Гойя изобразил сов. В поздний период своего творчества Каспар Давид Фридрих обращался к образу совы в нескольких своих произведениях: «Пейзаж с могилой, гробом и совой» (1835, Гамбургский Кунстхалле) и «Сова в амбразуре готического окна» (ок. 1836, Государственный Эрмитаж).

Интересно отметить, что рассмотренные художники изображали несколько видов сов, обитавших на территории Европы, которых упоминали Аристотель в «Истории животных», Плиний Старший в «Естественной истории» и Исидор Севильский в «Этимологиях». Также не малую роль играли зоологические гравюры, отражавшие особенности различных видов птиц и животных, создаваемые Венцелем Холларом, Адрианом Коллартом, Фредериком Бломартом и другими. Наиболее часто изображались домовый сыч, сипуха и филин.

Домовый сыч уже в Древней Греции считался птицей богини Афины, об этом говорит и его латинское название «*Athene noctua*»¹⁵. Этот вид чаще всего изображался в качестве символа мудрости и атрибута Афины. Сипуха была известна своими протяжными криками, селилась на чердаках домов и колокольных церквей, и больше других сов контактировала с людьми¹⁶. Обыкновенный филин считался птицей, несущей плохое предзнаменование, ассоциировался с похоронами и смертью¹⁷, поэтому в изобразительном искусстве он появлялся как символ ночи, темных сил и смерти.

Таким образом, в изученный период сова наиболее часто встречается в живописных произведениях голландских художников XVII в., которые наделяли эту птицу различными символическими значениями, изображая ее достоверно с детальными особенностями различных видов или создавая обобщенный образ птицы. Домовый сыч изображался как символ мудрости, филин соотносился с темными силами и смертью, а в качестве символа глупости чаще всего изображалась сипуха или некоторые другие виды сов. Данное соотношение определенного вида совы с символическим значением сохранилось и в последующие века.

Примечания

¹ Paszkiewicz P. P. Nocturnal bird of wisdom: symbolic functions of the owl in emblems // Bull. du Musee National de Varsovie. 1982. № 1/4. P. 58.

² The Medieval Bestiary. URL: <http://bestiary.ca> (дата обращения: 12.12.2018).

³ Iconologia di Cesare Ripa. URL: <http://lartte.sns.it> (дата обращения: 12.12.2018).

⁴ The British Museum. URL: <http://britishmuseum.org> (дата обращения: 12.12.2018).

⁵ Paszkiewicz P. P. Op. cit. P. 61.

⁶ The British Museum. URL: <http://britishmuseum.org> (дата обращения: 12.12.2018).

⁷ Морозова О. В. Мастера и шедевры европейской живописи. М.: Олма медиа групп, 2013. С. 124.

⁸ Rijksmuseum. URL: <https://rijksmuseum.nl> (дата обращения: 12.12.2018).

⁹ Paszkiewicz P. P. Op. cit. P. 64.

¹⁰ The British Museum. URL: <http://britishmuseum.org> (дата обращения: 12.12.2018).

¹¹ National Gallery of Scotland. URL: <https://nationalgalleries.org> (дата обращения: 12.12.2018).

¹² Frans Hals Museum. URL: <http://franshalsmuseum.nl> (дата обращения: 12.12.2018).

¹³ Museo Nacional del Prado. URL: <https://museodelprado.es> (дата обращения: 12.12.2018).

¹⁴ Siegel L. Caspar David Friedrich and the age of German romanticism. Boston: Branden Press, 1979. P. 130.

¹⁵ Иллюстрированная энциклопедия птиц: руководство по птицам мира. М.: Астрель, 2004. С. 185.

¹⁶ Там же. С. 180.

¹⁷ Там же. С. 181.

Церковь Рождества Богородицы в Старице: проблемы стиля

Зодчество провинциальных городов развивалось по своему собственному пути, чаще всего довольно самобытному и архаичному, по сравнению со столичной архитектурой. В этой ситуации памятник не привязан к одному стилю, а включает в себя тенденции разных эпох. На примере церкви Рождества Богородицы в Старице прослеживает ее стилистическая принадлежность, памятник ставится в контекст близких по типологии построек.

Ключевые слова: культовая архитектура, провинциальное зодчество, Тверская область, церковь

Anastasiya A. Fokina**Church of Nativity of Virgin in Staritsa: stylistic identity**

The architecture of provincial cities developed in its own way, most often quite distinctive and archaic, compared to metropolitan architecture. In this situation, the monument is not tied to one style, but includes trends from different eras. Using the example of the Church of the Nativity of the Virgin in Staritsa, it traces its stylistic affiliation, the monument is placed in the context of structures that are close in typology.

Keywords: religious architecture, provincial architecture, Tver region, church

Церковь Рождества Богородицы в Старице (Тверская область) построена на важном градостроительном участке, напротив старейшего Свято-Успенского монастыря, близ бывшей торговой площади. Этим объясняется ее особенное значение в архитектурном ландшафте города: церковь является одной из главных композиционных доминант, связывающих левобережную часть Старицы с правобережной в единое стилистическое целое. Помимо этого, несомненно, памятник обладает собственной художественной ценностью.

Уникальный комплекс был создан в 1728–1750-х гг. Он представлял собой распространенный в то время тип постройки – «кораблем» – возведенные на одной оси храм, трапезная и колокольня. Асимметрию в общую композицию вносил располагавшийся с северной части храма придел Параскевы Пятницы. В начале XIX в. облик храма кардинально изменился. Была разобрана трапезная, и с южной стороны в 1809 г. пристроен ротондальный придел во имя Нила Столобенского. Спустя 14 лет вместо старого придела возведен новый, равнозначный по объему Ниловскому. Законченный вид этот архитектурный ансамбль получил, будучи дополненным в те же годы оградой в виде подпорных стенок с лестницами, сторожкой, часовней и торговым помещением.

Особый интерес представляет первоначальный облик комплекса церкви Рождества Богородицы, до нас не дошедший. О его внешнем виде судить сложно. Главным источником является чертёж 1799 г.¹ и архивные документы, при этом никаких крупных и значимых исследований по памятнику архитектуры не проводилось.

До настоящего времени сохранилось основное композиционное ядро ансамбля – бесстолпный одноглавый храм типа «восьмерик на четверике», расположенный над мощным подклетом, с сильно выступающей полукруглой апсидой.

Южный и восточный фасад основного объема церкви дошли без кардинальных изменений, за исключением растесанных окон нижнего яруса. Северный же сильно изменился с течением времени. Поскольку к нему примыкал старый Пятницкий придел, этот фасад, очевидно, мыслится в стилистическом и образном единстве с декором его придела. Общее фасадное убранство, по аналогии с родственными по типологии памятниками, было, по-видимому, очень близко южной плоскости храма.

Трапезная с приделом и колокольня, очевидно, задумывались и воплощались одновременно с основным объемом церкви. Из этого можно сделать вывод, что их внешний облик во многом был согласован с главным ядром церкви.

Большинство исследователей, упоминающих о стилистических особенностях первоначального объема церкви Рождества Богородицы в Старице, свидетельствуют о наличии в постройке барочных форм и обращают внимание на близость памятника к московским, в частности, к традиции нарышкинской архитектуры. Так, например, Е. Н. Подъяпольская, при составлении охранных

паспортов на памятник в 1969 и 1973 гг. отмечает, что основной объем храма выстроен в «формах провинциального барокко»². О. Л. Забицкая, обследовавшая храм в 1975 г., указывает на «барочные формы декора»³. А. А. Галашевич в диссертации «Культовая архитектура Тверского края» 1984 г. призывает храм к «московскому нарышкинскому барокко»⁴, а в статье «Наследники Львова в Тверском крае в первой половине XIX в.» – к «формам провинциального барокко»⁵. Годом позже Г. К. Смирнов в вводной статье к «Своду памятников архитектуры и монументального искусства России» по Тверской области отмечает, что церкви Рождества Богородицы следуют образцу московских храмов, связывает убранство старицких церквей того времени с нарышкинским, но замечает, что благодаря материалу – белому камню – в Старице «нарышкинский декор отличался особой тонкостью, придавая... постройкам изящество»⁶.

В ряду русских нестоличных церквей второй четверти XVIII в. церковь Рождества Богородицы не выделяется по своему объемно-пространственному решению. Тип храма «восьмерик на четверике» с внушительной апсидой находит в русской архитектуре того периода широкое применение. Он активно используется уже в 1690–1700-е гг., когда в подмосковных усадьбах знати возводятся небольшие ярусные центрические храмы, положившие начало так называемому нарышкинскому стилю, именуемому так же нарышкинским барокко или московским барокко.

Во многих храмах первой половины XVIII в., в том числе и в старицкой церкви, на одну продольную ось с основным объемом нанизаны трапезная и колокольня, т. е. храм выстроен по типу «кораблем», разработанному еще во второй половине XVII в.⁷ К трапезной нередко примыкает придел, вносящий в общую композицию храма асимметрию. Таковы, в частности, тверские храмы второй четверти XVIII в.

Таким образом сходство между старицким и тверскими храмами-«ровесниками» прослеживается и в построении главного объема, и на уровне общей композиционной структуры построек. Отличительными особенностями старицкого храма при этом являются небольшие размеры четверика (окна расположены в два света), высокий подклет и небольшая по габаритам трапезная, скорее напоминающая притвор и характерная для второй половины XVII в.⁸ Однако если по объемно-пространственной композиции старицкая церковь близка тверским церквям второй четверти XVIII в., то в отношении декора обнаруживаются различия.

Декоративное оформление церкви Рождества Богородицы по сравнению с памятниками нарышкинского стиля, прежде всего, тверскими, выглядит гораздо скромнее. Так, например, широкие лопатки, закрепляющие углы четверика старицкой церкви, по характеру схожи с аналогично расположенными лопатками Успенской собора Отроча монастыря и церкви Троицы за Волгой. Однако в монастырском памятнике лопатки выложены с выпуском углов, а в посадском – присутствуют лишь в верхней части четверика, тогда как углы нижней его половины оформлены пучками полуколонн. Из-за этих, небольших, на первый взгляд, изменений характер фасадов тверских построек, в сравнении со старицкой церковью, представляется более дробным и пластичным. Лопатки старицкой церкви предстают в несколько архаичном виде и сопоставляются с плоскими никак не декорированными лопатками, характерными для древнерусского зодчества.

В тверских постройках в основании стен проходят профилированные цокольные пояса с валиками и выкружками, а в завершении – многопрофильные карнизы с выложенными раскреповками (на четверике церкви Троицы за Волгой они дополнены поясом зубчиков). В церкви Рождества Богородицы цокольный пояс и венчающий карниз представлены в гораздо более упрощенном варианте.

Высокие, прямоугольные окна тверских памятников заключены в наличники с многоуступчатыми рамками, полуколонками на кронштейнах и треугольными разорванными фронтонами. Декор окон старицкой церкви представляет собой лишь скромный «парафраз» нарядных и выразительных нарышкинских наличников: от мощно раскрепованных многоярусных сандриков с полуколонками остались лишь сандрики с консолями, а место фронтона занимает полуциркульная бровка с откосами. Мотив бровки уходит своими истоками в каменное древнерусское зодчество. Он активно применялся на Руси с конца XII в. – времени, когда развивался столпообразный тип храма: Спасо-Преображенская церковь Спасо-Ефросиньевского монастыря в Полоцке (середина XII в.), церковь Михаила Архангела (Свирская) в Смоленске (конец XII в.), церковь Василия Великого в Овруче (конец XII в.), собор Троицкого монастыря на Кловке в Смоленске (рубеж XII–XIII вв.). Чаще всего бровки памятников того времени были полуциркульными с горизонтальными краями. Особое распространение разнообразные по рисунку бровки получают в новгородских памятниках с XIV в. Часто они многолопастные и с рядами поребриков: Церковь Федора Стратилата на Ручью (1360–1361), церковь Спаса Преображения на Ильине улице (церковь Иоанна Богослова на Витке (в Радоковицах, 1383–1384), церковь Симеона Бого-

приимца в Покровском Зверинском монастыре (1467). Подобный мотив встречается и на псковской земле: Церковь Успения Пресвятой Богородицы в Мелетово (1461–1462), мотив бровки используется в ограде церкви Константина и Елены в Запсковье (XVI в.). Но все же бровки старицкой церкви несут «печать» Нового времени – они представляют собой не валик, как в средневековье, а как бы согнутый в форме дуги карниз-гусек, близкий по стилистике карнизу основного объема храма.

Тверская архитектура 1730–1740-х гг. была крайне консервативна и не реагировала на новшества, идущие от столичной архитектуры. По утверждению Г. К. Смирнова, нарышкинский стиль, бытовавший на рубеже XVII–XVIII в., в Тверском крае переживает в тот период второй расцвет, что составляет одну из особенностей развития местного зодчества⁹. Представляется, однако, справедливым, что предпринимаемое А. А. Галашевичем и Г. К. Смирновым сопоставление старицкой церкви Рождества Богородицы с архитектурой нарышкинского стиля не вполне верно.

При сравнении старицкой церкви с тверскими памятниками (церковь Троицы за Волгой, церковь Рождества Христова в Рыбаках, церковь Трех Исповедников) речь шла в первую очередь о близости объемно-пространственных композиций. Однако конструкцию «восьмерик на четверике», во многом связанную с нарышкинским барокко, все же было бы неверным назвать изобретением нарышкинского стиля, поскольку ранее она применялась в деревянном зодчестве, например, в Тверской области церковь Тихвинской иконы Божией Матери (она же Старо-Вознесенская церковь) в Торжке (1653), церковь Рождества Иоанна Предтечи Ширкова погоста (1697). К тому же в числе памятников нарышкинской архитектуры не только усадебные ярусные храмы «иже под колоколами», но и пятиглавые храмы с высоким прямоугольным объемом, и надвратные, трапезные церкви, и даже колокольни¹⁰. Главная отличительная черта нарышкинской архитектуры – декор, а он уже может быть «посажен» на разные по типологии сооружения.

Рассуждая о принципах оформления стены в нарышкинском стиле, необходимо оговорить еще один момент. Памятники этого круга предполагали использование на фасаде двух цветов, чаще всего и желательно контрастных – белого (белокаменный декор) и красного (кирпичная стена). Противопоставление обильного светлого декора и более темной фасадной плоскости придавало облику храма праздничный, динамичный, немного жесткий и даже наигранно театральный характер. Подобные эффекты в старицкой церкви Рождества Богородицы отсутствуют. Белокаменный декор на белокаменной стене выглядит более органично, мягко и ассоциируется с зодчеством древней Руси.

Таким образом, представляется, что связь старицкого храма с нарышкинским стилем очень опосредованная. Уместнее говорить о близости старицкого храма московской архитектуре конца XVII – первой трети XVIII в. целом, поскольку нарышкинский стиль ей не тождественен, это явление более узкое, связанное в большей степени с декоративными, а не объемно-пространственными особенностями памятников.

Связь старицкой церкви Рождества Богородицы с московскими памятниками второй половины XVII – начала XVIII в. прослеживается в использовании таких элементов как простые широкие лопатки, закрепляющие углы четверика и восьмерика (Церковь Максима Блаженного на Варварке (Москва, 1698–1699), церковь Преображения Господня в Верзилово (Московская область, рубеж XVII–XVIII в.), церковь Рождества Пресвятой Богородицы в Образцово (Московская область, 1733–1738), собор Успения Пресвятой Богородицы в Колоцком монастыре (Московская область, середина XVIII в.) и др.), череда подкарнизных и цокольных валиковых тяг (например, подмосковные церкви Николая Чудотворца в Стрелково (1702–1705), Преображения Господня в Удино (1723) и др.), утопленные в многоуступчатые ниши полуциркулярные окна, располагающиеся чаще всего в первом свете и напоминающие собой амбразуры крепостных сооружений (Московские церкви Николая Чудотворца в Новоспасском монастыре (1652), Михаила Архангела в Спасо-Андрониковом монастыре (1688–1690), Максима Блаженного на Варварке (1698–1699) и др.).

В некоторых случаях жесткая привязка памятника к той или иной стилистике может быть не вполне уместной, и следование ей повлечет за собой неверные выводы. Старицкая церковь Рождества Богородицы – яркий тому пример. Храм строился на протяжении длительного периода и впитал в себя и архитектурно-художественные традиции позднего русского средневековья, и московские веяния конца XVII – первой трети XVIII в., и отзвуки столичной барочной архитектуры, на первый взгляд не столь заметные.

Неповторимый памятник архитектуры, не дошедший до наших дней в своем первоначальном виде, тем не менее, представляется чрезвычайно важным, как для определения собственной уникальной художественной значимости, так и для старицкого зодчества середины XVIII в.

Примечания

¹ Архивно-библиографические и изобразительные материалы по Пятницкой церкви и Александровской часовне города Старицы Калининской области. М., 1977. С. 6.

² Архив Главного управления по государственной охране объектов культурного наследия Тверской области. Комплекс церкви Рождества Богородицы (Пятницкой). Паспорт на памятник № 1531. 1969, 1973.

³ Архив ОАО НРЦ «Тверьпроектреставрация». Предварительные работы по памятнику архитектуры церкви Параскевы Пятницы в городе Старице. XVIII–XIX вв. М., 1975. С. 1.

⁴ Галашевич А. А. Культовая архитектура Тверского края XVIII в.: к проблеме местных традиций зодчества: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 07.00.12 / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М., 1983. С. 9.

⁵ Галашевич А. А. Наследники Львова в Тверском крае в первой половине XIX в. // Гений вкуса: материалы междунар. науч.-практ. конф., посвящ. творчеству Н. А. Львова. Тверь, 2001. С. 160.

⁶ Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Тверская область / отв. ред. Г. К. Смирнов. М., 2002. Ч. 1. С. 143.

⁷ Раппопорт П. А. Древнерусская архитектура. СПб.: Стройиздат, С.-Петербург. отд-ние, 1993. С. 229.

⁸ Там же. С. 229.

⁹ Свод памятников архитектуры и монументального искусства России. Ч. 1. С. 42.

¹⁰ Раппопорт П. А. Указ. соч. С. 226.

Е. М. Мостепанова

Цветочные мотивы в декоре раннего мейсенского фарфора

На примере избранных произведений из коллекции Государственного Эрмитажа, Галереи фарфора в Дрездене и частных собраний рассматриваются основные цветочные мотивы в росписях мейсенского фарфора, выполненного в 1710–1745-х гг.

Ключевые слова: фарфор, цветочные мотивы, Мейсен

Ekaterina M. Mostepanova

Floral motives in early Meissen porcelain

Drawing on selected pieces from the collections of the State Hermitage Museum, the Porcelain Gallery in Dresden, and various private holdings, this article identifies the principal floral motifs that appeared in Meissen porcelain painted in 1710–1745.

Keywords: porcelain, floral motives, Meissen

С разгадкой в начале XVIII в. секрета производства китайского фарфора алхимиком И.-Ф. Бетгером и известным ученым Э.-В. фон Чирнхаузом, в Саксонии появляется первая в Европе мануфактура по производству твердого фарфора. В 1710 г., Август II Сильный, курфюрст Саксонии и король Польши, издал декрет об основании фарфоровой мануфактуры в городе Мейсен в замке Альбрехтсбург.

Это не было случайностью, ведь именно фарфор долгое время оставался одним из самых привлекательных и драгоценных предметов дальневосточного экспорта. Восхищаясь белизной и выразительной росписью фарфоровых изделий, европейцы еще в XVII в. предпринимали попытки раскрыть китайский секрет и наладить собственное производство.

Твердый фарфор был новым материалом для Европы, и пока еще не были выработаны способы его декорирования, одним из стилиобразующих факторов стало повторение восточных образцов. Ранние мейсенские произведения из фарфора с цветочной росписью, относившиеся к первой половине XVIII в., либо копировали восточные образцы, либо своеобразно интерпретировали восточную роспись.

Ярким примером монохромной цветочной росписи мейсенского фарфора, ориентированной на восточный образец, является так называемый «Луковичный» декор или «Zweibelmuster», в действительности не имевший к луку никакого отношения. В прайс-листах XVIII в. он появлялся только под названием «обычный синий» (*ordinair Blau*)¹. Изобретателем непосредственно мотива росписи стал художник мануфактуры Иоганн Давид Кретшмар, копирование и видоизменение восточных мотивов привели его к созданию нового декора в 1729 г. В 1720–1730-х гг. художники мануфактуры копировали монохромные росписи кобальтом китайского фарфора периода Канси (1662–1722) и пытались повторить китайскую композицию, в которой, среди цветочных мотивов были изображены гранаты и персики. Как отмечает Т. В. Карякина, «не будучи знакомым с этими экзотическими фруктами, немецкий мастер передал их форму очень условно, так, что персик получил очертания, напоминающие луковицу»², что впоследствии отразилось в названии декора.

В коллекции Галереи фарфора в Дрездене находится тарелка с «Луковичным» декором, выполненная И.-Г. Кретшмаром в 1740 г.³ Основу асимметричной композиции создают размещенные в центре тарелки цветы хризантем, обвитые вокруг стебля бамбука, выполненные синим кобальтом подглазурно. Тонко проработаны детали цветка хризантемы – многочисленные ланцетовидные лепестки и группа тычинок. Стебель бамбука выполнен лишь условно, так как его изображение вызывало трудности у мастера, который никогда его не видел. По внешнему краю тарелки изображены стилизованные плоды граната и персика.

В первой половине XVIII в. «Луковичный» декор выполнялся преимущественно монохромно, и, кроме синего подглазурного кобальта, декор мог быть выполнен зеленой или розовой красками, гораздо позднее в декоре стали использовать позолоту, или комбинировать два цвета. Орнамент приобрел огромную популярность и многократно тиражировался другими производителями европейского фарфора, так как не был вовремя запатентован.

Первым шагом на пути полихромной цветочной росписи на мейсенской мануфактуре были так называемые «Индианские» цветы или «Indianische Blumen». Данный вид декора был создан на Мейсенской мануфактуре в 1720-х гг. Иоганном Григориусом Херольдтом. «Индианскими» цветы назывались потому, что Китай, как и другие страны Востока, в Европе того времени называли Ост-Индией. Деятельности И.-Г. Херольдта мейсенская мануфактура обязана своим первым успехам, так как он способствовал не только художественному, но и техническому прогрессу мануфактуры. Химик и живописец, он был приглашен на мануфактуру для обновления и расширения красочной палитры росписей. Херольдт разработал состав многих красок, к 1731 г. палитра Мейсенской росписи уже включала 16 цветов. Став руководителем живописной мастерской Мейсена, он осуществлял руководство большим коллективом художников. В 1724–1725 гг. Херольдт составил сборник рисунков для фарфоровой росписи, известный как «Кодекс Шульца». Альбом состоит из 124 листов и более 1000 набросков отдельных фигур и целых групп, большая часть которых отражает стиль «шинуазри», а также включают орнаменты, цветы и растения. В декоре «индианские» цветы, созданный Херольдтом, можно найти разнообразные изображения стилизованных пионов, хризантем, гранатов, мотивы фруктовых деревьев, бамбука и фантастических птиц. Очень часто, на одном стебле встречаются цветки разного цвета, которые сочетаются с листьями, не встречающимися в природе.

В 1730 г. в живописной мастерской мануфактуры была выполнена ваза с «индианскими» цветами, в настоящее время находящаяся в частной коллекции⁴. Ваза декорирована надглазурной полихромной росписью на белом фоне, изображающей хризантемы и пионы. Композиция росписи асимметрична и выполнена в красном, зеленом, синем и фиолетовом цветах, отсутствуют резкие переходы тонов, все цветы соединены между собой и линии вытекают из главного стебля. Контур лепестков хризантем выполнены контрастным сочетанием белого и красного цветов. Поскольку не всегда удавалось достичь безукоризненного качества глазури, то небольшие цветы и листики, дополняющие композицию, выполняли не только декоративную роль, но нередко помогали скрыть дефекты. Форма сосуда повторяет очертания китайских ваз. На дне сосуда – марка AR (Augustus Rex). Данный вид маркировки появился в 1723 г., во времена Августа Сильного, и использовался для фарфора, изготовленного для курфюрста или в качестве подарка от его лица.

Среди мастеров, специализировавшихся на росписи фарфора на Мейсенской мануфактуре, были И.-Э. Штадлер, И.-Г. Хайнцце, И.-К. Хорн, И.-Г. Херман и А.-Ф. фон Левенфинк. Некоторые из их работ могут быть определены по характерной творческой манере (И.-Э. Штадлер, А.-Ф. фон Левенфинк), или по монограммам, которые художники ставили на своих изделиях.

В 1723 г. на Мейсенской мануфактуре начал работать И.-Э. Штадлер, получивший определение «живописца цветов», согласно описанию профессиональной специализации живописцев, составленному И.-Г. Херольдтом в 1731 г. Как справедливо отмечала Л. Ф. Ляхова, «манера мастера хорошо узнаваема даже в ранних образцах его декораума»⁵.

Чашка без ручек, с декором «индианские» цветы, из собрания Государственного Эрмитажа, относится к ранним произведениям художника и была выполнена в период 1723–1724 гг.⁶ Форма сосуда была заимствована у восточных образцов. Надглазурная роспись изображает мотив небольших скал и стилизованные цветы хризантем. В декоре преобладают красный, фиолетовый и зеленый цвета. Лепестки цветов выполнены однотонно, красным или фиолетовым цветом с контрастным белым контуром по краю каждого. Отличительной манерой автора является красная отводка по внутреннему краю чашки.

В период с 1728 по 1736 г. на Мейсенской мануфактуре работал Адам Фридрих фон Левенфинк, один ведущих художников по фарфору в XVIII в. Его работы отличались богатством красок и форм. Экзотические мотивы, изображающие причудливых животных, а также цветочные орнаменты, навеянные дальневосточной и местной флорой, он рисовал всю свою творческую жизнь. Левенфинк не подписывал свои работы, поэтому долгое время его творческое наследие было недооцененным. Индивидуальный стиль росписи «индианскими» цветами А.-Ф. фон Левенфинка характеризует смелое использование черного цвета⁷. Так, например, в росписи вазы из частной коллекции⁸, мастер выполнил полностью в черном цвете один из центральных бутонов цветка пиона, контуры листьев, тычинки хризантем и основание стебля, на котором размещены все цветы композиции.

Коллекция Галереи фарфора в Дрездене включает в себя целый корпус изделий раннего мейсенского фарфора, цветочный декор которых был выполнен в попытке подражания декору китайского и японского фарфора. Чаще всего мейсенские мастера видоизменяли мотивы росписей китайского фарфора, так называемого «зеленого семейства» (фр. *familiéverte*) и «розового семейства» (фр. *familiérose*). Предметы, относящиеся к «зеленому семейству», были созданы в Китае во время правления династии Цинь (1662–1722) и отличаются росписью несколькими

оттенками зеленого на белом фоне. В цветовой гамме китайского фарфора «розового семейства», получившего широкое распространение в 20-х гг. XVIII в., преобладали розовые тона разной насыщенности.

Несмотря на утраченную крышку, ваза, входящая в комплект, состоящий из пяти предметов, представляет собой, по мнению У. Питча, шедевр мейсенской фарфоровой живописи в стиле «зеленого семейства» который, вероятно, был создан И.-Э. Штадлером⁹. Роспись была выполнена около 1728 г. Необычные и смелые сочетания цветов, причудливые мотивы, такие, как экзотические птицы с разноцветными узорчатыми перьями и крупными цветами, чьи листья имеют черный контур, характеризуют его стиль.

Роспись на эрмитажной тарелке является ярким примером декора в стиле «розового семейства» и была выполнена в 1740 г.¹⁰ В центре композиции – ваза со стилизованными пионами, выполненными в розовых и голубых тонах, по борту тарелки чередуется растительный мотив с пионами и хризантемами. Л. В. Ляхова отмечала: «Изображение вазы с цветами (на дне изделия) – распространенный в Китае буддийский символ гармонии и долгой жизни. Мотив вазы, конечно, без цветов, входил в состав так называемых восьми буддийских символов и означал высшее знание и гармонию»¹¹.

В первой половине XVIII в. мейсенские мастера копировали и воспроизводили роспись японского фарфора в стиле «имари» и «какиэмон». Термин «Имари» происходит от названия небольшого портового города в японской местности Арита на острове Кюсю, где производили фарфор на экспорт и вывозили через порт Имари. Спрос на японский фарфор особенно вырос во второй четверти XVIII в., когда Китай временно приостановил торговлю с европейскими странами. Изделия в стиле «имари» полностью покрыты пышным цветочным декором, используются картуши, позолота, яркие оттенки надглазурных красок сочетаются с глубоким синим цветом подглазурного кобальта. Данный вид декора был чрезвычайно популярен у европейцев.

Август II Сильный был одним из самых знаменитых коллекционеров фарфора своего времени, отдельные предметы из его коллекции, насчитывающей более 23 000 предметов китайского и японского фарфора, предоставлялись художникам мейсенской мануфактуры для копирования. Как, например, тарелка 1730-х гг. из собрания Галереи фарфора в Дрездене, которая является точной копией тарелки в стиле «имари», созданной в 1700-х гг. в Японии и хранившейся в коллекции Августа Сильного, о чем свидетельствуют архивные записи¹². Роспись обоих экземпляров, изображает ассиметричную композицию, цветы пионов и ветви бамбука в кадке. По внешнему краю тарелок чередуются стилизованные цветы хризантем, выполненные позолотой и кобальтом.

Широким спектром интерпретаций японской декоративной манеры отличался мейсенский фарфор с цветочным декором в стиле «какиэмон». Сакайда Какиэмон, японский гончар, который с 1644 г. работал в городе Арита, и его два сына (всего насчитывается двенадцать поколений мастеров этой семьи) выработали стиль полихромной росписи, который часто называют «стиль какиэмон». Формы, сюжеты росписи и расцветка подобных фарфоровых изделий были призваны, в первую очередь, удовлетворить вкусы европейских потребителей. Белый черепок фарфора покрыт весьма скудными узорами, ассиметричная роспись включала не крупные изобразительные мотивы, исполненные в легкой цветовой гамме, с использованием красного, оранжевого, небесно-голубого, бирюзового, желтого и иногда фиолетового цветов. Изделия из фарфора в стиле «какиэмон» – это чаще всего довольно небольшие блюда, чашки и вазы с нежными цветочными узорами. Как, например, чашка с блюдцем из собрания Государственного Эрмитажа¹³, полихромная роспись которой, выполнена в железно-красном, лазурно-голубом и зеленом цветах. Сама форма чашки напоминает цветок лотоса, не крупный цветочный мотив изображает красные и голубые хризантемы, в обрамлении листьев, этот же мотив чередуется по борту блюда.

Итак, в первой половине XVIII в. в декоре мейсенского фарфора сложился целый корпус изделий, выполненных с цветочным декором. В настоящей статье выявлены основные цветочные мотивы в росписях раннего мейсенского фарфора. В первую очередь, это «луковичный» декор, выполнявшийся преимущественно монохромно и изображавший стилизованные пионы и хризантемы. Затем «индианские» цветы, полихромная роспись, созданная И.-Г. Херольдтом, в которой встречаются изображения стилизованных пионов, хризантем, гранатов, мотивы фруктовых деревьев, бамбука и фантастических птиц. И, наконец, изделия с цветочным декором, подражавшие или копировавшие восточные образцы, китайский фарфор «зеленого» и «розового» семейств, японский фарфор в стиле «имари» и «какиэмон».

Примечания

¹ Фарфор XVIII–XXI вв.: предприятия, коллекции, эксперты : материалы междунар. науч.-практ. конф., 2007-2009 гг. / сост. Е. М. Тарханова, А. Циффер; отв. ред. Е. М. Тарханова. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2010. С. 37.

² Карякина Т. Д. Мастера западноевропейского фарфора XVIII в. М.: Компания Спутник+, 2006. С. 27.

³ Staatliche Kunstsammlungen Dresden. URL: <https://skd.museum> (дата обращения: 12.12.2018).

⁴ Triumph of the blue swords: Meissen porcelain for aristocracy and bourgeoisie, 1710–1815. Dresden: Seemann Staatl. Kunstsamml., 2010. P. 235.

⁵ Ляхова Л. В. Мир Запада и миф Востока: Запад и Восток в тематике раннего мейсенского фарфора: кат. выст. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2007. С. 80.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 87.

⁸ Phantastische Welten: Malerei auf Meissener Porzellan und deutschen Fayencen von Adam Friedrich von Löwenfinck (1714–1754). Stuttgart: Arnoldsche, 2014. S. 148.

⁹ Triumph of the blue swords. P. 200.

¹⁰ Ляхова Л. В. Указ. соч. С. 113.

¹¹ Там же.

¹² Triumph of the blue swords. P. 257.

¹³ Ляхова Л. В. Указ. соч. С. 117.

Е. А. Афонина

Детский портрет в творчестве В. А. Серова

Творчество В. А. Серова неотделимо от напряженного времени смены веков, в которое жил и творил художник, и которое он чутко ощущал, воспринимая особенности изменения времени. В портретном жанре рубежа XX столетия, как и во всем мире искусства того времени, происходят значительные перемены – осуществляется демократизация искусства. Детский внутренний мир начинает восприниматься всерьез, он вдруг обретает значимость, привлекая художников своей сокровенностью. Рано снискавший славу портретиста, как на родине, так и за рубежом, Серов оставил после себя ряд выразительных тонкопсихологических детских портретов. Гуманистическая сущность портретов Серова особенно ярко отражена в его детских портретах, в которых чувствуется глубокое понимание особенностей детского мировосприятия и стремление отразить на холсте духовную красоту его юных моделей.

Ключевые слова: творчество В. А. Серова, русское искусство рубежа XIX–XX вв., демократизация искусства, портретное искусство Серебряного века, детские образы в искусстве, психологический портрет, детский портрет

Ekaterina A. Afonina

Valentin A. Serov' children's portrait

Creativity Serova V. A. is inseparable from the intense time of the change of centuries, into which the artist lived and worked, and which he sensitively perceived, perceiving the features of the change of time. In the portrait genre of the turn of the 20th century, as in the whole world of art of that time, significant changes are taking place – democratization of art is carried out. The children's inner world begins to be taken seriously, it suddenly acquires significance, attracting artists with its intimacy. Early won the glory of the portraitist, both at home and abroad, Serov left behind a number of expressive thin-psychological children's portraits. The humanistic nature of the portraits of Serov is especially vividly reflected in his children's portraits, in which one feels a deep understanding of the characteristics of the child's worldview and the desire to reflect on the canvas the spiritual beauty of his young models.

Keywords: creativity of V. A. Serov, Russian art of turn of 19th–20th centuries, democratization of art, portrait art of Silver age, children's images in art, psychological portrait, children's portrait

Для жанра портрета бесспорно важен вопрос о схожести портретируемого с получившемся изображением. Подлинная портретность заключается не только в том, что в художественном образе прочитываются черты определенного, неповторимого человека, но еще и в том, что в нем обязательно передана индивидуальность не вымышленного, а реального лица¹. Что ощущается в портретах кисти Серова, в каждом из которых прослеживается отношение художника к изображаемому. Для художника самым важным в портрете является выявление характера и раскрытие внутреннего мира портретируемого, что касается как парадных, так и интимных портретов.

По выражению Л. Н. Толстого, Серов видит «насквозь с любовью»², что особенно точно выражает отношение Серова к портретируемым им детям, в его стремлении отразить их детское естество. Пора детства для Серова как бы нечто особенно ценное. Он с пониманием и трепетом относится к действительности детского мира, тонко воспринимая все самые едва заметные порывы своих моделей, благодаря которым он улавливает их сущность. Серов не врывается в мир изображаемого им ребенка, он как бы смотрит со стороны лишь подходя ближе или отходя дальше, не нарушая гармонии естественного начала. Эволюция творчества Серова прослеживается в изображении детского портрета художником.

Еще в 1880 г. пятнадцатилетним Серовым были написаны два детских портрета – эту «Портрет Николая Яковлевича (Коли) Симонович» и «Портрет Аделаиды Яковлевны (Ляли) Симонович», двоюродных брата и сестры художника. Портрет Коли не был дописан, однако, он включает в себе завершенное раскрытие характеристики личности. Мальчик, чуть склонивший голову, пристально устремляет свой взгляд на зрителя и вместе с ним на писавшего его старшего брата «Тошу» Серова.

Портрет Ляли содержит в себе светлое, нежное трогательное начало. Пронзительный взгляд ее скользит сквозь, как бы смотря, но не видя, словно то, что так увлекает ее воображение, заставляя задуматься, доступно лишь ей одной. В ранних детских портретах кисти Серова четко прослеживаются репинские традиции изображения, однако чуткость восприятия и пойманная им в каждом портретном изображении индивидуальная черта модели уже чисто серовский психологический подход к изображению, который он пронесет через все года своего творчества.

В 1887 г. в Абрамцеве В. А. Серов создает еще два детских портрета: принесшую ему известность «Девочку с персиками», портрет Веры Мамонтовой, и «Портрет Прасковьи Мамонтовой». Эти два портрета сложно назвать детскими, но и отнести их к взрослым невозможно, так как изображены на них девочки-подростки.

«Девочка с персиками» написана совсем юным живописцем, она отражает его стремление к изображению отрадного, в то время, как его современники «пишут все тяжелое»³. Сочные, яркие краски полотна пропитанного светом и наполненного невероятной гармонией сделали Серова знаменитым.

«Портрет Прасковьи Мамонтовой» явно не обладает богатой цветовой гаммой или импрессионистическими достоинствами «Девочки с персиками», а также свойственным ей ощущением выхваченного из контекста момента, однако он демонстрирует уже отточенное Серовым мастерство выявления характера модели и раскрытия ее внутреннего мира.

«Портрет Лели Дервиз» 1892 г. – залитое солнечным светом изображение светловолосой девочки сродни импрессионистическим и отдаленно напоминает «Девочку с персиками» хотя и выполнено несколько в колористически упрощенном варианте.

«Портрет великой княжны Ольги Александровны», созданный в 1893 г., должно быть, первый детский портрет, выполненный на заказ. Однако если заказные портреты «аристократов» не могли поистине заинтересовать Серова своей психологической привлекательностью, то детские заказные портреты – напротив всегда вызывали у художника особый интерес.

В «Портрете великой княжны Ольги Александровны» проявляется стремление Серова к упрощению цветовой гаммы и созданию главного акцента на лице модели. Именно в 1890-х гг., что видно в этом портрете, цветовая гамма в серовских полотнах приобретает тональный характер с выделением одного основного цвета и использованием множества его оттенков⁴.

В 1897 г. Серов пишет этюдный портрет «Саша Серов». Одно из первых изображений Валентином Серовым своих собственных детей. Старший сын художника полностью погружен в себя, он не смотрит в сторону пишущего его портрет отца, ведь он занят другим более важным для ребенка делом. Задумавшись, он подпирает ручкой кудрявую головку, а взгляд его поглощен изучением лежащего перед ним на столе альбома.

«Дети» 1899 г. – групповой портрет старших сыновей Серова, Саши и Юры. Портрет открыто лиричен, что поражает своей гармонией и необычайной свободой в передаче изображения. В. А. Лянин, впечатленный полотном, писал: «Перед портретом „Дети“ испытываешь чувство узнавания обычного, простого, знакомого, но почему-то волнующего, тревожащего»⁵.

«Портрет Мики Морозова» – второй заказной детский портрет кисти Серова. Фигура ребенка передана в движении, вся поза динамична и подвижна. Взгляд Мики, что часто можно встретить в детских портретах Серова, обращен вдаль мимо наблюдающего его художника, будто внутрь своего безопасного самостоятельного детского мира.

Детские портреты 1890-х гг. схожи друг с другом по цветовой палитре и едва уловимому внутреннему движению маленьких героев серовских полотен. Поздние детские портреты Серова 1900–1910-х гг. уходят в графику, еще более отчетливо обретая форму «острых характеристик».

В большинстве детских портретов Серовым активно используется влияние жеста на формирование характера изображаемых им маленьких моделей, выявляются их индивидуальные черты характера. Серов понимает ребенка в его движении, позволяет и принимает его, чувствуя в нем детскую непосредственность, а также внутреннее и внешнее проявление свободы ребенка.

Дети на полотнах Серова полноценные личности, они часто задумчивы и смотрят сквозь наблюдающего вглубь самих себя, благодаря чему портреты их приобретают лирическое начало.

В воспоминаниях современников часто упоминается гений В. А. Серова, например, в словах поэта В. А. Брюсова: «Его глаз видел безошибочно тайную правду мира. И, когда его рука чертила рисунок или покрывала красками полотно, оставалось сказать: „Так оно есть, так было, так должно быть“»⁶. Разумеется, эта фраза не относится конкретно к детскому портрету в творчестве В. А. Серова, однако она лучше всего может объяснить трогательные лирические детские образы в нем, то, как Серов видит детей и изображает их и есть та самая «тайная правда мира».

Детские портреты стали особой страницей в творчестве Серова, они показывают столь глубокое понимание детского мира, самой души ребенка, что сложно найти даже в контексте мирового художественного искусства, времени расцвета детского портрета, нечто подобное. В творчестве Серова заключается не единичное удачное детское изображение, в нем таится концепция детского характера, породившая ряд детских портретов, едва ли уступающих по своей значимости галерее портретов современников Серова, созданных им на рубеже столетий.

Примечания

¹ Зингер Л. С. О портрете: проблемы реализма в искусстве портрета. М.: Совет. худож., 1966. С. 36.

² Лентяшин В. А. Портретная живопись В. А. Серова 1900-х гг.: основные проблемы. Л.: Худож. РСФСР, 1986. С. 19.

³ Серов В. А. Переписка, 1884–1911 гг.: письма В. А. Серова и к нему / вступ. ст., подгот. текста, примеч. Н. Соколова. Л.: Искусство, 1937. С. 245.

⁴ Соколова Н. И. Валентин Александрович Серов. Л.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. С. 54–59.

⁵ Лентяшин В. А. Указ. соч. С. 34–35.

⁶ Соколова Н. И. Указ. соч. С. 54–59.

Е. Д. Буркаленко

Уильям Стрэнг в шотландская гравюра рубежа XIX–XX в.

Рассмотрена творческая деятельность шотландского художника XIX–XX вв. Анализируются несколько его работ посвященных повседневной и религиозной культуре шотландского народа. В ходе анализа прослеживается развитие книгопечатания, где Уильям Стрэнг выступает основным автором иллюстраций.

Ключевые слова: гравюра, иллюстрации печатной книги, Шотландия, историзм, религия

Ekaterina D. Burkalenko

William String and Scottish 19th–20th century engraving

This article discusses the creative activity of the Scottish artist of the 19th–20th century. Several of his works on the daily and religious culture of the Scottish people are analyzed. The analysis traces the development of book printing, where William String is the main author of illustrations.

Keywords: etching, illustration printed books, Scotland, historicism, religion

В декабре 2008 г. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина представил пользователям сети Интернет электронный каталог «Британская гравюра XVIII–XIX вв.», в который вошли семьсот произведений печатной графики, созданных английскими, шотландскими и ирландскими художниками. Особое место в электронном каталоге отводится авторскому эстампу второй половины XIX столетия, признанными мастерами которого по праву считаются Джеймс Уистлер, Фрэнсис Сеймур Хейден и Уильям Стрэнг. Работая преимущественно в офорте, художники создали целый ряд графических листов, ставших шедеврами мирового искусства.

Среди этих работ не составит труда найти доподлинно шотландских мастеров, ведь легко усмотреть, в чем их отличие от английских. Изначально, шотландские работы отличались звучностью и глубиной. Англичане видят конечную цель работы, у шотландцев же в работе и есть вся суть. С любовью к родине, к ее долинам и горам у них объединялось романтическое стремление погружаться в национальное прошлое. Эта мрачная, овеянная грустью страна была будто бы создана, для того чтобы стать колыбелью романтических легенд и поэм. Шотландия страна ясновидения, страна предчувствий и снов¹.

Многие события XIX в., вроде промышленного переворота и других социальных потрясений, замечено воздействовали на людей. Основной реакцией был уход в прошлое. Историзм стал определяющей чертой европейской культуры XIX в. Он разрушил веру в неизменность человеческой природы на все времена, сделав отдельного индивида частью всеобщего исторического процесса. Расцвет историзма пришелся именно на XIX столетие, когда он захватил все искусства и все жанры. Главной чертой художественных концепций того периода было познание прошлого в его непосредственной связи с настоящим и интерпретация настоящего сквозь призму прошлого.

Говоря о шотландских мастерах XIX в. нельзя не упомянуть самого известного из них на тот момент. Дэвид Робертс прославился как мастер изображения архитектурных памятников. В 1824 путешествовал по Франции, Бельгии, Голландии и Германии, где сделал множество рисунков, которые в то время имели большой спрос. Читателям всегда интересно знать, как выглядят далекие страны. Палестинские картины Д. Робертса до сих пор волнуют зрителя.

Но Дэвиду Робертсу, художнику с «фотографическим» зрением, верили безоговорочно. Было так, как видел он. Художник педантично срисовывал то, что видел с натуры. Его работы отличаются глубоким и замкнутым пространством. Линейная перспектива придает работам необходимую четкость в образе архитектуры, наряду с использованием воздушной перспективы, которая помогает выделить деление планов. Пространство целостно, подчеркивая натуралистичность. Благодаря пустующему первому плану, зрителю удобно поместить на него себя, рассматривая объект вместе с художником.

Если Робертс запечатлел моменты жизни с поразительной точностью и передавал тем самым рациональный взгляд творца XIX в., то Уильяма Стрэнга можно смело отнести к тем мастерам, которые отражали мир через призму иррационального мышления. За всю свою жизнь он завоевал международную репутацию искусного гравера, портретиста и живописца. Темы его работ варьировались от фантастических до самых реалистичных. К примеру, бескомпромиссные изображения его современности в гравюре 1883 г. «Время обеда, или Путники». В этой работе отражены последствия нищеты и социальной

несправедливости. Гравюра имеет четкое деление на планы. Все самое важное и информативное автор поместил на передний план. Он дал нам отлично рассмотреть, как группа путников из пяти человек села обедать. В самом центре гравюры женщина с полупустой сумкой и небольшой емкостью с водой сосредоточена на дележке скудных запасов на четверых уставших мужчин. Использование автором воздушной перспективы можно заметить на примере пейзажа заднего плана. Наряду с этим Стрэнг изучал библейские сюжеты и относился к ним с глубоким почтением. Образцом служат иллюстрации к поэме «Потерянный рай» Джона Мильтона 1896 г. «Сатана восстает из горящего озера» – сюжет противоречивый, ведь широкие взмахи крыльев дают динамику, в то время как цепь на ноге Сатаны обеспечивает статику. Стрэнг виртуозно передал то отчаяние и ярость, что захватила прикованного ко дну пылающего озера отступника. Фантазия художника поражала своим разнообразием, и, благодаря, техническому мастерству воплощение идей соответствовало высокому статусу работы. «Это трудно – ткнуть пальцем в любое место и с точностью сказать „это Стрэнг“, – утверждает Даголд Сатерленд Макколл, обращая внимание на то, что «он похож на художника-хамелеона, который неожиданно появляется и принимает почести от разных школ, при этом не причисляя себя ни к одной из них»².

Шотландский художник также был сторонником возрождения печатной книги и сделал много иллюстраций для книг и периодических изданий. Иллюстрированные книги представляют собой один из его самых мощных и оригинальных вкладов в искусство. Первой из этих книг была «The Earth Fiend», опубликованная в 1892 г. Книга состояла из баллады, написанной Стрэнгом, нашедшая свое отражение в одиннадцати гравюрах разных размеров. Символические, суровые, эти работы отличаются прочными композициями и уверенной техникой. Два года спустя он создал эксцентричную балладу «Death and the Ploughman's Wife», титульная страница которой содержит незабываемый образ обнаженного ребенка, бросающего человеческий череп. Работы Уильяма Стрэнга в этой книге не имеют названия и, похоже, не связаны с каким-либо конкретным моментом в тексте. Это вызывает трудности в определении первичного появления образа: был ли персонаж задуман изначально на гравюрах или на словах в балладе. Стрэнг также представил иллюстрации к работам других авторов.

Один из немногих недостатков, который критики ставят ему в вину это «агрессивная оригинальность». Каждая работа Стрэнга является вызовом сторонникам посредственности и условностей. Реалистичное воплощение фантастических идей в сочетании со строгой честностью было глотком свежего воздуха для викторианской Англии.

Работы Стрэнга, которые не являются иллюстрациями, чрезвычайно разнообразны. Жанровые картины обычно мрачные, часто сбивающие с толку. Воплощение сюжета варьировалось от реального до фантастического. Отличным примером аллегории служит его иллюстрация сна «Гротеск». Эта работа – изображение фантастического сновидения, в котором обнаженная женщина выливается из уст гигантского черепа, в то время как на заднем плане элегантно одетая женщина уклоняется от гигантской ленты. Образы, отраженные в гравюре, приближают к теме нищеты, предпочитая честность воплощения и психологическую интенсивность. Первоначально, гравюра сопровождалась заметками самого автора, но, к сожалению, они не сохранились. По словам Дэвида Стрэнга, сына мастера, каждая работа его отца, в том числе и те, в которых не было ясного или очевидного сообщения, имела смысл – даже если он был известен только автору. Истинные мысли Стрэнга воплощались в гравюрах под покровом метафоры, которую не всегда легко расшифровать. Большинство работ Стрэнга характеризуются драматической, задумчивой и часто сверхъестественной насыщенностью.

Искусство шотландской гравюры рубежа XIX–XX в. благодаря творениям Уильяма Стрэнга принесло большую пользу континентальному искусству. Своими лучшими произведениями он дал новую пищу Европе, стремящейся в мир «мистической красоты». Общество, что боялось современности и уходило в свое искусство в прошлое, получило романтическую шотландскую мрачность. Творения Стрэнга внесли ценный вклад в реалистическое искусство нового времени. Он создавал собственные оригинальные композиции, ища в то же время новые пути и средства художественного выражения. Офорты, с их сочными контрастами черного и белого и богатыми градациями тонов, по общему впечатлению очень живописны.

Уильям Стрэнг на протяжении всей своей жизни создал более 750 оригинальных отпечатков. Он работал главным образом в технике офорта, но экспериментировал с другими методами, включая меццо-тинто и литографию. Мастер являлся ключевой фигурой в европейском возрождении интереса к шотландскому искусству и гравюре в конце XIX – начале XX в.

Примечания

¹ Мутер Р. История живописи в XIX в. / пер. З. Венгеровой. СПб.: Изд. т-ва «Знание», 1901. Т. 3. 462 с.

² MacColl D. S. William Strang // The Saturday Review. 1899. Apr. 1. P. 396–397.

Е. В. Сергеева

Образ «Воскресения» Плокгорста в отечественной монументальной живописи

Алтарный образ «Воскресения» Бернгарда Плокгорста 1867 г., написанный для собора в замке Мариенбург обретает большую популярность в России в конце XIX – начале XX в. в. В статье впервые дается краткий анализ иконографии произведения, его связи с западноевропейской изобразительной традицией. Произведение Б. Плокгорста 1867 г. стало образцом для многих монументальных церковных росписей. Использование произведений Плокгорста в качестве образца вписывается в контекст копирования картин известных художников в русском религиозном искусстве в конце XIX в., что свидетельствует о зарождении массовой культуры в России.

Ключевые слова: Бернгард Плокгорст, Манасеин, икона, Воскресение, храм, росписи, хромофотография, извод, иконография

Elena V. Sergeeva

Plockhorst's «Resurrection» in Russian monumental painting

The altar image of the «Resurrection» of Bernhard Plockhorst in 1867, written for the Cathedral in the castle Marienburg gained great popularity in Russia in the late 19th – early 20th century. The article first gives a brief analysis of the iconography of the work, its connection with the Western European visual tradition. It became known in Russia since the 17th century, and in the 19th century it was found in the form of a bas-relief of the North pediment of Saint Isaac's Cathedral, executed by F. Lemmer (1839–1843). The work of B. Plockhorst in 1867 became a model for many monumental Church paintings. The use of works of Plockhorst as the sample fits into the context of copying paintings by famous artists in Russian religious art in the late 19th century. It indicates the emergence of a mass culture in Russia.

Keywords: Bernhard Plockhorst, Manasein, icon, Resurrection, temple, paintings, chromolithography, exposition, iconography

В русском церковном искусстве рубежа XIX–XX вв. обретает популярность обращение к религиозной живописи Бернгарда Плокгорста (1825–1907). Особенно широко известны реплики и близкие копии с его образов «Воскресение» (Мариенбургский собор, Западная Пруссия, 1867) и (Иммануэлькирхе, Берлин, 1892). Выявление круга монументальных росписей, использующих алтарную картину Плокгорста 1867 г., локализации памятников данного извода и изменение иконографии у русских иконописцев позволило бы судить о характере церковного искусства конца XIX – начала XX в. В свою очередь новые сведения могут содействовать в уточнении датировки росписей некоторых храмов, икон и лечь в основу подготовки проекта научной реставрации усыпальницы Н. А. Манасеина, где помещена икона-список с картины из Мариенбурга.

В советские годы к подражанию немецкому художнику относились осуждающе снисходительно. Религиозное творчество Б. Плокгорста, отраженное в русском монументальном церковном искусстве в последнее время упоминается в диссертационных исследованиях.

Вероятнее всего, копирование образов с немецкого художника можно связать с неоклассическими тенденциями, которые сохранились в стенописи провинциальных церквей вплоть до 1917 г. Копии с произведений немецкого художника соседствуют со списками других знаменитых живописцев – В. М. Васнецова и М. В. Нестерова.

Росписи с использованием картин Плокгорста находятся на Афоне в Свято-Пантелеймоновом монастыре, где также наряду с немецким мастером представлены реплики произведений русских живописцев Васнецова и Кошелева. Как отмечает С. Е. Большакова, в росписи Спасо-Преображенского собора валаамские иконописцы, ориентируясь на Плокгорста, часто изменяли композицию и иконографию, компилируя изображения¹. Этот факт свидетельствует не только о том, что русские художники творчески относились к европейским образцам, но также, возможно, что образцами являлись уже переработанные произведения.

Т. Е. Савицкая упоминает картину Б. Плокгорста «Воскресение» (1867) отмечая, что она вошла в «список самых выдающихся произведений со времен Чимабуэ»². Соответственно, этот алтарный

образ был не только признан, но и прославлен, а значит мог стать ориентиром в изображении этого события.

Распространенность реплик с его работ в храмах и монастырях (даже на Афоне), их публикации в журналах и многочисленность способствовали тому, что до сих пор сохраняются списки с его произведений. Особенно популярным был образ Воскресения Христова. Но Б. Плокгорст написал две алтарных картины Воскресения – для Мариенбургского собора в 1867 г. и приобретенный для Иммануэлькирхе в Берлине в 1893 г. Оба произведения отличаются друг от друга. В данном случае необходимо выявление иконографически близких образу «Воскресения» для собора в Мариенбурге памятников поздней русской иконописи, по преимуществу монументальных, поскольку именно они могут указать локализацию распространения копий с картины Б. Плокгорста 1867 г. и проследить изменения в иконографии образа.

Картина Б. Плокгорста «Воскресение» (1867) создана в традиции европейской иконографии – «Восстание от Гроба», которая основана на Апостольском Символе веры, иллюстрированном в средние века. Символ веры делился на двенадцать частей. Каждая часть называлась формулой (догматом). Был создан цикл из двенадцати образов, представлявших каждый определенную формулу этого Символа, где Распятие обозначала четвертая формула, а Сошествие во ад и Воскресение – пятая.

Иконографический состав Воскресения: Христос, воины, часто жены-мироносицы, идущие ко Гробу и гроб в виде саркофага. И этот состав героев сюжета остается одним и тем же во всей европейской живописи. Эта иконография соотносится с Евангелием от Матфея (Мф. 27, 64–66; 28, 1–7). Все картины на эту тему, относящиеся к эпохе ренессанса, до Матиаса Грюневальда (Изенхеймский алтарь. Триптих. Центральная часть. Восстание от Гроба, 1512–1516), изображают событие Воскресения так, как будто оно происходит днем. Только в эпоху барокко, «Восстание от Гроба» начинают писать в ночном пейзаже: Питер Пауль Рубенс «Воскресение» (Музей искусств, Марсель, Франция, 1617–1619); Эстебан Мурильо «Воскресение» (Королевская академия изящных искусств, Сан-Фернандо, Испания, 1646); Лука Джордано «Воскресение» (Галерея Резиденции, Зальцбург, Австрия, после 1665 г.). Существует два варианта иконографии, там, где представлены Христос и воины, а ангелы либо отсутствуют, либо сопровождают Христа, являясь фигурами второго плана. Известен второй вариант, где ангелы играют важную роль в образе. Плокгорст в более раннем «Воскресении» (1867), которое он написал для собора в Мариенвердере изобразил Христа, ликующего ангела и воинов. Можно сказать, что картина, написанная позднее в 1892 г., приобретенная для Иммануэлькирхе, является переработанной иконографической схемой предыдущего изображения, но автор исключает воинов.

Художник в течение всей жизни не раз обращался к темам Страданий Христа и Богоматери и Воскресения Христова. В результате можно сказать, что сложился единый цикл Страстей Христовых, тематически связанных с Воскресением. На многих картинах присутствует тема Голгофы с тремя крестами: Воскресение (1867 г. Мариенбургский собор), Три Марии у Гроба Господня (Жены-мироносицы. Катариненкирхе. Брауншвейг), Пасхальное утро-Явление Христа Марии Магдалине (1880 Галерея Виктории в Мельбурне), Воскресение (1892 г. Иммануэлькирхе в Берлине). Тема Голгофы с тремя крестами присутствует в произведениях живописи с эпохи ренессанса, при чем композиционный прием Плокгорста повторяет ранее найденные решения. Эта иконографическая схема характерна для нескольких тем картин: «Погребение или Оплакивание Христа», «Воскресение – Восстание от Гроба», «Жены-мироносицы у Гроба (Три Марии у Гроба Христа)», «Явление Христа Марии Магдалине (Не прикасайся ко Мне)».

Мотив и композицию Рафаэль использовал в картине «Погребение Христа» (1507). У него Голгофа расположена в правом верхнем углу, а гроб занимает левую часть полотна. Примерно в то же время, возможно немного ранее, неизвестный нидерландский мастер триптиха «Скорби Марии» (Погребение Христа, 1490–1510) изображает основную идею этой композиции. Эпоха барокко привносит свои изменения в понимании этого мотива, событие происходит не днем, а в сумерках. Шимон Чехович на картине «Погребение Христа» (1731), а позднее Карл Вениг в 1859 г. пишут Голгофу, озаренную последними лучами солнца. Плокгорст использовал сложившуюся изобразительную традицию в своих картинах пасхального цикла, но вместо вечерней зари, и грядущей ночи, светлеет восток наступающего дня.

Европейская иконография, начиная с XVII в. распространяется и становится привычной России. Такой вариант «Воскресения» можно видеть на барельефе северного фронтона главного собора Империи выполненного в 1839–43 гг. скульптором Ф. Лемером.

Ориентация на картину Плокгорста 1867 г. имеет свой круг распространения в нашем отечестве. Преимущественно ее можно встретить в монументальной живописи храмов Петербурга и Ко-

стромской губернии. Условно эту иконографию можно назвать «Воскресение с воинами». В Санкт-Петербурге сохранились и принадлежат одному иконографическому варианту настенная роспись и иконы в Смоленской церкви на Смоленском кладбище и образ в усыпальнице Н. А. Манасеина в Царском Селе. Но ни одно изображение полностью не повторяет подлинник Плокгорста. В Царском Селе – сокращенный вариант, а на Смоленском кладбище – компиляция из двух вариантов «Воскресения» 1867 и 1893 гг.

Николай Авксентьевич Манасеин – министр юстиции и сенатор скончался 16 и был погребен 18 сентября 1895 г. Тогда же его старший сын заказал надгробную часовню-усыпальницу.

Усыпальница Н. А. Манасеина находится на Казанском кладбище Царского Села (ныне г. Пушкин), которое известно с XVIII в. Внутри часовни на западной стене сохранилась большая икона, написанная маслом на металле в академическом стиле – «Воскресение» (не позже 1896 г.) список или свободная копия с алтарной картины «Воскресение» Б. Плокгорста, созданной для собора в замке Мариенбург в 1867 г.

Во время постройки этого памятника развивается новый стиль – модерн, но это сооружение можно отнести к предыдущей эпохе – поздней эклектике или позднему русско-византийскому стилю. Детали усыпальницы имеют много прообразов: килевидные завершения закомар – тоновские постройки, строенные колонны с простыми капителями – храмы архитектора Н. Н. Никонова. Можно предположить, что консервативность взгляда заказчика на архитектурное решение и внутреннее оформление часовни выразилось и в позолоченной раме, с классицистическим орнаментом меандра. Это подтверждает мнение Е. О. Мирошиной о связи обращения к творчеству Плокгорста и возрождению неоклассицистических тенденций в искусстве. В часовне Манасеина композиция иконы представляет сокращенный вариант, его цветовое решение – иное. Ангел облачен в голубой гиматий. Вместо трех пораженных воинов присутствует один: отвернувшись от Христа, он закрывается щитом.

В колористическом отношении к иконе «Воскресения» на Казанском кладбище близка одноименная роспись в церкви Воскресения в селе Пятницком Весьегонского уезда Тверской губернии. Она была сделана также в 1896 г., но в ней существует отличие – для изображения избран средний воин из картины Плокгорста. В целом, колорит росписи церкви близок к росписям второго слоя в усыпальнице светлейших князей Юрьевских на Казанском кладбище Царского Села.

Роспись Смоленского храма, сделана во время последнего капитального ремонта перед революцией под наблюдением архитектора В. А. Косякова, вероятнее всего, Ф. Р. Рейляном в 1903 г.³ Художник, оставляя воинов, значительно перерабатывает композицию, изменяя вертикальный формат картины на горизонтальный, расширяя пейзажный фон и заменяя коленопреклоненного ангела стоящим. Иконы «Воскресения» в Смоленской церкви точно изображают воинов, но фигура Христа заимствована у картины Плокгорста 1892 г., где Он стоит на облаке с орифламмой. На аналойной иконе ангел повторяет произведение 1867 г., тогда как на настенной – 1892 г.

Благодаря фотографии и гравюре, полотно из Мариенбургского собора стало популярным не только в Германии, но и в России, где появились иконописные списки-копии. Гравюра, помещенная в журнале «Нива» (1882, № 13), достаточно точно воспроизводит алтарный образ, даже формат вписывается в готическую стрельчатую арку, как в подлиннике.

Иконография картины немецкого мастера в России значительно меняется: в издании хромо-литографий с двенадцатыми праздниками в 1886 г. у Сытина появляются жены-мироносицы, скала превращается в Гроб с проемом входа. Вместо синдона Христос одет в хитон и гиматий.

Две других росписи, где отражена картина Плокгорста 1867 г. находятся в Костромской области. Одна – в церкви Воскресения Христова в г. Буй, построенной во второй четверти XIX. в. другая – Покрова Пресвятой Богородицы в селе Дор Буйского района Костромской области. В Буйском храме живописец в качестве образца использовал хромо-литографию И. Д. Сытина. Мастер Покровской церкви предположительно ориентировался на образец, который являет икона «Воскресения» на Смоленском кладбище Санкт-Петербурга.

Можно заключить, что царскосельская икона и образ из Воскресенской церкви Тверской губернии имеют один иконографический источник, а смоленские кладбищенские роспись и иконы – компиляция обеих картин немецкого художника. В Санкт-Петербурге ориентировались на Плокгорста. Росписи в Костромской области опосредованные, сделаны с переработанных образцов.

Существует так же иконографический вариант, когда иконописец в целом следует изводу картины 1867 г., но исключает воинов. Иконография Воскресения, ориентирующаяся на Плокгорста отражена в афонских открытках, которые появляются позже хромо-литографий двенадцатых праздников И. Д. Сытина. Самая ранняя принадлежит Ильинскому скиту и выпущена в 1897 г., позднее тот

же скит распространял другую хромолитографию. В РГАДА хранится открытка из обители Иоанна Златоуста с оттиском монастыря, напечатанная в типографии Фесенко в Одессе⁴. Монастыри сами распространяли свою печатную продукцию⁵. В целом эти открытки представляют собой заимствование из обеих картин Плоггорста и хромолитографии Сытина. Открытки с картин Плоггорста, по словам С. Е. Большаковой, рассылал по строящимся храмам сам обер-прокурор Святейшего Синода К. П. Победоносцев⁶.

В других губерниях ориентировались на картину «Воскресения» Плоггорста 1892 г., приобретенную для Иммануэлькирхе в Берлине. Была выпущена цветная открытка с этой картины, по словам Н. А. Мозохиной, вероятнее всего за границей. К. П. Победоносцев считал невозможным бороться с печатными иконами, которые конкурировали с бумажными иконными картинами «кипами привозимыми из Германии»⁷.

Образ «Воскресения» Б. Плоггорста 1867 г., созданный в традициях западноевропейской иконографии в России приобретает огромную популярность, не только благодаря уже привычному изводу, но и доступным хромолитографическим наборам двенадцатых праздников, а также открыткам, распространяемым со Святой Горы Афон. Бесспорно, обладая духовным авторитетом, афонские открытки стали образцами «правильного» изображения главного праздника Православной Церкви. Плоггорста, наряду с известными русскими художниками Васнецовым, Нестеровым и Кошелевым, копируют русские иконописцы при украшении ново построенной или вновь расписанной церкви. Реплики с немецкого художника тиражируются, иконография изменяется, образ начинает жить своей жизнью, приобретая фольклорное начало. Возможно, в этом явлении отражается зарождение массовой культуры.

Данное исследование – первый шаг для постижения творческой силы русского церковного искусства, берущего западный образец и дающего ему новую жизнь. В этой связи видится необходимость дальнейшего рассмотрения взаимосвязи национального стиля и типовых храмов, а также росписей и икон, отражающих творчество немецкого мастера.

Примечания

¹ Большакова С. Е. Немецкие образцы в росписях Спасо-Преображенского собора Валаамского монастыря // Проблемы развития зарубежного искусства, Германия–Россия: материалы междунар. науч. конф., посвящ. памяти М. В. Доброклюнского, 24–26 апр. 2012 г.: сб. ст. / науч. ред. В. А. Ляшин, Н. С. Кутейникова; сост. С. Ю. Верба. СПб.: Ин-т им. И. Е. Репина, 2015. Ч. 2. С. 49–58.

² Савицкая Т. Е. Выставка одной картины. Бернхард Плоггорст «Скорбящая Богородица с ангелом» // The Saratov Room. Саратов, 2017. 26 сент. URL: <http://saratov-room.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

³ Большакова С. Е. Под покровом Смоленской иконы Божией Матери: Церковь во имя Смоленской иконы Божией Матери, храмы Смоленского кладбища, часовня святой блаженной Ксении Петербургской. СПб., 2009. С. 26–27.

⁴ Российский государственный архив древних актов. Ф. 1197. Оп. 2. Д. 721. Л. 280–280 об.

⁵ Мозохина Н. А. Распространение и продажа открытых писем в России в начале XX в. // Печать и слово Санкт-Петербурга: Петербургские чтения–2016: сб. науч. тр. XVIII всерос. науч. конф.: в 2 ч. СПб., 2017. Ч. 1: Книжное дело. Культурология. Межкультурные коммуникации. С. 47.

⁶ Большакова С. Е. Немецкие образцы в росписях Спасо-Преображенского собора Валаамского монастыря. С. 52.

⁷ Ковалева М. Д., Шипунова М. В. Комитет попечительства о русской иконописи, 1901–1918 гг.: история и деятельность // Вестн. Рос. гос. гуманитар. ун-та. Сер. История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2014. № 17 (139). С. 77.

М. А. Бурнашова

Пикториализм в фотоискусстве XIX–XX вв.

Становление фотографии немислимо без опоры на многовековой опыт изобразительного искусства: во взаимосвязи живописи и фотографии возникает особый художественный язык. Исследуя предпосылки формирования пикториализма – направления, господствующего в конце XIX – начале XX в., важно определить ценность первых творческих опытов в фотоискусстве, выявить приоритеты различных способов художественной работы и обозначить последующие тенденции. Развитие пикториальной фотографии повлекло за собой распространение новых визуальных экспериментов. Фотографы использовали негативы как подстрочники, пытались запечатлеть оптические световые эффекты на бумаге, а готовое произведение создавали уже при постобработке. Приверженцы пикториализма впервые отказались от распространенного мнения о назначении фотографии лишь как получении документальных снимков и обозначили главную ценность фототворчества – оригинальность использования средств, техники и формы изображения.

Ключевые слова: пикториализм, пикториальная фотография, фотографический импрессионизм, творческий эксперимент, техника печати, постобработка

Marina A. Burnashova

Pictorialism in 19th–20th centuries photography

Photography was formed on the base of the experience of fine art. A special artistic language arises in the relationship between painting and photography. When studying the prerequisites for the formation of pictorialism, that is, the direction that existed in the late 19th – early 20th century, it is important to determine the value of the first creative experiments in photography, to identify the priorities of different ways of artistic work and to indicate subsequent trends. The development of pictorial photography has led to the spread of new visual experiments. Photographers used negatives as rough drafts, tried to capture the optical effects of light on paper, but the finished product was already in post-processing. Pictorialists for the first time abandoned the widespread opinion about the purpose of photography only as a receipt of documentary shots and outlined the main value of photographic art, which was the originality of the use of tools, techniques and forms of the image.

Keywords: pictorialism, pictorial photography, photographic impressionism, creative experiment, printing techniques, post-processing

История фотографии неразрывно связана с историей живописи. С 30-х гг. XIX столетия, т. е. со времени изобретения фотографии, которое, по существу, связывают с тремя именами – французов Ньепса и Дагера и англичанина Тальбота, – наблюдалось взаимовлияние технического и творческого, и документальное по своей природе явление сразу стало претендовать на звание искусства. Фотография переняла у живописи теорию композиции, заимствования наблюдаются также в жанровом спектре. Самым востребованным жанром новорожденного искусства считался портрет, однако сама фотография сначала выполняла лишь функцию «наброска» для написания картины. Постепенно популярность завоевывали натюрморт, пейзаж, панорамный ландшафт, архитектурная съемка¹.

Со временем приходит осмысленное и прочувствованное восприятие фотографического изображения. Согласно определению «Большой советской энциклопедии», «фотоискусство – разновидность художественного творчества, в основе которого лежит использование выразительных возможностей фотографии»². Во взаимосвязи первого «технического» искусства, основанного на достижениях в науке, и собственно живописи рождается новый изобразительный язык.

К 50-м гг. XIX столетия в Великобритании к его возможностям прибегло Братство прерафаэлитов – творческое объединение людей, выступающих против консервативного академического образования в традициях Викторианской эпохи. Молодых художников вдохновляла живопись итальянского Проторенессанса и, переосмысливая ее, они стремились обновить современное им искусство. Видными членами движения являлись Данте Габриэль Россетти, Уильям Хант и Джон Милле. Для прерафаэлитов, как и для многих художников того времени, использование фотографий представляло собой начальный этап создания картин³.

К примеру, снятая в 1865 г. Джоном Робертом Парсонсом при участии Габриэля Россетти серия фотографий с Джейн Моррис, супруги ведущего прерафаэлиты второй волны Уильяма Морриса, явилась материалом для будущих живописных произведений художника Россетти. Романтический облик этой женщины с чертами средневековой красоты стал идеалом прерафаэлизма. В снимках прерафаэлитов внимание концентрируется на персонаже, здесь также чувствуется бережное и точное отношение к деталям.

Особенно предельно детализированы ранние пейзажи. Однако одной из первых, кто отказался от точной фокусировки в создании фотографических этюдов, оказалась Джулия Камерон⁴. Для ее работ характерно размытое изображение, что называется «не в фокусе», как на портрете 1867 г. Джулии Джексон, племянницы Камерон и матери Вирджинии Вулф. Смягчение оптического рисунка и стремление к большему обобщению стало впоследствии характерно для прерафаэлизма.

Эти идеи разделяли и члены Королевского фотографического сообщества, такие как Генри Пич Робинсон и Оскар Густав Рейландер, которые трактовали снимок как картину. Прерафаэлиты также приветствовали изобретение нового метода Фредерика Скотта Арчера – мокрый коллоидный процесс, и использование объектива анастигмат, с помощью которого получалось резкое и технически качественное изображение, перестало соответствовать новым эстетическим критериям времени. Сергей Морозов в книге «Творческая фотография» отмечает: «В таких условиях в фотографических обществах, кружках любителей и профессионалов послышались призывы: пренебречь усовершенствованиями техники, оставив ее практическим деятелям, фотографам-художникам всецело обратиться к созданию образов»⁵.

В истории развития творческой экспериментальной фотографии мы можем проследить, как постепенно на смену приходят мягкорисующие объективы, например, однолинзовый монокль, позволяющий достичь «затуманенный» кадр. Новые решения придавали расплывчатость рисунку, что теперь стало цениться. Понятие эксперимента мы вводим с целью обозначения снимков, не вписывающихся в общепринятый ряд жанров, а также сделанных с помощью специального оборудования и техники.

В 1850-х гг. Альфонс Луи Пуатвен начал получать отпечатки без детализированных подробностей. Это стало возможным благодаря разработанному изобретателем способу получения отпечатков на бумаге с фотослоем, изготовленным на солях хрома, а не серебра. К тому же, он пользовался бумагой, покрытой хромированным гуммиарабиком с примесью краски⁶. Примечательно, что с момента появления технических новшеств художники старались уйти от реалистичной фиксации фактов, от самой фотографичности изображения.

Творчество импрессионистов изменило традиционное представление об изобразительном искусстве и повлияло на его дальнейшее развитие. Новое направление показало, как подчеркивает исследователь фотографии Антон Вершовский, «насколько свеж и необычен может быть взгляд на самые привычные и обыденные сюжеты и предметы»⁷. Отныне художники начали использовать еще больший спектр своей палитры для передачи моментальных впечатлений. Вследствие чего появилось первое направление художественной фотографии – пикториализм, которое еще называют фотографическим импрессионизмом.

Само понятие «пикториальная фотография» (от английского «pictorial» – «живописный») вошло в оборот на рубеже XIX–XX в. Впервые этот термин появился в работе английского фотографа Генри Робинсона «Pictorial effect in photography» («Изобразительный эффект в фотографии»), опубликованной в 1869 г. Историк фотографии Владимир Левашов в своих «Лекциях» отмечает, что пикториальное фотоискусство основано на импрессионистической стилистике и символизме в сюжетно-жанровом плане⁸.

Мы приходим к выводу, что пикториализмом называют как направление, так и стиль. Пикториальная фотография будто имитирует живописную картину или даже печатную графику, ведь фотографы зачастую используют негатив как подстрочный материал, создавая полноценное произведение уже при постобработке. Вообще, для пикториализма характерно размытое изображение, декоративность и сложная техника печати. Например, бромойль, как один из способов печати, позволял вручную окрашивать разведенной масляной краской определенные участки отпечатанного на бромосеребряной бумаге снимка⁹. В то время широкое распространение получают также разные виды рукодельной бумаги – от грубо-фактурной до мягкой японской. Полученные снимки обрабатываются кистью, карандашом, ластиком и прочими инструментами – фотограф может устранить лишние детали, создать подобие рисунка.

В начале 1890-х гг. возникают первые пикториалистические фотообъединения, поэтому именно это время можно считать датой рождения международного явления пикториализма. По утвержде-

нию некоторых исследователей, важной причиной его распространения становится стремление фотохудожников к самовыражению¹⁰. Примем во внимание и другую причину – объективную эволюцию фотографии, ее нарастающую доступность большинству, превращение в развитую индустрию.

По данным Британской энциклопедии за 1911 г., пикториализм родился в Великобритании¹¹. Английский фотографический клуб «The Brotherhood of the Linked Ring» («Братство кольца») был создан Робинсоном в 1892 г. Согласно разным источникам по истории фотографии, его членами являлись многие видные фотографы, в том числе иностранные, такие как Фрэнк Сатклиф, Фредерик Эванс, Робер Демаши, Альфред Стиглиц, Пол Мартин и др. Критики отмечают, что стилистика работ американских фотографов несколько отличалась от английских собратьев.

Уже с начала 1890-х гг. ряд европейских городов наполняют выставки фотографических салонов. Наиболее ярким творческим союзом того времени становится группа «Трилистник» (1898–1903), образованная австрийскими фотографами Генрихом Кюном, Гуго Геннебергом и Гансом Ватцеком. Художественные фотографии участников отличаются особой гаммой – голубых и коричневых тонов. В пример приведем полутонный снимок «Вспашка» Геннеберга 1902 г., где цвет приглушен, и яркие контрасты отсутствуют.

Парижский фотоклуб, основанный в 1894 г. Морисом Буке, выступает в оппозиции к профессиональному Французскому фотографическому обществу. Видные представители клуба – Робер Демаши и Карл Пуйо – монтировали снимки из нескольких изображений, уделяя внимание ретуши и созданию внешней декоративности¹². По Демаши, ценность художественной работы заключается в искусной интерпретации, а не в копировании натуры. Ярким примером его стремления добиться близости фотографии с живописным произведением является работа «Мисс С...», созданная в начале 1900-х гг., на которой отчетливо виден позитивный фотографический процесс.

Влияние пикториализма сказалось и на творчестве немецких мастеров. Среди портретистов можно выделить Рудольфа Дюркоопа, Никола Першайда и Гуго Эрфурта. Однако лидерство одерживает американская пикториальная фотография. В 1902 г. во главе с Альфредом Стиглицем создается общество «Photo Secession» («Фото Сецессион»), которое существует (как и культовый журнал «Camera Work») до 1917 г. Заметные фотографы того времени – Эдвард Стайхен, Элвин Кобурн, Клэрэнс Уайт, Фрэнк Юджин, Гертруда Кезебир, Адольф де Мейер, Джеймс Крэг Эннан и др. Что касается Стиглица, то даже в пикториалистический период его кадры отличаются повышенной резкостью и детализацией. Впрочем, он тоже экспериментировал с различными фотографическими приемами. В частности, при создании фотографии «O'Keeffe Hands and Thimble» («Руки и наперсток О'Кифф») 1919 г. добился соляризации изображения при монохромной фотопечати, максимально увеличив экспозицию.

Идеи Альфреда Стиглица, касающиеся пикториальной фотографии, можно прочесть в манифесте, впервые опубликованном в 1902 г. в журнале «Century» (№ 44): «Благодаря огромному количеству усовершенствованных методов печати, современный фотограф способен направлять и контролировать практически каждую стадию создания изображения. Он может что-то добавить, изменить или удалить; он даже может ввести цвет или цветовые комбинации посредством последовательной печати – подобно тому, как это делается в литографии, – что позволяет ему добиться почти любого эффекта, какой могут ему диктовать его вкус, умение и знание»¹³.

Фотографирование – искусство останавливать мгновение, и в этом плане интересна специфика передачи движения путем смазывания изображения. Используя длинную выдержку, фотограф будто растягивает время. В экспериментальной фотографии, к коей мы относим пикториальную, такой прием, смазывание, как в «Цветущем каштане» Стайхена 1904 г., становится выразительным средством, а не дефектом.

Пропагандистом новых стилей фотографии, пишет Морозов, стал фотограф-художник и теоретик искусства светописы Николай Петров, который основал в Киеве общество фотографов-любителей «Дагер», «ставшее одним из очагов художественной светописы не только России, но и Европы»¹⁴. Н. Петров отмечал: «Художественное произведение никогда не бывает и не может быть объективным воспроизведением действительности, так как оно в сущности передает... не самую действительность, а лишь представление о действительности, создавшееся в психике художника»¹⁵. Этот тезис считается основой пикториальной фотографии.

Среди значительных мастеров русского пикториализма – Сергей Лобовиков, Алексей Мазурин, Анатолий Трапани, Александр Гринберг, Юрий Еремин. Пикториализм в России зародился в первом десятилетии XX в. и эволюционировал дольше, чем в других странах – вплоть до второй половины 1930-х гг. О русской пикториальной фотографии пишет Алексей Логинов в журнале «Наше наследие», упоминая изобретение Трапани – технику «лучистый гумми», при которой фотохудож-

ник наносил на отпечаток краску грубыми мазками и достигал таким образом эффекта структуры поверхности живописного полотна¹⁶. Из пикториалистов-современников нельзя не упомянуть Георгия Колосова, создавшего множество выдающихся работ с помощью самодельного монокла.

Будучи отголоском XIX в., пикториализм отдавал предпочтение лирическим темам, воплощенным в романтических пейзажах, натюрмортах с вазами и цветами, портретах красивых женщин, потому что как течение он тесно связан с явлениями, которые в конце столетия были развиты в живописи: прерафаэлизмом, импрессионизмом и символизмом – со всем, что можно объединить общей эстетикой. Так, пикториалисты пренебрегали фактической сущностью фотографии, освобождая ее от простого копирования действительности. Перед Второй мировой войной пикториалисты подвергались влиянию новых тенденций других визуальных искусств и авангардных течений, а также развитию науки и техники. Они продолжают творческие поиски, экспериментируя с ракурсами и композицией в уже более расширенном диапазоне возможностей.

Примечания

¹ Вершовский А. Стрит-фотография: открытие плоскости. СПб.: Дабл вижн, 2014. С. 131.

² Большая советская энциклопедия. URL: <http://bse.slovaronline.com> (дата обращения: 12.12.2018).

³ Литвинова Е. Братство прерафаэлитов и фотография XIX в. URL: <https://prophotos.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

⁴ Там же.

⁵ Морозов С. Творческая фотография. М.: Планета, 1986. С. 125.

⁶ Там же.

⁷ Вершовский А. Указ. соч. С. 137.

⁸ Левашов В. Лекции по истории фотографии. М.: Тримедиа, 2012. 482 с.

⁹ Вершовский А. Указ. соч. С. 139.

¹⁰ Левашов В. Указ. соч. 482 с.

¹¹ Вершовский А. Указ. соч. С. 137.

¹² Морозов С. Указ. соч. С. 128.

¹³ Фоменко А. Современная пикториальная фотография. URL: <https://art1.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

¹⁴ Морозов С. Указ. соч. С. 144.

¹⁵ Логинов А. Русская пикториальная фотография // Наше наследие. 2001. № 59/60. С. 212–219.

¹⁶ Там же.

Л. С. Васина

Мистические абстракции в живописи Хильмы аф Клинт

Формирование абстракционизма в искусстве начала XX в. совпадает с широким распространением религиозно-философских и мистических учений, истоки которых нередко восходили к романтическим концепциям. Влияние антропософии Р. Штайнера подталкивало шведскую художницу Хильму аф Клинт к выбору абстрактных сюжетов и соответствующих им выразительных решений, включая нефигуративные. Ее произведения 1900-х гг. тематически и визуально предвосхищали эксперименты непосредственных создателей абстракционизма, – В. Кандинского и П. Мондриана. Наследие аф Клинт, относительно недавно привлечшее к себе внимание историков искусства, позволяет уточнить представления о факторах, влиявших на рождение абстрактной живописи. Ее творчество доказывает, что абстракционизм подготавливался не только закономерностями эволюции художественных направлений, но и духовными исканиями в культуре того времени.

Ключевые слова: абстракционизм, художественные направления XX в., искусство Швеции, антропософия, европейская культура XX в., Хильма аф Клинт, Рудольф Штайнер

Liudmila S. Vasina

Mystical abstraction in Hilma af Klint painting

The formation of abstract art in the 20th century coincides with wide dissemination of religious, philosophical and mystical doctrines. Their origins can be traced back to the concepts of Romanticism. The influence of R. Steiner's anthroposophy has pushed Swedish artist Hilma af Klint to choose abstract subjects and corresponding expressive solutions including non-figurative. Made in the 1900's, her artworks thematically and visually anticipate experiments of abstract art founders, V. Kandinsky and P. Mondrian. Hilma af Klint's heritage attracted the attention of art historians not a long time ago. It allows us to clarify the information concerning the factors that have influenced the emergence of abstract painting. Her oeuvre proves that abstract art has derived not only from aspects of evolution of art styles but also from spiritual seeking in the culture of those times.

Keywords: abstract art, styles in 20th century art, Swedish art, anthroposophy, European culture of 20th century, Hilma af Klint, Rudolf Steiner

Одна из самых ярких особенностей художественной жизни Европы начала XX в. – революция в способах передачи действительности в живописи. Метаморфозы живописного языка происходили на фоне значительных перемен в духовной и интеллектуальной жизни европейцев и нередко интерпретировались именно в связи с ними. Существенную роль в формировании мировоззрения человека того времени сыграл ряд значимых естественнонаучных открытий, позволяющих по-новому взглянуть на ключевые вопросы мироздания. Однако рациональный подход не был единственным способом познания окружающего мира. Увлечение мистикой, характерное для Европы Нового времени и пережившее расцвет в эпоху романтизма¹, вылилось на рубеже XIX–XX в. в спиритуалистические настроения и развитие разнообразных религиозно-мистических практик. В образованной среде стало модно быть «ищущим» – это принималось за отличительный признак современного просвещенного человека².

Изменения в духовной жизни и многообразие ее содержания, несомненно, отражались в сфере творчества и, в частности, в изобразительном искусстве, постепенно освобождавшемся от старых тематических и стилистических принципов. Начиная еще с 1880-х гг., европейские новаторы включали в программу своей деятельности чистые эксперименты с формой, открывающие новые возможности в работе с пространством и цветом. Часть из них старалась дать теоретическое (научное, философское или религиозно-философское) обоснование своим поискам новой выразительности. Эти процессы достигли своего апогея в первые десятилетия XX в., когда новаторская живопись могла напрямую соотноситься с актуальными концепциями как рационального, так и иррационального толка. Ряд живописцев, в числе которых были П. Мондриан, В. Кандинский и К. Малевич, попытался выразить содержание своих духовных исканий посредством беспредметного искусства³. Можно предположить, что формирование абстракционизма с его отказом от изображения реального мира явилось результатом не одной

только логики стилистической эволюции, которая вела к нему от кубизма и экспрессионизма. Становлению этого художественного направления способствовали и культурные факторы. Среди них необходимо выделить влияние в то время учений теософии и антропософии.

Особого внимания в данном контексте заслуживает наследие шведской предшественницы признанных мастеров абстрактной живописи – художницы и мистика Хильмы аф Клинт (1862–1944). Ее живописные произведения, несмотря на отсутствие больших эстетических достоинств, значимы для истории искусства рубежа веков, поскольку позволяют увидеть суть возможных отношений между расцветом оккультизма и открытием абстрактного изображения в живописи начала XX в. Творчество аф Клинт исследуется в науке относительно недавно, но ему уже посвящен ряд исследований, выходят аннотированные каталоги и коллективные монографии. Среди авторов: И. Мюллер-Вестерманн, Д. Бирнбаум, Х.-У. Обрист, Д. Ломас, Ю. Фосс. О живописи аф Клинт писала Т. М. Бодэн и др.

Корпус произведений художницы принадлежит стокгольмскому «Фонду Хильмы аф Клинт»⁴. Начиная с 1980-х гг., абстракции Х. аф Клинт были многократно представлены на европейских и американских выставках. Публикации и экспонирование картин, как правило, акцентируют внимание на ее роли пионера абстрактной живописи. Постепенно эта фигура входит и в сферу внимания российского искусствоведения, традиционно заинтересованного в детальном исследовании истоков абстракционизма.

Работа художницы над абстрактными композициями началась около 1907 г. и продолжалась в последующие десятилетия. Свои необычные полотна аф Клинт хранила в тайне, а в дневниках объясняла их создание указаниями высших сил, что могло быть обусловлено боязнью получить неодобрение в консервативной художественной среде и близком окружении. При этом начало ее творческого пути можно считать достаточно традиционным. Она окончила академию в Стокгольме и добилась профессионального успеха, выполняя портреты и пейзажи. В начале 1900-х гг. картины аф Клинт выставлялись в художественном салоне «Blanch», а среди заказчиков были представители высших слоев общества. Еще одна отрасль ее творчества – ботанические иллюстрации. Тем не менее, глубокий интерес к мистике и увлечение антропософским движением способствовали постепенному повороту аф Клинт к искусству, менее традиционному и общепонятному.

Важную роль в этом процессе сыграло участие аф Клинт в союзе женщин-художниц, известном как «De Fem» или «Пять» (1896–1906). Деятельность этого объединения строилась на совмещении религиозных обрядов, спиритизма и живописного творчества. На протяжении всего существования союза его участницы вели подробные заметки. Эту традицию Х. аф Клинт поддерживала в течение всей жизни: в ее дневниковых записях содержатся сведения о мистических откровениях и попытки разгадать смысл собственных абстрактных произведений, продиктованных свыше и не понятных самой художнице.

Данное направление деятельности Х. аф Клинт получило важные импульсы от личного знакомства с основателем антропософии Р. Штайнером. После встречи со Штайнером в 1908 г. в полотнах аф Клинт появились мотивы, вдохновленные его учением, а именно изображения раковин, змей, лилий и крестов⁵. Эта иконография характерна для серии из 16 картин «Эволюция» (1908). Кроме того, новое содержание творчества художницы подготавливало изучение разнообразной мистической, натурфилософской, эзотерической литературы, – например, чтение книг, посвященных визуализации незримого. К подобным исследованиям относился теософский текст «Мыслеформы» А. Безант и Ч. Ледбитера (1901), сопровождавшийся соответствующими иллюстрациями, несомненно, повлиявшими на творчество аф Клинт. В антропософских кругах читали и трактаты о природе цвета, – прежде всего, «К теории цвета» Гете (1810). В круг чтения Х. аф Клинт входили и теософские труды Е. Блаватской.

При исследовании произведений аф Клинт следует принимать во внимание ее специфические интенции в отношении картин – желание отразить полученные мистические знания, зафиксировать и визуально интерпретировать собственные откровения. Визуальные образы воспринимались ею как феномен коммуникации между реальностью и потусторонней сферой. Немаловажен и тот факт, что ряд полотен аф Клинт предназначался для спроектированного художницей храма, который должен был располагаться на острове Вен. Пытаясь реализовать эти особые задачи, Х. аф Клинт стала прибегать к композициям, как правило, представляющим из себя различные комбинации изобразительных и абстрактных мотивов. Есть в ее творчестве и немногочисленные примеры чистой абстракции. В хронологическом отношении они действительно предшествовали развитию абстракционистского направления в европейской живописи. Однако предпосылки появления абстрактного визуального языка в случае Х. аф Клинт не были связаны с магистральными путями

развития новаторских направлений начала XX в. Здесь доминировали в большей степени антропософские, а не художественные цели.

Изучая иконографию живописи аф Клинт, можно заметить, что геометрические абстрактные формы (схемы, диаграммы) по сути и по форме схожи у нее с иллюстрациями к разнородной мистической и научной литературе. Художница пыталась изобразить скрытые духовные процессы, используя такие элементы, как пунктиры, цифры и спирали. Спираль золотого сечения неоднократно встречается в серии «Лебедь» (1914–1915). В серии «Алтарные образы» (1915) – используются простые геометрические фигуры; особое внимание уделяется симметрии, что еще больше подчеркивает монументальность и выразительность полотен, достигающих порой нескольких метров в высоту. Зачастую художница обращалась к знаниям из области оптики, включая в картины мотивы преломления света в призме и цветовые градации. Кроме подобных опытов, рациональное начало в антропософском творчестве Хильмы аф Клинт подчеркивалось также четкой организацией картин по сериям и нумерацией в названиях. Подобные примеры есть и в отечественной истории искусства. Трансформацию образов, взятых из науки, – увеличенные с помощью микроскопа клетки, радиоволны, звуковые волны и другие элементы, – можно наблюдать в творчестве абстракционистов, П. Филонова и ряда других художников первой четверти XX в.⁶ Сопряженные с рациональным знанием идеи были особенно важны для К. Малевича. В его теоретических трудах живопись предстает как наука, цель которой заключена в стремлении «высветлить на плоскости сознания скрытую во мраке реальность мира»⁷.

Среди конкретных мотивов, встречающихся в композициях аф Клинт, можно выделить несколько особенно ею любимых. Один из них представляет собой изображение пересекающихся кругов и напоминает диаграмму Эйлера – Венна или же знак «рыбий пузырь», использующийся в мистических учениях и символизирующий объединение противоположностей⁸. Эта идея находит различное отражение в большом числе произведений аф Клинт через демонстрацию отвлеченных образов двойственности и контрастов. В своей главной серии «Картины для храма» (1906–1915), состоящей из 193 работ, аф Клинт размышляла о гармонии между духовным и материальным, добром и злом, религией и наукой. Еще один важный мотив – спираль, которую можно интерпретировать как символ эволюции и творческого начала. По мнению ряда исследователей, она ассоциируется с описаниями опытов Ф. Месмера, немецкого врача эпохи Просвещения, предложившего использование магнетизма в медицинских целях⁹.

В ряде полотен Хильмы аф Клинт встречаются отдельные буквы и выдуманные ею мистические слова, наделенные особым смыслом. Так, например, знак «U» символизирует духовное начало, в то время как «W» – соотносится с материальным миром. Нередко эти элементы поставлены вместе для выражения внешнего и внутреннего развития человека, как в серии картин «Десять самых больших» (1907), посвященной стадиям человеческой жизни. Буквенные элементы в живописи аф Клинт также напоминают об автоматическом письме, к которому художница прибегала во время спиритических сеансов в составе группы «De Fem».

Важное место в творчестве аф Клинт занимают символы, связанные с христианской и теософской традициями: изображения голубя и креста. Голубь, как символ Святого Духа, появляется не только как мотив фигуративной живописи, но и в названиях абстрактных произведений, как в случае серии «Голубь» (1915). Крест как визуальный мотив был многократно использован в серии «Эволюция» (1908). К религиозной тематике могут также отсылать цветочные мотивы: в картинах аф Клинт присутствуют изображения лилий и роз. В европейской художественной традиции лилия ассоциируется с чистотой и целомудрием и выступает в качестве атрибута Девы Марии. Роза также является ее цветком, но может символизировать и страдания Христа. В произведениях аф Клинт данные мотивы получают несколько иную трактовку, связанную с представлением мужского и женского начала.

Растительные и вообще природные мотивы встречаются в иконографии аф Клинт в самых разных воплощениях. Иногда они близки к натуре, в других случаях – сильно трансформированы и упрощены; приобретают черты отвлеченного изображения. Любовь к природным формам может быть объяснена с разных позиций: и опытом аф Клинт в ботанической иллюстрации, и влиянием иллюстрированных натурфилософских сочинений, и мировоззрением шведов рубежа веков. Это была эпоха национального романтизма, который актуализировал в Швеции идею связи человека и природы¹⁰. Схожие концепции продвигали в Европе антропософы и виталисты, убежденные в наличии души во всех живых организмах. В частности, Р. Штайнер в своих сочинениях разрабатывал теорию, по которой вся планета представляет собой единый организм, а покрывающие ее растения – это органы чувств¹¹.

Важный метод работы, к которому приходит Х. аф Клинг – реализация отвлеченной темы через отвлеченные образы. Причем не важно, сохраняли ли они какие-то черты, помогающие их опознать как явление реального мира, или превращались в уже однозначно абстрактную форму. Например, в серии «Парцифаль» (1916) тема, отсылающая к средневековым романам и одноименной опере Р. Вагнера, была преобразована в обобщенное представление внутреннего духовного пути. Аф Клинг запечатлела поиск истины душой как темное пространство туннеля с едва заметным проблеском света по центру. В серии «Десять самых больших», посвященной возрастам жизни человека, художница отказалась от антропоморфных мотивов, используя выразительность абстрактных форм и цвета. Ассоциации форм и цвета с определенными отвлеченными признаками и свойствами – вообще были привычны для сторонников теософии и антропософии. В частности, этот принцип был представлен в иллюстративном ряде уже упоминавшейся книги «Мыслеформы». Важен он и для теоретических построений художников-абстракционистов – прежде всего, В. Кандинского. Однако в отличие от Кандинского и других подобных мастеров творчество Х. аф Клинг никак не было связано с эволюционным развитием новаторских направлений ведущих художественных школ Европы.

Таким образом, в случае живописи Хильмы аф Клинг мы можем наблюдать в достаточно обобщенном виде такой путь к абстракционизму, который альтернативен основанному на чисто стилистических факторах. Исследование ее творчества, изучение отдельных сближений аф Клинг с теорией и практикой абстракционистов 1910-х гг. – доказывают, что мода на эзотерику в культуре этого периода действительно могла способствовать формированию концепции абстрактного искусства.

Примечания

¹ Magical objects: things and beyond / ed. by E. Schenkel, S. Welz. Berlin: Galda: Wilch Verlag, 2007. P. 135.

² The beautiful escape, Febr. 17 – March 14, 2018: gallery exhibition catalogue / CFHILL Art Space. Stockholm, 2018. P. 5.

³ Андреева Е. Все и ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX в. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2011. С. 23.

⁴ Hilma af Klint Foundation. URL: <https://hilmaafklint.se> (дата обращения: 12.12.2018).

⁵ Obirst H.-U. An extraordinary opportunity // Hilma af Klint: seeing is believing / ed. by K. Almqvist, L. Belfrage. London: Koenig Books, 2017. P. 93.

⁶ Злыднева Н. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М.: Индрик, 2013. С. 160.

⁷ Малевич К. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Гилея, 1998. Т. 2. С. 37.

⁸ Moderna Museet. Hilma af Klint: Symbols. URL: <https://modernamuseet.se> (дата обращения: 12.12.2018).

⁹ Fer B. Hilma af Klint: the outsider inside herself // Hilma af Klint: seeing is believing / ed. by K. Almqvist, L. Belfrage. London: Koenig Books, 2017. P. 102.

¹⁰ Facos M. Nationalism and the Nordic imagination: Swedish art of the 1890's. Los Angeles; London: Univ. of California Press, 1998. P. 4.

¹¹ Штайнер Р. Рождество: размышление из жизни-мудрости (Vitaesophia): по рождественской лекции, прочитанной 13 декабря 1907 г. М.: Духовное знание, 1918. 24 с.

П. А. Баранова

**Творчество М. Дюшана
в современных искусствоведческих исследованиях**

Творческие эксперименты Марселя Дюшана в области поиска границ искусства стали полем для множества художественных проектов и интерпретаций. Эстетизм первой половины столетия, понимавший произведение искусства как самодостаточный и авторефлексивный опыт, породил в теории искусства концепции, которые позже получили развитие у теоретиков постмодернизма. Критики стремятся доказать, что появления реди-мейда на художественной сцене не было случайным и беспочвенным. Вырабатывается инструментарий, позволяющий относить данный феномен к культурному полю и наделять обыденные вещи статусом «предмета искусства». Развивается концепция, согласно которой реди-мейд создается перемещением обычного предмета в институциональное поле, на первый план в такой интерпретации выходит жест самого художника и влияние контекста на предмет искусства. Другая часть критиков не относят реди-мейды к предметам искусства, а возводят их в ранг манифеста. Таким образом, эстетическая ценность этих арт-объектов состоит не в их красоте, а в том факте, что эта красота, есть результат человеческого творчества, артикулированного по средствам коммуникации.

Ключевые слова: М. Дюшан, реди-мейд, эстетика, философия, современное искусство, интерпретация, искусствоведы

Polina A. Baranova

Marcel Duchamp creativity in contemporary art studies

The article presents various approaches to the study of M. Duchamp's experiments in the field of painting and red-maid by historians of art of the twentieth century. The aestheticism of the first half of the century, which understood works of art as a self-contained and self-reflexive experience, gave rise to concepts in the theory of art that later developed in the postmodern theorists. Critics are trying to prove that the appearance of a red-maid on the art scene was not accidental and groundless. A tool is being developed that allows this phenomenon to be attributed to a cultural field and to impart ordinary things to the status of an «object of art». A number of art critics adhere to the concept that the red-maid is created by moving a conventional subject to the institutional field, the gesture of the artist himself and the influence of the context on the subject of art come to the fore in this interpretation. Another part of the critics does not include redi-mades to art objects, but they are elevated to the rank of manifest. Thus, the aesthetic value of these art objects is not in their beauty, but in the fact that this beauty is the result of human creativity, articulated by means of communication.

Keywords: M. Duchamp, ready-made, interpretation, esthetics, philosophy, contemporary art, art historians

Марсель Дюшан стал одним из самых влиятельных художников XX в., предвосхитивший своими работами основные революции в искусстве. Он был первым в мировой истории искусства, которому приходилось преодолевать не академическую, а модернистскую традицию. Его творческая деятельность представляет собой ряд программных работ – жестов, виртуозно демонстрирующих базовые смыслы, на которых была основана вся предшествующая история искусства. Любой такой жест, будь то представление реди-мейд как феномена искусства или кураторская деятельность, являлся провокацией, рождающей самую разнообразную реакцию в интеллектуальной среде. Интерпретаторы творчества художника говорят, что он впервые поставил вопрос о самих границах искусства и культуры¹.

Важным открытием художника было то, что предмет определяется посредством своего контекста, в разной среде он воспринимается по-разному. Предметы массового потребления, не имеющие автора и выставленные в музейном пространстве обретают свою артефактность. Выявив таким образом воздействие контекста на искусство, М. Дюшан очертил еще не изобретенную художественную область и расширил границы интерпретации арт-объектов. Появление его реди-мейдов на художественной сцене стало переломным моментом в теории искусства, когда утверждать, что является искусством и имеет эстетическую ценность, становится невозможным.

В преддверии современного искусствознания специфическим явлением становится интерпретация. Художники начала XX в. были зависимы от мнения небольшого круга интеллектуалов, разби-

рающихся в новых течениях живописи. Интеллектуальная элита была свободна в своих трактовках предметов искусства, так например знаменитый «Фонтан» получил названия «Будда в ванной» и «Мадонна в ванной»². Давая такую интерпретацию, критики ссылались на высказывания самого художника о том, что при создании своих реди-мейдов он ощущал себя вне времени и пространства, т. е. как Будда или Христос.

Феномен реди-мейда анализировался учеными в самых разных контекстах, ярким тому подтверждением стали первые реди-мейды М. Дюшана «Велосипедное колесо» (1913) и «Сушилка для бутылок» (1914). Так В. Хофман в работе «Основы современного искусства» приводит различные варианты трактовки сушилки для бутылок, сделанных историками искусства первой половины XX в., при этом высказываются самые разнообразные и даже взаимоисключающие суждения³. Тем самым автор показывает, что работы М. Дюшана не поддаются однозначной интерпретации, в реди-мейдах происходит наложение значений. Не являясь сами по себе рукотворными произведениями искусства, они имели своей основной задачей провокацию системы восприятия, слом контекста, что осознается в первую очередь вербально. Отделенный от своих повседневных прикладных целей реди-мейд снова находит применение, однако на этот раз его используют его интерпретаторы.

В. Хофман рассуждает о творчестве художников XX в., опираясь на предыдущие эпохи. Он ищет истоки творческой проблематики М. Дюшана в романтизме, заметках Дени Дидро о Шардене, в теоретических работах Д. Рескина. Сравнивая ранние работы художника с практиками кубистов и футуристов, автор устанавливает связь между ними, и делает вывод, что М. Дюшан находится на пике современного ему развития живописи. Однако более важными В. Хофман считает отличия присущие работам художника: «Он изобретает своего рода промежуточный мир, антропоморфный ритм которого отчужден автоматическими движениями, а холодное механическое начала очеловечено»⁴.

Уход от живописи принуждает М. Дюшана забыть все, чему он обучался. В. Хофман обращает внимания на то, что подобные практики в истории искусства не новы. Отказ от сотворения предмета искусства в пользу его произвольного возникновения, от придания формы в пользу простой демонстрации предмета раскрывает у М. Дюшана тот аспект, который искусствовед называет: «недовольство артистизмом»⁵, тем самым опережая радикальностью своих выводов сходные размышления у Пита Мондриана и Василия Кандинского. М. Дюшан предпринимает попытку обнаружить самовыражение вещей, – то выражение, которого их лишают разработанные людьми, конвенциональные и недостаточные языковые знаки, – не выражая вещи заново и не описывая их, а просто объявляя их реди-мейдами.

Выделяя отдельный предмет потребления из общей массы, художник тем самым противопоставляет идеалистической концепции о достоинстве сюжета, теорию которую отстаивал А. Шопенгауэр в XIX в., говоря о достоинстве безымянного и незначительного. Размышляя в этом направлении, В. Хофман делает вывод, что достижения М. Дюшана как художника и теоретика не заключается в одном только открытии новых форм. В своих творческих поисках он идет в двух направлениях: обращаясь к прошлому, он доводит до крайности присущую натурализму склонность к пренебрежению формой; обращаясь к будущему, он провозглашает возможность вне художественного создания действительности и таким образом делает шаг к искусству вне искусства. Именно это возводит его на особый уровень, которого не достиг никто кроме него. На основании своих исследований В. Хофман делает вывод, что реди-мейд является не чем иным, как новой главой в непрерывном расширении предметного искусства.

Творческий путь художника в опредмечивание искусства В. Хофман обозначает как алеаторный, случайный, поскольку в нем без всякого отбора может появиться все, что попадает в поле зрения. Эстетическая линия трактовки работ не вызывает у искусствоведа доверия, хотя художник, учитывал возможности формы избираемых им предметов. Несостоятельной автору представляется «материальная» и «натуралистическая» версия реди-мейдов. По его словам, вещь в экспериментах М. Дюшана, в отличие от многовековой традиции иллюзионизма, не является более самоценной, она становится носителем идеи, таинственным многозначительным знаком, символом, в котором распознается «иное».

В современном искусствознании количество интерпретаций провокационных работ М. Дюшана огромно. Французский философ и историк искусства Ф. Серс, в своей работе «Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного»⁶ дает философский анализ феномену реди-мейд. По его мнению, точный замысел художника невозможно разгадать, поскольку интерпретации современных искусствоведов основаны на неоднозначных суждениях теорети-

ков первой половины столетия. Так в экспонировании «Фонтана» некоторые современные интерпретаторы видят ключевой момент модерности, тем самым определяя критерий искусства не созданием произведения, а жестом художника. В своей работе он пишет: «Реди-мейд уязвляет рефлексию о художественном творчестве и выполняет роль чуть ли даже не могильщика по отношению к произведению искусства»⁷.

Ф. Серс трактует демонстрацию писсуара в музее как, вызов, брошенный условностям оценки предмета искусства. Важным моментом Ф. Серсу кажется и то что, художник оставляет на волю случая, как формальные решения своих работ, так и выбор материала. В своей работе он пишет: «Выставив в музее „Фонтан“ автор раскрыл тот мираж, который скрывает под собой эстетика восприятия: если доверить суждение о реди-мейд зрителям, то произведение искусства будет утверждаться безликим институциональным полем»⁸. Но и при такой демонстрации писсуар не становится произведением искусства, статус ему придает знаменитое имя создателя. Сам М. Дюшан утверждал, что предметом искусства может стать абсолютно любой предмет, если художник представляет его в виде произведения искусства и если он в таком качестве выставлен на выставке. При том предмет должен быть лишен каких-либо символических, эстетических и прочих категорий прекрасного⁹. Таким образом художник пытался добиться визуальной нейтральности реди-мейда, для того что бы поставить под сомнение происхождение любого искусства.

Реди-мейд как жанр представляет собой весьма последовательную манифестацию взглядов М. Дюшана на природу современного искусства, предполагающих, что «искусство все более принимает форму знака, если хотите; оно больше не ограничивается декоративной ролью»¹⁰. В свете последнего утверждения неудивительно, что арт-объекты художника часто анализируют в контексте сосюрсовской теории знака.

Связь творчества М. Дюшана с понятием «индексального знака» или «индексом» рассматривается рядом современных искусствоведов. Наиболее широко она освещена в книге Х. Фостера, Р. Краусс «Искусство с 1900 г.» и в работе Р. Краусс «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы». Наибольший интерес вызывает присутствующие в описаниях к «Большому стеклу» (1923) аллюзия на фотографию. В своих «Заметках» художник упоминает о скоростной экспозиции, а такой способ фиксации напрямую связан с фотографией. Так же он привлекал к работе над «Новобрачной раздетой своими холостяками» известного художника Ман Рэя. Вниз произведения изображены сита, сами по себе они не видны, а проступают только тогда, когда в ячейках начинается скапливаться пыль. По мнению Р. Краусс это и есть работа с индексом. В данном случае само течение времени обнаруживает себя по средствам пыли, которая и выступает индексальным знаком¹¹.

При рассмотрении «Большого стекла» сквозь призму фотографии вскоре становится понятно, что для М. Дюшана категория фотографического является частью более широкой модели индекса, который может быть как визуальным, так и вербальным. Более того, становится понятно, что дело касается не только обращения визуального искусства к другим типам знаков, но и глубокой трансформации самого художественного процесса, поскольку индекс может быть результатом случайности. Но случай несовместим с традиционным представлением о композиции. Используя случайность, художник выбирает метод, который одновременно механизмирует создание произведения и депрофессионализирует его. Р. Краусс говорит, что реди-мейд должен был стать «моментальным снимком», сам метод производства таких работ устанавливает параллель с фотографией. Одна из поздних работ художника, носящая название «Язык за щекой» и являющаяся автопортретом, в буквальном смысле отображает разрыв между изображением и речью, которое в своем творчестве исследует художник.

Р. Краусс считает, что реди-мейд сделал прорыв в искусстве, пойдя дальше ассамбляжей и коллажа, создав нечто совсем новое. Одна из заметок «Спецификация для реди-мейдов», сводит вместе случайность, фотографию и языковую пустоту¹². В ней определяется, что реди-мейдом будет любой объект, на который художник натолкнулся в некий им заранее определенный момент. Это столкновение сравнивается с фотоснимком, а также говорится, что это «напоминает речь, произносимую не к месту, но в строго определенное время»¹³, т. е. некое беспредметное языковое событие, механическая неуместность которого делает его бессмысленным.

В теории постмодернизма вопрос о природе искусства ставится и решается иначе, нежели в эстетике первой половины XX в., появляется термин антиэстетика, который многие историки искусства связывают с художественными экспериментами М. Дюшана. В книге «Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX в. – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм» приводится ряд статей ведущих исследователей эстетики конца столетия¹⁴. В статье «Против эстетики» написанной в 1977 г. Тимоти Бинкли на примере работ М. Дюшана

«L. H. O. O. Q» и «L. H. O. O. Q. Shaved» разбирается понятие «произведение искусства». Автор считает, что произведения М. Дюшана не произносят свое художественное заявление на языке эстетических качеств. Эстетика предмета искусства состоит не в его красоте, а в том факте, что эта красота, есть результат человеческого творчества, артикулированного по средствам коммуникации. Важность строк, написанных М. Дюшаном на предмете искусства, в том, что они привлекают внимание к культурному окружению, которое может одинаково поддержать или уничтожить эстетическое поведение объекта. Надписи не дают название предмету, они привлекают к нему внимание, к его художественному обрамлению.

Схожей позиции придерживается и главный представитель эстетического перцептуализма М. Бердсли. В своей статье «Эстетическая дефиниция искусства» он говорит, что реди-мейды М. Дюшана нельзя считать произведениями искусства, ибо в них не соблюдается это необходимое условие, каким является неразрывная связь искусства с эстетическим¹⁵. Одна из важных черт данных им определений заключается в классификационном характере, так «произведением искусства» он называет только те работы, которые «произведены с намерением придать ему способность удовлетворения эстетического интереса»¹⁶. Вся шумиха, вызванная прославленным «Фонтаном», была для него непонятной и необоснованной. М. Дюшан вовсе не установил никакого нового значения «произведения искусства» и не стал первопроходцем в новой художественной традиции, позволяющей считать продукты массового потребления произведением искусства. Успех с «Фонтаном» не представляет, по мнению автора, ни малейшего аргумента против эстетического определения, однако этот же эпизод убедительно показывает, что толерантность комиссии, квалифицирующей выставку, должна иметь свои границы.

Немецкий критик Петер Бюргер в своей работе «Теория авангарда» рассматривает творчество М. Дюшана в контексте социальной теории искусства¹⁷. Он сопоставил работы В. Бенямина и Т. Адорно об авангарде и массовой культуре с актуальной практикой художников. По его мнению, исторические авангарды после кубизма все как один стремились «объединить искусство и жизнь» и бросить вызов автономному институту искусства. Означавшая некогда художественную свободу, эта автономия стала знаком «социального бессилия», что в свою очередь привело к «самокритике искусства», парадигматически сформулированной М. Дюшаном.

Одна из главных дискуссий среди специалистов по социальной истории искусства касается вопроса о соотношении между авангардными практиками и формами массовой культуры. П. Бюргер считает, что когда художник начал подписывать предметы массового производства и выставлять их в музее, он тем самым отрицал индивидуальность в художественном производстве. В таком контексте подпись на реди-мейд становится насмешкой над индивидуальной креативностью. Критик не относит реди-мейды к предметам искусства, а возводит их в ранг манифеста. Их смысл он видит в контрасте между объектом массового производства с одной стороны и индивидуальной подписью художника, а так же их демонстрацией в выставочном пространстве, с другой. П. Бюргер считает, что когда художник начал подписывать предметы массового производства и выставлять их в музее, он тем самым отрицал индивидуальность в художественном производстве.

В современной теории искусства количество интерпретаций творческих экспериментов М. Дюшан огромно, большая часть критиков стремится доказать, что появления реди-мейда на художественной сцене не было случайным и беспочвенным. Искусствоведы выработали инструментарий, позволяющий относить данный феномен к культурному полю и наделять обыденные вещи статусом «предмета искусства».

Ряд искусствоведов придерживается концепции, согласно которой реди-мейд создается перемещением обычного предмета в институциональное поле, на первый план в такой интерпретации выходит жест самого художника и влияние контекста на предмет искусства. Выставив работу «Фонтан» в музее, автор тем самым сделал ее художественным объектом, в свою очередь писсуар имеющий форму Будды образовал идентифицирующий или связующий слой знаков. Одним из таких знаков стал «индекс», появляющийся в работах М. Дюшана во множестве вариантов и полностью исключая кодирование информации, поскольку он не поддается внутренней реорганизации. Так Р. Краусс говорит, что реди-мейд должен был стать «моментальным снимком», сам метод производства таких работ устанавливает параллель с фотографией.

В дискуссиях американских социологов и эстетиков часто поднимается тема о принадлежности обыденных вещей к искусству. Многие критики не относят реди-мейды к предметам искусства, а возводят их в ранг манифеста. Таким образом, эстетическая ценность этих арт-объектов состоит не в их красоте, а в том факте, что эта красота, есть результат человеческого творчества, артикулированного по средствам коммуникации.

Художественные эксперименты М. Дюшана сильнее, чем любые другие художественные формы, показали всю сложность трактовки современного искусства. Допускающее свободу интерпретаций и даже делегирующее интерпретатору часть авторских функций, искусство художника буквально провоцирует апроприацию своего смысла со стороны художественных критиков. В настоящее время не признающая никаких смысловых систем «ирония безразличия»¹⁸ реди-мейдов стала одним из символов западной массовой культуры.

Примечания

¹ Зедльмаер Х. Утрата середины. М.: Прогресс-традиция, 2008. 640 с.

² Кро К. Марсель Дюшан. М.: Ад Маргинем, 2016. 208 с.

³ Хофман В. Основы современного искусства: введение в его символические формы. СПб.: Акад. проект, 2004. 560 с.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Серс Ф. Тоталитаризм и авангард: в преддверии запредельного. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 336 с.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Кро К. Указ. соч.

¹⁰ Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Худож. журн., 2003. 320 с.

¹¹ Фостер Х., Краусс Р. Искусство с 1900 г.: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 816 с.

¹² Краусс Р. Указ. соч.

¹³ Фостер Х., Краусс Р. Указ. соч.

¹⁴ Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX в.: антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм: антология / под. ред. Б. Дземидока, Б. Орлова. Екатеринбург: Деловая кн., 1997. 320 с.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Бюргер П. Теория авангарда. М.: V-A-C press, 2014. 200 с.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Рыков А. В. Западное искусство XX в.: учеб.-метод. пособие. СПб.: Новая альтернатив. полиграфия, 2008. 36 с.

С. И. Дроздова

Иронические интерпретации графики Ф. Гойи в современном искусстве

Понятие иронии, имеющее длительную историю в человеческой культуре, приобретает особое значение для художественной практики постмодернизма второй половины XX – начала XXI в. В этот период она часто служит инструментом выражения критической позиции художника по различным вопросам онтологического или общественного характера. Распространенным приемом реализации иронии в изобразительном творчестве постмодернизма становится художественная интерпретация готовых образов искусства прошлых эпох. В этом отношении особое внимание привлекает к себе творчество Ф. Гойи. Образы его графики и живописи, связанные с драматикой бытия, войны, социальных отношений, помогают художникам нового периода выразить нюансы своего восприятия действительности. Среди художников, прибегавших к ироническим интерпретациям образов Ф. Гойи, были С. Дали, З. Польке, братья Чепмены.

Ключевые слова: ирония в искусстве, творческая интерпретация в искусстве, искусство постмодернизма, графика, Гойя, Сальвадор Дали, Зигмар Польке, братья Чепмены

Sof'ya I. Drozdova

Goya graphics ironical interpretation in modern art

The concept of irony has a long history in ancient and European culture. It acquires special significance in the fine arts of postmodernism of the second half of the 20th century – early 21st century. During this period, it often serves as an instrument for expressing the critical position of the artist on various ontological and social problems. A common method of realizing irony in the fine arts of postmodernism is the creative interpretation of the heritage of art history – especially the artworks of F. Goya. The iconography of his graphics and paintings associated with the drama of existence, war and social relations helps contemporary artists express the nuances of their reception of reality. Among the artists who resorted to the ironic interpretation of the art of F. Goya, were S. Dalí, S. Polke, Jake and Dinos Chapman.

Keywords: irony in art, interpretation in fine arts, the art of postmodernism, graphics, Goya, Salvador Dalí, Sigmar Polke, Jake and Dinos Chapman

Проблема иронии интересовала мыслителей еще со времен античности. С течением времени суть этого понятия менялась. К концу XVIII столетия ирония заняла важное место в романтическом дискурсе, из риторического приема превратившись в самостоятельную философскую и эстетическую категорию. Романтическая ирония вместе с более поздней гегелевской, отражающей дуализм мировых исторических и духовных процессов, создала предпосылки для зарождения иронии постмодернистской, которая стала одной из сущностных категорий эпохи, а также приемом формирования действительности в контексте ситуации постмодернизма¹. Этот тип иронии всесторонне рассматривался в трудах выдающихся теоретиков культуры XX в.: как способ сочетания элементов в рамках множественного кодирования у Ч. Дженкса², как бесконечное сомнение ироника в «конечном словаре» у Р. Рорти³, и, наконец, как «игра, взаимодействие, диалог, полилог, аллегория, саморефлексия» у И. Хассана⁴. Сегодня, говоря упрощенно, иронией принято называть как риторический прием, строящийся на противоречии между явным и скрытым смыслами, так и событие, при котором существует ощутимое несоответствие между тем, чего следует ожидать, и тем, что происходит в действительности⁵.

В последней трети XX – начале XXI в. ирония является и способом переосмысления прошлого, и частью игры смыслов, и сомнением в существовании объективной истины. В ситуации кризиса постмодернизма и формирования нового типа культуры складываются благоприятные условия для критического осмысления особенностей мировоззренческих оснований и творческой практики постмодерна. Существуют различные точки зрения на его временные рамки, но сложно не согласиться с тем, что он миновал пик своего расцвета. Таким образом, в настоящее время появляется возможность рассмотреть данные явления с некоторой дистанции. Эти обстоятельства делают изучение постмодернистской иронии весьма своевременным. Не случайно в современной науке предпринимаются попытки переосмысления функций иронии⁶, а также «переоценки онтологического значения иронии в ситуации кризиса эстетического сознания»⁷.

Изучение разносторонней сущности иронии требует междисциплинарной работы. В данной статье предпринимается попытка рассмотреть воплощение этого феномена в области истории искусства и с искусствоведческой позиции исследуются специфические приемы ее использования художниками. Речь идет об иронии в творческих переработках художественного наследия – прежде всего, всемирно известных шедевров. Пристального внимания в данном контексте заслуживают иронические интерпретации образов и мотивов выдающегося испанского живописца и графика Ф. Гойи (1746–1828), которые были созданы художниками второй половины XX – начала XXI в.

На протяжении этого периода к творчеству Гойи обращались поэты, писатели, кинорежиссеры, театральные деятели, мастера изобразительного искусства. Большой интерес к Гойе обусловлен своеобразием его личности и творческого пути, яркостью и неординарностью его риторики и изобразительной манеры. Говоря словами А. В. Рыкова, «Гойя исследует негативное во имя принципа правды, лежащего в основе современного искусства»⁸. Именно это делает его творчество уникальным материалом для интеллектуального и образного переосмысления в современном художественном творчестве. В этом отношении особенно ценны иронические интерпретации графических листов Гойи из циклов «Капричос» (1799) и «Бедствия войны» (1810-е гг.). Эти выдающиеся произведения, посвященные вопросам морали и антивоенной тематике, позволяют более поздним художникам сформировать сложные по смыслу художественные тексты, связанные уже с их собственным осмыслением окружающей действительности.

Первая интерпретация такого рода – серия «Капричос Гойи» знаменитого испанского сюрреалиста С. Дали (1904–1989), выполненная в 1977 г. Серия Дали состоит из 80 офортов Гойи, воспроизведенных в технике гелиогравюры и дополненных новыми персонажами, деталями и объектами. С помощью разнообразных графических техник (таких, как сухая игла, офорт и пошур) Дали в одних случаях изменяет персонажей Гойи, в других – добавляет своих действующих лиц. Раскрашивая фон, изображая свои знаменитые «текущие» часы и подпорки, художник формирует вокруг героев Гойи свое собственное сюрреалистическое пространство. Иногда Дали лишь дополняет изображения цветом, не вторгаясь в их смысловую составляющую, но чаще он комментирует гравюры Гойи, вовлекает его героев в свою новую игру, а порой и вступает с автором в диалог, переименовывая подписи и текстовые комментарии к гравюрам.

В частности, лист 38 «Капричос», озаглавленный Гойей как «Брависсимо!», в интерпретации Дали получает подпись «Нет». Сюжет трактуется в ироническом ключе. Насытив цветом гравюру Гойи, Дали добавляет к изображению несколько объектов и нового персонажа. Эта сюрреалистическая композиция имеет эротический подтекст и может истолковываться по-разному. Однако абсурдность изображения и подпись, звучащая словно ответ на поставленный Гойей вопрос, позволяют допустить, что Дали иронизирует над проблемами, поднятыми еще в XVIII в., тем самым актуализируя их. Кроме этого, ирония Дали направлена тут и на его великого предшественника с его обличительным пафосом и на общество в целом.

Картина одного из крупнейших мастеров немецкого искусства XX в. 3. Польке (1941–2010) «Как сидеть правильно (по мотивам Гойи и Макса Эрнста)» (1982) объединяет в себе образы 26-го листа серии «Капричос» Гойи и изображения из графического романа-коллажа Эрнста «Неделя Доброты, или Семь Смертельных Элементов». Обе эти графические работы цитируются буквально. В произведении Польке они сосуществуют в одном пространстве, накладываясь друг на друга. При этом художник акцентирует некоторые линии цветом, некоторые выделяет, делая их более четкими и яркими, а другие – как бы растворяет, превращая их в фон. Цитаты из Гойи и Эрнста дополнены полупрозрачными, словно утопающими в образах и смыслах прямоугольниками синего и желтого цветов и яркой подложкой – фоном, напоминающим оберточную бумагу. Первый из этих дополнительных элементов отсылает к экспериментам абстрактного экспрессионизма. Фон с его повторяющимися в определенной последовательности мотивами – используется как основа для коллажа и указывает на изобразительные средства поп-арта. Неожданное соседство этих элементов порождает иронию. Сатирический лист Гойи, произведение Эрнста, само по себе являющееся палимпсестом, легкомысленные изображения в духе поп-арта – все это можно трактовать как ироническое обыгрывание сложности и запутанности современной Польке культуры, тяготеющей к равнозначным оценкам эстетических явлений и размыванию границ между ними.

Любопытно, что рассмотренные примеры – это иронические интерпретации «Капричос» – серии, в тематике которой доминирует критика недостатков и пороков современного Гойе общества. Более поздние примеры переосмысления работ Гойи это интерпретации «Бедствий войны», цикла гравюр антивоенной направленности, ужасающего своей реалистичностью и трагизмом. Среди таких интерпретаций – скульптура «Секс I» (2003) британских художников братьев Чепменов,

Джейка (род. в 1966 г.) и Диноса (род. в 1962 г.). Инсталляция Чепменов повторяет композицию 39-го листа серии «Бедствия войны», однако изувеченные тела, в отличие от изображений Гойи, уже находятся в состоянии разложения. Их покрывают черви и насекомые. Шокирующая натуралистичность сцены нивелирована в традиционной для Чепменов манере: художники присоединяют клоунский нос, рожки и большие заостренные уши к черепу – отрубленной голове. Несмотря на то, что скульптура изображает смерть и упадок, ее называют «Секс». Это ироническое противопоставление подчеркивает взаимосвязь между Эросом и Танатосом⁹. Трехмерное воплощение образа придает ему еще более отталкивающий характер, но, одновременно, наделяет гипнотической силой. Произведение воздействует не только на визуальное восприятие, но и на пространственно-тактильные ощущения зрителей. Шокирующий образ, созданный художниками, на первый взгляд кажется издевкой над Гойей и его искусством. Тем не менее, его цель – жесткая непримиримая критика войны, продолжающая и развивающая собственную интенцию Гойи. Смысл, скрытый под, казалось бы, противоречащей ему оболочкой – не что иное, как ирония, ее высшее проявление, граничащее с сарказмом.

Сходным образом следует трактовать еще одно произведение тех же художников – графическую серию «Травмировать, чтобы оскорбить, чтобы травмировать» (2004). Это тот же цикл «Бедствий войны», листы которого были доработаны в авторской технике. В отличие от Дали, Чепмены взаимодействовали с подлинными гравюрами, что повысило остроту их художественного послания зрителям. Как и в скульптуре «Секс I», Чепмены дополняют оригинальные изображения намеренно неподобающими мотивами, сложно ассоциирующимися с содержанием современной культуры. При этом авторы скорее актуализируют и усиливают созданные Гойей смыслы, чем разрушают их.

Подводя итог сказанному выше, следует отметить, что ирония является сегодня универсальной категорией художественно-образного мышления. Как эстетический принцип современного искусства, она формирует свободу художника в выборе предмета творчества и в использовании выразительных средств. Иронические трактовки искусства предыдущих эпох надо воспринимать как актуализацию вопросов, поднятых в прошлом. Художники соглашались или полемизировали со своими предшественниками, выражая свое критическое мнение. Кроме того, начиная с 1970-х гг., ирония становится способом игры со смыслами, а к началу XXI в. – она обретает более жесткое и агрессивное звучание.

На протяжении всего рассмотренного периода юмор, издевка, трюк, разрушительные для ситуативных стереотипов, становятся распространенным методом привлечения внимания к проблеме, способом говорить на серьезные, важные для художника темы. Искусство Гойи при этом оказывается уникальной точкой опоры для современного творчества. Его произведения сами по себе пронизаны иронией, которая подчеркивает парадоксальную невыразимость идеала посредством изображения порока, акцентирует противоречия реальности, выражает стремление к истине и ее недостижимость. Эти черты, свойственные в целом романтической иронии¹⁰, не потеряли своего значения до настоящего времени. Они соединяются в работах художников XX – начала XXI в. с иронией в постмодернистской редакции, образуя многослойное смысловое поле и побуждая зрителя взглянуть на современные проблемы сквозь призму исторического процесса.

Примечания

¹ Коновалова О. А. Функциональная трансформация иронии в эпоху постмодерна // Ист., филос., полит. и юрид. науки, культурология и искусствоведение: вопр. теории и практики. 2011. № 1 (7). С. 120.

² Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М.: Стройиздат, 1985. С. 86–89.

³ Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. М.: Рус. феноменол. о-во, 1996. С. 103.

⁴ Hassan I. Pluralism in postmodern perspective // Critical inquiry. Vol. 12, № 3, 1986. P. 506.

⁵ Комарницкая Л. А. Иронический образ в современном искусстве // Вестн. Харьков. гос. акад. дизайна и искусств. 2016. № 2. С. 25.

⁶ Коновалова О. А. Указ. соч. С. 120–122.

⁷ Комарницкая Л. А. Указ. соч. С. 24.

⁸ Рыков А. В. От доброго дикаря к злому авангардисту: смена парадигм и мифологемы модернизма в западноевропейском искусстве XVIII в. // Тр. ист. фак. С.-Петербург. ун-та. 2014. № 20. С. 342.

⁹ Комарницкая Л. А. Указ. соч. С. 26.

¹⁰ Биченко С. Г. Романтическая ирония в философии // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 2. С. 320.

Л. В. Ковалева

Интерпретация приемов А. И. Куинджи в творчестве Г. Г. Стэпан

Одним из ярких представителей русского искусства XX в. является Г. Г. Стэпан. Значительное место в ее творчестве занимает цикл работ, выполненных в странах Средней Азии. Осмысляя творческое наследие А. И. Куинджи, и обращаясь к использованию природных эффектов, неожиданных, редкостных состояний, художница уделяет особое внимание цветовой палитре, сочетая тенденции декоративности со стремлением к передаче пространства и света. В статье исследуются особенности авторского почерка мастера. Особое внимание уделено сравнительному формально-стилистическому анализу произведений художницы последних десятилетий, ранее не опубликованных. Прилагается так же список работ, привезенных из творческих поездок по Киргизии, Узбекистану и Таджикистану, и посвященных пейзажной тематике.

Ключевые слова: Г. Г. Стэпан, пейзаж, горные массивы, кратковременные состояния природы, освещение, стилизация

Liliya V. Kovaleva

Arhip I. Kuinji means in Galina G. Stepan creativity

One of the brightest painters of the Russian art of the XX century is G. G. Stepan. A series of works by Galina Stepan painted in the countries of Central Asia plays a significant role in her artwork. Interpreting A. I. Kuinji's artistic heritage and turning to the use of natural effects, unexpected, rare moments, the painter pays much attention to the color palette, combining decorative trends with an attempt to convey space and light. The article covers the specifics of the painter's personal artistic manner. Special focus is made on comparative formal and stylistic analysis of the artist's works of the last decades that were not published before. A list of paintings made in art tours of Kirghizia, Uzbekistan and Tadjikistan and dedicated to landscape theme is attached.

Keywords: G. G. Stepan, landscape, rock massifs, short-time states of nature, light, stylization

Архип Иванович Куинджи – выдающийся русский художник последней четверти XIX – начала XX в. Не получивший систематического профессионального образования, художник силой своего необыкновенного дарования «открыл невиданные еще до него художественные средства для выражения и передачи в живописи эффектов освещения, сосредоточивая в них поэтический смысл образов природы, но оставаясь при всей их фантастической декоративности подлинным реалистом»¹. На протяжении всего творческого пути мастера прослеживается увлеченность проблемой передачи цвета в условиях определенного освещения, желание ввести в обиход живописи новые выразительные средства, выйти к иному пейзажному образу. Куинджи вводит яркую палитру, основанную на системе дополнительных цветов, формируя тип пейзажной картины, где мир предстает художественно преображенным. Новое видение мира, открытое русским живописцем, «послужило опорой для искусства его учеников и последователей, воспользовавшихся достижениями учителя и его методом»².

Среди современных художников, продолжающих и развивающих поиски Куинджи, стоит отметить Г. Г. Стэпан (род. 1946), творческий путь которой начался в 1970-е гг. Основной характеристикой творчества художницы является обращение к пейзажу, как источнику передачи настроения, эмоционального состояния картины и равноценной составляющей как тематических полотен раннего периода (1970–1978), так и работ «голубого периода» (1978–1994), отличающихся проблематикой отражения колористического богатства среднерусской природы. Идя по пути обобщения, мастер в поисках выразительных цветовых характеристик, отказывается от реалистичности и детализации, мешающих восприятию. Стремление «придать непреходящий характер конкретному событию, показать его значимость»³ является для художницы основной задачей и главным средством художественной выразительности.

Знакомство с природой и колоритом Средней Азии началось в 1976 г., когда в качестве стипендиата Академии художеств Галина Стэпан впервые попадает в Киргизию, а позднее в Таджикистан. Работа с цветом становится основополагающим элементом ее живописного языка. В течение 40 лет художник неоднократно работает в странах Средней Азии, привозя из творческих поездок и этюдный материал, и завершённые произведения. Это серии работ, выполненные казеино-мас-

ляной темперой в Киргизии, и сочные, колоритные работы Самаркандского периода. Но особое место в ее творчестве занимают поездки на Памир. Именно там художник обращается к проблеме воздействия воздушной среды на восприятие цвета и поиску возможностей усиления звучания колористических соотношений.

Нельзя не отметить, что до настоящего момента не предпринималось попыток проследить общность творческих поисков А. И. Куинджи и Г. Стэпан. Поэтому основной целью статьи является попытка анализа и выявления феномена интерпретации средств художественной выразительности Куинджи в творчестве Галины Стэпан периода 1997–2017 гг. Данное исследование может послужить началом дальнейшего изучения стилистических особенностей творческого почерка мастера.

В этой связи следует обратиться к анализу работы Куинджи «Березовая роща», в которой, отказываясь от отвлекающих деталей, художник добивается удивительно цельного впечатления красоты природы. В эскизе-варианте одноименной картины, хранящемся в Русском музее, можно увидеть в каком направлении шла работа над произведением. Акцент на солнечные блики, некоторая условность в передаче масс деревьев, участки теплого, «светящегося» за счет прозрачности краски, подмалевка, словно бы «загораются» рядом с холодными тенями стволов и леса на дальнем плане. Не увлекаясь деталями и подробным изучением природных форм, мастер мыслит общими планами. Этот живописный прием в дальнейшем прослеживается во многих работах А. И. Куинджи.

Проводя параллели в изучении творчества Г. Стэпан и А. И. Куинджи нужно отметить произведение «Ожидание (Дуча и Фанера)» (1998–2000. Х. м. 70 × 80). Работа велась в течение двух лет, по одноименному этюдному полотну аналогичного размера, созданному на высокогорной станции гляциологов «Ледник Абрамова» (Памиро-Алай, Узбекистан), и свидетельствует о том, как тщательно подходит Г. Стэпан к выбору композиции, как «выстраивает» плоскости, оставляя только характерное, значимое для выражения художественного замысла. Отказываясь от детальности в проработке планов, «дробности» контура мастер обращается к фактурной пастозной манере, выявляя глубину разработкой цветовых и тональных соотношений.

Отсутствие резких тоновых контрастов и сближенная цветовая гамма дальних планов используются художником для передачи мягкого освещения осеннего дня, когда солнце уже клонится к закату и деревья отбрасывают длинные тени, диагоналями пересекающими покрытую опавшими золотыми листьями землю в работе «Пейзаж с домиком» (2001. Х. м. 70 × 80). Произведение поражает зрителя насыщенностью цветовой палитры и сочным звучанием сиреневых теней.

Следующим обширным циклом стали работы, посвященные кратковременным состояниям природы. В своих полотнах мастер, продолжая поиски А. И. Куинджи в его стремлении «передать явления природы, не поддающиеся длительному писанию с натуры, которые можно наблюдать лишь в течение нескольких минут»⁴, обращается к самым разнообразным тематикам: утро и вечер, величие и камерность. К этой пленэрной серии относятся такие произведения, как «Чимган в лучах заката» (2005. Х. м. 70 × 80), «Последний луч» (2005. Х. м. 52 × 100) и «Красная гора. Кишлак Тусьян, Таджикистан» (2009. Х. м. 60 × 50). Так же как и Куинджи в своей небольшой работе «Эффект заката» (1885–1890, Х. м. ГРМ), Галина Стэпан стремится передать всю яркость кратких мгновений. Последние лучи уходящего солнца подсвечивают вершины гор звучными красно-оранжевыми бликами, контрастирующими с холодными бирюзово-сиреневыми тенями и верно переданным вечерним небом, решенного на градациях голубых и розовато-сиреневых тонов. «Гранатовой зеленью»⁵ назовет этот цветовой эффект свечения, И. Е. Репин, описывая феерию красок одной из картин Куинджи, в которой вечернее освещение не смягчает контуры предметов а, наоборот, подчеркивает, выделяет яркими контрастами, не только тоновыми, но и цветовыми, заставляющими цвет «звучать» по-новому. Отказываясь от детализации, которая в методе И. И. Шишкина была основой разработки темы, Куинджи мыслит пятном, силуэтом, обобщая массы, акцентируя внимание на колористических соотношениях.

Работы периода 1997–2017-х гг. отличаются не только тяготением к большим цветовым пятнам, к подчеркиванию силуэта и обобщению форм, но и поисками новых художественных решений, сочетающих тонкую стилизацию со «стремлением к иллюзорности в передаче пространства и света»⁶. Примером тому является работа «Полдень. Чимган» (2005. Х. м. 55 × 100), в которой мастер обращается к волнующей ее проблеме звучания цвета в условиях яркого солнечного освещения. В этой работе Г. Стэпан идет по принципу «декоративного пятна»: локальные желтые, оранжевые, розовые цвета она контрастно подчеркивает интенсивно голубым цветом неба и дальних гор. Здесь мы не найдем ни тоновых градаций сменяющих друг друга планов, ни тонкой нюансировки цвета, меняющим свою насыщенность под воздействием световоздушной среды – художник ставит иные задачи. Увиденное предстает переосмысленным: сочность красок подчеркивается и усиливается

цветовыми контрастами, а глубина – колористическими «прорывами» заднего плана. Художник стремится передать всю красоту земного бытия, звучания цвета в окружающем мире.

Особое место в творчестве Г. Стэпан занимает тема горных массивов, передачи грандиозности природных форм. Так в работе «Станция Майдантал» (2004. Х. м. 70 x 80) мастер противопоставляет два мира – мир «горизонталей» земных плоскостей и мир устремленных ввысь горных пиков. Используя низкую линию горизонта и отводя миру земному лишь небольшую часть картинной плоскости, она нагружает перспективными сокращениями дальние планы. Акцент делается на живописную трактовку вертикально поднимающихся горных кряжей. Движению по горизонтали находящейся у подножия гор рощи противопоставлено стремление вверх, по вертикали, а проработанности объемов деревьев – силуэты гор, обобщенность форм которых приобретает некую символичность. Прорабатывая тенями передний план, мастер добивается монументальности всей композиции, что придает замыслу законченность.

Подводя итоги, следует отметить особенности живописного метода Галины Стэпан периода 1997–2017 г., такие как работа над выразительными возможностями колорита, а так же стремление к обобщенности природных форм, отказ от детальной моделировки. Использование системы дополнительных цветов, ввод в живописную палитру сочных, насыщенных оттенков и обращение к силуэту, некоей «знаковости» образа, дает возможность художнику добиться взаимодействия форм, внутренней музыки композиции. Как и зачинатель новой фазы романтического искусства, близкой символизму и являющейся «национальным вариантом романтизма»⁷ А. И. Куинджи, Г. Г. Стэпан продолжает работу над передачей красоты видимого мира, обращаясь к использованию природных эффектов, неожиданных, редкостных сюжетов и состояний, сочетанию тенденции декоративности со стремлением к передаче пространства и света.

Примечания

¹ Шувалова И. Н. Куинджи в Русском музее. СПб.: Palace Editions, 2010. С. 8.

² Манин В. С. Куинджи и вторая волна романтического движения. М.: Белый город, 2000. С. 209.

³ Дехтярь А. А. Молодые живописцы 70-х гг. М.: Совет. худож., 1979. С. 14.

⁴ Шишкин И. И. Иван Иванович Шишкин: переписка, дневник, современники о художнике. Л.: Искусство, 1978. С. 335.

⁵ Шувалова И. Н. Указ. соч. С. 12.

⁶ Куинджи А. Архип Куинджи: из собрания Русского музея. СПб.: Palace Editions, 2010. С. 25.

⁷ Манин В. С. Указ. соч. С. 212.

А. А. Мельникова

Пустота как феномен американского искусства 1930–1960-х гг.

В различных художественных практиках (живопись, кинематограф, литература, музыка) США периода 1930–1960-х гг. можно обнаружить структурные элементы, так или иначе связанные с отображением понятия «пустоты». Наличие «пустоты» на картинах американских живописцев стало реакцией художественного мышления на происходящие исторические процессы, воплощением общего мировосприятия указанного периода. Наиболее важными фигурами, в работах которых нашло отображение понятие «пустоты», были Э. Хоппер, А. Хичкок, Э. Хемингуэй, Дж. Кейдж, Э. Уорхол. Так «пустота» как важная структурная категория становится еще и категорией семантической. Сквозь призму своего стиля художники индивидуально воплощают этот феномен в своем творчестве.

Ключевые слова: пустота, потерянное поколение, одиночество, пустота как художественная категория, Э. Хоппер, А. Хичкок, Э. Хемингуэй, Дж. Кейдж, Э. Уорхол

Anastasiya A. Melnikova

Emptiness as phenomenon of American 1930–1960's art

Some art practices (painting, movie theatre, literature, music) in 1930–1960 USA demonstrate some structural elements connected to the idea of «emptiness». This «emptiness» is a reflection of the current historical processes and the artists' perception of the world around them during this period. The most important people of art whose creation reveal the idea of «emptiness» are E. Hopper, A. Hitchcock, E. Hemingway, O. Cage, A. Warhola. In this way the «emptiness» that is already a very important structural category becomes a conceptual category for art as well. Through their individual style artists create a manifestation of this phenomenon in arts.

Keywords: emptiness, lost generation, loneliness, emptiness as an art category, E. Hopper, A. Hitchcock, E. Hemingway, O. Cage, A. Warhola

Жизнь США в 1930–1960-е гг. отличалась постоянным волнообразным развитием: периоды бурного роста сменялись периодами стремительного падения. Это касалось и экономики, и социально-политического устройства, и культуры, а, как следствие, и постоянных изменений в сознании людей, не имеющих под ногами твердой опоры и уверенности в завтрашнем дне.

Последствия этого процесса отразились практически на всех видах искусства США в указанный период времени. Постепенно на холстах живописных работ появляются структурные пустоты, в музыке – длинные паузы, а в кинематографе – безлюдные кадры. Художники разных направлений вне зависимости друг от друга начинают создавать схожие образы своих персонажей – потерянных, «застывших», одиноких. Все эти герои теряются в пустоте внешнего пространства. Отсюда рождается вопрос, является ли пустота только внешней, не стоит ли за ней глубинное чувство потери человеческих связей, потери себя, рожающую пустоту внутреннюю? В 1930–1960-е гг. в США пустота становится феноменом, пронизывающим большинство видов искусства, проникает не только в их структуру, но и в содержание.

Одним из самых ярких примеров воплощения состояния одиночества и пустоты, без сомнения, стал художник Эдвард Хоппер (1882–1967). От природы молчаливый, погруженный в свой мыслительный процесс, избегающий общения с людьми, Хоппер стал «поэтом пустых пространств»¹, – нередко можно встретить такое описание его живописи на страницах искусствоведческих работ.

Оливия Лэнг в книге «Одинокый город. Упражнения в искусстве одиночества», рассматривая различные грани состояния одиночества, привела высказывание женщины, находящейся на приеме у психиатра: «Я не знаю почему люди мыслят себе ад как место, где жар и пылают огни. Это не ад. Ад – это отчужденно вмерзнуть в кусок льда»². Так же нередко в книге она называет одиночество опустошенным состоянием. Именно такое состояние пронизывает самую известную картину художника – «Полуночники» (1942). Внутри «мертвенно-желтой тюрьмы»³ помещены четыре человека – бармен и трое посетителей. Все они, как и герои других картин Хоппера, не разговаривают между собой, не смотрят друг на друга, они падают в «шахту молчания»⁴, кажется, единственное, что их объединяет – это пустое пространство кругом и состояние отчужденности. Пространство, в которое помещены герои, напоминает стеклянный пузырь, из которого нет выхода. Барная стойка треугольной формы настолько сужена, что также создает впечатление замкнутости. Особо примечателен свет как композиционный элемент на данной

картине – болезненно зеленый, возникший благодаря изобретению электричества, вечный спутник ночной жизни. Он занимает левое и центральное пространство картины. Но это лишь часть композиции, персонажи смещены вправо. Большая часть композиции представляет собой огромные пласты пустого пространства. Вливаясь в эти пустоты, они словно вмерзают в них, усиливая ощущение тревоги и бессмысленности своего присутствия там. Этот эффект неизбежно возвращает нас к цитате из книги Оливии Лэнг, персонажи действительно производят впечатление «вмерзания» в кусок льда, только льдом здесь становятся пустоты – структурные незаполненные пространства. Этот внешний эффект неизбежно влияет на семантическое устройство картины и ее восприятие.

Схожее ощущение порождают и другие картины Хоппера, даже те, на которых изображен один человек, как например, картина «Утреннее солнце» (1952) – художник пишет девушку, залитую солнечным светом, в оцепенении, без какой-либо возможности пошевелиться. Статика ее тела так же порождает ощущение «вмерзания» в пространство кругом – пространство неизбежно пустое и чуждое героине. Такой эффект напоминает греческую скульптуру и ее статичную форму, в которой заложен потенциал движения. У Хоппера же наоборот, герои должны двигаться, но порождают ощущение статики и заложенного отсутствия возможности движения.

Есть у Хоппера и картины абсолютно безлюдные, но рождающие то же чувство отчужденности и болезненности мировосприятия: «Дом у железной дороги» (1925), «Комнаты у моря» (1951), «Солнце в пустой комнате» (1963).

Говоря о «пустоте», невозможно не упомянуть кинематограф 1930–1960-х гг. и голливудского режиссера английского происхождения Альфреда Хичкока (1899–1980). Хоппер был любимым художником режиссера, и их взаимовлияние создало целый семантический сегмент на стыке живописи и кинематографа.

Самым ярким примером взаимодействия двух художников стал фильм «Окно во двор» (1954). Пустота картин Хоппера чрезвычайно остро возникает и в данном фильме – начиная от пространственной замкнутости всех героев, находящихся в одной постройке, заканчивая характеристиками самих персонажей. Этот фильм неизбежно порождает ассоциации с целым рядом картин Хоппера: «Ночные окна» (1928), «Комната в Нью-Йорке» (1932), «Контора в маленьком городе» (1953), «Офис в Нью-Йорке» (1962). Фильм, как и картина, нарушает сокровенность городского жития. Статичный кадр рисует перед нами картину жизни других людей, заключенных в пустые комнаты. По меньшей мере, в фильме есть две героини, словно сошедшие с полотен Хоппера – мисс Торс и мисс Одинокое сердце. Обе они «по-хопперовски» несчастны в пустоте своего существования, находятся в поисках лучшей жизни, разьедаемые одиночеством и скукой изнутри. Сам главный герой – Стюарт Л. Б. Джеффрис – поместил себя в вакуум собственной квартиры, занял точку наблюдателя, при этом ему чужда душевная близость. Хичкок демонстрирует нам отчужденность и наблюдателя, и наблюдаемого, что, несомненно, является своеобразной визуализацией картин Хоппера.

Говоря о связи двух художников, вспоминаются знаменитая картина «Дом у железной дороги» (1925) и фильм «Психо» (1960). На картине художник изображает дом, он ярко освещен солнцем, однако здание производит впечатление безжизненности, заброшенности, одиночества и ненужности. Одновременно у зрителя возникает ощущение, что он становится объектом наблюдения, что из темных окон кто-то всматривается в чужаков. Дом так же, как и люди на картинах Хоппера, выглядит вмерзшим в пустое пространство кругом – в небо, имеющее тревожный зеленоватый колорит. Мимо проходящая старая железная дорога подчеркивает ощущение ненужности, никто не проедет мимо, никто не зайдет в дом.

Фильм снят значительно позже работы Хоппера, однако он создает такое же ощущение злоеющей пустоты, как и картина. Одинокое стоящий, никому не нужный дом, в нем живет так же никому не нужный, оторванный от реальности владелец отеля Норман Бейтс. Все двенадцать комнат отеля постоянно пусты, герой ни с кем не общается, любой человек для него становится радостью и испытанием одновременно. В фильм проникает как пустота структурная (пустые комнаты; дом, стоящий в отдалении от любого проявления жизни; главный герой, живущий абсолютно один), так и пустота как вакуум сознания героя – его одиночество сублимировано раздвоением личности, он создал вокруг себя вакуум, который всецело заполнил его жизнь. Убийство становится своеобразным способом заполучить свою пустоту обратно.

Другие фильмы Хичкока также порождают то ощущение пространственной и семантической опустошенности, которое словно витает в художественной жизни США того времени. Так, например, фильм «Тень сомнения» (1943), который относится к стилистике нуара, рисует перед зрителем героя в состоянии полной безысходности. Параллельно Хичкок «препарирует» жизнь обычной американской семьи, обличая весь тот вакуум, в который она была помещена. Некоторые кадры

фильма – особенно с пустынными улицами – напоминают ранние офорты Хоппера (например, «Ночные тени», 1921), где уже пустота пространств преобладает над сознанием героя.

В целом, кинематографическому стилю нуар свойственно то ощущение тревоги, которое рождает «пустота» полотен Хоппера – темные безлюдные улицы, одинокие мерцающие фонари, обилие теней. Особенно примечательны потоки света, столь характерные для работ художника и неизменно появляющиеся в фильмах в виде черно-белых контрастов. Однако в данном случае речь идет более всего не о «пустоте» структурной, а о содержательной. Главный герой любого нуара – циничный, лишенный чувства покоя персонаж. Вокруг него создается вакуум неприятия, а внутренне он обеспокоен и неприкаян. Такое состояние героя, в целом, соответствовало состоянию американского общества в период после Первой мировой войны и на начальных этапах Холодной войны.

Стилистика нуара проявилась и в литературе 1930–1960-х гг. Рассказ «Убийцы» (1926) Эрнеста Хемингуэя (1899–1961) можно привести в качестве одного из примеров. Он стал воплощением кинематографического гангстерского сюжета в малой литературной форме. Один из героев – Оле Андерсон, нарушив кодекс «шайки», смиренно ждет расправы над собой. Он помещен в пустую комнату и ожидает в оцепенении. Произнесенная им фраза «Тут ничего не поделаешь» остро обнажает его безысходность, отсутствие надежды на любое будущее. Такой тип персонажа пересекается и с режиссурой Хичкока, и с картинами Хоппера. Герои неприкаянно ожидают продолжение своей жизни, находясь в пустоте и отчужденности окружающего мира.

Сам феномен «пустоты» в литературе середины XX в. проявился с особой силой, связано это было с контекстом кризисных процессов, происходивших в США в указанный период времени. Наиболее важными направлениями, в которых «пустота» стала неотъемлемым элементом, можно назвать творчество «потерянного поколения», к которому, в частности, относится и Хемингуэй. В своих произведениях писатели отражали истинную жизнь Америки, людей сформировавшихся на постулатах жизни войны, их душевную развращенность и пустоту. Их главные герои – это люди, потерявшие свою индивидуальность, но не нашедшие себя в новой невоенной жизни. Они находятся в вакууме собственного бытия.

Мироощущение «потерянного поколения» воплощается во многих романах Хемингуэя. Так, в романе «И восходит солнце» («Фиеста», 1926) все внимание сосредоточено не на событиях, а на психологической обрисовке действующих лиц. Герои – не просто «потерянные» люди, но и, по словам критика Гайсмара, «ошеломляюще бесполезны». Они неприкаянно существуют, пытаются заполнить свою пустоту развлечениями и удовольствиями. И снова вспоминаются слова Оливии Лэнг: герои ведут себя как застывшие в куске льда, при этом развлекаясь и словно наслаждаясь жизнью. При всем праздничном контексте происходящего, Джейк Барнс не производит впечатления праздного прожигателя жизни. Он, так же, как и многие другие люди своего поколения, находится в атмосфере ожидания, скрывая в веселье свое одиночество и боль. Праздничный шум кругом героев становится незначительным. Особенно ярко такой эффект достигается в момент столкновения самого с собой в пустой комнате, он не спит, лишь слезы текут по его ничто не выражающему лицу. Внутренняя потерянная помещает его в холодный пустой ад жизни.

«Пустота» в 1930–1960-х гг. проникла, в том числе, и в музыкальное искусство. В отличие от визуальных искусств, в музыке роль пустоты выполняет тишина. Такой эффект достигается посредством пауз, которых в музыке XX столетия становится значительно больше, в сравнении с предыдущими эпохами. Уже австро-американский композитор Арнольд Шенберг (1874–1951) в своем вокальном цикле «Лунный Пьеро» (1912) скрупулезно работает над паузами, используя их разнообразно и в большом количестве.

Апогея в обращении к теме тишины в музыке, достиг ученик Шенберга Джон Кейдж (1912–1992) в своем знаменитом сочинении «4'33"» («Четыре минуты тридцать три секунды», 1952). Длительность произведения соответствует его названию. Начиная с первой части, 30 секунд, 2 минуты 23 секунды и 1 минута 40 секунд, соответственно. На всем протяжении сочинения исполнители не извлекают звуков из своих инструментов. Каждый из трех фрагментов представляет собой те звуки окружающей среды, которые будут услышаны во время прослушивания композиции. Таким образом, музыка, основанная на паузах и на тишине, становится пустотой. Отсутствие звуков есть пустота.

Сам Кейдж говорил, что «безжизненная структура мертва. Жизнь без структуры невидима. Она может быть выражена только в структуре и посредством структуры»⁶, т. е. «4'33"» – это пустая структура, ничто, облаченное в форму. Нотация сочинения полностью соответствует канонам: есть название, указание композитора, темпа и даже состав исполнителей (для любых исполнителей или состава музыкантов), ритмический размер и нотный стан. Отсутствуют только ноты. Даже сама нотация, таким образом, выглядит пустой.

Пустота как структурная единица в «4'33"» становится главным средством создания смысла композиции. Широко известный факт, что творчество Кейджа в 1940–1950-х гг. находилось под сильным влиянием дзэн-буддизма, что привносит определенную семантику в трактовку данного сочинения: «4'33"» заставляет аудиторию прислушиваться к звукам окружающей среды и, тем самым, приходит в гармонию с ней. С другой стороны, Кейдж, погружая слушателя в мир тишины, помещает его в вакуум своих мыслей. Человек начинает взаимодействовать не только с окружающей средой, но и с самим собой. И снова происходит возвращение к картинам Хоппера, где люди в суете повседневности застывают и оказываются обращенными только к себе. Работы художника также кажутся тихими, даже беззвучными. Люди на них редко разговаривают, шум улицы словно приглушается, а в пустынных комнатах тишина вступает в свои права. И точно так же, как в музыке Кейджа, есть форма, контекст, но внутри тишина существования.

1960-е гг. для общества США прошли с большим разочарованием в государственности. Нестабильная внешнеполитическая обстановка (Карибский кризис, Вьетнамская война) повлияли на внутреннее устройство страны, на повседневную жизнь простых американцев, происходит постоянная борьба за гражданские права, вторая волна феминизма, раскрепощение американского общества. Все эти факторы, в частности, стали причиной появления таких культур, как хиппи и фолк-направления. С начала 1960-х гг. новую популярность приобретает рок-н-рол, который теперь имеет примесь твиста и серф-рока. Развитие подобных направлений стало ярким показателем наличия бунтарских настроений в американском обществе данного десятилетия, что, безусловно, сопровождалось еще и настроениями разочарования, неприкаянности и внутренней нестабильности.

Самым ярким художником этого времени стал Энди Уорхол (1928–1987). Его образ жизни, способ мышления и творчество стали образцом эпатажа и замкнутости одновременно, причиной которых являлись внутренний дискомфорт и пронзающее чувство одиночества. Примечательно, что речь идет не только об искусстве, а об осознании своей опустошенности самими художниками. Так, Уорхол говорил про себя и свою свиту: «Думаю, здесь, на Фабрике, мы – вакуум, и это замечательно. Мне нравится быть вакуумом – тогда меня оставляют в покое, и я могу поработать»⁷. Американская актриса и кинорежиссер Мэри Воронов писала: «Энди – хуже некуда... Он даже смотрелся вампиром: белый, пустой, ждущий, когда его наполнят, неспособный удовлетвориться»⁸. Отсюда рождается и его знаменитые эксперименты с записывающими приборами – с одной стороны исповеди людей стали средством заполнения дыр в ткани бытия Уорхола, а с другой – помощью для этих же людей, ведь говорить в пустоту столь же болезненно и отчуждающе, как оказаться сразу недослушанным.

Чувство отчужденности, которым страдал Уорхол, было присуще и женщине, стрелявшей в него – Валери Соланс. Она стала автором книги «SCUM Manifesto» (1967), рассмотрев вопросы разобщенности не в эмоциональных понятиях, а структурно, как общественную беду. В целом, такая внутренняя опустошенность и стала общественной бедой нескольких поколений американцев.

Середина XX столетия в США стала периодом проникновения феномена «пустоты» в самые разнообразные виды искусства. Живопись, литература, музыка, кинематограф впитали в себя пустые пространства, каждое из направлений делало это своими средствами. Данный процесс шел вне зависимости от взаимосвязей художников между собой, их отношения к происходящим событиям в жизни страны. Пустота стала воплощением общего мировосприятия деятелей искусства указанного времени, реализованная не только структурно, но и, прежде всего, семантически.

Каждый художник вкладывал свое понимание в «пустоту». Проанализировав работы, можно увидеть, что для них пустые пространства стали не только важным структурным элементом, они несут в себе большую содержательную нагрузку. Поэтому феномен пустоты стал важнейшим для искусства США 1930–1960-х гг., демонстрирующий болезненное восприятие действительности несколькими поколениями американцев XX в.

Примечания

¹ Колган Р. Эдвард Хоппер – поэт пустых пространств. URL: <http://lookatme.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

² Лэнг О. Одинокий город: упражнения в искусстве одиночества. М.: Ad Marginem, 2017. С. 34.

³ Там же. С. 29.

⁴ Там же. С. 50.

⁵ Гиленсон Б. А. История литературы США. М.: Academia, 2003. С. 414.

⁶ Стригин А. Джон Кейдж: исследуя тишину. URL: <https://artelectronics.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

⁷ Лэнг О. Указ. соч. С. 82.

⁸ Там же. С. 83.

З. М. Овчинникова

Суровый стиль в гравюре Льва Овчинникова

1960-е гг. породили целую плеяду мастеров изобразительного искусства. Новым явлением в отечественном искусстве стал «суровый стиль». Направление развивали такие московские художники как Н. И. Андронов, П. Ф. Никонов, В. Е. Попков. Ярким ленинградским представителем был живописец, график Лев Авксентьевич Овчинников. Это поколение «шестидесятников», сформировавшего свои взгляды под воздействием эпохи сталинизма, Великой Отечественной войны и эпохи «оттепели». Гравюры Л. А. Овчинникова этого периода своего рода летопись страны. В них переданы судьбы людей и традиции российской культуры, состояние и дух времени. Ксилографии и линогравюры сделаны обобщенно, эпично, в соответствии со стилем лаконично. Образы в них одухотворенные и человеческие. В творчестве художник обильно использовал символы характерные для древнерусского и народного искусства. Однако со времени создания работ прошло более 50 лет и для их полного, глубокого понимания проводится интерпретация. Такого рода исследование в отношении гравюр петербургского художника проводится впервые.

Ключевые слова: графика, суровый стиль, шестидесятники, семантика, символы, древнерусское искусство, народное искусство, Лев Овчинников, интерпретация

Zoya M. Ovchinnikova

Severe style in Lev Ovchinnikov engraving

1960's gave birth to a whole galaxy of fine artists. A new phenomenon in the national art was the «severe style». The direction was developed by such Moscow artists as N. I. Andronov, P. F. Nikonov, V. E. Popkov. A bright Leningrad representative was a painter, a graphic artist Lev Avchinnikov. This is the generation of the «sixties» who is formed by their views under the influence of the era of Stalinism, the Great Patriotic War and the era of the «thaw». Engravings of L. A. Ovchinnikov at this period is a kind of chronicle of the country. They convey the fate of people and the traditions of Russian culture, the state and the spirit of the times. Woodcut and linocuts are generalized, epic, in accordance with the style laconic. Images in them are spiritual and human. In the work of the artist extensively used the symbols that were used in ancient Russian and folk art. However, more than 50 years have passed since the creation of the works and an interpretation is carried out for their full, deep understanding. Such a study on the engravings of the Saint Petersburg artist is held for the first time.

Keywords: graphics, severe style, sixties, semantics, symbols, ancient Russian art, folk art, Lev Ovchinnikov, interpretation

Интерпретация неисследованных произведений культурного наследия уходящего поколения художников видится важной исследовательской проблемой. Чем дальше от настоящего времени период создания произведений искусства, тем более значимо прочтение знаков и символов заложенных в них.

Одним из способов осмысления произведений изобразительного искусства является исследование с точки зрения семиотики, и ее раздела герменевтики. Применение семиотических принципов в процессе познания связано с особым вниманием в настоящее время к языку знаков и символов. В статье исследуется наследие Овчинникова, прежде всего в контексте семиотическом.

Слова Э. Гомбриха о древних художниках не теряют свою актуальность: «Искусство исходит не из моментального видения, а из мысленного представления о составе изображаемых объектов, будь то отдельный человек или многофигурная сцена. Художник выстраивает свои картины из тех элементов, которые ему знакомы, которые он хорошо изучил... воплощает в образе не только свое знание зримых форм, но и свое понимание их смыслового значения»¹. При исследовании использовались методы и труды Э. Панофского «Этюды по иконологии», с его вниманием к контексту произведения, стремлением выявить исторически обусловленный смысл произведения искусства, «История искусства» Э. Гомбриха, его теория интерпретации и понимания изображения, герменевтический подход, главным центром которого является истолкование, понимание.

В российской иконографии использование символов характерно начиная с древнерусской иконописи. В народном творчестве знаковая система была распространена повсеместно, от архитектуры до прикладного искусства. Традицию продолжал и развивал по-своему художник Лев

Авксентьевич Овчинников (1926–2003) живописец, график, скульптор. Он жил и работал в Ленинграде – Санкт-Петербурге. Становление его творческой личности проходило в окружении петербургских – ленинградских художников, работавших вместе с ним в литографской мастерской Союза Художников на Песочной набережной. Это были замечательные графики старшего поколения: А. Н. Самохвалов, А. Л. Каплан, Б. Н. Ермолаев, А. В. Каплун, Ю. А. Васнецов, А. С. Ведерников. Работу рядом с такими мастерами Лев Овчинников считал основной своей школой. Близкими по духу и отношению к творчеству из его поколения «шестидесятников» были художники поколения, сформировавшего свои взгляды под воздействием эпохи сталинизма, Великой Отечественной войны и эпохи «оттепели», такие как Г. П. Егошин, З. П. Аршакуни, В. И. Тюленев, рано ушедший из жизни В. В. Ватенин, каждый из которых, своим неповторимым путем шли к созданию своего творческого почерка. В области создания художественного «сурового стиля» единомышленниками были московские художники Н. И. Андронов, П. Ф. Никонов, В. Е. Попков.

Формирование «сурового стиля» происходило в конце 1950-х – начале 1960-х гг. и совпало во времени с возникновением движения «шестидесятников». Его происхождение можно искать в искусстве 1920-х гг., в авангарде. Для «сурового стиля» характерны обобщенность форм, лаконичность, энергичность ритма.

В работах этого периода (рассматриваемые произведения исследуются впервые), сохраняя преемственность российской художественной направленности, решает свои задачи Лев Овчинников. В листе «Хлеб-соль» (1965), выполненной в технике ксилографии, создан образ девушки, приветствующей хлебом-солью. Обращение к вечным темам: теме женского начала, женщины-кормилицы, напоминание о ценности Хлеба, красоте древнего ритуала. В центре – каравай и деревянная солонка с изображением солярного знака. Техника продольной ксилографии как нельзя лучше передает тему. Структура дерева, проступающая на листе, подчеркивает вертикальность. В нижней части гравюры, на рушнике, вышивка с древним орнаментом, изображающим птиц (здесь символ жизни), знак непрерывности традиций.

В обрезной гравюре «Гармонист» (1965), в центре портрет крестьянина-фронтовика в белой рубахе-косоворотке с развернутой гармонью почти во весь лист. Подобно работам швейцарского мастера XVI в. Урса Графа, гравюра нарезана как негатив – белым по черному. Фоном служит традиционная в деревнях рама с фотоснимками на стене. В этих снимках весь жизненный путь гармониста и его семьи. Фронтальное фото его молодости – в военной форме с развернутой гармонью перекликается с изображением гармониста, каким мы его видим на переднем плане. Мирное время – на фоне дома снято семейство – родители и четверо малышей. Снимки: на тракторе, с лошастью, семейной пары. Кадры Великой Отечественной войны. Фото матери. Сельский обелиск погибшим на войне. Через образ гармониста передана судьба целого поколения ветеранов Великой Отечественной войны. Работа эпична. Снова мы видим древнюю вышивку, с символами жизни, как бы переходящую из предыдущей ксилографии «Хлеб-соль». Вертикальными полосами она обрамляет изображение слева и справа, подчеркивает непреходящее – на крестьянине держится этот мир. Во всех деталях видна любовь автора к русской земле, простым людям – пахарям этой земли. Здесь так же, для создания атмосферы вневременности, вечности темы, использована техника продольной ксилографии, она побуждает автора к лаконичности, поиску обобщений. Глубина тона, сдержанный рисунок, отличающие суровый стиль, создают особый декоративный строй обрезной гравюры.

В линогравюре «На крыше (плотники)» (1965) отображен, ныне утраченный, традиционный общинный труд всем миром. Ритмическое построение картины основано на гармоничном повторении линий и форм трех плотников с молотками в руках, кроющих крышу, в едином движении приколачивающих дранку. Образ работников обобщенный, мощный – это все плотники мира, в них читается благородство и красота физического труда. Техника линогравюры подчеркивает эту обобщенность, придает монументальность фигурам.

Другой способ передачи образа на линогравюре «Призывники» (1967). В ней резко очерченным силуэтом вертикальный ритмичный строй, четкий рисунок обобщенных форм обнаженных молодых мужчин, идущих на взвешивание на призывном пункте. Непрерывность ряда, ритм, заданный очередностью фигур, создает ощущение бесконечности этого строя, вызывает чувство протеста против происходящего, обреченности, даже безысходности, антигуманности ситуации, создает антивоенное настроение.

Символична и знаковая линогравюра «Парни» (1967). Мы видим на переднем плане шеренгу шагающих крепких деревенских парней. В центре гармонист в белой рубахе косоворотке, остальные – в черном. Изображение молодых людей, сжимающих огромные трудовые кулаки, занимает большую часть листа. На заднем плане по бокам очертания деревенских домов, из раскрытых окон

выглядывают люди, смотрят на шагающую группу. Шеренга парней – ассоциация – шеренги военные, а настроение у них вполне воинственное, и шагают они быстро, петух и куры не успевают отскочить, летят в разные стороны. Можно было бы рассмотреть представленную нам картину как ситуацию перед простой деревенской потасовкой, когда стенка на стенку разминаются деревенские, но против этого говорят некоторые другие детали. Автор органично использует символы, бытующие в России с незапамятных времен. Петух в России исконно считался символом света. На коньках изб на фасаде устанавливались резные лошади (Конь-огонь) или петухи, оба символы солнца, света, огня. С приходом третьих петухов, на рассвете разбегается нечистая сила, заканчивается ее власть. Куры и петух на картине как брызги, как искры рассыпаются перед шеренгой шагающих парней. А фраза «из искры возгорится пламя», образ советской символики, не забыт и сегодня, ее значение известно всем со школьной скамьи – из искры разгорелось пламя революции. Символично использование персонажа в тельняшке – в одежде моряка, символе свободы. Автор в молодости, окончил мореходное училище, и в период «железного занавеса», в поисках свободы, несколько лет ходил механиком в море, в заграничье. Для нас важно понять взаимодействие художника и его произведения с историческим развитием национальной культуры. Энергия, которую передает изображение через шагающих под гармонь прямо на нас здоровых молодых парней, их сплоченность в движении, скрытая поддержка выглядывающих из окон наблюдателей, вызывает чувство, что они идут решительно защищать свою свободу. В ней ощущается мощь и неподконтрольная энергия. Эту работу 1967 г. можно назвать пророческой, так как уже через год в 1968 г. Европу охватила экзистенциальная революция: во Франции «Красный май», в Чехословакии «Пражская весна», в СССР прокатилась волна выступлений диссидентов, с которыми жестко расправились власти. Так в творчестве нашло свое отображение настроение, уже за год до событий витавшее в воздухе. По определению известного искусствоведа Фридлендера: «Все искусство символично, поскольку всякий художник посредством изображения, слова или звука являет зрителю или слушателю в чувственном – сверхчувственное, в знаке – мысль или чувство, в частном – общее, в единичном – родовое»².

На примере суровостильных гравюр: сдержанных, условных, обобщенных по форме, лаконичных по рисунку, показана преемственность использования символики Львом Овчинниковым. Художник аккумулировал и преобразовал этот прием, органично использовал его. Автор глубоко понимал сущность символического образа, невозможность высказать словами все до конца, тайный смысл того, что явлено взору. «Где нет... тайности в чувстве, – нет искусства, – писал Брюсов. – Для кого все в мире просто, понятно, постижимо, тот не может быть художником»³. Отметим социальную позицию создателя, типичную для русских авторов. Его волнуют противоречия и болезни века, и личная неустroенность в негармоничном мире созвучна всеобщей неустroенности.

Мы интерпретировали несколько гравюр периода «сурового стиля». Его работы – «это картины мира... модели взаимоотношения личности художника с действительностью»⁴, как об этом написал Лев Мочалов. Понимание произведений зависит от нашей способности прочитывать смысл, заложенный автором. Для понимания целого необходимо понимание его части и, в свою очередь, для понимания частей, необходимо видеть целое. Важна ликвидация исторической дистанции между истолкователем и создателем, чтобы восприятие было более полным. Через искусство особым образом приходит видение жизни, в нем она «раскрывается в такой глубине, которая недоступна наблюдению, рефлексии, теории»⁵.

Примечания

¹ Гомбрих Э. История искусства. М.: Act, 1998. С. 32.

² Фридлендер М. Об искусстве и знаточестве. М.: А. Наследников, 2013. С. 37.

³ Брюсов В. Ключи тайн // Сочинения: в 7 т. М.: Худож. лит., 1973. Т. 6. С. 92.

⁴ Мочалов Л. А солнце-то все еще восходит... СПб.: АртЭго, 2012. С. 29.

⁵ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М.: Прогресс, 1988. С. 286.

Л. В. Папина

Реконструкция в инсталляции «Конец веселья» братьев Чепмен

Статья посвящена проблеме реконструкции в инсталляции братьев Чепмен «Конец веселья» и интерпретации сюжета ужасы войны. Этот сюжет возник в эпоху барокко, получил развитие в творчестве испанского художника Франсиско Гойи, в его офортах «Бедствия войны». Современные британские художники братья Чепмен интерпретировали этот сюжет по-своему.

Ключевые слова: трехмерный коллаж, ужасы войны, Франсиско Гойя, Жак Калло, братья Джейк и Динос Чепмен, современное искусство, Эрмитаж

Larissa V. Papina

Reconstruction in Chapman brothers installation «The End of Fun»

The article is devoted to the problem of reconstruction in the installation of Chapman brothers «The End of Fun» and interpretation of the Disasters of War as a genre of art. This genre originated in the Baroque era. It was developed in the work of the Spanish artist Francisco Goya in his etchings «the Disasters of War». Contemporary British artists Chapman brothers interpreted this in their own way.

Keywords: three-dimensional collage, Disasters of War, Jacques Callot, Francisco Goya, Jake and Dinos Chapman, contemporary art, Hermitage

Реконструкция является одной из форм конструирования единства сюжета, изображения и использования технических новаций в инсталляции. Реконструировать – означает обновлять или использовать что-то в новых условиях. Братья Чепмен исследуют сюжет ужасы войны, помещая его в новый контекст, используя деконструкцию и авторскую иронию, а также прямое цитирование работ Франсиско Гойи для которого «ужасы войны» были отражением современных ему исторических событий. Трехмерный коллаж братьев Чепмен изображает игрушечных солдатиков, убивающих друг друга, задействуя мотив игры, игры воплощенной и игры авторов со зрителями, братья Чепмен заставляют зрителя думать и (со)переживать.

Представляется необходимым и актуальным проанализировать трехмерный коллаж «Конец веселья» в аспекте сопоставления с корпусом сюжетов «Ужасы войны» в искусстве, представленном в работах Жака Калло и Франсиско Гойи. На основе подобного сравнения осмысливается подход братьев Чепмен к интерпретации сюжета. Статья посвящена современным, актуальным художниками рассматривающим тему ужасы войны с позиции постмодернистского искусства, цитируя классический сюжет и наделяя ее новым смыслом.

К проблеме иронии в творчестве братьев Чепмен уже обращалась Л. А. Корманицкая, которая рассматривает работы «Цыпленок» (2013) и «Все зло мира» (2013), «Дермоспектива» (2009), отсылки к «Аду» (1999–2000, работа погибла в огне) и «Проклятому аду» (2008). «Конец веселья» в Эрмитаже упоминается в связи с протестами религиозных общин и пристальным вниманием прессы. Кроме того, исследователь говорит о том, что увлечение гравюрами Франсиско Гойи является сквозной темой в творчестве братьев Чепмен, равно как и проходящий сквозь множество их работ образ клоуна из Макдональдса, который олицетворяет собой «символ глобализации, коммерциализации и создания культа фастфуда». На примере творчества братьев Чепмен и Маурицио Каттелана она делает вывод о том, что за видимым эмоционально-игровым ироническим образом обычно скрывается смысловой слой, прямо или косвенно указывающий на недостатки и дефекты современной культуры¹.

Одним из основных источников, повествующих о том, как создавалась инсталляция «Конец веселья» является интервью братьев Джейка и Диноса Чепмен с Дмитрием Озерковым, помещенное в каталоге к выставке «Конец веселья». Интервью было взято в мастерской братьев Чепмен в Лондоне 20 марта 2012 г. В нем они рассказывают об идее, смысле и интерпретации своих «Адов» и инсталляции «Конец веселья», в частности о том, что зритель должен сам выработать ответ о значении работы лично для себя².

Значимым источником является статья А. О. Котломанова «Icons после „Конца веселья“: два эпизода из петербургской художественной жизни», в которой описываются две резонансные выставки 2013 г. В ней рассказывается о скандале вокруг выставки, прокурорской проверке и заявлению братьев Чепмен, что

они в Россию больше ни ногой. Анализируя, почему эта выставка вызвала такой явный ажиотаж, автор выделяет три момента: во-первых, слишком явный месседж, во-вторых, слишком вызывающая форма подачи, в-третьих, не скрываемая коммерческая составляющая, превращающая выставки этих авторов в шоу, для которого интереснее скандал в прессе чем представленные на выставке произведения³.

Изучение приемов и методов реконструкции в инсталляции братьев Чепмен «Конец веселья» – актуальная и не получившая всестороннего отражения в научной литературе проблема, требующая внимания исследователя.

Бедствия войны как жанр в искусстве появились в эпоху барокко. Они связаны с серией эстампов Жака Калло «Большие бедствия войны» (*Les Grandes Misères de la guerre*), созданных под впечатлением от событий Тридцатилетней войны 1618–1648 гг. Серия состояла из 18 эстампов, которые были изданы в Париже в 1633 г. Сейчас они хранятся в Британском музее в Лондоне. Эта серия послужила источником вдохновения для многих авторов, в том числе и для Франсиско Гойи⁴.

«Ужасы войны» или «Бедствия войны» («*Los Desastres de la Guerra*», 1810–1920), серия из 85 листов, созданных в технике офорта. Цикл имел целью выразить протест против современных ему событий антифранцузского восстания и «малой войны» (Герильи). Это высказывание касалось той жестокости, которую он видел вокруг себя и перенес на свои работы. Офорты были изданы лишь в 1863 г. Академией Сан-Фернандо, тогда же и возникло название, данное Академией – «Бедствия войны». Авторское название работ более полно отражало замысел, оно было приведено в рукописном титульном листе первого комплекта работ: «Роковые последствия кровавой войны в Испании против Бонапарта и другие возвышенные Капричос в 85 эстампах. Сочиненные, нарисованные и награвированные живописцем доном Франсиско де Гойя-иЛусьентес в Мадриде»⁵.

Среди современных авторов работами Франсиско Гойи были более всего вдохновлены братья Джейк и Динос Чепмены, которые входят в образовавшуюся в 1990-х гг. группу «Young British Artists» (YBA, Молодые британские художники). Братья Чепмены учились в королевском Лондонском колледже искусств, работали для художников Гилберта и Джорджа. С 1991 г. они предпочитают совместное творчество, их работы известны склонностью к провокации. Примерно с 1993 г. они обратились к сюжету «Ужасов войны», интерпретируя его в виде скульптурных групп, которые состояли из раскрашенных пластиковых статуэток, сгруппированных в кружок и расставленных на искусственной траве. Это «придавало душераздирающим гравюрам Гойи какую-то буколическую симпатичность»⁶.

Интерпретация братьями Чепменами сюжетов Гойи была провокационной, нарушающей табу. Она вызвала сравнение с похожей реакцией на «Олимпию» Эдуарда Мане⁷, которая посягала на традиционные устои академического искусства. Сравнивали их и с бескомпромиссными авангардными практиками, целью которых было пошатнуть традиционные устои. Но вместе с тем, у братьев Чепменов нет цели испугать зрителя, они действуют методом от противного⁸.

Отличительной особенностью творчества братьев Чепмен является ирония. Примером подобного отношения к наследию прошлого является выставка «Конец веселья», которая проходила в Эрмитаже с 20 октября 2012 г. по 13 января 2013 г. Она совпала с открытием отреставрированных помещений Восточного крыла Главного Штаба.

Инсталляция состояла из нескольких частей: «Конец веселья», «Травмировать, чтобы оскорбить, чтобы травмировать», «Ужасы войны». Интересна центральная работа – трехмерный коллаж «Конец веселья». В нем были запечатлены фигурки из пластика, помещенные в девять стеклянных витрин. Витрины располагались в пространстве зала таким образом, чтобы их очертания, если смотреть сверху, отдаленно напоминали свастику. Обращаясь к деконструкции, разрушению стереотипа и перенесению его в новые условия, братья Чепмены помещают нацистов в реалии сиоиминутной войны. Для абсурдности в витрины добавлен макдональдский клоун, по мнению братьев Чепмен, Макдональдс является фашизмом XX в.⁹, потому что он эволюционировал от фастфуда, быстрого питания на большой скорости, до компании выпускающей неэкологичные и некачественные продукты.

Макдональдский клоун также олицетворяет собой веселье, он одет в яркий желто-красный костюм, приветливо машет рукой, словно стирая границы между зрителем и произведением. Появление его в витринах неожиданно, но оно снижает градус упоения убийствами и вместе с тем является игрой авторов со зрителем, он сбивает с толку и уводит от конкретной интерпретации в лоб, которая говорила бы о том, что братья Чепмен изобразили конкретную войну, конкретные события и конкретных людей. Этот факт, возможно, еще сильнее активизировал бы ажиотаж вокруг выставки.

Проект занял у братьев Чепменов три года напряженной работы и он «описывает жестокость во всей ее протяженности»¹⁰. Сюжет, разворачивающийся в витринах, мог бы вызвать ассоциации с нацизмом, если бы не был бы «поставлен с ног на голову». Братья Чепмены создают абстрактную войну и абстрактных личностей, никогда не встречавшихся в реальности. В этой войне убивают

нацистов, в ней есть танки, есть образ человека, пострадавшего за веру, как просто мученика, который принял свою смерть на кресте, есть Стивен Хокинг, который встречается с Адамом и Евой.

Но вместе с интерпретацией жестокости и массовых убийств работа создана с иронией. Объект издевательств – нацисты. Вместо ужаса и страха, который мог бы быть, если бы перед зрителями была представлена реконструкция концентрационного лагеря или массовые убийства, в момент «здесь и сейчас», изображаемом в витринах, зритель становится вуайеристом, он подглядывает за пластиковыми солдатиками и это ближе к наслаждению чем к потрясению.

Интерпретация изображения нацистов может быть соотнесена с Холокостом, но братья Чепмены это опровергают¹¹. Для них важно, что привязка к конкретному историческому моменту уничтожена. Стекланные витрины с фигурками могут рассматриваться как обширная инсталляция военных действий, напоминая тем самым диорамы.

В диорамах главным аспектом является масштаб и реконструкция реальных военных событий. Братья Чепмены на свой лад воспроизводят события в своих витринах, не используя характерного пафосного величия изображаемой ситуации.

В широком смысле, они реконструируют абстрактную историческую память, потому что каждый зритель вырабатывает свою собственную интерпретацию представленных событий. При всей абстракции и отстраненности авторского замысла от реального контекста получилась рефлексия о травматических событиях прошлого (войнах, геноциде, холокосте). В частности, братья Чепмены изображают не конкретную войну или герилью, современником которой был Франсиско Гойя, они обращаются к памяти обо всех войнах, которые были и будут. Помещая всех персонажей, которые в реальном времени и пространстве не соотносятся ни исторически, ни географически в закрытые стекланные витрины, они выражают идею излечения общества от жестокости.

Помимо трехмерного коллажа «Конец веселья» на выставке также было представлено портфолио из 80 гравюр Франсиско Гойи, доработанных в авторской технике. Параллельно выставке братьев Чепмен на втором этаже Главного штаба проходила выставка «Им никто не поможет. Трагические сюжеты в графике Франсиско Гойи», на ней было представлено 40 графических листов из серии «Капричос» и «Бедствия войны» из коллекции Эрмитажа. Таким образом, можно было соотнести оригинал Гойи с интерпретацией сюжета братьями Чепмен. Еще к этому можно было прибавить оригинальный проект братьев Чепмен – раскрашенные акварелью гравюры «Бедствия войны», в контексте выставки ставшие итогом размышлений авторов на указанную тему.

Братья Чепмен переосмысливают тематику «ужасов войны» на новый лад. Они создали трехмерный коллаж-инсталляцию «Конец веселья», в которой пластиковые фигурки наслаждаются убийством друг друга. Нарочито провокационно выглядит использование персонажей в нацистской форме, но образ веселого клоуна из Макдональдса придает изображению иронию, сбивая с толку отсутствием конкретных ассоциаций с конкретным моментом, периодом и временем, заставляя воспринимать происходящее в витринах как «здесь и сейчас». Помимо трехмерного коллажа братья Чепмен переосмыслили гравюры Франсиско Гойи, адаптировав их к современности, и представили цветные гравюры «Бедствия войны», ознакомив зрителей выставки со своей рефлексией над актуальной темой.

Примечания

¹ Комарницкая Л. А. Иронический образ в современном искусстве // Вестн. Харьков. гос. акад. дизайна и искусств. 2016. № 2. С. 23–30. URL: <https://elibrary.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

² Джейк и Динос Чепмены. Конец веселья: кат. выст., Гос. Эрмитаж, Санкт-Петербург, 19 окт. 2012 – 13 янв. 2013 г. / сост. Гос. Эрмитажем совместно с галереей White Cube; ред. Хани Луард. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2012. С. 13.

³ Котломанов А. О. «Icons» после «Конца веселья»: два эпизода из петербургской художественной жизни // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. Искусствоведение. 2013. № 3. С. 165–169. URL: <https://elibrary.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

⁴ Facos M. An introduction // Nineteenth-century art. New York; London: Routledge, 2011. P. 93.

⁵ Осипова И. С. Гойя. М.: Олма медиа групп, 2010. С. 86.

⁶ Тейлор Б. Актуальное искусство 1970–2005 гг. М.: Слово/Slovo, 2006. С. 179.

⁷ Хан-Магомедова В. Искусство. Современное. 2018. Тетр. 14. URL: <https://books.google.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

⁸ Боровский А. Д. Практически не изящные искусства. СПб.: Амфора, 2009. С. 150.

⁹ Джейк и Динос Чепмены. Указ. соч. С. 18.

¹⁰ Там же. С. 14.

¹¹ Там же. С. 13.

Е. А. Ильина

Влияние творчества Д. Хармса на экспрессионизм В. Пузо

Творчество В. Пузо развивается под влиянием Д. Хармса и художников-неоэкспрессионистов и оно продолжает художественные и идейные традиции русского живописного и литературного авангарда, и оно отражает русскую современную культуру, актуальные события, нелепые, абсурдные ситуации, происходящие в России. В. Пузо часто обращается к значимым героям произведений Д. Хармса и адаптирует их под реалии нашей жизни, современной новой эпохи. Также он остро реагирует на злободневные события и изображает известных политиков, депутатов, представителей власти, современной эстрады и медийных, известных личностей, высмеивая их пороки, тем самым делая свое творчество актуальным и злободневным.

Ключевые слова: современная русская культура, абсурд, авангард, экспрессионизм, Хармс, актуальное искусство, мультреализм, искусствоведение, культурология

Elizaveta A. Il'ina

Daniil Harms' influence on V. Puzo expressionism

The contemporary art of Viktor Puzo reflects contemporary Russian culture, actual events, absurd and ridiculous situations, which could happen in nowadays Russia. The art of V. Puzo have been developing under the influence of D. Harms and Neo-expressionism and it continues the creative and artistic traditions of Russian avant-garde art. V. Puzo often pays attention to the most important characters from D. Harms' poems and novels and adapts them to the realities of our contemporary life and cultural traditions of Russia in 21st century. He reacts to the topical events and depicts well-known politicians, deputies, singers, famous people and he makes fun of their sins and vices. That makes his art the art of current interest, always interesting and actual.

Keywords: contemporary Russian culture, absurd, contemporary art, Harms, multrealism, history of art, cultural studies

К началу XXI в. в российском искусстве сложилось целостное направление, которое называется «мультреализм». Этот термин был придуман художниками Н. Копейкиным и А. Кагадеевым в конце XX в. и расшифровывается он так: в основе произведения лежит некая «мульти» форма (мультреалистичный образ, персонаж мультфильма, карикатурный герой), который художником помещается в реалии нашей жизни. Последователи идей этого стиля объединились в группу «Колдовские художники». Она была образована в 2002 г. Н. Копейкиным, А. Кагадеевым и В. Медведевым, позже к ним присоединился В. Пузо. Художников объединяет не только узнаваемый стиль, но и саркастическое отношение к действительности. В своем творчестве они развивают русскую смеховую культуру, являясь диагностами общественных зол и недугов. Искусство основных участников объединения продолжает традиции русского авангарда 1910–1920-х гг., который идет от традиций лубка. Понятие лубка для многих художников тождественно примитиву. Такие художники как С. Судейкин, М. Ларионов, Н. Гончарова, К. Малевич пользовались приемами примитивизма в своей живописи и современные художники Н. Копейкин, А. Кагадеев, В. Медведев, Н. Васильев и др. используют те же приемы. Связь творчества В. Пузо со стилем мультреализм обусловлена продолжением традиции русского живописного и литературного авангарда, разделением основного творческого кредо художников «Колдовские художники», а также ироничной критикой современной культуры.

Особую роль в творчестве В. Пузо занимает поэт Д. Хармс. Художник парадоксальным образом сочетает в себе экспрессионистскую субъективную картину мира с элементами русского авангарда. Общие точки соприкосновения этих двух художественных явлений в случае Виктора Пузо – это ирония, эпатаж, субъективный взгляд на мир, стремление довести все до абсурда. Работам В. Пузо свойственны такие приемы экспрессионизма как: тяга к деформации фигур изображаемых персонажей, острая эмоциональность, экзальтированность сюжетов, использование приемов смещения, упрощения, преувеличения. Изображение сцен богемной жизни и уличной жизни в ироничном ключе, стремление к эстетизации уродливого.

Творчество В. Пузо можно рассматривать в контексте продолжения развития идей и традиций движения «Новые Дикие», возникшего в результате интереса художников к экспрессиониз-

му и фовизму. Художники использовали новые выразительные средства, такие как возрождение первобытности в искусстве и варварский лиризм. Они уходили от концептуализма, минимализма в искусстве и вернулись к эмоциональности, импульсивности через искажение цвета и пропорций и к фигуративности. Одним из наиболее близких творчеству В. Пузо художников «Новых Диких» можно назвать Г. Базелица – основоположника этого течения. Метод Г. Базелица и его сподвижников – эстетический шок, пропаганда дисгармонии, культ «эстетики уродливого». Картины «Какая ночь сорвалась» 1963 г. и «Голый человек» 1963 г. – примеры провокации, вызывающей эстетический шок. В. Пузо, как и Г. Базелиц использует грубые экспрессивные мазки, яркие цвета, тела деформированы, искажены их пропорции и формы. Картины мультреалиста можно назвать эпатирующими, провокационными, как и у неоэкспрессионистов прослеживается влияние арт-брюта.

Пересечение влияния экспрессионизма и элементов абсурда в хармсовском духе присущи объединению «Колдовские художники» в целом. Это подтверждает их основной манифест: «драматизация идиотического и идиотизация драматического», а также выбор тем и сюжетов. Важная точка соприкосновения мультреализма с русским авангардом – это использование на картинах текстовых элементов, обращение к литературному творчеству. Как утверждает В. Пузо: «Текст – вот что первично! Текст – это повод написать картину». Тексты, которыми художник снабжает свои картины обычно краткие, лаконичные, сатирические, идущие от традиций членов группы ОБЭРИУ и от произведений любимого художником поэта Даниила Хармса.

Связь с творчеством Хармса художник подчеркивает сам. На вопрос журналиста о том, что его вдохновляет и почему он так часто обращается к этой теме, В. Пузо отвечает: «Был писатель Даниил Хармс, вот у него про старух много написано. Я считаю, что это очень смешно. Вообще тема старух двойственная: с одной стороны, старуха – это смерть, ничего хорошего, а с другой – это может быть что-то еще. Вот я и придумал трех шкодливых старух, веселых таких, которые творят справедливость, несмотря на свои 95 лет. Они угоняют трамваи, пьют водку, дают в лоб Милонову, изгоняют Мизулину из старух, слушают Birzum и т. д., т. е. они совсем не старые такие старухи. Была идея создать именно таких вот веселых, шкодливых старух – не тех бабок, которые отдавливают своими тележками ноги в метро и норовят засадить клюкой в бочину или в печень, потому что боятся не успеть куда-то там уехать. А именно такие три веселые расслабленные старухи»¹.

Даниил Хармс населял свои рассказы и стихотворения необычными персонажами, очень часто упоминал старух. Есть целый ряд известных произведений, которые посвящены историям, связанным со старухами. Например, рассказ «Вываливающиеся старухи»: «Одна старуха от чрезмерного любопытства вывалилась из окна, упала и разбилась. Из окна высунулась другая старуха и стала смотреть вниз на разбившуюся, но от чрезмерного любопытства тоже вывалилась из окна, упала и разбилась. Потом из окна вывалилась третья старуха, потом четвертая, потом пятая. Когда вывалилась шестая старуха, мне надоело смотреть на них, и я пошел на Мальцевский рынок, где, говорят, одному слепому подарили вязаную шаль»². Можно также назвать известную повесть «Старуха», написанную Хармсом в 1939 г., который является ироничной пародией на «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, где главный герой, прототипом которого является сам автор, попадает в ситуацию Раскольникова. Он, точно также как и сам Хармс ненавидит детей и стариков. Еще один пример – стихотворение «Старуха» 1933 г.

Старуха, где твой черный волос,
Твой гибкий стан и легкий шаг?
Куда пропал твой звонкий голос,
Кольцо с мечом и твой кушак?³

На картинах Виктора Пузо встречается образ старухи, похожий на образ, придуманный Д. Хармсом. «Старуха – это некий типаж. Старухи, они же везде. В слово „старуха“ я вкладываю посыл, может быть, несколько негативный: есть старуха, а есть бабушка, старушка. А старуха – это такое гадостное, злобное и на самом деле довольно несчастное существо, которое, замученное своей несчастью, становится еще более гадливым, всячески везде лезет, пакостит, стучит на кого-то», – говорит художник⁴.

В. Пузо как и Даниил Хармс помещает их в неординарные, подчас, совершенно неожиданные ситуации. Говоря о живописи Виктора Пузо можно утверждать, что она, как и творчество других членов творческой группы «Колдовские художники», отражает и анализирует современную русскую культуру. Художник очень быстро и остро реагирует на нелепые, абсурдные ситуации, которые происходят в нашей стране. Он часто обращается в своих сюжетах к известным политикам, при-

думывающим глупые, несурзные законы, к депутатам, к представителям власти, современной эстрады и известным личностям, высмеивая их пороки.

Следуя традициям русского авангарда, в своем стремлении довести ситуацию до полного абсурда, В. Пузо дает своим персонажам знаковые имена: Изольда, Брунгильда, Иоланта⁵. Художник утверждающий, что «текст – повод написать картину», дает своим работам уникальные названия, которые он пишет прямо на поверхности картин. Названия ироничные, абсурдные, веселые, краткие, лаконичные, однако, дающие возможность зрителю полностью погрузиться в выдуманную художником историю. Встречаются названия: «Как старухи у злой волшебницы Мизулины айфон отобрали», «Как старухи летать учились», «Как старухи водку разбили», «Старухи, спекулирующие рыбой». С последней картиной В. Пузо связывает возникновение интереса к этой теме в своем творчестве: «Фразу я услышал от соседа еще в детстве, он рассказывал что-то про овощной магазин: „И там еще старухи рыбой спекулируют“. Эта фраза застряла у меня в голове лет на двадцать, и, наконец, я сел и нарисовал. Кстати, эта картина недавно продана на благотворительном аукционе в галерее Шишкина»⁶.

Одновременно и к Д. Хармсу и к Ф. Достоевскому отсылает триптих В. Пузо 2010 г., каждая часть которого имеет свое название и представляет целую историю, которую кратко пересказывает художник. Первая часть: «Одна баба была старухой и зря», вторая: «Убивайте старух!», третья: «Старуха – это смерть». Часто художник изображает трех персонажей на каждой картине. Объясняет это художник так: «Ну как – на троих же! Они же регулярно бухают, а на троих – самое удобное! Это как-то само сложилось. Что такое цифра три? Это ж гармония. Вот они и гармонично – на троих. Рисовать опять же удобно: расставил – и все. Было бы пятьдесят две – было б неудобно. Две – как-то плоско. Хотя есть картина, где у меня две старухи, потому что третью за водкой послали»⁷.

Также как и Д. Хармс художник черпает вдохновение и сюжеты из реальной жизни, из курьезных и абсурдных ситуаций, которые происходят с ним или его знакомыми. Художник отказывается от традиционного отражения реальности в живописи, и основывается в первую очередь на остроту эмоционального содержания литературного повествования, т. е. придуманной им истории. Картины художника имеют очень большую эмоциональную окраску, потому что он обращается к приемам экспрессионистской живописи, таким как нанесение быстрых и грубых мазков, мрачный колорит, контрастные цвета, усиливающие воздействие на зрителя, деформированные линии и фигуры изображаемых. Такой подход сближает его творчество с неоекспрессионизмом.

В. Пузо является автором многочисленных рассказов. Эти рассказы, как и рассказы Д. Хармса отличаются повышенной эмоциональностью, экспрессивностью, абсурдными и нелепыми ситуациями, в которые попадают главные герои, которым художник дает необычные имена, следуя традиции литературного русского авангарда. Например: Розалия Штурм-Тонких, Эдмунд Колориевич Рак, Юрий Вазелинов и другие, вымышленные персонажи без имени, например: человек, который умел есть макароны носом, человек, который мечтал быть кактусом, человек без ноги. Следуя традициям творчества Д. Хармса, в некоторых рассказах В. Пузо фигурируют старухи в роли центральных персонажей, например, рассказ «Старые люди» начинается так: «Одна старуха была чрезвычайно похотлива. Еще она была полностью лысая»⁸. Есть и очень короткие философские рассказы, которые выдают в художнике человека, глубоко задумывающегося об устройстве Вселенной: «В центре галактики темно. Темно и сыро. Орут ежи. Точно»⁹.

Эпатаж проявляется даже в названии объединения, членом и основателем которого он является. Оно носит название: «Просто Великие Художники», сокращенно «ПВХ». Это отсылает к эпатажным жестам неоекспрессионистов. В то же время история возникновения этого творческого объединения похожа на вымышленный Даниилом Хармсом рассказ: «Арт-группировка „Просто Великие Художники“ появилась за один день. Началось все с того, что я позвонил Боре Тревожному и предложил заглянуть на выставку „Бубновый валет“, что проходила на Крымском Валу. Мне это было достаточно интересно, потому что по профессии я антиквар. Там был представлен весь русский авангард, много замечательных картин, мы прошли и Боря говорит: а давай тоже рисовать!»¹⁰. О себе В. Пузо говорит: «Я – художник земли русской и хочу показать, как прекрасна эта планета»¹¹. Творчество художника действительно имеет планетарные масштабы, он известен своей серией экспрессивных видеороликов, которые называются «Послания к человечеству». Основные черты серии его посланий это: призывы, поучения, декларации. Эти ролики длятся не более минуты, и охватывают совершенно разные темы, такие как водка, школа, современное искусство, образ жизни, пожелания, воспитание молодежи, разнообразные советы, ответы на вопросы зрителей. Почти все послания к человечеству неизменно начинаются с экспрессивного восклицания: «Люди!».

Развиваясь под влиянием экспрессионизма и мультреализма, творчество В. Пузо продолжает идейные традиции русского живописного, и, в особенности, литературного авангарда. Краткие, лаконичные, сатирические, тексты, которыми он снабжает картины, идут от традиций членов группы ОБЭРИУ, от творчества Д. Хармса. К наследию Хармса отсылают также знаковые образы и абсурдные имена персонажей картин и рассказов В. Пузо, использование игры словами и смыслами.

Самобытным и уникальным мультреалистичное творчество В. Пузо делает связь узнаваемой экспрессионистской творческой манеры с русским живописным и литературным авангардом. Целью художника является отражение нашей современной жизни. Его творчество, как художественное так и литературное становится «зеркалом современного общества».

Примечания

¹ Самофалова А. Виктор Пузо: в жизни две важные вещи – Господь Бог и качественные спиртные напитки // Циркуль. 2014. 15 июля. URL: <https://cirkul.info> (дата обращения: 12.12.2018).

² Хармс Д. И. Малое собрание сочинений. М.: Азбука, 2017. 736 с.

³ Там же.

⁴ Karina A. Виктор Пузо и ПВХ // Кухонные разговоры. 2010. 26 июля. URL: <http://thekitchentalks.blogspot.com> (дата обращения: 12.12.2018).

⁵ Самофалова А. Указ. соч.

⁶ Karina A. Указ. соч.

⁷ Самофалова А. Указ. соч.

⁸ Сельские истории. URL: <http://puso.narod.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

⁹ Там же.

¹⁰ Karina A. Указ. соч.

¹¹ Тиронс У. Куда ж без экзистенции, мать ее за ногу: с постпанком Виктором Пузо беседует Улдис Тиронс // Rigas laiks: русское издание. 2017/2018. Зима. URL: <https://rigaslaiks.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

М. А. Родина

Оптические иллюзии в уличном искусстве XXI в.

В настоящий момент исследованию феномена уличного искусства уделяют все больше внимания, но в основном – зарубежные исследователи. Большая часть трудов посвящена изучению становления городского искусства в целом, а также отдельным представителям данного направления. На данный момент работ, использующих зрительный обман, имеется достаточное количество, чтобы выделить их в отдельный вид уличного искусства. Актуальность темы обусловлена отсутствием исследований именно оптических иллюзий в стрит-арте. В статье затрагиваются геометрические оптические иллюзии, как продолжение развития оп-арта XX в. В исследовании уделено внимание истокам возникновения оптических иллюзий, причинам их возникновения, их перцептивному восприятию, влиянию на зрителя; также проведено условное разграничение понятий «стрит-арт» и «граффити».

Ключевые слова: уличное искусство XXI в., оптические иллюзии в искусстве, зарубежное уличное искусство, граффити, городское искусство, оптическое искусство, зрительный обман

Marina A. Rodina

Optical illusions in 21st century street art

Today, the study of the phenomenon of street art is being paid increasing attention, but mostly by the foreign researchers. Most of the papers are devoted to the study of the development of urban art in general, as well as individual representatives of this direction. At the moment we have enough artworks based on the visual deception to separate them into a peculiar kind of street art. The relevance of the topic is due to the lack of research precisely optical illusions in street art. The article deals with geometric optical illusions, as a continuation of the development of the 20th century op-art. The study focuses on the origins of optical illusions, the reasons for their occurrence, their perception and their influence on the viewer. The conditional differentiation between the concepts of «street art» and «graffiti» is carried out.

Keywords: street art in 21st century, optical illusions in art, foreign street art, graffiti, urban art, optical art, visual illusion

Городское искусство – уникальный общемировой феномен культуры, существование которого насчитывает более полувека. В настоящее время все еще есть некоторая терминологическая неопределенность в понятиях «городское искусство» («urban art»), «уличное искусство» («street art»), «граффити» («graffiti»). Виною тому – многочисленные интернет-источники, не акцентирующие внимание на определениях терминов: следует признать, что их понимание весьма условно. Как нам представляется, на данный момент в связи с усложнением и разнообразием работ в данном направлении, уже можно говорить о разнице между понятиями, и начинать создавать классификацию.

Говоря о разнице между понятиями «уличное искусство» и «граффити», следует отметить, что первое, более живописно по своим художественным средствам, нежели второе, представляющее собой в большинстве случаев лишь искаженные текстовые сообщения. Также, на перцептивном уровне, уличное искусство часто взаимодействует как с местом своего нахождения, так и непосредственно с обществом. Граффити же, в большинстве случаев, представляет собой скрытый язык (теги), коммуницирующий с узким кругом людей, которые его понимают¹. Таким образом, в данной статье рассматриваются уличное искусство и граффити как подвиды городского искусства.

Границы городского искусства все более расширяются, взаимодействуя с другими направлениями, а некоторые из направлений современного искусства сами перетекают в городское пространство. Оп-арт XX в.², изначально, развивавшийся как геометрический абстракционизм, частично перешел в городское пространство, став видом своеобразного «уличного оп-арта». Именно игре с двумерными оптическими иллюзиями в городской среде посвящена данная статья.

Оптические иллюзии широко используются во всех сферах искусства: в архитектуре, живописи, графике, декоративно-прикладном искусстве. Они представляют собой, по сути, обман, вызванный нашей зрительной системой и характеризующийся визуальным восприятием, диссонирующим с реальностью.

Иллюзии бывают самые разные; их категоризация затруднена, так как основная причина их возникновения до сих пор не полностью ясна. Но классификация, предложенная британским психологом Ричардом Грегори, может быть полезна, чтобы сориентироваться в данном вопросе. Согласно его исследованиям, существуют три основных класса иллюзий:

1. Физические (иллюзии, которые вызваны искажениями светового потока между глазом и окружающими предметами);

2. Физиологические (сенсорные искажения сигналов, поступающие от глаза к мозгу);

3. Когнитивные (ложное применение имеющейся в мозге информации для интерпретации поступающих сенсорных сигналов)³.

В статье рассматриваются именно когнитивные иллюзии, а точнее визионерские оптические иллюзии. Именно они возникают на основе нашего личного опыта при взаимодействии с предположениями о мире, что приводит к «бессознательным выводам», идея, впервые предложенная в XIX в. немецким физиком и врачом Германом Гельмгольцем⁴. Когнитивные иллюзии обычно делаются на неоднозначные, искажения, парадоксы, фикции⁵.

Рассматриваемые оптические иллюзии, можно скорее отнести к фикциям, так как эти иллюзии создают несуществующие образы.

Согласно общему определению, оптическая иллюзия – это ошибка в нашем зрительном восприятии, которая вызвана неточностью или неправильной работой процессов неосознаваемой корректировки зрительного образа (ложная оценка длины отрезков, цвета увиденного предмета, иллюзия движения, иллюзия отсутствия предмета и др.), а также конкретными физическими причинами («сломанная ложка», преломленная в емкости с водой). Причины появления оптических иллюзий рассматривают как в рамках изучения физиологии зрения, так и в исследованиях психологии зрительного восприятия.

Основная часть зрительных иллюзий возникает не в результате оптических несовершенств глаза, а вследствие ложной интерпретации увиденного, поэтому мы можем считать, что обман здесь происходит при осмыслении зрительного образа. Иллюзии подобного рода исчезают при смене условий наблюдения: либо при проведении простых сравнительных измерений, либо при устранении тех факторов, которые мешают правильному перцептивному восприятию.

Именно это используют художники, применяя оптические иллюзии в уличном искусстве. Их поиски в создании двумерных изображений основаны на попытке обмануть реципиента, выдать несуществующий объект за реальный.

На примере работ современного гамбургского художника 1010, широко известного благодаря его уличным произведениям, можно проследить влияние оптических иллюзий не только на визуальное восприятие зрителя, но и на городское пространство. Этот художник создает свои урбанистические оптические иллюзии на стенах и дорогах по всему миру, придавая им уникальную эстетику. Он использует визуально абстрактные трехмерные «провалы», которые обманывают зрителя и заставляют поверить в реальность видимого им пространства. Его монументальные изображения, визуально деструктурирующие пространство, по технике исполнения напоминают слои бумаги. Как и в оп-арте XX в., 1010 использует цветовое восприятие реципиента. Преобладающие в его работах синий, черный, красный в некоторых исследованиях рассматриваются с точки зрения физиологических реакций человека на цвет⁶. В то время как сам художник лишь играет с психологическим воздействием цвета на зрителя. Также, помимо цветовой градации, в работах используются геометрические формы, визуально создающие глубину поверхности – подобными методами пользовались и художники оп-арта.

Помимо взаимодействия с перцептивным восприятием зрителя работы 1010 представляют собой игру непосредственно с пространством города. Посредством создаваемой оптической иллюзии художником намеренно нарушается ритм городского ландшафта, который визуальнo разрывает зачастую монотонную и однообразную городскую среду.

Созданию метафизического пространства подчинены граффити французского художника Astro. Но его оптические иллюзии в первую очередь достигают своей цели посредством арабесок, подчиненных прямой линейной перспективе. Для достижения полного визуального эффекта глубины художник также использует цветовую и светотеневую моделировку.

Влияние оп-арта в уличном оптическом искусстве заключается главным образом в цели: обмануть зрителя именно на перцептивном уровне, создать изображение, образ, который противоречит реальной форме объекта. Для достижения этих целей в подобных работах используются основные приемы оп-арта:

– использование перспективы;

- повторяющиеся ритмичные линии и формы;
- цветовые контрасты.

В произведениях художников XX в. (Вазарелли, Эшер), охарактеризованных искусствоведами, как оп-арт, значительное внимание уделено исследованию оптических иллюзий. Но работы, созданные в оп-арте скорее абстрактны по создаваемым формам на плоскости и, направлены на исследование восприятия самого зрителя, нежели на какую-либо самодостаточность, восприятие себя, как произведения искусства.

Немаловажным отличием оптических иллюзий от оп-арта XX в. служит использование оптического анаморфоза в уличном искусстве⁷.

Итальянский художник Peeta изображает композиции из геометрических фигур, выполненные с иллюзией объема. Практически полное визуальное взаимодействие с окружающей городской средой, достигается благодаря использованию анаморфоза. Оптический обман визуально трансформирует объект, на котором он изображен, взаимодействуя непосредственно со структурой объекта. Двумерные изображения создают впечатление полной интеграции с реальной средой, редуцируя значимость созданного человеком объекта. Основной задачей в работах Peeta ставится изменение восприятия знакомых нам всем контекстов городской среды, что приводит реципиента к иному пониманию окружающего пространства и как следствие – реальности.

В основном, используемые оптические иллюзии, взаимодействующие с окружающей средой, зрительно углубляют и дополняют визуальную реальность, но наравне с ними, есть и те, что создают своеобразный реверс трехмерной реальности в пространстве города. Швейцарец Felice Varini и французы Georges Rousse, el Seed используют приемы оптических иллюзий такого вида.

В отличие от художников, пытающихся дополнить нашу реальность своими работами, обращение к реверсным изображениям создает видимость «отдельной» реальности, не несущей в себе идеи продолжения. Это самодостаточные оптические иллюзии, практически не взаимодействующие с городским пространством с концептуальной точки зрения. Как и у художников, использующих холсты для своих работ, задействованные здесь городские объекты (стены, дома и т. п.) являются лишь инструментом для их создания и в саму идею иллюзии не вовлечены.

Одной из функций такого вида иллюзий служит создание по большей части независимого от контекста (социального, культурного) квазиобъекта – и в первую очередь направлено на визуальную перцепцию зрителя. В свою очередь обращение к психологическому восприятию относит подобные оптические иллюзии ближе к оп-арту XX в.

На сегодняшний день применение оптических обманов обусловлено интересом художников к новым техникам визуальной передачи иллюзии пространства в уличном искусстве. Это еще одна возможность переосмысления искусства в контексте городского пространства. Использование приемов оптических иллюзий обусловлено, в первую очередь, обращением непосредственно к визуальному восприятию зрителя. Как и в оп-арте, в уличном искусстве наблюдается стремление к нарушению норм перцепции человека. Помимо вовлечения реципиента в уличное искусство, важная задача для уличного художника состоит в игре с самим пространством города, попытками его видоизменения как на перцептивном, так на контекстуальном и концептуальных уровнях.

Примечания

¹ Lewisoh'n C. Street art: the graffiti revolution. New York: Abrams, 2008. 160 p.

² Оп-арт (от англ. optical art – оптическое искусство) – художественное направление второй половины XX в., которое использует различные оптические иллюзии, основанные на особенностях восприятия плоских и пространственных фигур. URL: <http://visart.info> (дата обращения: 12.12.2018).

³ Грегори Р. Л. Знание и иллюзии восприятия. М.: Прогресс, 1970. 270 с.

⁴ Грегори Р. Л. Разумный глаз. М.: Едиториал УРСС, 2003. С. 39.

⁵ Грегори Р. Л. Знание и иллюзии восприятия. С. 43.

⁶ Денисов В. С. Восприятие цвета. М.: Эксмо, 2008. С. 45.

⁷ Baltrušaitis J. Anamorphic art by Jurgis Baltrušaitis / transl. by W. J. Strachan. New York: Abrams, 1977. 182 p.

М. А. Полякова

Синтез искусств в современном саунд-арте

Будучи одним из самых экспериментальных и новаторских направлений в современном искусстве, саунд-арт, тем не менее, опирается на серьезную теоретическую базу. Концепция синтеза искусств в интерпретации Василия Кандинского, исследования в области синестезии как способа восприятия, а также трактовка самого определения искусства и способов его воздействия на зрителя – определяющая ее часть. Проводится формально-стилистический анализ звуковых инсталляций, скульптур и арт-объектов последних лет. Освещаются различные подходы к использованию звука как художественного выразительного средства. Отмечаются основные творческие тенденции в рамках звукового искусства, а также поднимаются вопросы коммуникации, дискурсивной модели произведения и формирования «смыслов» за счет синкретизма звука, пространства и формы.

Ключевые слова: саунд-арт, синестезия, абстракция, звук, современное искусство, коммуникация, инсталляция, Кандинский

Margarita A. Polyakova

Art synthesis in contemporary sound art

Being one of the most experimental and innovative trends in contemporary art, sound art, nevertheless, rests on a serious theoretical basis. The concept of art synthesis in the interpretation of Vasily Kandinsky, research in the field of synaesthesia as a way of perception, as well as the interpretation of the very definition of art and the ways it influences the viewer is its defining part. A formal stylistic analysis of sound installations, sculptures and art objects of recent years is being conducted. Various approaches to the use of sound as an artistic expressive medium are highlighted. The main creative tendencies within the framework of sound art are marked, as well as the issues of communication, the discursive model of the work and the formation of «meanings» due to syncretism of sound, space and form.

Keywords: sound art, synaesthesia, abstraction, sound, contemporary art, communication, installation, Kandinsky

Феномен «синтеза искусств» заключается, прежде всего, в его неугасающей актуальности, эффекте новизны на протяжении всей истории искусства. В настоящей работе мы рассматриваем его как художественную концепцию, как способ построения дискурсивной модели, где диалог между творцом и зрителем предполагает сразу множество путей для постижения смысла через впечатление. Впервые обозначенная термином «гезамткунстверк» («совокупное художественное произведение») Рихарда Вагнера, идея «искусства будущего» получила широкое распространение в Европе на волне романтического панэстетизма, а поиски отечественных экспериментаторов в области цвета и звука и вовсе возвели ее в абсолют. Василий Кандинский, увлеченный исследованием «духовного родства» между поэзией и живописью, музыкой и театром – ярчайший тому пример.

Сквозь его основные теоретические труды лейтмотивом проходит тема «внутренней необходимости» как субъективной и, в то же время, единственно справедливой меры прекрасного¹. Концепция скорее философская и эстетическая, чем живописная, предоставляющая автору безграничную свободу выражения себя, своей эпохи, а также элемента «чисто и вечно художественного»². Понятие «l'art pour l'art», пусть и причудливо преобразованное, оказывается применимо по отношению к наследию авангардистов начала XX в. и их современных последователей в той же, а может быть, и в большей степени, нежели к академистам 1840-х гг. с их культом стиля и даже к импрессионистам.

Будучи разносторонне одаренным человеком с особым восприятием колорита, Кандинский вносит огромный вклад в исследование фонопии – нейрологического явления «цветного слуха» в контексте живописи и театра. Трактую цвет как чувственную проекцию музыкального звука, художник, безусловно, опирается на идеи Гете, а именно, на его «Учение о цвете»³, и опыты Александра Скрябина, главной творческой целью которого являлось единение Мирового Духа с Материей посредством грандиозного слияния красок, звуков, запахов, движений и архитектуры⁴. В отличие от так и не завершенной «Мистерии» Скрябина, четыре сценические композиции Кандинского («Зеленый звук», «Фиолетовый занавес», «Черный и белый», «Желтый звук») при аналогичном наборе выразительных средств ставят во главу угла не результат, а действие – процесс. В концепции

художника динамика цветов, подобно музыкальной динамике, не ограниченная формой, призвана воздействовать на разум зрителя напрямую, минимизируя «помехи» коммуникации. Отсюда происходит специфический термин «душевных вибраций»⁵.

«Цвет – это клавиш; глаз – молоточек; душа – многострунный рояль. Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу», – писал Кандинский в своей работе «О духовном в искусстве» (1910)⁶. Всякое душевное движение, возбуждаемое искусством, в таком контексте уподобляется колебанию струн и порождает смысл как звук.

Все перечисленные положения творческой концепции синкретизма Кандинского не только оказали невероятное влияние на становление и пути развития всего искусства на протяжении XX в., но и переживают новый расцвет в начале XXI в. Отдельные их аспекты при внимательном рассмотрении можно обнаружить воплощенными почти повсюду, начиная от динамичных архитектурных проектов Захи Хадид, заканчивая экспериментами саунд-арта.

Будучи буквально «звуковым искусством», саунд-арт всегда предполагает обращение к концепции синтеза искусств в той или иной его форме. Вопрос лишь в том, как именно современные художники интерпретируют опыт своих предшественников. Чтобы выяснить это, проанализируем ряд произведений последних лет различных авторов России и мира.

К сожалению, несмотря на благодатную теоретическую базу, несмотря на великолепные предпосылки для развития, саунд-арт в России еще только проходит период становления. Творческие изыскания в области работы со звуком и его визуализацией долгое время оставались прерогативой музыкантов, композиторов-авангардистов в поисках «нового звукового мирозерцания» и «пространственной музыки» по определению Артура Лурье⁷, крупнейшего теоретика музыкального футуризма. Тем более любопытным и значимым событием стало проведение с 11 по 17 апреля 2018 г. в Санкт-Петербурге выставки «Spatium Sonorum» («Расстояние между звуками»).

Организованная усилиями студентов факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета в уникальном пространстве Анненкирхе экспозиция, по заявлению куратора Артема Тарасова, позиционировалась как «эксперимент взаимодействия разных форм звука с пространством, зрителем и друг с другом». Уже в данной формулировке явно просматривается обращение к идеям процессуального искусства, а звук приобретает материальность, способность действовать и воздействовать, причем не только и, забегая вперед, не столько на человека, сколько на окружающую среду и самого себя.

В самом деле, деликатно вписанные, словно имплантированные в сложное пространство церковных катакомб экспонаты – небольшие электромеханические устройства – воспринимаются невероятно органично. Колебания отдельных их элементов в лучах направленного света производят движение теней и любопытный, почти мистический эффект самостоятельной, самопроизвольной жизни.

Работа «Babylon. The voice of temple. 2018» за авторством art_11 (творческий псевдоним куратора экспозиции Артема Тарасова) в наибольшей степени раскрыла потенциал идеи синтеза звука и архитектуры. Инсталляция представляет собой конструкцию из стеклянных полусфер-приемников, закрепленных на стенах, четырех натянутых металлических струн и вращающихся металлических штырей, приводимых в движение контроллером.

Экспликация довольно скупое разъясняет зрителю: «Акустические элементы вмонтированы непосредственно в стены Анненкирхе, что вовлекает церковь в процесс генерации и образования звука. Инсталляция транслирует естественные акустические свойства здания». Описание это лаконично ровно настолько, чтобы заинтриговать, и в то же время оставить достаточно свободы для воображения, достаточно маркеров для извлечения индивидуального смысла каждым посетителем выставки. Вибрации несущих конструкций здания, обращенные в звук, лишенный музыкальности в традиционном понимании этого слова, производят сильное впечатление за счет контекста, сцены коммуникации. Мерное вращение механических элементов инсталляции, блики света, отраженного в металле, звук, похожий на гудение ветра в проводах, даже холод и низкий потолок помещения – все вместе формирует целостное художественное произведение, которое нетрудно представить без наблюдателя. Однако стоит перенести электромеханические элементы инсталляции в другую среду, его концепция изменится, а, возможно, и совершенно перестанет работать, что позволяет говорить о «Babylon. The voice of temple. 2018» как о замечательном современном образце синкретического «искусства будущего».

Из всех представленных в экспозиции объектов, пожалуй, только «Digitonomat. 2018» Бориса Шершенкова напрямую взаимодействует с аудиторией. По сути, он представляет собой алгорит-

мический блок акустического синтезатора Digiphonium, который, будучи самоорганизующейся перкуSSIONной системой – автономным устройством, генерирующим разнообразные ритмические паттерны, непосредственно реагирует не только на факт присутствия зрителя, но и на его положение в пространстве и характер действий. Зритель здесь вовлекается в игру, своеобразное соавторство. При этом сложно сказать наверняка, что или кто оказывается объектом воздействия в большей степени – механизм, звучание которого варьируется в зависимости от воли человека, или же человек, замороженный возможностью управлять, буквально своим существом генерировать колебания, звук и, как следствие, смыслы.

Тема «вибраций» идейно объединяет и прочие экспонаты выставки. Так, «Platosonus. 2017» Сергея Филатова – перкуSSIONная звуковая скульптура – формирует постоянно изменяющееся звучание в результате воздействия подвешенных моторов-эксцентрикков на пластины радиаторов под управлением контроллера. Хаотичные и, в то же время, зацикленные колебания множества проволок с закрепленными на концах грузилами вызывают широкий ассоциативный ряд. Глядя на них, можно представить движение тонких сухих веток или травы, струи дождя, нервное дрожание приборов, регистрирующих биеение сердца или сейсмическую активность земли. Вкупе с непрерывным, чуть приглушенным перезвоном, похожим на звуки традиционных японских колокольчиков «фурин», служивших в прошлом для предсказания судьбы, инсталляция погружает зрителя в спокойное, близкое к медитативному, состояние полусна. Тем самым художник напрямую обращается к подсознанию человека, которое, в свою очередь, порождает уникальные образы, понятные только ему и часто неопиcуемые словами.

Эффект усиливается еще и соседством инсталляции с другой работой того же автора – «Sono Contour. 2018». Здесь акустические свойства двух материалов: алюминия и мельхиора – раскрываются в результате соприкосновения с подвижными частями конструкции, а именно, стеклянными шариками, висящими на едва заметных лесках. ШарикИ подвешены по кругу на разной высоте, вращаются и регулярно смещаются таким образом, чтобы задевать поочередно алюминиевую и мельхиоровую пластины-шестерни в основании устройства. Очевидный акцент на символике круговорота, цикличности сразу позволяет поговорить об отсылках к мифологическим и религиозным сюжетам, а выраженная футуристичность произведения как механизма отсылает зрителя к теме космоса и, в частности, к метафоре движения планет. Последнее становится особенно важно в контексте данного исследования, если вспомнить античное учение о «гармонии сфер», разработавшееся Платоном, Аристотелем, Пифагором, Цицероном и другими философами. Суть заключается в привязке небесных тел и математического соотношения их орбит к музыкальной темпeрации, т. е. строю тонов и полутонов.

«Движение светил рождает гармонию, поскольку возникающие при этом движения звучания благозвучны... скорости, рассчитанные в зависимости от расстояний <между ними>, выражаются числовыми отношениями консонансов», – таково изложение теории Аристотелем в трактате «О небе»⁸. Неясным остается выражение «консонансное отношение» конкретно в данном контексте – нигде в тексте оно не разъясняется. Возможно, имеется в виду метод построения музыкальных интервалов, а именно, чистых квинт и кварт, с октавными переносами-обращениями, необходимыми для сложения получившихся звуков в звукоРяд октавы, т. е. ту самую «гармонию сфер». Зато становится очевидна связь между работой современного художника и творчеством Скрябина с его масштабом замысла, обращением к символизму и космогонии.

Наконец, последняя инсталляция, позиционирующаяся как абстрактный кинетический объект, – «Snail. 2016» («Улитка») Анастасии Алехиной, отсылает вдумчивого зрителя к идее Perpetuum Mobile, «вечного двигателя», воображаемого механизма, попытки построения которого человечество не оставляло на протяжении многих веков. Именно с этим «философским камнем» от мира инженерии ассоциируется миниатюрное устройство благодаря системе противовесов в качестве основного компонента конструкции. По рессоре от неизвестного мототехнического транспортного средства гремят несколько грузиков, найденных художницей в цехах точной обработки. Говорить о «музыкальности» звука в традиционном его понимании применительно к данной инсталляции, как и в случае с «Babylon. The voice of temple. 2018», не приходится. Даже просто обозначить его определенную высоту довольно проблематично. Более того, извлекаемый путем ритмичного трения металла о металл скрежет может и, вероятно, должен раздражать зрителя. Речи о «гармонии сфер» здесь, разумеется, не идет.

Если обратить внимание на название объекта и его форму, окажется, что благодаря спирали рессора, конструкция инсталляции в большей степени напоминает «улитку» как часть внутреннего уха человека, воспринимающего и распознающего звуки, чем улитку как живой организм. Тогда

неприятный, однообразный, лишенный всякой мелодичности, индустриальный по своей природе шум, которому нет конца, приобретает совершенно явное значение. Зрителю предлагается порассуждать на тему гуманизма в эпоху технологий и агрессивных медиа, о фильмах восприятия информации, вопросах времени и реакции на социально-культурные процессы современного общества. Безусловно, лишенный звука, этот арт-объект не смог бы осуществить заложенный в него концепт. Звук здесь в синтезе с формой и словом – проводник зрителя на пути к смыслу. Он возбуждает в человеке работу сознания и духа, что, в конечном итоге, снова возвращает нас к идеям Кандинского с его акцентами на процессе коммуникации, художественном синкретизме и вызываемых при помощи сразу комплекса выразительных средств «душевных вибрациях» – главной, по мнению художника, цели и причине существования искусства.

За рубежом, в немалой степени вдохновленный отечественными достижениями, саунд-арт как самостоятельное направление развивался непрерывно на протяжении всего XX столетия. На сегодняшний день разнообразие художественных приемов, их изобретательность в контексте искусства звука кажется поистине безграничным. Однако насколько бы технологичными или напротив намеренно упрощенными ни выглядели перформансы, инсталляции, арт-объекты и аналоговые звуковые устройства, объединяет их одно – чистое воздействие. Саунд-арт буквально венчает путь развития искусства за последние сто – сто пятьдесят лет, начавшийся с отхода от фигуративной живописи. Идея абстракции, не только в искусствоведческом, но и в философском смысле, находит в нем наивысшее свое воплощение, поскольку трудно представить что-либо настолько же лишенное формы и в то же время способное на эмоциональное воздействие, как звук. Освобожденный от традиционной эстетической музыкальности и слова, звук превращается в руках современного художника в податливое и невероятно мощное средство выразительности.

Камиль Нормен (Camille Norment), художница из Норвегии, исследует способы и причины активации различных эмоциональных реакций человека, создавая масштабную среду звуковых инсталляций. «Музыка живет в промежутке между поэзией и катастрофой. Я пытаюсь создать пространство, в котором люди войдут в это напряжение... напряженное упоение тем и другим», – говорит художница в одном из интервью⁹. Среди наиболее известных ее работ – «Rhythm wars – Interval» (2016). Арт-объект представляет собой барабан, установленный на стене железнодорожного вокзала города Лерен. Напоминая одновременно гигантское насекомое и традиционные вокзальные часы, барабан является отсылкой к военному прошлому Лерена и в то же время отбивает интенсивный пульс его современной жизни. Урбанистические шумы вокзала формируют своеобразный аккомпанемент и превращают здание со всей его внутренней динамикой в театр художественных коммуникаций.

Наиболее очевидные отсылки к творчеству и теоретическим исследованиям Кандинского демонстрирует инсталляция художницы под названием «Rapture», представленная на Венецианской биеннале в 2015 г. Работа представляет собой просторный светлый павильон со стеклянными стенами и множеством хаотично нагроможденных огромных рам внутри. В некоторых из них стекла целы, в некоторых разбиты, в части покрыты трещинами, между ними осторожно проходит зритель, и все это под воздействием громких диссонирующих звуков из динамиков вибрирует, колеблется и дрожит. Здесь автор буквально выражает свою идею «напряженности». Зритель оказывается погружен в пространство звука «между поэзией и катастрофой»¹⁰. Уподобляясь стеклу, – целому, разбитому, с сетью трещин, но неизменно хрупкому, – душа человека вступает в резонанс с окружающим пространством, сливается с ним, а значит, пусть и весьма причудливым образом, становится частью произведения искусства.

Вопросами взаимодействия звука и цвета активно занимается Николай Карстен (Nicolai Carsten), медиахудожник из Германии. Его, прежде всего, занимает возможность визуализации звуковых волн. Воздействуя на подсвеченные неоновыми светильниками резервуары воды низкочастотными аудиодорожками, а также инфразвуком, он придает слуховым образам материальное, практически осязаемое воплощение.

Все более популярными на сегодняшний день становятся эксперименты с обратным процессом – переводом изображения в звук, причем не только среди профессиональных художников, но и среди любителей. Объяснить это можно доступностью технологии для освоения и использования. Например, программный аналог первого в мире электронного синтезатора «АНС», разработанного Евгением Мурзиным еще в 1937–1957 гг.¹¹, – Virtual ANS позволяет загрузить изображение в формате JPG, при помощи редактора преобразовать его в звук и наложить желаемые эффекты. Интересно, что аббревиатура в названии программы и синтезатора – это инициалы, и дань уважения Александру Николаевичу Скрябину.

Наследие отечественных композиторов, изобретателей, художников с их общим устремлением к синтетическому искусству будущего, поистине велико. Их творчество и теоретические труды, в особенности исследования Василия Кандинского, до сих пор оказывают влияние на развитие, казалось бы, самых экстремальных, новаторских направлений в искусстве. Порой молодые художники осознанно обращаются к идеям, впервые озвученным столетие назад, порой, возможно, сами не осознают масштабов культурной базы, истоков своих экспериментов. Однако формально-стилистический анализ их работ позволяет выделить в качестве основных характеристик современного саунд-арта:

- процессуальность;
- обращение к идеям «душевных вибраций»;
- трактовке колебаний и порождаемого ими звука как чистого смысла;
- преимущественное отсутствие дидактики и морализаторства;
- создание «монументального искусства» за счет формирования комплексной художественной среды посредством активного взаимодействия цвета, света, звука и пространства;

Все эти положения, заявленные впервые или актуализированные Кандинским, позволяют говорить о безусловном определяющем влиянии его наследия на лицо современного саунд-арта.

Примечания

¹ Кандинский В. О духовном в искусстве: живопись. М.: Маш Мир, 1992. С. 33.

² Там же. С. 58.

³ Гете И. В. Учение о цвете. М.: Кругъ, 2012. 494 с.

⁴ Луначарский А. В. Скрябин и Танеев: в мире музыки: ст. и речи. М.: Совет. композитор, 1971. 540 с.

⁵ Кандинский В. Указ. соч. С. 94.

⁶ Там же. С. 45.

⁷ Гончарук А. Ю. Социально-педагогические основы теории и истории музыкального искусства: монография. М.: Директ-Медиа, 2015. Ч. 1. С. 85.

⁸ Аристотель. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1981. Т. 3. С. 322.

⁹ Rapture: a project / Camille Norment; Nordic Pavilion, Venice Biennale. 2015. URL: <https://youtube.com> (дата обращения: 12.12.2018).

¹⁰ Ibid.

¹¹ Мурзин Е. О природе, закономерностях эстетического восприятия и путях становления музыки электронной и цвета. М.: Композитор, 2008. 336 с.

М. Р. Гершуненко

Творческий портрет А. С. Дмитриева

Дирижерская деятельность А. С. Дмитриева – яркая страница отечественной музыкальной культуры. Хорошо известный в России и за рубежом музыкант предстает исполнителем-дирижером и пропагандистом замечательных явлений музыкального искусства. Показан процесс его становления в контексте истории государства и культуры, основные вехи его творческого пути.

Ключевые слова: А. С. Дмитриев, дирижерская деятельность, исполнительские приемы, творческий путь

Marina R. Gershunenko

Aleksandr S. Dmitriev creative portrait

Conductor activity A. S. Dmitriev is a bright page of national musical culture. A well-known musician in Russia and abroad is presented as a performer-conductor and promoter of remarkable phenomena of musical art. Shows the process of its formation in the context of the history of the state and culture, the main milestones of his creative path.

Keywords: A. S. Dmitriev, conductor activity, performing techniques, creative way

Художественный руководитель и главный дирижер Академического симфонического оркестра Петербургской филармонии Александр Сергеевич Дмитриев родился 19 января 1935 г. в семье коренных петербуржцев. Александр Сергеевич – потомственный музыкант. Отец А. С. Дмитриева окончил морскую музыкальную школу, которая готовила музыкантов для духовых оркестров. В 1937 г. он поступил в Симфонический оркестр филармонии под управлением Е. А. Мравинского, в группу ударных инструментов и проработал там до 1975 г. С раннего детства Александр Сергеевич регулярно присутствовал на репетициях оркестра, наблюдал работу и концерты Мравинского и других выдающихся советских и иностранных дирижеров, общался с музыкантами. Вместе с отцом и оркестром выезжал на летние гастрольные поездки в Кисловодск, Прибалтику. Отец Дмитриева пошел добровольцем на фронт в 1941 г., но в дальнейшем вернулся в оркестр. Во время блокады оркестр был эвакуирован в Новосибирск. Вместе с семьей там же оказался и Александр Сергеевич. Музыкой начал заниматься именно в Новосибирске.

А. С. Дмитриев учился в хоровом училище имени М. И. Глинки. Пел в знаменитом хоре мальчиков капеллы, без которого не обходилось ни одно правительственное мероприятие. Обучался искусству игры на скрипке у С. А. Аркина, фортепиано у Л. Ф. Лапчинской и хоровому дирижированию у И. И. Полтавцева. В 1953 г. окончил Хоровое училище имени М. И. Глинки при Ленинградской государственной академической капелле.

Александр Сергеевич окончил Ленинградскую консерваторию как хоровой дирижер (класс профессора Е. П. Кудрявцевой, впоследствии народной артистки России), которая готовила все вокально-хоровые сочинения для совместных концертов Капеллы с Заслуженным коллективом РСФСР Академическим симфоническим оркестром Ленинградской филармонии под управлением Е. А. Мравинского. Среди премьер подготовленных Кудрявцевой для филармонических концертов: «Александр Невский» С. С. Прокофьева (20 декабря 1940 г.), «На поле Куликовом» Ю. А. Шапорина (30 ноября 1939 г.), «Песнь о лесах» Д. Д. Шостаковича (15 ноября 1949 г.). Кроме Дмитриева Е. П. Кудрявцева воспитала таких известных исполнителей, как А. М. Анисимова, А. А. Аниханова, Д. Г. Китаенко, Р. Э. Мартынова, А. М. Степанова и многих других.

А. С. Дмитриев обучался также на теоретико-композиторском факультете (класс профессора Ю. Тюлина). Сначала все студенты занимались теорией и композицией, но после третьего курса поток делился по специальностям. В то время на факультете был недобор студентов, поэтому лучшим дирижерам-хоровикам предложили обучаться на двух кафедрах сразу.

Музыкант продолжил обучение в аспирантуре в классе симфонического дирижирования Н. С. Рабиновича, который воспитал плеяду знаменитых дирижеров – Юрия Симонова, Неэме Ярви, Мариса Янсонса.

В консерватории существовал студенческий оркестр, которым руководил профессор, заведующий кафедрой оперно-симфонического дирижирования Н. С. Рабинович. Оркестр часто играл в Малом зале консерватории имени Глазунова. Этим оркестром могли дирижировать студенты оперно-симфонической кафедры под наблюдением Николая Семеновича. Существовал и симфонический оркестр, созданный

специально для обучения дирижеров. Кроме того, студенты занимались в Оперной студии консерватории, где под руководством опытных дирижеров-профессоров готовили, а потом дирижировали спектакли. Благодаря этой замечательной и всесторонней подготовке, молодые музыканты приобретали неоценимый профессиональный опыт, позволивший ряду выпускников стать всемирно признанными дирижерами и прославить «Ленинградскую школу» дирижирования.

Из воспоминаний Александра Дмитриева о педагогах: «Елизавета Петровна, конечно, заложила фундамент дирижирования – ведь она в свое время училась на дирижерско-симфоническом отделении у Александра Васильевича Гаука, знала эту профессию изнутри. Поэтому, наверное, когда мы проходили с ней крупные сцены из опер, таких как „Псковитянка“, „Князь Игорь“, то уже на этих образцах становилось ясно, как нужно потом общаться с оркестром. А Николай Семенович уже потом расширил горизонты, познакомил с симфонической музыкой. Он замечательно знал классику – Брамса, Моцарта... Великолепно дирижировал Шостаковича, был его поклонником, и Шостакович его тоже очень ценил»¹.

Музыкальные вкусы А. С. Дмитриева не ограничивались академической, классической музыкой. В студенческие годы он стал артистом знаменитого ансамбля «Дружба» где работал с известными теперь музыкантами Александром Броневицким, Владиславом Чернушенко и Эдитой Пьехой. Это был первый вокально-инструментальный ансамбль СССР (создан в 1953 г.).

В 1958 г. был объявлен конкурс в консерватории для студентов дирижеров-симфонистов и дирижеров-хормейстеров. Председателем комиссии был Н. С. Рабинович, и именно он предложил А. С. Дмитриеву продолжить обучение в качестве симфонического дирижера в аспирантуре.

Большое значение для дальнейшей профессиональной карьеры А. Дмитриева имел II Всесоюзный конкурс дирижеров, состоявшийся в Москве в 1966 г.

I Всесоюзный конкурс дирижеров был проведен в Москве в 1938 г. Жюри возглавлял Самуил Самосуд. В него входили Николай Мясковский, Генрих Негауз, Александр Гольденвейзер, Александр Гаук, Дмитрий Кабалевский и другие музыканты. Победителем Первого Всесоюзного конкурса 1938 г. стал Евгений Мравинский. В дальнейшем конкурс регулярно проходил в 1966–1988 гг.

На II Всесоюзный конкурс дирижеров, который проводился в Москве в 1966 г. собрались дирижеры со всех Республик СССР. Его победителем стал Юрий Темирканов, лауреатами – Александр Дмитриев, Фуат Мансуров, Юрий Симонов, Даниил Тюлин, Максим Шостакович.

Конкурс проводился в три тура, участвовали лучшие Московские оркестры, такие как Государственный академический симфонический оркестр СССР, Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и Центрального телевидения, Академический оркестр Московской филармонии. В последнем туре Александр Дмитриев играл «Дафнис и Хлоя».

Первые зарубежные гастроли состоялись сразу же после победы Дмитриева на конкурсе – это был выезд с Заслуженным коллективом Республики под управлением Мравинского в Польшу и Румынию.

В 1968–1969 гг. Дмитриев стажировался в Венской академии музыки и исполнительского искусства у Г. Сваровского и К. Остеррайхера. У Сваровского занимался также знаменитый ныне выдающийся дирижер Клаудио Аббадо. По окончании стажировки состоялся концерт, в котором принимали участие четыре дипломанта, в том числе и А. С. Дмитриев и будущий концертмейстер Венской филармонии Вернер Кюль (Werner Kuhl).

Живя в Вене Дмитриев, конечно, посещал концерты и спектакли, но попасть на репетиции филармонического оркестра было невозможно. Александр Сергеевич вспоминает: «На репетиции к Венским филармоникам категорически был запрещен вход. Но по воле случая в то время приезжал с гастролями в Вену Давид Ойстрах». Дмитриеву удалось добиться встречи с маэстро, и он с теплом отнесся к юному дирижеру. Ойстрах договорился о присутствии Дмитриева на репетиции в филармонии. Дмитриеву удалось побывать на репетициях многих дирижеров, в числе которых был Отто Клемперер.

В 1970–1971 по приглашению Е. А. Мравинского стажировался в Заслуженном коллективе Республики, где вместе с маэстро гастролировал по Польше, Румынии, Японии. Кроме того, Александр Сергеевич выступал с оркестрами ГДР (Берлинская государственная капелла и опера, Дрезденская (Саксонская) государственная капелла), Франции, Испании, Бельгии, Люксембурга.

С 1961 по 1971 Александр Сергеевич работа в Симфоническом оркестре Карельского радио и телевидения. Николай Семенович Рабинович рекомендовал Дмитриеву работу в Петрозаводске. Главным дирижером в то время был Н. З. Трубачев, но в скором времени он покидает пост и Дмитриева утверждают на его место главным дирижером.

Александр Сергеевич остается единственным дирижером для всех программ. В то время финансовое положение было крайне сложным, поэтому концертов было мало, и оркестр был вынуж-

ден почти все время работать и записываться для радиоэфиров. Состав оркестра был небольшой, репертуар был ограниченный, однако Александру Сергеевичу удалось исполнить «Море» Дебюсси и «Картинки с выставки» в оркестровке Равеля. Иногда приходилось делать корректировки в оркестровке из-за небольшого состава оркестра. Коллектив исполнял произведения в прямом эфире. При А. С. Дмитриеве оркестр становится филармоническим.

После конкурса Дмитриев начинает много дирижировать в Ленинграде, работает стажером у Мравинского с Заслуженным коллективом филармонии, дирижирует за границей и становится известным в Петербурге. В то время главным дирижером Малого театра был Г. П. Провоторов, а главным режиссером был Э. Е. Пасынков. Вскоре Геннадий Провоторов покидает пост, и Пасынков рекомендует Дмитриева на пост главного дирижера. Режиссер Э. Е. Пасынков поставил с ним «Дон Жуана» Моцарта.

В 1971–1977 гг. Александр Сергеевич – главный дирижер ленинградского Малого театра оперы и балета. В это время в Малом оперном театре работали такие дирижеры как Юрий Богданов, Владислав Чернушенко, Павел Бубельников. Впервые в СССР под управлением А. С. Дмитриева в Малом театре прозвучали оперы Глюка «Ифигения в Авлиде» и «Ифигения в Тавриде», «Умница» Орфа и, в содружестве с режиссером Ю. Любимовым и балетмейстером О. Виноградовым, балет Тищенко «Ярославна».

Из воспоминаний Александра Сергеевича о работе в театре: «После того как я проработал десять лет в оркестре Карельского радио, меня пригласили в Малый оперный театр. Для меня было большой радостью вернуться в родной Ленинград, и, конечно, это все было очень интересно, хотя трудно, не скрою. Но работа в оперном театре помогла мне и в симфонической музыке – представлять ее в виде каких-то конкретных, реальных образов. Театр невозможен без такого предварительного зрения и представления развития действия. Конечно, в симфонии тоже есть развитие, но это немножко другая специфика – там развитие происходит у вас на глазах, а в симфонии развитие происходит в ушах. После работы в музыкальном театре происходит какой-то синтез, соединение зрительного образа со слуховым. Это очень помогает мне сейчас в работе с оркестром»².

В 1990–1998 гг. возглавлял симфонический оркестр города Ставангера в Норвегии. Репертуар был очень большой. Формально в оркестре было два главных дирижера: один отвечал за музыку от Баха до Бетховена, а другой – от Бетховена до современности. Александр Сергеевич работал над программой от XVIII в. В Ставангере он сотрудничал с известным европейским специалистом по аутентичному исполнительству – дирижером Франсом Брюгеннем. С оркестром Ставангера А. С. Дмитриева сделал ряд записей.

Дмитриев говорит: «Работать с западным коллективом было в чем-то проще, так как дирижер не сидит на конкурсах по отбору музыкантов в оркестр. Существует комитет по репертуару. Дирижеру остается заниматься дирижированием, а не организационными вопросами»³.

Более сорока лет Александр Сергеевич является главным дирижером Академического симфонического оркестра филармонии. Почти вся жизнь Дмитриева связана с Ленинградской-Петербургской филармонией.

Первое выступление А. С. Дмитриева в стенах филармонии состоялось в 1961 г. – он дирижировал оркестром консерватории в Малом зале.

5 февраля 1967 г. состоялся первый концерт Александра Дмитриева в Большом зале с Заслуженным коллективом симфоническим оркестром филармонии. Абонемент «Дебюты молодых дирижеров», Дмитриев играл с Валерием Кастельским Второй концерт Рахманинова, «Ночь на Лысой горе» Мусоргского и Пятую симфонию Чайковского.

С 6 апреля 1977 г. Александр Дмитриев занимает пост главного дирижера Академического симфонического оркестра филармонии, сменив Юрия Темирканова, получившего место главного дирижера Ленинградского Академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Сейчас оба дирижера работают в одной филармонической организации, так как Ю. Темирканов после смерти Е. А. Мравинского в 1988 г. стал главным дирижером первого оркестра филармонии.

11 апреля 1977 г. состоялся первый концерт Александра Дмитриева с Академическим симфоническим оркестром. В концерте принимала участие Е. Кудрявцева с хором любителей пения. В программе – симфоническая поэма «Утес», кантата «Весна» С. В. Рахманинова, Первый концерт для фортепиано с оркестром (солист А. Слободяник) и Торжественная увертюра «1812 год» П. И. Чайковского.

Благодаря сотрудничеству музыканта с Академическим симфоническим оркестром в Петербурге впервые прозвучали Восьмая симфония Малера, оперы «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси и «Дитя и волшебство» Равеля (концертные исполнения), оратория Генделя «Сила музыки», «Предварительное действие» Скрябина-Немтина, ряд произведений ленинградских-петербургских композиторов.

А. С. Дмитриев работал со многими выдающимися советскими, российскими и зарубежными солистами: Д. Ойстрахом, Л. Коганом, Э. Гилельсом, Б. Гутниковым, Н. Гутман, В. Третьяковым, А. Слободяником, Руджиэро Риччи, Д. Огдоном, П. Донохоу, Б. Дугласом и др.

Выделяется многолетний творческий союз со знаменитым пианистом народным артистом СССР Владимиром Крайневым. Музыканты часто выступали совместно в Ленинграде, Москве и других городах СССР и России, а также во время многочисленных зарубежных концертах оркестра филармонии, которыми дирижировал Дмитриев.

Говоря о роли дирижера в деятельности оркестра, Дмитриев подчеркивает: «Руководить большим коллективом – это одна из самых трудных задач, стоящих перед дирижером, в особенности перед главным, поскольку он отвечает за состояние своего оркестра. У каждого музыканта есть свои проблемы, жизненные трудности, может случиться плохое настроение... И задача руководителя сделать так, чтобы музыканты, взяв в руки инструмент, забывали обо всем, кроме музыки. Дирижер в этом смысле должен быть и непререкаемым авторитетом, и вдохновителем творческого действия»⁴.

Репертуар Александра Сергеевича Дмитриева включает огромное количество симфонических и оперных произведений. Это музыка разных эпох, стилей и композиторских школ. Центральное место в этом репертуаре занимает творчество русских, советских и российских композиторов. Многие произведения этих композиторов были впервые представлены публике именно дирижером Дмитриевым. Среди этой музыки особое место занимают произведения композиторов ленинградской-петербургской школы: Фиртич «Ленинград», кантата для сопрано (В. Акулина), смешанного хора и симфонического оркестра сл. Б. Кежуна (первое исполнение, 1971), Баншиков – Симфония до мажор (первое исполнение, 1971), симфония № 2 для струнного оркестра (первое исполнение, 1978), Фалик – Концерт для скрипки с оркестром (первое исполнение, 1972), Тищенко – Симфония № 5 (первое исполнение в Ленинграде, 1979), Баснер – «Судьба человека», сюита из музыки к кинофильму, пять стихотворений М. Ю. Лермонтова для баса с оркестром (первое исполнение в Ленинграде), Симфония № 1 (первое исполнение в Ленинграде, 1985), Баневич – «Петербург Андрея Белого», фрагменты балета-фантазии (первое исполнение, 1992), Петров – Симфония № 2 (первое исполнение в Санкт-Петербурге, 1993), «Время Христа», симфония с хором (первое исполнение, 1995) и др.

В репертуар артиста входят все симфонии Бетховена, Брамса, Чайковского, Рахманинова, симфонии Шостаковича, Шуберта и почти все оркестровые сочинения Прокофьева, Малера, Скрябина, Равеля, Сибелиуса, рекемиы Моцарта и Верди, множество новых опусов.

Александр Сергеевич является признанным специалистом в области исполнения музыки Брамса. По воспоминаниям дирижера Альтшулера, в одной из гастрольных поездок с оркестром по Германии была опубликована рецензия, в которой авторитетный критик Германии писал, что такого исполнения четвертой симфонии Брамса не слышали около двадцати лет.

На вопрос, кто является вашим любимым композитором, маэстро ответил: «Тот композитор и то сочинение, которое играем сегодня – всегда самое любимое. И все-таки, я думаю, что любимые мои композиторы – это Чайковский, Рахманинов, Шостакович и Равель»⁵.

Вторая симфония Рахманинова, исполненная Академическим симфоническим оркестром под управлением Дмитриева и записанная фирмой «Sony», получила «Золотой диск» в Париже. Среди многих замечательных записей Дмитриева 4-я, 5-я, 6-я симфонии Чайковского, оратория «Мессия» Генделя, все симфонии Шуберта.

В творчестве каждого дирижера такая сфера деятельности как интерпретация оркестровой партитуры играет значимую роль. Принципы интерпретаций А. Дмитриева – это безусловная опора на текст автора. Важное место занимает соблюдение авторской системы темпов. В своих работах Вагнер пишет о том, что важнейшим для исполнения произведения является нахождение правильного, «верного» темпа. Дмитриев большое внимание придает верному темпу исполняемых произведений.

Строгое соблюдение записанных автором ритмов. Во время репетиционного процесса дирижер Дмитриев, как и в работе в классе со студентами, очень внимателен к точному исполнению записанных автору ритмов. Он не позволяет артистам оркестра и студентам малейших вольностей по отношению к авторскому ритму. Те, кто присутствовал на конкурсах в оркестр филармонии или на экзаменах студентов консерватории, неоднократно замечали, как знаменитый маэстро во время исполнения музыки постукивает рукой по колену – он проверяет, правильно ли исполняется дуоль и триоль, равны ли четыре шестнадцатых одной четверти и т. д.

Внимательное отношение к исполнению мелких нот. На этот счет, Александр Сергеевич всегда приводит высказывание сэра Иегуди Менухина (выдающегося скрипача XX в.): «Если мы не будем заботиться о мелких нотах, большие их съедят»⁶. На практике следование этому постулату выливается в постоянную и строгую работу над смыслом и содержанием музыкальных фраз.

Авторский текст и исполнительские купюры. Известно, что многие выдающиеся исполнители, в том числе дирижеры, позволяют себе делать купюры в определенных произведениях, даже знаменитых композиторов. Можно привести достаточно много примеров.

Дирижер Дмитриев также пользуется этим исполнительским приемом, который позволяет исправить некоторые недочеты авторов, в основном за счет сокращения «божественных длиннот» (знаменитое выражение Шумана о C-dur ной симфонии Шуберта).

В финале второй симфонии С. В. Рахманинова Александр Сергеевич делает несколько купюр. Дмитриев исходит из своего многолетнего исполнительского опыта, который говорит о том, что многократное повторение материала лишает форму динамичности и плохо воспринимается публикой. Именно из-за слабости формы некоторых произведений Рахманинова, в Германии с неохотой соглашались на программы, включающие его симфоническую музыку.

Подобные купюры Дмитриев делает не только в произведениях Рахманинова, но, например, в 7-й симфонии «Ленинградской» Дмитрия Шостаковича. По словам маэстро, после динамичной первой части, где происходит борьба, второй, в которой проходят воспоминания об эпизодах мирной жизни, после третьей – философской части, вся четвертая часть посвящена пути к Победе и этот путь кажется дирижеру слишком растянутым музыкальным эпизодом («божественные длинноты»). Поэтому Александр Сергеевич считает возможным сделать небольшие купюры в этом месте.

Александр Сергеевич Дмитриев, имея огромный опыт работы не только с партитурами, но и с современными музыкантами, говорит: «Исполнительство – это совершенно живая вещь. С одной стороны вы должны быть верны тексту, смыслу того, что написано, а с другой вы должны хорошо понимать, что является для автора совершенно необходимым, присущим, а какие фрагменты материала, будучи удаленными, никак не портят картину, а только активизируют музыкальный процесс»⁷.

Александр Дмитриев является профессором Санкт-Петербургской консерватории. В 1972 после смерти Н. С. Рабиновича его приглашают преподавать в филармонию. С 1972 по 1990 г. Дмитриев работает в консерватории. Но связи с назначением в Ставангер ему пришлось прекратить педагогическую деятельность на некоторое время.

Александр Дмитриев о педагогической деятельности: «Это очень интересный процесс. Всегда вспоминаю Римского-Корсакова, который говорил, что после того как его пригласили профессором в Консерваторию, он извлек много пользы для самого себя, поскольку учился вместе со своими студентами. Самообразованием это нельзя назвать, но это внутренний рост, процесс с крещендо, подъем на какую-то новую ступень. Иногда, общаясь со студентами, чувствуешь собственные пробелы. Преподавание помогает эти пробелы закрыть. Но потом я почувствовал, что работа в Консерватории отнимает очень много времени. Мне кажется, что по природе я человек достаточно добросовестный и никогда уроки не пропускал. Случалось, что после генеральной репетиции я шел в Консерваторию, давал несколько уроков, и потом возвращался в филармонию и играл концерт. Это было, конечно, очень утомительно, и сейчас я уже себе этого позволить не могу, но всегда с большой теплотой вспоминаю годы, которые я провел в Консерватории»⁸.

Александр Сергеевич о секретах педагогической деятельности: «Я видел школу Мусина, Рабиновича. Мне оставалось взять лучшее из этих двух школ и соединить воедино». В числе его учеников В. Альтшулер, А. Аниханов, А. Штейнлукхт, А. Борейко, Д. Руссу.

Мы обратились к фигуре дирижера А. С. Дмитриева, народного артиста СССР, так как он является одним из выдающихся представителей советской – российской дирижерской школы. В отличие от других дирижеров – народных артистов СССР Ю. Темирканова, В. Федосеева, В. Симонова, Г. Рождественского о А. С. Дмитриеве практически не существует литературных и искусствоведческих работ. В тоже время творческий путь А. С. Дмитриева, его блестящие способности и навыки, дирижерский аппарат, работа с оркестрами, театрами, гастролы являются образцами высокого исполнительского искусства.

Примечания

¹ Дмитриев А., Нилова М. Дирижер Александр Дмитриев: Гайдн, Берг, Стравинский, Чайковский // Погружение в классику. 2010. 23 марта. URL: <http://intoclassics.net> (дата обращения: 12.12.2018).

² Там же.

³ Гершуненко М. Р. Интервью с А. С. Дмитриевым. 2018. 18 апр. // Арх. авт. ст.

⁴ Сидоров Ю. Ничего, кроме музыки // Лицей. 2013. 18 янв. URL: <https://gazeta-licey.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

⁵ Дмитриев А., Нилова М. Указ. соч.

⁶ Гершуненко М. Р. Указ. соч.

⁷ Там же.

⁸ Дмитриев А., Нилова М. Указ. соч.

И. Д. Миняков

Адаптация фактуры баянных сочинений для аккордеона

Вопросы соотношения баянного и аккордеонного репертуара – важная область в сфере исполнительства на этих инструментах. Его теоретическое освещение данного позволяет выявить некоторые особенности, присущие как баянной, так и аккордеонной исполнительской практике.

Ключевые слова: баян, аккордеон, Кусьяков, адаптация фактуры, редукция, конверсия

Ivan D. Minyakov

Button accordion's composition for piano-accordion: adaptation problem

Problems of relation of accordion's and button accordion's repertoire are impotent area in the performance. It's theory analyses is identifies particular qualities of these instruments' perform practice.

Keywords: button accordion, piano-accordion, Kussyakov, the adaptation of atexture, reduction, conversion

Баян и аккордеон – это два инструмента, судьба которых неразрывно связана друг с другом. Переплелось все – внешний вид, устройство, история, репертуар, тембр, приемы игры, педагогическая и исполнительская практика и многое-многое другое. «Современный концертный баян и так называемый кнопочный аккордеон – это по сути своей единый инструмент»¹. В Европе даже название у них одно на двоих. «Каждый тип и подтип аккордеона или баяна – это, с позиции европейцев, все равно аккордеон»². Потому прорывы и упадки в сфере баянного искусства несомненно отражаются на аккордеонном исполнительстве, и наоборот. Стоит ли после этого удивляться, что баянисты часто обращаются к сочинениям для аккордеона, а аккордеонисты – к сфере оригинальной баянной музыки? «Исполнение произведений, созданных для других инструментов, является неотъемлемой частью повседневной практики аккордеонистов, которая до настоящего времени не получила своего теоретического осмысления»³. Такая практика не только естественна, но и продуктивна с точки зрения обмена достижениями.

С другой стороны, между этими двумя инструментами хватает и различий. В своей тембральной, семантической, географической составляющей они подчас противопоставлены друг другу. Исполнительская и композиторская практика доказала, что иногда различия между баяном и аккордеоном оказываются решающими для концепции новых произведений. Уже десятилетиями создаются сочинения, специально предназначенные для того или иного вида гармоник. (В этом плане особенно показательно творчество А. Пьяццоллы – выдающегося аргентинского композитора, писавшего свои многочисленные сочинения для бандонеона. Это не мешает баянистам и аккордеонистам обращаться к творчеству южноамериканского мастера, хотя и тембральные, и фактурные, и конструкторские различия очевидны). Основным фактором, который и определяет индивидуальность как баяна, так и аккордеона, является строение правой клавиатуры. «На многих клавишных инструментах – аккордеонах – клавиатура фортепианного типа всегда оставалась неизменной, хотя выработаны различные стандарты – размеры клавиш правой клавиатуры, угол наклона грифа т. п. В отношении баянов и гармоней дело обстоит иначе. На протяжении более чем полутора столетий на многих континентах появилось огромное разнообразие диатонических гармоник, которые в каждой стране, богатой народными традициями, вплоть до наших дней сохраняют свои особенности конструкции, строя и, соответственно, клавиатурных раскладок»⁴. Во избежание путаницы под баяном мы понимаем инструмент с клавиатурой типа B-griff. «За рубежом звук H обозначается латинской буквой B, и расположен здесь на первом ряду клавиатуры. Такая система распространена в странах бывших СССР и Югославии, а также в странах Бенилюкса, в меньшей степени в Польше и скандинавских странах»⁵. Именно дуализм «кнопки / клавиши» становится главной движущей силой, не позволяющей произойти своеобразной диффузии репертуара. То, что для баяна характерно и удобно, может быть для аккордеона совершенно неприемлемым, и наоборот. Так (вследствие разницы клавиатурных систем) и появилась практика адаптации нотного текста сочинения при его исполнении на другом инструменте. «При этом адаптация понимается как процесс изменения текста исходного сочинения-оригинала, обусловленный технико-конструктивными и тембро-акустическими характеристиками язычкового клавишно-пневматического инструмента»⁶.

Стоит отметить, что разница между клавиатурами баяна и аккордеона исчерпывается тремя факторами – формой клавиш, их размерами и количеством рядов (а также функциональностью их соположения). Отсюда следует еще две особенности, не менее важных, но вторичных по отношению к первым трем – это количество кнопок / клавиш (т. е. диапазон) и их кучность. Баян, кнопки которого имеют значительно меньший размер (следовательно, и большую кучность), совсем иную форму и радикально отличающееся клавиатурное строение, подталкивает композиторов и исполнителей максимально полно использовать эти качества, что зачастую приводит к насыщенной, плотной фактуре и к большему, чем на аккордеоне, тесситурному разнообразию расположения аккордов, интервалов и одновременно звучащих мелодических линий. Аккордеонист, сталкиваясь с вышеописанными характеристиками музыкальной ткани, вынужден изменять ее, учитывая характеристики своего инструмента. Именно процесс адаптации баянных сочинений для аккордеона и является объектом рассмотрения в данной статье.

В качестве ссылок на нотные примеры будут приведены отрывки из сочинений видного русского композитора Анатолия Ивановича Кусякова (1945–2007). Высокий художественный уровень и яркая образность его сочинений соединилась с продуманной, богатой фактурой и смелыми техническими решениями. Совместная работа с такими музыкантами, как В. Семенов и Ю. Шишкин отразилась и на стиле ростовского мастера: идеальное соотношение эмоциональной силы и немногословной созерцательности ставит произведения Кусякова в ряд выдающихся художественных явлений последних десятилетий. Еще одной, немаловажной причиной того, что выбор пал на сочинения А. И. Кусякова, стало издание некоторых пьес автора с авторизованными вариантами адаптации для аккордеона⁷. Это позволяет анализировать зафиксированные изменения нотного текста, авторитетность же редакторов не вызывает сомнений.

Всякое изменение нотного текста (конечно, при задаче сохранить этот самый нотный текст) следует в трех направлениях – упрощение (редукция), усложнение (амплификация) и превращение (конверсия). Все три вектора являясь хорошо изученными и описаны в научной литературе, посвященной теории и практике переложений и транскрипций⁸. При адаптации баянного сочинения для аккордеона прием амплификации практически не употребляется (а если и употребляется, то это уже не адаптация, а «пересочинение», из-за категории каузальности, о чем речь ниже). Следовательно, особое внимание следует уделить двум другим направлениям – редукции и конверсии.

Под редукцией мы понимаем вынужденное сокращение фактуры оригинала. Конверсией (термин, введенный московским исследователем Бородиным Б. Б.) называется передача особенностей баянной звучности при помощи возможностей аккордеонной фактуры. При адаптации баянного сочинения оба способа всегда являются вынужденной мерой, потому само по себе их применение не является своевольным нарушением авторского текста. Выбор в пользу редукции или конверсии чаще всего стоит за редактором-исполнителем. Это создает проблему редактур, которая часто не только не фиксируется, но и значительно отличается у разных исполнителей. Задачей данной статьи является классификация принципов изменений нотного текста по признаку их причинности (каузальности) и адекватности оригиналу. Вопросы ценностной иерархии описываемых приемов осознано автором игнорируются, так как такая постановка вопроса уводит от выбранной им методологии работы.

Первый тип изменений, который будет рассмотрен, можно условно назвать тесситурным. Под ним подразумевается адаптация текста по причине разницы диапазонов баяна и аккордеона. Соответственно, существует тесситурная конверсия и тесситурная редукция.

Тесситурная конверсия может осуществляться по-разному: с помощью изменений: мелодической линий, регистровки, соотношения голосов в фактуре – главное, чтобы адаптация имела целью поиск эквивалента, что и приводит к конверсии⁹. Все перечисленные адаптационные процессы чаще всего выполняются редактором нотного текста. Вообще, стоит отметить большое влияние редактур на сочинения Кусякова. «По словам автора, простая попытка переписать некоторые пассажи и октавные удвоения с учетом возможности их исполнения на аккордеоне приводила к тому, что эти фрагменты становились неудобными для игры на баяне. Поиски компромисса часто подталкивали к созданию нового материала»¹⁰.

Тесситурная редукция проявляется в виде точечных сокращений нотного текста, изменений соотношения голосов, которые, в отличие от конверсионных перемен, не создают аккордеонного фактурного эквивалента. Часто это вынужденная мера, которая может нивелироваться грамотной регистровкой, расположением аккордов и другими адаптационными мерами. Часто редукция практически незаметна, но имплицитно ее применение вносит коррективы в музыкальную ткань сочинения, например, сокращение используемого диапазона на небольшом отрезке формы¹¹.

Различия диапазонов – одна из самых частых причин редакций текста. Вторая такая причина – фактура.

Фактурный тип изменений – это адаптация текста, вызванная невозможностью озвучивания оригинальной фактуры вследствие имманентных свойств клавиатур первичного и вторичного инструментария. Как и в случае с тесситурными изменениями, фактурные делятся на редукцию и конверсию.

Фактурная конверсия подразумевает замену элементов фактуры, использующую материал, в той или иной степени отличающийся от оригинала. Это может быть иным образом расположенная фигурация; иначе трактованная мелодическая линия; смена расположения аккордов; отличающаяся регистровка, позволяющая сохранить нужные октавные удвоения¹². Именно фактурные конверсионные преобразования позволяют достаточно свободно редактировать нотный текст, при этом соотносясь с возможностями вторичного инструментария. Редактор в этом случае – почти соавтор. Его роль весьма сложно переоценить: «В процессе редактирования, целью которого была адаптация сочинения для родственного баяну инструмента, в текст были внесены существенные смысловые дополнения»¹³. Здесь стоит сказать, что даже если процесс редакции шел в обратном направлении, сути это не меняет. Просто вместо аккордеонной фактурной конверсии мы столкнемся с баянной фактурной амплификацией.

Фактурной редукцией считается изменение музыкальной ткани (как и в случае с тесситурной редукцией), не создающее фактурного эквивалента средствами, присущими аккордеону¹⁴.

Если тесситурные и фактурные типы изменения связаны с реальной невозможностью точного выполнения всех авторских указаний, то третий тип – условно названный аппликатурным – имеет дело с категорией удобства, звучности и органичности.

Аппликатурный тип изменений – это адаптация текста, связанная с имманентно присущим / неприсущим вторичному инструментарю фактурными решениями и их эргономичностью. Важное отличие этого типа от первых двух связано с тем, что, используя его, редактор изменяет фактуру оригинала, руководствуясь не объективными критериями, а субъективным пониманием «исполнимости» и удобства.

Аппликатурная конверсия часто вызвана тем, что буквальное исполнение аккордовых, мелодических и иных последовательностей на аккордеоне связано с большими техническими неудобствами, которые не всегда положительно влияют на итоговый результат. В таком случае редакторами часто бывает предложен своеобразный звуковой эквивалент, полностью заменяющий эффект оригинального решения, на более уместный из-за особенностей строения клавиатуры¹⁵.

Аппликатурная редукция очень часто не прописывается в нотах из-за своей вариативности, связанной с различным уровнем как технической оснащенности исполнителей, так и их музыкальной культуры. Самым распространенным явлением аппликатурной редукции можно считать так называемые «ложные терции», не столь часто встречаемые в творчестве А. И. Кусякова.

Резюмируя сказанное, отметим: при адаптации баянного сочинения для аккордеона имеют место два процесса – редукция и конверсия. Оба процесса имеют три типа, отличающиеся каузальностью (причинностью) – тесситурный, фактурный и аппликатурный.

В заключение стоит сказать, что все вышесказанное имело своей целью классифицировать и описать виды адаптации, принятые в исполнительской и композиторской практике. Ввиду существенных отличий между аккордеоном и баяном попытка полностью «уравнять в правах и обязанностях» эти два инструмента приводит к транспонированию данной проблематики в сферу оценочных суждений, что не может не сказаться на объективности исследования. Как «в оркестре нет дурных звучностей»¹⁶, так и нет «плохих» инструментов. Есть неправильное понимание и дурное использование тех ресурсов, которые заложены в каждом них. Задача теоретической мысли в данной сфере – осознать результаты взаимосвязи между практикой взаимодействия инструментов.

Примечания

¹ Имханицкий М. И. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона: учеб. пособие для муз. вузов и училищ / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М., 2004. С. 9.

² Бычков В. В. Диалоги с Олегом Шаровым. СПб.: Композитор, 2016. С. 233.

³ Скачко Л. В. Транскрипция в системе современного аккордеонного искусства: автореф. дис. ... канд. искусствоведения» 17.00.02 / Белорус. гос. акад. музыки. Минск, 2016. С. 1.

⁴ Селиванов А. В. Профессиональная терминология в баянной индустрии // Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства: сб. тр. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М., 2010. Вып. 178. С. 230.

⁵ Там же. С. 230.

⁶ Скачко Л. В. Указ. соч. С. 3.

⁷ Кусяков А. И. Три миниатюры. Прощания. Партита: для готово-выборного баяна или аккордеона: нотное изд. / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов н/Д, 2003. 44 с.

⁸ Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. М., 2006; Давыдов Н. Методика переложений инструментальных сочинений для баяна. М.: Музыка, 1982.

⁹ Пример: Кусяков А. И. Указ. соч. С. 9, такт 5; С. 11, такт 5.

¹⁰ Показанник Е. «Раз-два-три, раз-два-три...»: три миниатюры // Кусяков А. Времена жизни: сб. ст. и материалов / Ростов. гос. консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова; ред.-сост. Е. Показанник. Ростов н/Д, 2008. С. 395.

¹¹ Пример: Кусяков А. И. Указ. соч. С. 35, такт 1.

¹² Пример: Там же. С. 35, 4-я строка сверху.

¹³ Показанник Е. Указ. соч. С. 364.

¹⁴ Пример: Кусяков А. И. Указ. соч. С. 36, такты 5–7.

¹⁵ Пример: Там же. С. 26, такты 1 и 3; С. 28, такты 2–3.

¹⁶ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки / под ред. М. Штейнберга. М.: Музгиз, 1946. С. 9.

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ • SOCIO-CULTURAL ACTIVITY

УДК 316.723-053.6

Н. Р. Юсупзянова

Мейнстрим: молодежная культура цифровой эпохи

Раскрыты условия развития молодежной культуры современности в эпоху цифровой экономики. Особое внимание уделено выявлению сущности и специфики мейнстрим-культуры через присущие ей признаки. Обоснованы тенденции, оказывающие негативное влияние на сознание молодежи.

Ключевые слова: мейнстрим, цифровые технологии, хайп, эра мейнстрима, мода, экономика потребления

Nataliya R. Yusupzyanova

Mainstream: youth culture in digital era

This article is dedicated to revealing development conditions of modern youth culture under digital economy. There is a special focus in this work on uncovering the essence and specificity of mainstream-culture through its features and on substantiation of tendencies, influencing upon young minds in a negative way.

Keywords: mainstream, digital technologies, hype, mainstream era, fashion, consumer economy

Цифровые технологии определяют настоящее и будущее. Интернет, мобильные коммуникации, системы хранения и передачи данных настолько прочно вошли в жизнь современного человека, так серьезно стали влиять на все стороны его жизни, что все вдруг стремительно стало «оцифрованным».

Как неотъемлемая часть жизни человека, они порождают новые формы социальных взаимосвязей, структур, сообществ, институтов, что, в свою очередь, способствует личностным и социокультурным трансформациям. С их распространением происходят изменения, которые затрагивают повседневную жизнь людей, систему формирования культурного опыта в целом, все базовые сферы культуры.

Цифровые технологии и мейнстрим связаны не только такими понятиями, как блокчейн, биткойн и криптовалюты. Мейнстрим представляет собой основу современной молодежной идеологии, развивающейся в эпоху цифровых технологий.

Понятие возникло в прошлом веке и употреблялось в контексте наиболее популярных тенденций различных отраслей науки, культуры, литературы. Сегодня под мейнстримом подразумевают не только направление моды, но и любое массовое движение в общественной жизни. Согласно определению, мейнстрим – набор принятых, широко употребляемых, официальных культурных стандартов¹. Ценности массовой культуры приобретают характер «общественных идеалов» и становятся элементами продуктов мейнстрима.

Для более подробного рассмотрения сущности культуры мейнстрима целесообразно выделить ряд ее признаков.

1. Широкое распространение в молодежной среде.

Основными потребителями мейнстрим-культуры являются подростки и молодежь. Основной канал распространения – медиапространство (Интернет, телевидение, радио и СМИ).

Американский журналист Джон Сибрук использует понятие «культура супермаркета»², описывая черты современного молодежного общества. Так, автор монографии, называет центральным действующим лицом современной культуры подростка потребляющего, сознание которого конструируется через коммерческие медиа сети.

2. Маркетинговая составляющая.

Она играет немаловажную роль, описывая молодежную культуру в контексте гедонизма,сиюминутного удовольствия и растворения молодежи в доминирующей культуре. Процесс происходит при помощи рыночных механизмов. Главными трансляторами современных «идеалов» выступают кумиры представителей молодежного сообщества. Образно говоря, объект современной культуры – это раскрученный продукт.

3. Кратковременность.

Продукты мейнстрим-культуры – это постоянно меняющиеся объекты потребления. Просуществовав один-два сезона, они стремительно опускаются на низшие позиции в рейтинге популярных тем информационного пространства.

4. Охват всех социокультурных сфер.

На современном этапе развития общества мейнстрим имеет широкое распространение не только в искусстве, но и во всех сферах социума. Его элементы можно наблюдать в речи, жестах, спорте, одежде, культуре питания, досуге в целом.

В пример можно привести деятельность одного из популярных в молодежной среде политика. При помощи распространения «мемов» (изображений, высказываний, символов, носящих саркастический подтекст) общественный деятель обрел широкое признание.

Огромной популярностью среди молодежи, выбирающей активную жизненную позицию, пользуется «мотивирующая» литература, творчество «классиков» также зачастую превращаются в объект мейнстрим-культуры (Бродский, Достоевский, Довлатов).

Мейнстримом здорового образа жизни можно назвать вегетарианство, йогу, кроссфит.

Многие артисты и участники шоу-программ используют элементы мейнстрим-культуры для того, чтобы повысить интерес наиболее активной социально-возрастной группы. Ярким примером является программа «Вечерний Ургант», выпускающая пародийные сюжеты на популярные произведения массовой культуры. Дмитрий Маликов и Сергей Дружко также используют мейнстрим-сленг и жесты в медиа-пространстве.

Информационные интернет-ресурсы «The village», «Медуза», «Clique», «Луна инфо», газета «Бумага» являются своеобразными энциклопедиями молодежной мейнстрим-культуры. Данные порталы рассказывают читателям о молодежных проектах, где ярко прослеживаются черты мейнстрим-культуры. Большая часть материала посвящена актуальным в молодежной среде вопросам, а также описанию проектов, созданных представителями данной социальной группы.

Сопреженным с вышеописанным признаком выступает следующий:

5. Следование моде.

Социальные сети прямо «диктуют» пользователю, как одеваться, какую музыку слушать, как проводить досуг, какие фильмы выбрать для просмотра, о чем говорить с друзьями. Здесь вскрывается, пожалуй, основная проблема явления – отсутствие собственного мнения. Безусловно, данное предположение крайне утрировано, однако мейнстриму присуще базирование лишь на том, чему отдают предпочтение большинство.

6. Фальсификация ценностей.

Примером может служить песня «Кукушка» В. Цоя, испытавшая своеобразную реинкарнацию после исполнения Полиной Гагариной. Десятки cover-исполнений песни в популярных шоу стали поводом бурных обсуждений в контексте искажения информации о легендарном хите русского рока и превращения произведения в попсовый продукт.

7. Парадоксальность.

Синонимами мейнстрима могут выступать такие понятия, как «обычность», «банальность», «обыденность», «популярность», «избитость», «идентичность», так и «неординарность», «специфичность», «нетривиальность».

Термин применяется для того, чтобы показать контраст массовых тенденций с альтернативой, андеграундом и иными немассовыми направлениями. Однако в настоящее время многие элитарные направления тоже стали мейнстримом.

8. Наличие сленга.

Своеобразный сленг также является итоговым результатом распространения мейнстрим-культуры в молодежной среде.

Мейнстрим в языке представляет собой совокупность иностранных эвфемизмов. Безусловно, данная проблема не нова: еще в конце XVIII в. архаисты во главе с Шишковым говорили о заимствовании слов из французского языка как о проблеме. Но такие новаторы, как А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов доказали, что такой комбинированный язык – это язык, на котором одинаково свободно можно писать и повести, и статьи, и говорить, превратив его в мейнстрим.

В настоящее время все «ловят хайп», «форсят себя в сети», носят «фестивальную» одежду, и, скажу вам, что все эти вульгаризмы – «ну такое». Если раньше фразы из кинопроизведений становились крылатыми, многие из которых продолжают употребляться в настоящее время, то речевые обороты современности – высказывания участников версус-баттлов, политиков, видеоблоггеров, – быстро теряют свою актуальность.

Таким образом, мейнстрим – продукт цифровых технологий, своеобразный «дух времени». Он представляет собой неоднозначное понятие, которое имеет множество трактовок. Его связывают с такими терминами как массовое общество, поп-культура, культура андеграунда, и, в то же время, данные феномены нельзя считать синонимами.

Сегодня мейнстрим носит, скорее, отрицательный оттенок, однако современные подростки и молодежь продолжают активно пользоваться его продуктами.

Несмотря на то, что современная мейнстрим-культура не несет в себе яркие признаки девиантности, все-таки стоит обратить пристальное внимание на изучение феномена. Для каждого временного периода, каждой эпохи был свой мейнстрим. Однако на современном этапе развития общества под мейнстримом понимают, скорее, временную молодежную моду, охватывающую все стороны социально-культурной жизни. Он тесно связан с гедонистической потребностью. Из-за мейнстрим-пропаганды морально-нравственные установки молодежи искажаются, ценности приобретают ложный характер. Пусть и нельзя дать точного определения данному понятию, но выделить негативные тенденции явления и разработать меры их предупреждения – важная общественная задача.

Примечания

¹ Десятерик Д. Альтернативная культура: энциклопедия М.: Ультра. Культура, 2005. 97 с.

² Сибрук Д. Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры. М.: Ad Marginem, 2012. С. 74.

К. И. Бакунович

Перспективные направления партнерских взаимоотношений в социально-культурной сфере

Рассмотрены основные функции социально-культурного партнерства. Определены перспективные направления взаимодействия в социально-культурной сфере. Раскрываются результаты социально-культурного партнерства как условия развития учреждения культуры.

Ключевые слова: социокультурная сфера, социально-культурное партнерство, функции партнерства, направления партнерских взаимоотношений

Kristina I. Bakunovich

Prospective directions of partnership in social and cultural sphere

In the article are presented the functions of the socio-cultural partner. Prospective directions of interaction in the socio-cultural sphere have been determined. The results of socio-cultural partnership are disclosed as conditions for the development of cultural institutions.

Keywords: social-cultural sphere, social and cultural partnership, features partnership, directions of socio-cultural partnership

На сегодняшний день возможности проектов и организаций в сфере культуры, их влияние на развитие процессов выходит далеко за рамки социально-культурной сферы. Партнерские отношения приводят к организации деловых сетей – прочных взаимосвязей между организациями, их структурами, отдельными социальными группами, которые дают ощутимые результаты не только в стратегическом развитии компании, но являются так же условием для развития социально-культурной сферы в целом.

Партнерство представляет собой совокупность характеристик социального и культурного взаимодействия, направленных на объединение деятельности и обеспечение удовлетворение культурных потребностей всех участников процесса, в основе которого лежит решение социальной проблемы. Кроме этого, за основу взят процесс осуществления совместной деятельности организаций в виде социокультурных программ, актуализирующих активность личности в создании новых смыслов, образов, идей, ценностей.

Сегодня именно на специалистов социально-культурной сферы ложиться роль медиаторов-посредников в поиске точек соприкосновения и объединения различных компаний. Но в действительности специалисты социокультурной сферы часто рассматривают бизнес компании как «денежный мешок», забывая о принципе взаимовыгодного сотрудничества. В этом случае необходимо делать акцент на профессиональные знания и экспертизе, которая может предложить организация культуры в социокультурных ситуациях. Взаимодействие с организацией, которая делает вклад в развитие общества и предлагает поучаствовать в полезных и интересных событиях – один из тех нематериальных стимулов, как для сотрудников, так и для имиджа организаций участников партнерства.

Отличительной особенностью становится тот факт, что помимо решения социальных проблем, в социально-культурном партнерстве особое место занимает процесс создания, сохранения и дальнейшего развития ценностей культуры. Таким образом, адресатами взаимодействия становятся различные субъекты социальной и культурной сферы.

На каждом уровне взаимодействия существует функциональная система партнерства. К основным функциям социально-культурного партнерства можно отнести:

- имиджевая функция, которая раскрывается в создании доверия к деятельности участников процесса и лояльности целевой аудитории.
- коммуникативная функция, реализующая потребность в приобретении сторонников деятельности компании, так как у организации с открытой системой гораздо больше возможностей по привлечению заинтересованных сторон.
- экономическая функция, которая позволяет привлечь дополнительное финансирование некоммерческой организации в сфере культуры.

– охранная функция, которая проявляется в том факте, что чем более активна и заметна организация, тем больше ресурсов потребуется для приостановки ее деятельности. Кроме этого появляется активная защитная волна со стороны сторонников организации.

– организационная функция, которая заключается в тактическом и стратегическом планировании деятельности организации во внешней и внутренней среде.

В процессе организации партнерства соприкасаются социальные и индивидуальные характеристики участников взаимодействия, которые становятся основой для формирования общности взглядов в социально-культурной среде. Именно в данном взаимодействии участники социально-культурного партнерства могут получить максимально выгодные отношения, которые способны повлиять на решение социально значимых проблем.

Существует ряд направлений партнерства в сфере культуры, которые необходимо рассмотреть для понимания общей стратегии развития¹.

1. Творческое партнерство между отраслями и организациями социально-культурной сферы.

На современном этапе развития социально-культурной сферы особое место отводится творческим индустриям. Примечательно, что многие процессы социокультурной деятельности основаны на том преимуществе, что организации культуры находятся в одном поле взаимодействия. Сотрудничество между отраслями культуры предлагает возможности для появления новых профессиональных знаний, способствует созданию продуктов и новых организаций, повышает качество предоставления культурных благ. Важно отметить, что благодаря творческому партнерству в экономическом развитии региона появляются сопутствующие эффекты: например, международный культурный форум дает стимул для развития гостиничного или ресторанного бизнеса территории.

2. Совместная деятельность творческих компаний, учебных заведений, коммерческих и исследовательских организаций.

Результатом деятельности в рамках этого партнерства являются инкубаторы и акселераторы для специалистов в сфере культуры. Ключевое отличие данных структур заключается в том, что инкубаторы чаще всего осуществляют деятельности на некоммерческой основе и при учебном заведении. А такая форма как акселератор ставит главной целью деятельности – трансформация идеи в коммерческий продукт. Именно поэтому акселераторы находятся в поиске start-up идей с высоким потенциалом развития, а специалисты предоставляют консультации, дополнительные ресурсы и информацию в обмен на реализацию идеи start-up компании².

3. Партнерство между творческой сферой и сферой технологий и науки.

Сотрудничество между творчеством и научной сферой – важный вид взаимодействия, поскольку в процессе создаются новые взаимосвязи и союзы; происходит поиск новых ресурсов среди ресурсов партнеров; повышается значимость разработанных технологий в научной сфере, которые находят свое применение в творческой сфере (например, хакатоны, медиатехнологии в музеях, технологии виртуальной и дополненной реальности, творческие кластеры и другие).

4. Сотрудничество между культурной и социальной сферами.

Все чаще искусство и культуру используют как инструмент социальных изменений и повышения осведомленности о повседневных проблемах, таких как экология, здравоохранение, безработица и многие другие. При помощи культуры и форм творческого самовыражения можно изменить некоторые убеждения в обществе, создавая ценностные ориентиры, побуждая к критическому мышлению.

5. Партнерство между творческим сектором и благоустройством города.

Комплексный подход к планированию удобного городского пространства все чаще представляет культуру не только как отдельный сектор, а так же как неотъемлемую часть стратегии экономического развития или планов реализации социальной политики. На сегодняшний день это актуальное направление взаимодействия, где активную роль все чаще берут на себя государственные структуры.

Определение культуры как фактора устойчивого развития территории подчеркивает важность взаимоотношений между творчеством и областями социальной и экономической деятельности. Особенно актуально это представлено в исследованиях понятий «креативный город» и «креативная организация пространства»³.

Раскрывая возможные функции и перспективы развития партнерских связей в социально-культурной сфере, у организаторов появляются несколько направлений для действий:

– партнерские связи выступают как стратегическая задача развития организации, как правильно, в начале ее становления в социально-культурной сфере;

- возможность расширения партнерских связей с местной / районной администрацией и государственными органами управления в глобальном плане для плодотворного сотрудничества и совместного продвижения имиджа территории;

- формирование линейной взаимосвязи между организациями со схожей целевой аудиторией, но осуществляющими деятельность в разных сферах;

- партнерские связи в рамках проектной деятельности организации выступают как инструмент повышения конкурентоспособности в социально-культурной сфере.

Примечательно, что условия формирования социально-культурного партнерства в сфере досуга чаще всего зависят от инициативы учреждений досуга. В этом плане важно аккумулировать все возможные инструменты коммуникации и при стратегически верном использовании технологии социально-культурного партнерства получить следующие преимущества:

- пополнение интеллектуального фонда. В процессе организации партнерства сотрудники получают практический опыт взаимодействия с различными структурами и полезный нетворкинг;

- оптимальное распределение ресурсов. Помимо получения финансовой поддержки для реализации целей партнерства, в ходе совместной деятельности обогащаются материально-технические ресурсы, задействуются большее число информационных и кадровых ресурсов.

- лояльность к деятельности организации. В ходе успешного партнерства появляется поддержка со стороны государственных органов, местного самоуправления, а так же создается сообщество посетителей досугового учреждения.

- распределение обязанностей и совместное творчество. Не смотря на сложности в ответственности сторон и контроле над деятельностью каждого партнера, благодаря совместной работе открываются новые грани как сотрудников, так и направления деятельности организации, в процессе получения и обмена знаниями и умениями.

Таким образом, новое время определило актуальную тенденцию: создание, укрепление и дальнейшее развитие взаимодействия с большим количеством субъектов социокультурной реальности: партнерами, государственными органами, поставщиками ресурсов, общественными организациями и с конкурентами. Высоких результатов добиваются те организации, которые содействуют развитию деловых отношений со всеми субъектами социально-культурной сферы.

Примечания

¹ Варбанова Л. Международная предпринимательская деятельность в сфере искусства. Нью-Йорк; Лондон: Routledge, 2016. С. 119.

² Cohen S., Hochberg Y. V. Accelerating startups: the seed accelerator phenomenon. URL: <https://ssrn.com> (дата обращения: 12.12.2018).

³ Markusen A. City creative industry strategies: the state of the art // Companion report to the otis report on the creative economy. 2012. Dec. URL: <http://kauffman.org> (дата обращения: 12.12.2018).

Т. А. Богатырева

Социокультурный потенциал домов молодежи

Рассматриваются основные направления совершенствования социально-культурной деятельности в домах молодежи, особенности их функционирования и развития в условиях современной культуры.

Ключевые слова: дом молодежи, социально-культурная деятельность, рекреация, досуг, молодежь

Tatyana A. Bogatyreva

Social and cultural potentiality of young people palace

The article deals with the main directions of improvement of social and cultural activities in Youth Homes, especially their functioning and development in modern culture.

Keywords: youth house, social and cultural activities, recreation, leisure, youth

Реализация государственной культурной политики предполагает комплекс взаимосвязанных целенаправленных действий по развитию потенциала культуры в целом и конкретных субъектов социально-культурной деятельности. В последние годы, для повышения значимости культуры, профессионалы и энтузиасты начали создавать новые культурные институции, разрабатывать и модифицировать формы и технологии социально-культурной деятельности. Эти изменения постепенно расширяют культурно-пространственный «ассортимент» социума, способствуя изменениям в сфере духовных ценностей и идеалов, что позволяет по-новому посмотреть на культурное наследие и достижения в сфере культурно-творческой деятельности. Предпосылки этих достижений подробно анализируются в публикациях целого ряда ученых и практиков. Для рассматриваемой в статье проблематики среди спектра публикаций следует выделить работы Т. В. Абанкиной и О. Ю. Мацукевич, выявляющих первостепенные задачи учреждений культуры в современном обществе, где главенствует «экономика желаний», предполагающая систематизацию развития некоммерческих объединений и партнерства для активизации общественного взаимодействия в пространстве досуговой деятельности горожан.

Стоит подчеркнуть, что на сегодняшний день все более расширяются возможности сферы досуга для молодежи, появляются новые государственные и негосударственные учреждения дополнительного образования, кроме этого подвергаются реформированию уже устоявшиеся учреждения культуры. Вследствие этого особое внимание уделяется деятельности Домов Молодежи как значимых субъектов инфраструктуры досуга. Нестандартность уклада современного человека требует создания инновационных условий для культурно – творческого развития молодежи в учреждениях культуры, которые помогали бы выполнять спектр рекреативно-развлекательных, коммуникативных, познавательных, информационно-просветительских и образовательных функций социально-культурной деятельности. Сотрудники Домов Молодежи в России активно осваивают новые методики работы с посетителями, используют возможности их модификации, с учетом применения новейших технологий, суть которых – получение качественного нового продукта с заранее заданными свойствами на основе переработки имеющегося исторического опыта¹. Все это в совокупности позволяет утверждать, что сегодня данные институции пребывают в стадии совершенствования социально-культурной сферы.

На территории Санкт-Петербурга находится более десятка Домов и Дворцов Молодежи, которые являются значимой частью современной инфраструктуры организованного и педагогически направляемого досуга. Однако данные учреждения не являются порождением лишь современного этапа развития общества. Специалистам известно, что история становления Домов Молодежи, как субъектов воспитательно-развивающей деятельности и феномена культуры, насчитывает уже столетия. С самого начала развития человеческой цивилизации можно говорить о существовании мест «официального» проведения досуга: священных и обрядовых. Стоит отметить, что значительное место в организации жизнедеятельности общества всегда занимали обряды, связанные именно с молодежью, с ее воспитанием и развитием. Со временем функциональный спектр подобной деятельности постепенно расширялся, что обуславливается самой природой общественного устройства. Свидетельством увеличения разновидностей

культурно-досуговой деятельности служит целый ряд исторических фактов. Российский археолог-антиковед и педагог А. В. Щеглов отмечает: «В средние века разнообразие объектов досуговой деятельности объясняется расслоением общества. Это дворцы и загородные резиденции феодалов (балы, турниры, пиры) и простые цеха ремесленников, выполняющие роль первичных клубных ячеек. Духовенство имело особые центры: монастыри, включавшие множество функций, соборы, залы для собраний, трапезные, библиотеки, гостиницы, школы, винодельни, сельскохозяйственные угодья, живописные и скульптурные мастерские»².

Особое внимание на молодежную политику государство обратило только в первой половине XX в., когда происходили политические и социальные изменения в обществе. Вследствие чего начали появляться многофункциональные досуговые комплексы и молодежные объединения. Создание Домов Молодежи – это фактор процесса социального развития. Эту тенденцию можно наблюдать не только на практике, но и в теоретическом аспекте; не только в России, но и за рубежом. В разных странах есть свой богатый опыт реализации потенциала социально-культурной деятельности подобных учреждений.

Современная культурология рассматривает социально-культурную деятельность как процесс создания условий, необходимых для мотивационного самостоятельного выбора развивающейся личностью предметной деятельности, совпадающей с его интересами. М. А. Ариарский, основатель научной школы педагогической культурологии, настаивает: «Пришло время не просто снисходительно учитывать запросы потенциальной или реальной аудитории, но положить их в основу всей сегодняшней деятельности учреждений культуры»³. Именно в этой связи такие учреждения, как Дома Молодежи, относятся к типу социально-культурных институтов. В современном мире это самое демократичное и самое легкодоступное учреждение культуры и досуга для молодежи. Главное назначение Дома Молодежи – обеспечение содержательного отдыха посетителей и воспитательная работа с ними. Наряду с этим Дома Молодежи играют уникальную роль в системе дополнительного образования. Они являются платформой обеспечения необходимых условий для саморазвития, оздоровительной рекреации, профессионального самоопределения, творческого развития молодежи. Деятельность этих учреждений формирует общую культуру молодежи и позволяет организовывать продуктивный досуг, тем самым способствуя выявлению и реализации социокультурного потенциала – и человеческого, и институционального.

В таких общественно значимых организациях, как государственные учреждения по работе с молодежью, особенно важно развивать потенциал учреждения, использовать возможности, ресурсы, средства и новые технологии для достижения поставленных задач. По мнению Т. И. Заславской, социокультурный потенциал – это «комплексная характеристика сравнительной силы и жизнеспособности крупных социальных общностей (государств, регионов, наций), их положения на глобальной шкале развития и их способности адаптироваться к вызовам внешней мир-экономической, геополитической и природной среды и преобразовывать ее в собственных интересах»⁴. При этом Т. И. Заславской выделяются технологический, человеческий, социальный и духовный потенциалы как основные характеристики объекта. Из всех элементов социокультурного потенциала определяющим является человеческий потенциал, так как развитие общества, в первую очередь, зависит от людей, составляющих данное общество, и их способности проявлять инициативу.

Работа с современной молодежной аудиторией в большинстве своем направлена на следующие результаты такого досуга:

- выработка ценностного отношения к культурному наследию и формирование культуры ознакомления с ценностями;
- развитие способности восприятия инновационной информации, умение адаптировать ее к условиям внешней среды;
- воспитание эмоционального фонда;
- развитие воображения, фантазии, творческой активности;
- использование и популяризация новейших технологий обучения в форме отдельных самостоятельных проектов на разнообразных площадках, с возможным привлечением различных спикеров, партнеров, спонсоров и т. д.

Комплексность услуг, оказываемых Домами Молодежи, является одной из ключевых особенностей. Также невозможно не отметить значимость качества предоставляемых услуг. Кроме того, Дом Молодежи должен выступать в качестве экспериментальной площадки для продвижения новых типов услуг в социально-культурной сфере. Именно здесь разрабатываются

новые программы с целью вовлечения большего числа молодежи и предусматриваются мероприятия, ориентированные на постоянное совершенствование деятельности Домов Молодежи.

По данным Росстата на 2018 г. численность населения города Санкт-Петербург составляет 5 351 935 человек, из них почти 2 000 000 человек относятся к категории молодежь (от 14 до 35 лет). Реальной целевой аудиторией Домов Молодежи, как можно предположить по разным оценкам, представленным на сайтах учреждений, являются примерно 30 % от числа всей молодежи города, а около 20 % молодежи отдают свое предпочтение Муниципальным государственным учреждениям, к которым прежде всего относятся Подростково-молодежные клубы по месту жительства. Стоит отметить, что Дома Молодежи финансируются за счет государственного городского бюджета, а клубы зачастую за счет местного бюджета муниципального образования. Следовательно, бюджет Дворцов Молодежи в разы больше, чем у учреждений местного самоуправления. Для успешной работы обеих организаций важны постоянное взаимодействие и взаимопомощь, как материальная, так и кадровая.

Основным направлением совершенствования деятельности Домов Молодежи выступает привлечение специалистов самых различных профилей. Среди них могут быть и психологи, и педагоги, и режиссеры, и методисты, и художники, и многие другие специалисты сферы культуры. Также в мастер-классах от таких специалистов опыт получают не только участники молодежных творческих объединений, но и сотрудники этого учреждения культуры. Это особенно важно сегодня, ведь для повышения качества работы необходимо переподготовить сотрудников из узкопрофессиональной направленности на системный, комплексный подход. Специалисту необходимо освоить:

- культуру досуговых мероприятий во всевозможных ее проявлениях;
- современные средства, применяемые как при непосредственном обслуживании, так и при обеспечении необходимых условий работы учреждений, в том числе при подготовке и разработке творческих программ мероприятий.

Еще одна значимая необходимость заключается в ведении поиска оригинальных решений и подходов на постоянной основе. Это обуславливается тем, что в связи с дифференциацией интересов и запросов молодежи, мероприятия по организации досуга в современном обществе не вписываются в жесткие границы традиционных форм, что, в свою очередь, требует проектного подхода и инновационных решений с применением медиатехнологий. Как, например, действуют киноклубы, где организаторами затрачиваются большие усилия, чтобы найти интересные, подчас даже раритетные фильмы для демонстрации в клубе, которые с необычного угла или в нестандартной трактовке показывают те или иные аспекты развития общества, что предполагает обсуждение и обмен мнениями. Безусловно, в этом случае требуется сотрудничество с киноведами, кинокритиками или хотя бы просто с любителями кино, владеющими информацией на более или менее профессиональном уровне. Существенную помощь в этом процессе оказывают интернет-ресурсы, которые сочетают в себе функции информационного портала и площадки для общения любителей кино. Здесь публикуются обзоры творчества киноклассиков, эксклюзивные переводные материалы, рецензии, фотогалереи фильмов.

Опираясь на основные задачи в области воспитания молодежи, сформулированные в «Стратегии развития воспитания РФ на период до 2025 г.», Дома молодежи должны выступать не только площадками для самовоспитания, самоорганизации и саморазвития личности и общественных объединений, но и для обеспечения свободы молодежи в самостоятельном выборе той или иной досуговой деятельности. В связи с этим Дом Молодежи становится важнейшим институтом социализации молодежи. Процесс социализации разносторонен. Его можно трактовать как процесс интеграции индивида в социальную систему, вхождение в социальную среду через овладение ее социальными нормами, правилами и ценностями, знаниями, навыками, позволяющими ей успешно функционировать в обществе. По мнению специалистов процесс социализации это «усвоение индивидом социального опыта, в ходе которого создается конкретная личность»⁵. А сущность понятия личности отражает единство индивидуальных особенностей и социальных функций. В этом контексте вовлеченность молодежи в продуктивные формы досуга предполагает специфическую художественно-ориентированную деятельность, что связано и с познавательными интересами, и со способностью впитывать, воспринимать неожиданное. Именно эта способность отличает целевую аудиторию учреждений культуры и культурных событий от ряда других социальных групп.

Таким образом, можно прийти к заключению: молодежный досуг должен быть разнообразным и предлагать молодому поколению возможность самостоятельного выбора. Действенный

способ обеспечения такого досуга – это предоставление возможности каждому активно проявить свою индивидуальность во всевозможных видах досуговой деятельности. Уже сейчас в технологии организации молодежного отдыха обязательно должны быть учтены сегодняшние культурные запросы тинейджеров. Необходимо уметь предугадать тенденции к их изменениям и быстро реагировать на них путем регулирования и видоизменения соответствующих форм и видов досуговых занятий. Представляется, что тенденциями, которые важно учитывать сегодня в совершенствовании работы Домов и Дворцов молодежи, являются:

- интеграция маркетинговых и социокультурных технологий;
- повышение значимости медиатехнологий;
- потребность в инновационных решениях;
- развитие межведомственных партнерских связей и творческого взаимодействия с жителями муниципалитетов.

Примечания

¹ Новаторов В. Е. Социально-культурный маркетинг: история, теория, технология: учеб. пособие. СПб.: Лань: Планета музыки, 2015. 382 с.

² Щеглов А. В. Архитектура домов творчества молодежи: формирование художественного образа: автореф. дис.... канд. архитектуры: 18.00.02 / Моск. архитектур. ин-т. М., 1992. 29 с.

³ Ариарский М. А. Прикладная культурология: учеб. пособие. СПб.: Ассоц. музеев России, 2001. 249 с.

⁴ Заславская Т. И. Человеческий потенциал в современном трансформационном процессе // Обществ. науки и современность. 2005. № 4. С. 13–25.

⁵ Кон И. С. Психология ранней юности: учеб. пособие. М.: Просвещение, 1989. 256 с.

А. Д. Адамова

Волонтерская деятельность в социально-культурных проектах

Рассматривается актуальность волонтерского движения, методики работы с волонтерами в подготовке масштабных международных мероприятий и деятельность волонтеров в контексте волонтерского туризма. Статья содержит анализ волонтерских программ Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Сочи и проекта организации SCI в археопарке Ла Малагн (Бельгия).

Ключевые слова: волонтерская деятельность, волонтерское движение, волонтеры, волонтерский туризм, социально-культурные проекты

Alisa D. Adamova

Volunteers activity in social and cultural projects

The article considers the relevance of volunteer movement, methods of working with volunteers during the preparation of large international events, and the activities of volunteers in the context of volunteer tourism. The article contains an analysis of volunteer programs of the World Festival of Youth and Students in Sochi and the SCI project in the archaeological park La Malagne (Belgium).

Keywords: volunteers activity, volunteers movement, volunteers, volunteer tourism, social and cultural projects

Сегодня в России становится все более популярной и общественно востребованной волонтерская деятельность, в которую в нашей стране вовлечены уже более 7 млн человек¹. Массовое низовое волонтерское движение приобретает все большее признание и поддержку на государственном уровне. Так, 27 ноября 2017 г. Президент Российской Федерации В. В. Путин подписал приказ о Дне добровольца (волонтера), который ежегодно будет отмечаться 5 декабря². 6 декабря, на торжественном концерте в рамках форума «Добровольцы России» в Москве, Президент объявил о том, что 2018 г. в России будет проводиться как Год добровольца (волонтера)³. Это, несомненно, зримые свидетельства растущей популярности волонтерского движения. Стремительно развиваясь, российский добровольческий сектор за два последних десятилетия добился значительных успехов. Масштабные социокультурные, спортивные и благотворительные мероприятия проводятся в настоящее время при непосредственной помощи волонтеров.

Многие волонтерские программы приурочены к конкретным мероприятиям и предусматривают непродолжительное участие в проекте. Так, за 1000 дней до начала Олимпийских игр в Сочи, 13 мая 2011 г., по всей стране были открыты волонтерские центры «Сочи–2014». В 16 городах страны тысячи волонтеров стали участниками акций и праздничных мероприятий, получивших название марафон «1000 добрых дел»⁴.

В годовом докладе о деятельности Министерства культуры Российской Федерации в качестве примера успешной практики привлечения студенческой молодежи к волонтерской деятельности приводится V Санкт-Петербургский международный культурный форум (1–3 декабря 2016 г.), работу которого обеспечивали 410 волонтеров из 8 ведущих вузов северной столицы. Чтобы добиться высокой слаженности и эффективности работы волонтеров дирекция Форума подготовила и проводила специальный курс тренингов и практических занятий. Авторы доклада заявляют о необходимости изучить и обобщить по линии заинтересованных ведомств использованную в Санкт-Петербурге практику подготовки и мотивации волонтеров из числа учащихся вузов, подготовить соответствующие методики и рекомендовать их к внедрению в культурную сферу и другие области социальной деятельности в Российской Федерации⁵.

Примером растущей популярности волонтерского движения служит активность россиян, пожелавших принять участие в волонтерской программе чемпионата мира по футболу 2018 г. и Кубка Конфедераций 2017 г. Регистрация кандидатов в волонтеры была открыта 1 июня 2016 г. и продолжалась ровно полгода. Сначала кандидатов дистанционно проверяли на соответствие возрастным параметрам, тестировали их личностные качества и знание иностранных языков, после чего проводились индивидуальные собеседования. В результате из подавших заявки 176 870 человек было отобрано 5000 волонтеров на Кубок Конфедераций и 15000 – для участия в мероприятиях чемпионата мира в России⁶. Высокую активность россияне проявили также при отборе помощни-

ков в организации Всемирного фестиваля молодежи и студентов, крупнейшего события в сфере международного молодежного взаимодействия, состоявшегося в октябре 2017 г. в г. Сочи. Более 35 000 кандидатов прошли обучение в сертифицированных центрах подготовки волонтеров, по результатам подготовки было отобрано 5000 добровольцев⁷.

Для всех перечисленных выше крупнейших международных мероприятий характерна отработанная система по отбору и подготовке волонтеров, а также распределения их внутреннего функционала. В настоящей статье подобную практику предполагается рассмотреть на примере волонтерской программы Всемирного Фестиваля молодежи и студентов, состоявшегося в октябре 2017 г. в Сочи, и участия в данной программе волонтеров из Санкт-Петербурга.

Волонтерская программа началась за год до начала Фестиваля. В октябре 2016 г. стартовал первый этап отбора волонтеров, в рамках которого от желающих требовалось заполнить анкету, ответив на вопросы, касающиеся образования кандидата, опыта работы на подобных мероприятиях, своих функциональных возможностях. На втором этапе отбора было необходимо пройти собеседование. В ходе собеседования выявлялись компетенции волонтера: способности к решению конфликтных ситуаций, командной работе, уровень ответственности, лидерские качества и т. д.

В августе 2017 г. каждый прошедший отбор кандидат на адрес своей электронной почты получил официальное приглашение в команду Волонтеров Мира. 77% волонтеров составляли женщины, 23% – мужчины, каждый двадцатый волонтер прибыл из-за рубежа. Основная группа волонтеров была представлена в возрастном диапазоне от 18 до 25 лет, 1,9% составляли «серебряные волонтеры» в возрасте старше 60 лет, а самому возрастному волонтеру исполнилось уже 85 лет. 120 волонтеров представляли Санкт-Петербург⁸.

В сентябре в регионах стартовали программы первого компетенционного обучения в форме ориентационного тренинга с элементами деловой игры, которые проводили специальные федеральные тренеры. В ходе этого этапа обучения разбирались вопросы межкультурной компетенции, культурной грамотности, навыков межкультурного общения, рассматривались кейсы по решению вероятных конфликтных ситуаций и основные компетенции волонтера: командная работа, коммуникация и гостеприимство, межкультурность, работа с конфликтами, ответственность и организованность. Важно отметить, что данные навыки являются основными не только при проведении фестиваля в Сочи, но и при подготовке и реализации любого масштабного международного проекта, где задействовано волонтерское движение.

В начале октября в ходе общей встречи участников и волонтеров делегации Санкт-Петербурга состоялось знакомство с координаторами, обсуждались организационные вопросы и проблемы межкультурного общения, информационные аспекты подготовки к фестивалю.

Перед отъездом волонтеры получили информацию о своих функциональных направлениях. В Сочи действовали следующие направления работы:

1. Транспортная логистика: волонтеры, работающие на объектах транспортной инфраструктуры;
2. Церемонии: волонтеры, оказывающие помощь при проведении официальных церемоний;
3. Обслуживание мероприятий;
4. Обеспечение безопасности;
5. Медицинское сопровождение;
6. Прибытия и отъезды: волонтеры, обеспечивающие помощь Оргкомитету в процессе встреч и проводов участников и гостей;
7. Обеспечение работы СМИ: волонтеры, оказывающие помощь в работе журналистов;
8. Сопровождение делегаций: волонтеры обеспечивающие полное сопровождение делегаций в период участия в мероприятиях фестиваля (атташе);
9. Административная деятельность: волонтеры, обеспечивающие операционную помощь в Штабе фестиваля;
10. Организация питания;
11. Размещение: волонтеры, оказывающие содействие в организации размещения гостей фестиваля;
12. Лингвистические услуги: волонтеры, оказывающие языковую поддержку⁹.

Данные направления являются традиционными при проведении масштабных мероприятий в международной сфере.

9 октября 2017 г. волонтеры Санкт-Петербурга выехали в Сочи. Дни, предшествующие приезду участников и старту Фестиваля, были посвящены организационным вопросам (размещение в отеле, получение экипировки и аккредитации), открытию волонтерского городка, а также подготовительным мероприятиям: функциональным и объектовым тренингам.

В ходе функциональных тренингов тщательно разбирались основные аспекты работы каждого направления. Прежде всего, обсуждались основные функции внутри направления (на примере функции Управление потоками: контроль доступа, контроль потоков, контроль досмотра), клиентские группы (участники фестиваля, приглашенные гости – официальные иностранные делегации, почетные гости, спикеры, персонал фестиваля и представители СМИ), а также организационная структура внутри функции (руководитель командного центра – кластерный менеджер – менеджер сектора – супервайзеры функции – тим-лидеры функции – волонтеры функции).

После функционального обучения проходило непосредственно обучение на объекте: знакомство со структурой территории, навигацией и особенностями секторов. Немаловажной частью работы всех управляющих позиций (от руководителя командного центра до тим-лидера) было поддержание командного духа и мотивация волонтеров. В завершение работы все волонтеры получили мотивационные подарки: помимо экипировки и смартфонов, полученных перед началом работы, каждый получил футболку с надписями «спасибо» на разных языках и сувениры с символикой фестиваля. На день раньше церемонии закрытия фестиваля состоялось официальное закрытие волонтерского городка, а также были выбраны 500 лучших волонтеров фестиваля, которые получили дополнительные подарки.

Анализ волонтерской практики и личный опыт участия в крупных добровольческих проектах позволяют выделить следующие этапы отбора, подготовки и реализации волонтерской деятельности, характерных для масштабных культурных и спортивных мероприятий.

1. Отбор волонтеров:

- подача заявки;
- собеседование.

2. Обучение волонтеров:

- компетенционный тренинг;
- организационные собрания;
- функциональное обучение;
- объектовое обучение.

3. Деятельность волонтеров:

- непосредственная трудовая деятельность;
- мотивационная программа (развлечения, подарки);
- подведение итогов (в форме дебрифинга или награждения).

Подобная структура волонтерской программы в России впервые была реализована во время подготовки и проведения Олимпийских игр в Сочи в 2014 г. Именно тогда на основе опыта оргкомитетов различных стран была разработана схема «рекрутинг – тренинг общей компетенции – функциональный тренинг – объектовый тренинг»¹⁰.

Внутри волонтерского движения существует понятие волонтерского туризма. Основная идея остается прежней: помощь другим, но во время путешествия. Концепция также известна как волонтерские каникулы. Как правило, программы данного направления делятся на два вида: волонтерские экспедиции и индивидуальные путешествия волонтером. В первом случае набираются группы (обычно 10–15 человек) и отправляются вместе путешествовать и помогать на определенный период времени. Во втором – подтвердив свое участие в проекте, человек оказывается в команде таких же добровольцев из разных стран¹¹.

Для исследования практики индивидуального волонтерского путешествия обратимся к деятельности, основанной в 1920 г. швейцарским инженером П. Серестолем организации Service Civil International (SCI), известной в ряде англоязычных стран как Международная добровольная служба. В настоящее время SCI – это международная волонтерская организация, пропагандирующая миротворческие идеи и организующая волонтерские программы по всему миру под лозунгом, что мир может быть построен только в том случае, если люди с разным опытом и культурами научатся сотрудничать и работать вместе¹².

Рассмотрим такой проект SCI, как организация фестивальных выходных в археопарке ЛаМалагн, Рошфор, Бельгия.

Рошфор – город на юге Бельгии в провинции Намюр. Здесь находится археопарк «ЛаМалагн» – центр интерпретации галло-римской цивилизации и средовой музеев, знакомящий с повседневной жизнью галло-римлян. Современная территория ЛаМалагн сохранилась в естественной природной и историко-культурной среде, археологические объекты которой свидетельствуют о существовавшей здесь почти 2000 лет назад обширной ферме. Современная усадьба построена вокруг руин одной из крупнейших римских вилл в Северной Галлии: археологические раскопки открыли вну-

шительное главное здание, вторичный дом и четыре вспомогательных здания с сельскохозяйственными и ремесленными призваниями. На территории фермы также располагаются сад и огород, где выращивают характерные для древней Галлии растения, а также разводятся «галльские», «римские» и «галло-римские» породы домашних животных и птиц.

Традиционно в июле в археопарке проводится фестиваль Галло-римское рандеву, который позволяет гостям парка совершить путешествие во времени и окунуться в древнюю историю этого места. Фестивальная программа включает множество интерактивных площадок по таким направлениям, как искусство огня, кулинарное искусство, воинское искусство, посетителям также предлагаются экскурсии по парку. Традиционно в проведении фестиваля помогают волонтеры организации SCI.

Для участия в проектах SCI необходимо зарегистрироваться на официальном сайте организации, заполнить форму участника и направить ее одной из партнерских организаций, расположенных в России. После проведения собеседования с кандидатом российская организация-партнер согласовывает кандидатуру с SCI и принимающей площадкой. В случае одобрения заявки в течение определенного срока волонтеру необходимо оплатить участие в программе и купить билеты. За месяц до начала проекта каждый волонтер получает письмо с информацией о проекте и организационных подробностях.

В 2017 г. в волонтерской программе фестиваля, состоявшейся 22–23 июля, приняли участие пятеро: координатор из Бельгии, двое участниц из Сербии, одна из Испании и одна из России. В первый день (по приезду в археопарк) происходило знакомство с командой сотрудников ЛаМалагн, а также несколько игр, направленных на знакомство и командную работу внутри команды волонтеров.

На второй день с утра для волонтеров была проведена подробная экскурсия по археопарку. Была дана подробная информация об истории объектов, их структуре, а также было рассказано, какая деятельность планируется на каждом из них во время фестиваля. В течение следующих 5 дней волонтеры занимались подготовкой и планированием работы площадок для фестиваля.

В течение двух дней фестиваля все сотрудники археопарка одеты в римские костюмы. К ним также присоединяется команда, организующая работу военного лагеря – команда приезжает со всеми необходимыми атрибутами и выстраивает лагерь. Таким образом, в течение двух воскресных дней в ЛаМалагн полностью реконструируются быт и культура галло-римской эпохи.

После окончания фестиваля в течение 3–5 дней происходит демонтаж площадок и подведение итогов, после чего участники проекта разъезжаются.

Волонтеры имеют и выходные дни, во время которых могут посетить достопримечательности и исторические объекты в ближайшие города. Команда волонтеров 2017 г. в полном составе посетила столицу Валлонии город Намюр, известный древней крепостью и памятниками гражданского и культового зодчества XVI–XVII вв.

В лагере волонтеров принято осуществлять культурный обмен в свободное от работы время – готовить национальные блюда, проводить интернациональные обеды вместе с сотрудниками археопарка, принимать участие в просмотре кино- и телефильмов, играх и др. Участники имеют возможность выбрать как именно они хотят провести время. Также к участникам приезжает представитель SCI Бельгия, чтобы провести образовательное мероприятие по выбранной теме. В 2017 г. такой темой стала тема экологии.

Таким образом, при сравнении волонтерских программ глобальных международных мероприятий и данного волонтерского проекта, можно сделать следующие выводы:

1. Процедура отбора кандидатов в проекты обычно осуществляется в два этапа: оформление заявки и собеседование.

2. Подготовка волонтеров, как правило, включает общее обучение (в случае с ЛаМалагн – оно проходит в форме дискуссии), обсуждение организационных аспектов (в SCI – происходит в онлайн-режиме), объективное обучение (в ЛаМалагн – это экскурсия по парку), функциональное обучение, т. е. разбор навыков и действий, необходимых для осуществления конкретных задач волонтеров.

3. Особенности трудовой деятельности волонтеров, безусловно, зависят от направленности проекта и функционала волонтера. Мотивационная программа в случае бельгийского проекта включает в себя также культурные программы, поездки и т. д. Важно отметить, что в случае проектов SCI инициатива проведения именно культурных мероприятий идет не от организаторов, а от самих волонтеров и реализуется крайне локально (что вполне логично, так как сам проект рассчитан на совсем небольшую группу добровольцев).

Для волонтеров подобные программы – это прекрасный способ познакомиться с культурой другой страны, найти новых друзей, усовершенствовать свои навыки иностранного языка и получить

интересный опыт. Интересна и внутренняя мотивация волонтеров. Социокультурные мероприятия, в которых принимают участие или организуют волонтеры, направлены на разностороннее включение личности волонтера в сферу общественных инициатив и традиционно содержат: удовлетворение эмоционально-нравственного состояния; восполнение культурно-досуговых потребностей; физических особенностей посредством трудотерапии; возможность практического применения профессиональных навыков и преодоление личных сомнений о своих способностях.

Профессиональная позиция позволяет приобретать навыки мастерства в профессии, расширяя функционал возможности в практическом применении своих знаний, что также является одним из основных аспектов внутренней мотивации волонтера¹³.

Волонтерская деятельность способствует реализации внутреннего потенциала молодежи, а задачами волонтерского движения являются разностороннее развитие личности, развитие профессиональных навыков (что особенно актуально в студенчестве), возможности реализовать творческий потенциал и построить карьеру. Повышение эффективности командной работы и развитие коммуникативной культуры, установление международных контактов, изучение культур и воспитание толерантности способствуют объединению людей, формированию гуманистических ценностей и воспитанию в духе интернационализма. Добровольческая деятельность уменьшает социально-экономический разрыв в обществе и способствует межличностной коммуникации¹⁴.

Мы вновь возвращаемся к «теории малых дел», готовы безвозмездно работать над улучшением различных сфер жизни общества, сохранением природного и культурного наследия. Важно и то, что волонтерство является альтернативой участия молодежи в протестном политическом движении, позволяя делать мир лучше в его локальных проявлениях, не настаивая на глобальных политических изменениях. Участие в волонтерской деятельности позволяет повысить уровень самооценки участников, ответить на вопрос, для чего я нужен обществу, что могу сделать хорошего здесь и сейчас. При использовании опыта эффективных программ для волонтеров, волонтерское движение может развиваться до довольно высокого уровня и все больше способствовать социальному и экономическому развитию государства и общества, а также личностному развитию самих волонтеров.

Примечания

¹ 2018 год в России объявлен Годом добровольца и волонтера // Первый канал. Новости. 2017. 6 дек. URL: <https://1tv.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

² Указ о проведении в России Года добровольца // Предизент России. 2017. 6 дек. URL: <http://kremlin.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

³ 2018 год в России объявлен Годом добровольца и волонтера.

⁴ Сочи–2014: волонтер. программа // Олимпийский комитет России. URL: <http://olympic.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

⁵ Доклад об основных направлениях и результатах деятельности Министерства культуры Российской Федерации в 2016 г. URL: <http://old.mkrf.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

⁶ Туристический портал Чемпионата мира по футболу FIFA 2018 в России. URL: <http://welcome2018.com> (дата обращения: 12.12.2018).

⁷ Всемирный фестиваль молодёжи и студентов. 2017. URL: <http://russia2017.com> (дата обращения: 12.12.2018).

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Рабинер И. Дай пятеру волонтеру // Чемпионат. com. Новости. 2014. 7 мая. URL: <https://championat.com> (дата обращения: 12.12.2018).

¹¹ Какие бывают программы. URL: <http://travelvolunter.com> (дата обращения: 12.12.2018).

¹² Service Civil International. Antwerpen, 2018. URL: <http://sci.ngo> (дата обращения: 12.12.2018).

¹³ Великанова Е. В. Волонтерские организации учебных заведений как фактор формирования социально-культурного пространства // Вестн. Тамбов. ун-та. Сер. Гуманитарные науки. 2012. № 12 (116). С. 140–146.

¹⁴ Первый А. О. Организация волонтерского движения в развитии творческих проектов в учреждениях культуры // Мир науки. 2016. Т. 4, № 5. URL: <http://mir-nauki.com> (дата обращения: 12.12.2018).

У. Ю. Ковалева

Формирование человеческого капитала в системе дополнительного образования Санкт-Петербурга

Представлен анализ места и роли дополнительного образования в формировании человеческого капитала в современных условиях, освещен опыт реализации программ дополнительного образования в образовательном поле движения «World Skills Россия».

Ключевые слова: формирование человеческого капитала, направленность дополнительного образования, надпрофессиональные компетенции, дополнительные общеобразовательные программы, чемпионаты World Skills Россия

Ul'yana Y. Kovaleva

Human capital formation in additional education in Saint Petersburg

The article presents an analysis of the place and role of additional education in the formation of human capital in modern conditions, highlights the experience of additional education programs in the educational field of the movement «World Skills Russia».

Keywords: formation of human capital, orientation of additional education, professional competence, additional educational programs, World Skills Championships Russia

В современной экономике Российской Федерации происходит процесс смены модели экономического развития. По мере прогнозируемых структурных изменений в глобальной экономике XXI в., все более популярной становится точка зрения, в соответствии с которой человеческий капитал – это наиболее ценный ресурс общества, имеющий гораздо большее значение, чем природные ресурсы.

Гери Беккер писал, что человеческий капитал «состоит из приобретенных знаний, навыков, мотиваций и энергии, которыми наделены человеческие существа и которые могут использоваться в течение определенного периода времени»¹. Джон Стюарт Милль, говорил следующее: «Самое человека я не рассматриваю как богатство. Но его приобретенные способности, которые существуют лишь как средство и порождены трудом, с полным основанием, я считаю, попадают в эту категорию»². Эдвин Дж. Долан под человеческим капиталом понимал «капитал в виде умственных способностей, полученный через форматное обучение или образование либо через практический опыт»³. В любом из определений философов, социологов или экономистов мы увидим, что в настоящее время понятие человеческого капитала основывается на двух определениях образования – как ресурса, т. е. непосредственного вклада в человеческий капитал, и образования как системы, в которой происходит накопление человеческого капитала.

Государственное бюджетное нетиповое образовательное учреждение Дворец учащейся молодежи Санкт-Петербурга (ГБНОУ ДУМ СПб) был основан задолго до появления теорий и концепций человеческого капитала – 23 августа 1944 г. Однако вся его деятельность за прошедшие десятилетия была направлена на развитие тех составляющих дополнительного образования, которые позволяют накопить человеческий капитал: передачу знаний, умений, навыков, формирование ценностных ориентаций и формирование фундамента мировоззрения детей и взрослых.

Задача образовательных организаций любого типа, с точки зрения развития начального человеческого капитала, состоит в формировании культурно-нравственных основ личности обучающегося, выявлении и закреплении их индивидуальных способностей. В этот период жизни молодого человека идет процесс социализации личности, осознания гражданских прав и обязанностей, приобретаются навыки жизни, основанной на приятии и соблюдении общечеловеческих ценностей и норм морали.

Среднее образование закладывает базовый объем знаний в области естественных, общественных и гуманитарных наук. Без этих знаний практически невозможно или затруднено получение профессиональных знаний, особенно по профессиям высококвалифицированных рабочих.

Одновременно в системе дополнительного образования выявляются и развиваются творческие, интеллектуальные, общественные наклонности и способности учащихся. Например, во

Дворце учащейся молодежи Санкт-Петербурга одновременно реализуется более ста сорока программ дополнительного образования, по которым занимаются более трех тысяч детей, подростков, старших подростков, взрослых. Необходимо отметить, что каждый блок программ дополнительного образования ориентирован на развитие какой-либо из составляющих человеческого капитала.

Рассмотрим более детально некоторые виды человеческого капитала, в формировании которых принимает активное участие система дополнительного образования.

Трудовой капитал учащиеся накапливают на теоретических и практических занятиях объединений технической направленности. Занятия ведутся по программированию, основам механики, радиоэлектронике и робототехнике, составлению и чтению простейших электрических схем, основам радиомонтажа, измерениям в электрических цепях, сборке радиоприборов, 3D-прототипированию.

Молодые люди имеют самые разнообразные потребности и вкусы. В соответствии с ними они имеют возможность начать формирование трудового капитала не только в технической области, но и в сферах, где труд и искусство абсолютно неразделимы. В этом контексте важно отметить объединения, реализующие программы, в рамках которых объединены художественная и техническая направленности: фото-студия, студия компьютерной графики, киностудия, где каждый учащийся учится не только снимать короткометражные фильмы, но и получает навыки профессий киноиндустрии.

В настоящее время Дворец учащейся молодежи создает условия для формирования человеческого капитала, двигаясь по пути интеграции направленностей дополнительного образования. Данный процесс инициирован взаимодействием с Региональным координационным центром движения World Skills Россия, действующего на базе Дворца с 2017 г.

Деятельность ПКЦ «World Skills Россия» в Санкт-Петербурге направлена на организацию чемпионатов «World Skills Россия» Северо-Западного федерального округа, а также на организацию участия представителей Санкт-Петербурга в конкурсах профессионального мастерства всероссийского и международного уровней. В августе 2017 г. в рамках World Skills International была создана новая макрорегиональная структура World Skills Евразия. В нее вошли Россия, Белоруссия, Казахстан и Армения. В перспективе к проектам World Skills Евразия будут привлекаться и другие страны Евразийского экономического союза, ШОС и СНГ. В 2022 г. в Санкт-Петербурге пройдет Чемпионат Европы по профессиональному мастерству Euro Skills. В августе 2019 г. в Казани пройдет 45-й чемпионат мира по профессиональному мастерству World Skills Competition.

Знания, умения, навыки и компетенции только тогда превращаются в часть личного капитала человека, когда получают общественное признание. Можно смело утверждать, что подготовка и проведение чемпионатов – это серьезный вклад в развитие человеческого капитала учащихся, так как в процессе соревнований они демонстрируют свое мастерство, учатся друг у друга, т. е. одновременно показывают уровень своего человеческого капитала и приумножают его.

Дворец учащейся молодежи Санкт-Петербурга организовал разработку и реализацию новых программ дополнительного образования, направленных на формирование необходимых навыков, как у участников чемпионатов, так и у педагогов, готовящих и сопровождающих участников.

В 2018 г. ГБОУ ДУМ СПб совместно со специалистами Регионального координационного центра движения World Skills Россия в Санкт-Петербурге разработал программу дополнительного профессионального образования повышения квалификации «Психолого-педагогические методики подготовки к конкурсам профессионального мастерства». Программа направлена на создание условий для развития «адаптивных ресурсов», организацию и осуществление психолого-педагогического сопровождения учащихся, участвующих в чемпионатах, что позволяет создать условия для полной реализации способностей учащихся в условиях соревновательной деятельности.

Обучение по данной программе прошли мастера производственного обучения и педагоги профессиональных образовательных учреждений Санкт-Петербурга, непосредственно осуществляющие подготовку членов команд World Skills к участию в региональных и всероссийских чемпионатах движения. Так же ГБОУ ДУМ СПб разработал и реализует в настоящее время комплексную дополнительную общеобразовательную развивающую программу «Развитие надпрофессиональных компетенций участников чемпионатов движения „Молодые профессионалы“ (World Skills Russia)». Программа разработана с учетом особенностей конкурсной деятельности в рамках чемпионатов Движения «Молодые профессионалы» (World Skills Russia). Практическая значимость программы заключается в том, что учащиеся овладевают новыми знаниями и практическими навыками, необходимыми как для успешного выступления на конкурсах профессионального мастерства, так и для повышения своей конкурентоспособности на рынке труда в целом.

Программа включает в себя несколько образовательных модулей, а именно: «Психологические основы конкурсной деятельности», «Английский язык», «Методики публичного выступления и эффективной самопрезентации». В ходе освоения программы участники команды World Skills проходят языковую профессионально-прикладную подготовку (обучение базовым аспектам владения английским языком, терминологией World Skills и профессиональной терминологией); осваивают методы психологической саморегуляции эмоциональных состояний в условиях конкурсной деятельности, обучаются методикам эффективной самопрезентации, публичного выступления, формируют навыки успешного прохождения собеседования и составления резюме.

Достоинством данных программ является их универсальность и комплексность: программы могут быть реализованы не только в образовательном поле Движения «Молодые профессионалы» (World Skills Russia), но и в рамках любой предметной деятельности, подразумевающей подготовку и участие в конкурсах, соревнованиях, фестивалях.

Таким образом, дополнительное образование, отвечая на актуальные потребности молодежи, выходит за рамки привычных шести направленностей и предлагает программные продукты, соответствующие реальным потребностям участников образовательного процесса.

Потенциальный человеческий капитал обучающихся, в процессе подготовки и проведения чемпионатов, конкурсов, смотров вовлекается в реальную производственную деятельность, т. е. имеет место его превращение из потенциальной формы в форму реального человеческого капитала. При таком подходе, т. е. при инвестициях в молодежь – различные формы профессионального и дополнительного образования являются не только начальным этапом формирования человеческого капитала, но и его неисчерпаемым источником.

Примечания

¹ Беккер Г. Воздействие на заработки инвестиций в человеческий: гл. из кн. «Человеческий капитал» // США: экономика, политика, идеология. 1993. № 11. С. 25. URL: <http://libertarium.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

² Капелюшников Р. И. Экономический подход Гэри Беккера к человеческому поведению // США: экономика, политика, идеология. 1993. № 11. С. 17. URL: <http://libertarium.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

³ Полякова Е. М. Аналитический обзор эволюции теоретико-методологических воззрений на категорию «человеческий капитал» // Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Сер. Экономика и управление, 2011. № 1. С. 22.

А. В. Калиничева

Культурная среда города как ресурс творческой самореализации подростков

Культурная среда города выступает как социально-культурная характеристика городской среды. В нее включают не только материальные и нематериальные ценности территории и систему учреждений культуры, но и язык, нормы, смыслы, существующие в локальном сообществе. Необходимо создавать программы по взаимодействию с городской средой для детей и подростков, чтобы сформировать чувство самоидентификации с местом жительства, как следствие, чувство любви и ответственности за него. Предлагается создание проекта, в рамках которого подростки будут вовлечены в процесс активного познания города. Проект выступит в качестве площадки для творческой самореализации, одновременно с этим решая воспитательные и образовательные задачи.

Ключевые слова: культурная среда города, подростки, формирование личности, творческая самореализация, медиа

Alina V. Kalinicheva

City's cultural environment as resource for teenagers' creative self-realization

The cultural environment of the city acts as a socio-cultural characteristic of the urban environment. It includes not only the tangible and intangible values of the territory and the system of cultural institutions, but also the language, norms, meanings that exist in the local community. It is necessary to create programs to interact with the urban environment for children and adolescents to form a sense of identity with their place of residence, as a consequence, a sense of love and responsibility for it. It is proposed to create a project in which adolescents will be involved in the process of active knowledge of the city. The project will act as a platform for creative self-realization, while simultaneously solving educational tasks.

Keywords: cultural environment of the city, adolescents, personality formation, creative self-realization, media

В современном исследовательском пространстве существует множество трактовок понятия «культурная среда». Этот термин применяется и рассматривается в социологии, урбанистике, культурологии, социально-культурной деятельности и других науках. Культурная среда представляется исследователями в нескольких аспектах, как: социально-культурная характеристика городской среды; как совокупность учреждений культуры и искусства в определенном географическом пространстве; как совокупность материальных и нематериальных культурных ценностей территории. Во всех трактовках определяются некоторые ограничения – культурная среда формируется и существует в территориальных и временных рамках, т. е. культурная среда зарождается на определенной территории, в определенное время и формируется с учетом особенностей геоположения и требований времени.

Город – это социально-пространственная форма существования общества, вещественно и социально организованная среда жизни, определенная социальная общность. Социальная общность, в свою очередь, – совокупность людей с определенными характеристиками условия жизнедеятельности, имеющая общие группы взаимодействия, привязку к определенной территории и существующим в ней социальным и другим институтам¹.

Исходя из этого следует, что город как социально-территориальная общность имеет отличительные особенности. К характеристикам городской среды можно отнести: состояние природных и материальных рукотворных объектов; развитость информационного обмена, символика. На среду воздействуют производственные процессы, физические и экологические характеристики. В городской социальной общности устанавливаются свои нормы: способы взаимодействия между людьми, отношение к социальному окружению и другие².

По мнению А. Я. Флиера, культурная среда представляет собой комплекс культурных предпочтений населения, локализованного в границах определенного пространства. Исследуя структуру понятия, автор выделяет следующие составляющие: символическая деятельность, которая обучает людей нормам предпочитаемого социального поведения; нормативное социальное поведение – принятое в обществе в целом; язык как инструмент информационного обеспечения социальных взаимодействий и нравы, выступающие инструментом регуляции социальных взаимодействий³. Чтобы люди, которых объединяет общая территория, нормы и смыслы, стали не только общностью людей, проживающих на одной территории, а сообществом единомышленников, необходимо создавать программы для взаимодействия с городом и его средой, в том числе и культурной.

Изучение своего города, погружение в его культурную среду становится механизмом формирования чувства самоидентификации себя с этим местом. Город становится не абстрактным понятием, а конкретным и осязаемым. Человек, изучая свой город, чувствует себя его частью, в полной мере идентифицирует себя именно с этой территорией, осознанно примеряет на себя катойконим. Появляется потребность сохранять и приумножать имеющиеся материальные и нематериальные ценности.

Примерами программ по взаимодействию с городской культурной средой могут быть такие проекты как «Открытая карта» – проект жителей Санкт-Петербурга, представляющий собой экскурсионные программы от местных жителей для местных жителей. Специфика подобных программ в том, что они в меньшей степени затрагивают привычные туристические маршруты, охватывают не только главные достопримечательности города. В этих программах местные жители рассказывают о малоизвестных местах или идут по знакомому всем маршруту, но раскрывают его с неожиданной стороны. В истории проекта были маршруты по спальным районам, по местам литературных и киногероев, по объектам стрит-арта и множество других. Этот проект способствует изучению пространства города, в котором живешь; дает возможность узнать что-то новое и подготовить собственную программу – поделиться личным прочтением городской культурной среды. Многие люди, принимающие участие в проекте, являются или становятся городскими активистами, проводя не только экскурсии, но и создавая программы и акции, направленные на решение проблем города. Сюда можно отнести инициативу раздельного сбора мусора, сбор батареек и других опасных для экологии материалов. Таким образом люди создали свое сообщество, постоянно вовлекая новых людей в него.

Следует создавать специальные программы для детей и молодежи. Во-первых, детский и подростковый возраст – возраст формирования личности, выбора жизненных принципов и установок. На мировоззрение оказывает большое влияние окружающая среда, в том числе и пространственная. Взаимодействуя со средой, подросток может изучать историю и культуру не только своего города, узнавать и понимать принятые нормы и смыслы, существующие на территории. Во-вторых, эта аудитория менее мобильна и самостоятельна ввиду ограничений, связанных с возрастом. Дети и подростки, в большинстве случаев, в вопросе изучения города принимают выбор родителей, педагогов и других взрослых. Основной формой взаимодействия с городской средой является пассивная форма – экскурсия. Различные интерактивные программы более популярны среди детей и вызывают больший интерес и отклик, но, в большинстве своем, несут развлекательную роль. Следует создавать программы, где школьник из слушателя, превратится в творца, сможет создавать что-то на основе собственного опыта, желания и интереса.

Именно, решая эту актуальную проблему, нами разрабатывается проект «Мой медиагород» на базе ГБОУ СОШ № 87 Петроградского района, который направлен на знакомство и погружение школьников в городскую среду.

На данный момент изучение города в школе проводится следующим образом: уроки истории России и истории Санкт-Петербурга, посещение экскурсионных программ в городе, реализация программы дополнительного образования «Прогулки по Петербургу». Представлен достаточно большой спектр форм, ожидается, что все они будут решать поставленную образовательную задачу. Но, к сожалению, пассивное восприятие лекционного материала в рамках урока недостаточно эффективно. Урок, как форма образовательного процесса, может снизить интерес из-за давления на подростка системой оценивания знаний, вызывать протест из-за обязанности делать что-то вопреки желанию. Экскурсионные формы более распространены среди младшего школьного возраста. Педагоги совместно с родителями выбирают экскурсии и посещают их. В средней и старшей школе с подобными инициативами выступают классные руководители и сами дети, но ввиду большой занятости подростков в учебной и внеучебной деятельности, эта форма распространена гораздо в меньшей степени. Контент-анализ программы дополнительного образования «Прогулки по Петербургу» показал, что содержание программы разработано с учетом всех возрастных особенностей детей, имеет большую гибкость, чем программы основного образовательного процесса, имеет в себе интерактивные формы работы, привлекающие школьников. Программа ставит перед собой образовательные задачи – изучение конкретных мест в городе, их истории; развивающие задачи – развитие познавательных и творческих способностей, а также воспитательные задачи, среди которых воспитание бережного и внимательного отношения к городу. Но, к сожалению, на данный момент по программе занимается 15 человек из 436 учеников школы. Это 4 % учащихся. Причиной этому являются занятость детей в других объединениях школы или города, а также недостаточная информированность школьников о реализации программы в школе. Исследование досуговых интересов школьников показывает, что медиа, культурологическая, туристско-краеведческая направленности пользуются большим спросом среди современных подростков.

Актуальность предлагаемого проекта «Медиагород» обусловлена тем, что выбранные формы взаимодействия с аудиторией будут более востребованы и популярны среди школьников, сочетая в себе основные направленности досуговых интересов; учащиеся посредством личных контактов и общения через социальные сети распространят информацию о проекте, результатах своей работы, тем самым повысив интерес других. Предполагается, что аудитория проекта вырастет до 250 человек – охватит полностью среднюю и старшую школу.

В ходе проекта создана инициативная группа, состоящая из лидеров школьного актива ГБОУ СОШ № 87. Учащиеся под руководством куратора проекта учатся искать информацию об истории и культуре своего района и города, представлять ее в виде информационных продуктов (видеоблоги, подкасты, аудиогиды и др.) при помощи информационно-компьютерных технологий. Процесс сопровождается консультациями учителей истории, педагогами дополнительного образования и информатики. Инициативная группа знакомит с получившимися продуктами остальных учеников школы. Учащиеся могут посмотреть видеоблоги, прослушать аудиоподкасты об уникальных местах района и города. Также с помощью аудиогuida, созданного инициативной группой, ученики школы могут пройти экскурсионные маршруты самостоятельно или в сопровождении родителей, педагогов.

Проект предлагает добавить в систему изучения города, существующую в школе, новый формат. Учащимся школы будет предложено рассказать о том, что интересно им самим: о своих любимых местах в районе или городе, о местах, с которыми у них связаны свои воспоминания. Таким образом, в процесс изучения своего города добавляется индивидуализация. Ученик сможет рассказать другим учащимся о значимых для него городских культурных объектах.

Результативность такой программы будет достигнута с помощью использования медиа. Исследование досуговых интересов показало, что 67 % респондентов пробуют себя в создании различных видео, аудио и текстовых материалов для блогов и социальных сетей. Более 80 % респондентов хотели бы научиться или усовершенствовать свои навыки по созданию подобных материалов под руководством педагога или старших школьников. Проект даст возможность школьникам самостоятельно создавать информационные продукты и представлять их другим. Предполагается, что, увидев или услышав продукт со знакомым сверстником, подросток также вовлечется в процесс потребления информационного продукта и создания нового подобного продукта.

В дальнейшем предполагается расширение аудитории проекта и вовлечение в него других образовательных и культурных учреждений Петроградского района. Впоследствии при наличии грантовой или спонсорской поддержки предлагается создание интерактивной карты-навигатора с использованием медиапродуктов школьников. Сайт и его адаптированная мобильная версия объединят все работы учащихся района. Пользователь может указать свое местоположение и познакомиться с материалами о местах, находящихся поблизости: например, посмотреть видео с интересными фактами о конкретном доме, выбрать аудиоэкскурсию и пройти маршрут самостоятельно.

Предоставив ребенку условия, в которых будут учитываться его интересы и личное восприятие информации, будет даваться возможность самостоятельно выбрать форму представления материала, разработать текст и визуальное сопровождения, менеджер социально-культурной деятельности показывает значимость ребенка как личности, тем самым повышая его желание вовлечься в проект и работать в нем продолжительное время.

Проект выступает как площадка для творческой самореализации подростка. Параллельно с этим решает воспитательные и образовательные задачи: формирует самоидентификацию с местом жительства – дает возможность соотносить себя с городской культурной средой и чувствовать себя ее частью.

Таким образом, формируя с детства потребность в изучении окружающей культурной среды, во взаимодействии с ней, можно заложить осознанность и любовь к территории проживания, чувство патриотизма и любви к малой Родине, а в дальнейшем научить быть ответственным за окружающую культурную среду, сформировать потребность в ее сохранении и развитии.

Примечания

¹ Мурылев В. Социально-культурные характеристики городской среды // Аналитика культурологии. 2008. № 11. С. 235–236. URL: <https://elibrary.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

² Филиппов Ю., Гассий В. Развитие местных сообществ // Муниципальная власть. 2004. № 11/12. С. 65.

³ Флиер А. Я. Культурная среда и ее социальные черты // Знание. Понимание. Умение. 2013. № 2. URL: <http://zpu-journal.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

Формирование толерантности подростков в условиях массовой культуры

Исследуются новые подходы к пониманию феномена массовой культуры, рассматривается модель, снижающая классические оппозиции «массовое / элитарное», «высокое / низкопробное». Проанализировано влияние сетевой культуры на формирование мировоззрения молодежи, рассматривается опыт организации киноклуба по формированию толерантности подростков, включающий использование современных форм, изначально получивших свое распространение в сети Интернет.

Ключевые слова: массовая культура, молодежь, сеть Интернет, толерантность, мем, рэп-баттл

Timofei I. Stepanov

Mass culture in formation of teenagers' tolerance

A new approach to the phenomenon of mass culture is analyzed, as well as a new model that annihilates the classical opposition «mass / elitist» or «high / low». The influence of media culture on teenagers is described in detail. A practical example is given, too: a cinema club was organized to form tolerance in youngsters. Some intrinsically Internet forms of culture were successfully introduced.

Keywords: mass culture, youngsters, Internet, tolerance, meme, rap battle

Условия развития современного общества требуют принципиально нового анализа (аксиологического, культурологического, педагогического) феномена массовой культуры. Классические исследования, опубликованные еще в 1940–1960-е гг. (М. Хоркхаймер, Э. Морен, Г. Маркузе и др.), не без основания подвергаются критике со стороны культурологов и социологов. Социальная реальность первых десятилетий XXI в., характеризующаяся постоянными изменениями в сфере культуры, размытием классических критериев оценки произведений искусства, формированием «постинформационного общества»¹, определила принципиально новый подход к феномену массовой культуры.

Дифференциация ценностей культуры по критериям «элитарное / массовое», «высокое / низкопробное» представляется не только сложной, но и зачастую невозможной. В связи с этим, любая оценка того или иного произведения искусства в подобных условиях, выглядит субъективной и неоднозначной. Современные критики концепции «информационного общества» утверждают, что привычные конструкты, выработанные обществом, где массовой культуре предназначена роль «развлекательная», «рекреационная», а элитарной – «возвышающая», «просветительская», устарели. Как отмечает исследователь массовой культуры Г. Ю. Литвинцева, в эпоху постмодерна «размывается граница между... высоким и низким, добром и злом, нравственным и эстетическим»².

Сегодняшняя модель, обозначенная как «present in drag» (настоящее перформативно)³, подразумевает тотальное смешение реального и виртуального, публичного и частного, маргинального и общепризнанного, высокого и низкого, элитарного и массового. Так, социальные сети, где миллиарды пользователей размещают фотографии и видеоматериалы, позволяют любому человеку увидеть то, что еще несколько десятилетий назад хранилось в домашнем архиве и было доступным членам семьи и близким друзьям. Кажущееся элитарным искусство оперы, берет за основу сюжет популярного мультфильма «Симпсоны», а в сети Интернет «высокие» произведения балетного и театрального искусства набирают десятки миллионов просмотров, опережая количество зрителей последнего вышедшего блокбастера. Пришедший из теории визуальных искусств термин «симультанизм», описывающий современную реальность как уникальное соединение разных пластов – временных, пространственных, культурных, позволил говорить о новом периоде в истории человечества – «постсовременности», «постправды» или «метапостмодернизме».

Особенно ярко феномен «симультанизма» присутствует в подростковой и молодежной среде (самых активных пользователей сети Интернет, а также главных носителей сетевой культуры). Смещение границ между реальным и виртуальным, а также массовым и элитарным обусловлено тем, что процесс коммуникации в социальных сетях и «мессенджерах» имеет принципиальные особенности. Пользователю социальных сетей возможно оставаться анонимным и, как следствие, менять свои идентичности. Возникновение виртуальных самопрезентаций формирует и новый тип взаи-

моотношений, где присутствует смешение доброго и злого, мужского и женского, официального и маргинального, запрещенного и разрешенного. Безусловно, у данного процесса есть множество негативных сторон: современный подросток, потерявший возможность адекватно оценивать реальное и виртуальное, испытывает множество психологических проблем, иногда выражающихся в агрессии по отношению к своим сверстникам, старшим, а также всему, что не вписывается в его картину мира. Сегодня в России и других странах многие педагоги, медиаэксперты и чиновники высказываются об ограничении использования сети Интернет подростками⁴. Как известно, любое ограничение лишь порождает дополнительный интерес к запретному объекту. В связи с этим представляется более эффективным грамотное использование в педагогических целях потенциала сетевой и подростковой массовой культуры в целом.

Стирание границ между массовым и элитарным нарушило привычную модель разделения искусства на «высокое» и «низкое», поэтому автором термин «массовая культура» используется условно, лишь обозначая широкий охват аудитории, а не аксиологическую оценку того или иного продукта. Известно, что сегодняшние подростки усваивают только ту информацию, которая преподнесена в доступной, понятной для них форме. Поэтому использование языка Интернета и массовой культуры представляется не только возможным, но и в некоторых случаях необходимым.

Опыт организации киноклуба по формированию толерантности среди подростков показал, что вместо привычных и однообразных лекций и киновстреч, поднимающих проблемы нетерпимости, учащимся более интересны те формы, которые используют доступный язык, а также продукты массовой культуры. Безусловно, среди подготовленной аудитории возможны кинопоказы и обсуждения произведения классиков мирового кино, однако зачастую даже среди подростков, знающих фильмографию И. Бергмана, М. Антониони или А. Тарковского, популярными остаются доступные формы, не требующие усиленной интеллектуальной нагрузки.

Известно, что среди молодых людей особенно популярной является культура «мемов», самого главного феномена массовой культуры 2010-х гг. Под «мемом» следует понимать фотографическое изображение, рисунок, видеоролик, высказывание, получившее широкое распространение среди пользователей сети Интернет и получившее дополнительное (преимущественно ироническое, карнавальное) значение. Подобные «мемы» обычно популярны непродолжительное время (как правило, не более одного месяца), получают вирусное распространение, а также обрастают бесконечным количеством пародий, цитирований, подражаний. Определить границы культуры «мема» представляется довольно сложным. Любое, набравшее большое количество просмотров, «перепостов», комментариев событие или явление, уже можно отнести к «мему». Однако одним из главных его особенностей является смеховое начало, восходящее по своему визуальному содержанию к русскому лубку – штампованной картинке со множеством вариаций вплоть до полного изменения первоначального смысла.

«Мем», как правило, не содержит отрицательной, негативной коннотации, его смысл – преподнести действительность в неожиданном виде, порой нелепом и даже абсурдном. «Мем» всегда узнаваем, поэтому его использование всегда порождает ответную реакцию у собеседника. Именно поэтому мем-культура, включающая в себя разнообразные аудиовизуальные продукты, вызывают у подростков эмпатию. В связи с этим его использование в педагогической практике нацелено, как правило, на получение активной реакции, бурного обсуждения или дискуссии. На базе киноклуба был проведен конкурс «интернет-мемов», созданных учащимися, затрагивающих проблемы нетерпимости, насилия и борьбы с ними. Учащиеся самостоятельно выбрали тот «мем», который, по их мнению, наиболее ярко и в доступной форме смог бы убедить их сверстников, что «быть расистом не круто». Больше всего подростки использовали такие популярные «мемы», как «Ждун», «Вжух» и «Мое лицо» и т. д. «Мемы» могут использоваться педагогами в презентациях и мастер-классах и в других формах. С помощью одной картинки, небольшого текста можно в доступной форме донести до подростков необходимую информацию.

На базе киноклуба был использован опыт организации «баттлов» наподобие известной Youtube-программы «Версус», где участники в форме рэп-дебатов обсуждают те или иные молодежные проблемы. Более двадцати миллионов просмотров набрал в 2017 г. «баттл» между рэперами Оксимироном и Славой КПСС. Именно тогда российские телеканалы «Культура» и «Россия» пригласили в свои передачи участников баттлов для обсуждения данного феномена.

Сегодня рэп-баттл – одна из наиболее популярных форм обсуждения молодежи насущных проблем. Создание текстов для подобных мероприятий занимает несколько месяцев, требует серьезной подготовки, знание поэзии и мирового искусства. Поэтому назвать баттлы продуктом низкопробной культуры не представляется возможным. Подростки, участвующие в подобных баттлах,

с одной стороны, развивают свои коммуникативные навыки, умения отстаивать собственную позицию, с другой стороны – расширяют свой кругозор, а также развивают творческие способности. В связи с этим, представляется важным использование в рамках киноклуба популярную среди молодежи форму баттла для обсуждения проблем расизма, мигрантов, нетерпимости в современном обществе. Опыт его использования показал, что количество участников и зрителей, посещающих подобные мероприятия, выходит далеко за рамки присутствия постоянных членов киноклуба, создавая дополнительный интерес среди потенциальной аудитории.

Таким образом, можно сделать вывод, что в условиях развития постсовременного общества, в котором размываются границы «высокого» и «низкого», «прекрасного» и «уродливого», «массового» и «элитарного», определить границы и функции массовой культуры представляется достаточно сложным. Все больше исследователей утверждают правомерность концепции, суть которой заключается в том, что любой продукт культуры выходит за рамки «массового» и «элитарного», одновременно, являясь порождением и первого, и второго. В этих условиях продукты «массовой культуры» являются важнейшей составляющей культуры наряду с полотнами Рембрандта, музыкой Чайковского и кинофильмами Тарковского. Использование потенциала жанров и видов массовой культуры в организации деятельности киноклуба по формированию толерантности обеспечивает высокий интерес учащихся к проводимым мероприятиям, стимулирует их творческую активность, создает условия для эффективной коммуникации учащихся. Именно поэтому присутствие в программе киноклуба основных атрибутов интернет-культуры и шире – молодежной культуры наряду с классическими кинофильмами, обеспечивает гармоничный процесс формирования культуры личности, а также межличностной толерантности.

Примечания

¹ Мацевич И. Я. Феномен «постинформационного общества» как объект концептуализации. URL: <http://intelros.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

² Литвинцева Г. Ю. Массовая культура в проекте модерна и постмодерна. СПб.: С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств, 2014. С. 123.

³ Конюшихина Е. От Франкенштейна до posthuman: киборгизация постсовременности // Art узел. 2016. 5 окт. URL: <http://artuzel.com> (дата обращения: 12.12.2018).

⁴ Лукиян К. Дети и соцсети: можно ли «запретить Интернет» // Вести. ру. 2017. 6 апр. URL: <https://vesti.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

УДК 028.6:373.3

Е. П. Рубан, В. А. Степанова, Н. Ю. Чулкова

Проектная деятельность как инструмент развития смыслового чтения

Смысловое чтение художественных произведений рассматривается в качестве основного инструмента интеллектуального и эмоционального развития учащихся общеобразовательной школы. Образовательные проекты, организованные на основе сотрудничества школ и библиотек, способствуют успешному овладению детьми техниками смыслового чтения. Характеризуются основные этапы образовательного проекта.

Ключевые слова: чтение, смысловое чтение, учащиеся начальной школы, образовательный проект

Ekaterina P. Ruban, Valeria A. Stepanova, Natalya Y. Chulkova

Project activity as instrument for semantic reading development

Semantic reading of literary pieces is examined as the main instrument of intellectual and emotional development of schoolchildren. Educational projects organized on the basis of partnership between secondary schools and libraries contribute to successful acquisition of semantic reading technique. The main stages of the educational project are characterized.

Keywords: reading, semantic reading, primary school students, educational project

В современных условиях проблеме чтения и развития читательской деятельности детей и подростков уделяется повышенное внимание.

Федеральный закон «О библиотечном деле» гарантирует права человека на свободный доступ к информации, на приобщение к ценностям национальной и мировой культуры¹. Однако реализация данных гарантий невозможна без овладения человеком чтением.

В «Концепции программы поддержки детского и юношеского чтения в Российской Федерации» отмечается первостепенное значение чтения для воспитания и образования подрастающего поколения, становления и развития личности².

В федеральном государственном образовательном стандарте начального общего образования указывается, что личностные результаты ее освоения учащимися начальной школы должны отражать формирование целостного, социально ориентированного взгляда на мир в его органическом единстве и разнообразии природы, народов, культур и религий, формирование эстетических потребностей, ценностей и чувств, развитие этических чувств, доброжелательности и эмоционально-нравственной отзывчивости, понимания и сопереживания чувствам других людей³.

В становлении и развитии вышеназванных личностных качеств особая роль отводится изучению в начальной школе предметной области «филология», включающей в себя учебные предметы «русский язык» и «литературное чтение», предполагающие активизацию читательской деятельности детей и подростков на основе изучения произведений отечественной и зарубежной художественной литературы, получивших мировую известность.

Современная общеобразовательная школа ориентирована на то, что учащиеся должны понимать роль чтения для личного развития, уметь использовать разные виды чтения; осознанно воспринимать и оценивать содержание и специфику различных текстов, участвовать в их обсуждении, давать и обосновывать нравственную оценку поступков героев; создавать собственные тексты⁴.

Формирование читательской активности обучающихся на уровне начального общего образования, направленное на включение культурных, духовных, морально-нравственных ценностей в их личностную структуру, предопределяет необходимость сотрудничества с другими организациями сферы культуры и образования.

Проведенный нами анализ профессиональных периодических изданий за период 2012–2017 гг. («Библиотечное дело», «Библиотека», «Школьная библиотека», «Библиотекосведение», «Библиография», «Библиосфера») показывает, что в современных общеобразовательных ор-

ганизациях приобщение к чтению детей и подростков в ходе внеурочной деятельности чаще всего проводится на партнерских началах с библиотечно-информационными учреждениями.

Библиотечное сообщество, осознающее роль литературы в воспитании нравственных качеств детей и подростков, разработало широкий спектр технологий по обучению чтению и развитию читательской активности. Среди них: проведение обзоров вновь поступивших в библиотеку книг; создание электронных библиографических указателей произведений классиков отечественной и зарубежной литературы; разработка библиоанонсов и буктрейлеров; организация традиционных и виртуальных выставок; посвященных юбилейным датам литературной жизни; встречи с писателями и поэтами; просмотр документальных фильмов об их детстве; сопровождаемые яркими презентациями, читательские марафоны, конкурсы, олимпиады; квесты на лучшее знание художественного произведения и биографии его автора; музыкально-театрализованные представления по фрагментам прочитанной книги или декламация отрывков из них и др.

Все вышеназванные технологии приобщения к чтению занимают особое место в овладении учащимися начальной школы разными видами чтения: ознакомительным, изучающим, выборочным, поисковым, и самым сложным – смысловым, ориентированным на привитие детям и подросткам навыков овладения пониманием смыслового содержания текста.

Феномен смыслового чтения как самостоятельного вида чтения, смысловое понимание письменного текста, а также восприятие его ценностных и культурных смыслов нашли отражение в работах филологов, педагогов, психологов и библиотечно-информационных специалистов⁵. Данный вид чтения позволяет читателю выйти на более высокий когнитивный уровень, развивает интеллект, ассоциативное сопряжение, эстетические чувства и на этой основе подготавливает к восприятию более многослойного и сложного содержания других художественных творений⁶.

В целях развития смыслового чтения учащихся начальных классов нами был разработан и реализован на базе гимназии № 330 мастер-класс «Письмо Рождественского Деда 1938», состоящий из нескольких этапов.

На первом этапе мы представили детям мотивирующую к прочтению «Письма...» презентацию о жизни и творчестве английского поэта и писателя Дж. Толкина, автора таких известных произведений, как «Властелин колец», «Сильмариллион», «Хоббит, или Туда и обратно» и др.

Последующие этапы проекта связаны непосредственно с овладением детьми содержания текста «Письма...».

В ходе просмотрового чтения детям было предложено сосредоточиться на поиске в тексте а) автора, б) адресата текста, в) незнакомых слов, в) главных героев, в) конкретных фактов, с ними связанных.

В ходе ознакомительного чтения дети определяли смысл текста, по предварительно выявленным ими ключевым словам (Белый медведь, Рождество, проказы, дружба...).

Переход на изучающее чтение потребовал от учащихся поиска основной полной и точной информации, ее анализа и интерпретации на основе ответов на задаваемые нами вопросы (какие поступки совершал Белый медведь? почему Медведя можно назвать проказником? почему Медведя можно назвать хорошим другом? какую просьбу высказал автор в конце письма? и др.) Одновременно детям были предложены задания с использованием техники рисования на определение последовательности событий, отраженных в тексте, а также на создание детьми визуальных образов главных героев «Письма...».

При рефлексивно-оценочном чтении дети стремились оценить основные идеи предложенного текста, сделать выводы, обосновать их, выдвинуть гипотезы относительно того, как сделанные выводы могут помочь им в их личных жизненных ситуациях при взаимодействии с родителями, друзьями, одноклассниками. Завершался этап созданием детьми творческого сочинения, в которых они отразили собственное представление о правилах и нормах общения с другими людьми, пояснили к чему может привести такое поведение, как у главного героя «Письма...» (к переживаниям родителей, разочарованию учителей, конфликтам с близкими людьми, обидам друзей, плохим оценкам, возможности не перейти в следующий класс...). Дискуссия, проведенная после прочтения детских сочинений, показала, что дети освоили основную идею текста, всестороннее проанализировали поступки героев, сделали выводы и их аргументировали.

Таким образом, смысловое чтение может рассматриваться как важнейший инструмент личностного развития учащихся начальной школы, мотивирующий к получению новых знаний и способствующий успешному овладению образовательной программой.

Примечания

¹ О библиотечном деле: федер. закон РФ, утв. от 29.12.1994. URL: <https://минобрнауки.рф> (дата обращения: 12.12.2018).

² Концепция программы поддержки детского и юношеского чтения в Российской Федерации: утв. распоряж. Правительства РФ, № 1155-р от 03.06.2017. URL: <https://минобрнауки.рф> (дата обращения: 12.12.2018).

³ Федеральный государственный образовательный стандарт начального общего образования: утв. приказом М-ва образования и науки РФ, № 373 от 06.10.2009; в ред. приказов Минобрнауки России, № 1241 от 26.11.2010, № 2357 от 22.09.2011. URL: <https://минобрнауки.рф> (дата обращения: 12.12.2018).

⁴ Там же.

⁵ Бородина В. А. Психологические основы интерактивных технологий обучения и учения // Тр. С.-Петерб. гос. ин-та культуры. 2015. Т. 209: Педагогика высшей школы. С. 53–58; Зимняя И. А. Педагогическая психология. М.: Логос, 2002. 384 с.; Сметанникова Н. Н. Читатели нового поколения и новая культура чтения // Библиотечное дело. 2012. № 18 (180). С. 2–7; Тихомирова И. И. Библиотечная педагогика: сущность и специфика // Библиотечное дело. 2012. № 15 (177). С. 31–35.

⁶ Варганова Г. В. Ценностные аспекты читательской деятельности // Чтение как гуманистическая ценность. СПб.: Спецлит, 2013. С. 32.

Е. В. Званская

Продвижение краеведческих ресурсов областных научных библиотек в электронной среде

На примере одного из краеведческих проектов Брянской областной научной универсальной библиотеки им. Ф. И. Тютчева рассмотрена проблема комплексного подхода в продвижении краеведческих ресурсов областных научных библиотек в электронной среде. Описано применение таких инструментов продвижения как поисковая оптимизация, веб-метрика, почтовая рассылка, маркетинг в социальных сетях, проанализирована их эффективность. Представлен анализ использования областными научными библиотеками сервисов web 2. 0 для продвижения краеведческих ресурсов.

Ключевые слова: краеведческие ресурсы, электронные ресурсы, продвижение, поисковая оптимизация, веб-метрика, маркетинг в социальных сетях, инструменты web 2. 0

Evgeniya V. Zvanskaya

Regional resources promotion in electronic environment

Using the case of one of the local lore project of the Bryansk Regional Scientific Universal Library the problem of comprehensive approach to promoting of local lore resources of regional scientific libraries in electronic environment was considered. The application of promotion tools such as search engine optimization, web metrics, mailing, social media marketing was described, their effectiveness was analyzed. The analysis of the use of web 2. 0 services to advancing local lore resources by regional scientific libraries presents.

Keywords: local lore resources, electronic resources, promotion, search engine optimization, web metrics, social media marketing, web 2. 0

Беспрепятственное получение нужной информации является одним из важнейших условий развития образования, науки и культуры. Для современного социально-политического и экономического развития страны характерен повышенный интерес общества к информации краеведческого содержания.

Сегодня краеведческая деятельность является одним из приоритетных направлений работы любой библиотеки, независимо от ее типовидовой принадлежности.

Активное внедрение современных информационных технологий обусловили трансформацию многих видов библиотечной деятельности, в том числе и краеведческой. Усилия библиотек в этой области направлены на обеспечение доступности краеведческих ресурсов: расширение издательской деятельности в традиционной форме, развитие сетевой корпоративной работы, создание собственных электронных изданий и предоставление доступа к ним на веб-сайтах библиотек.

Как показывает практика, на масштаб использования краеведческих информационных ресурсов библиотек значительное влияние оказывает уровень их доступности и известности в коммуникационной среде.

Одним из направлений продвижения краеведческой информации специалисты библиотечно-информационной сферы называют собственно создание краеведческих ресурсов¹.

Рассмотрим этот подход на примере одного из проектов, реализованного в Брянской областной научной универсальной библиотеки им. Ф. И. Тютчева (Брянская ОНУБ).

В 2017 г. Брянской ОНУБ и краеведческим альманахом «Брянский вестник» был реализован новый совместный краеведческий проект «1917. Хроники Брянского края». Цель проекта – сделать доступной широкому кругу читателей историю Брянского края через предоставление оригинальных документов, без интерпретаций историков, без литературной обработки и вне политических оценок прошлого и настоящего.

Основой проекта стали неопубликованные справочники Брянской областной научной универсальной библиотеки им. Ф. И. Тютчева «Брянская хроника. 1917», составленные в 1984–1996 гг. ее сотрудником библиографом Борисом Алексеевичем Зубаревым. В течение нескольких лет Б. А. Зубарев собирал сведения по истории революции на Брянщине в архивах Брянска, Орла, Москвы и Ленинграда, а также выявлял информацию в опубликованных источниках.

Справочник «Брянская хроника. 1917» являет собой подневную хронологическую запись событий. Всего 27 томов. «Брянская хроника» разделена на три локации: город Брянск, поселок Бежица и Брянский уезд.

Важную роль в создании проекта сыграла инициатива частного лица. Один из координаторов проекта, главный редактор альманаха «Брянский вестник», житель Санкт-Петербурга имел возможность работать с фондами Российской национальной библиотеки (РНБ). В связи с чем проект пополнялся фрагментами публикаций из периодических изданий 1917 г., в том числе и выходивших на территории Брянщины.

Этот источник стал особо ценным, так как хронологическая глубина периодических изданий, хранящихся в фондах Брянской ОНУБ – 1944 г.

В проект также было решено включить отрывки из дневников и воспоминаний непосредственных участников событий.

Опубликованные источники выявлялись при помощи справочника «Биобиблиография участников событий 1917 г. на территории Брянска и Брянской области по воспоминаниям современников», рекомендательного указателя литературы «Из истории революционной борьбы и социалистического строительства в Брянской области». В работе использовались каталоги Брянской ОНУБ и РНБ.

В ходе работы был выявлен 91 документ.

На этапе отбора документов для включения в проект были приняты следующие критерии их отбора. В проект включались материалы, зафиксировавшие свидетельства современников 1917 г.: фрагменты дневников и мемуаров, публикации в периодической печати как 1917 г., так и изданий послереволюционных лет, содержащие воспоминания участников событий. В проект не вошли материалы, переработанные и интерпретированные историками, краеведами, писателями, такие как монографии, учебники и учебные пособия, публикации из сборников научных статей, художественные тексты.

В настоящее время в проекте опубликован 8691 фрагмент из документальных источников: отрывки из мемуаров и дневников 61 персон / коллективов, так или иначе связанных с Брянщиной, и статьи из 32 газет.

Но как бы ни была актуальна, важна, значима информация, размещенная на краеведческом электронном ресурсе, каким бы ни был объемным и содержательным контент краеведческого проекта, необходимым этапом работы является непосредственное продвижение самого ресурса.

В настоящее время отсутствует общепринятая эффективная методика продвижения краеведческих ресурсов библиотек в электронной среде. Библиотечные специалисты в различных публикациях называют отдельные способы и приемы или сочетание нескольких методов для продвижения библиотечных продуктов и услуг в Интернете.

Сервисы web 2. 0 (социальные сети, блоги и другие сервисы)², методы поисковой оптимизации³, рассылка информации по электронным адресам целевой аудитории⁴, мобильные приложения⁵, регистрация в поисковых системах и справочниках ресурсов Интернет, баннерные обмены, размещение ссылок на серверах аналогичной тематики⁶ – все эти инструменты в большей или меньшей степени задействуются для продвижения библиотечных продуктов и услуг.

Для выявления использования сервисов Web 2. 0 в том числе и для продвижения краеведческих ресурсов были проанализированы ресурсы 46 областных универсальных научных библиотек (ОУНБ). Исследование показало, что наиболее популярным сервисом для продвижения библиотечных продуктов и услуг на сегодняшний день являются социальные сети. Каждая из ОУНБ имеет аккаунт хотя бы в одной из социальной сети. Большинство библиотек (18) имеет аккаунты в трех социальных сетях, 16 библиотек – в двух, 6 библиотек – в четырех, 3 библиотеки – в одной, 2 библиотеки – в шести, 1 библиотека – в пяти.

Самой популярной социальной сетью среди ОУНБ является ВКонтакте. Ее используют 45 библиотек из 46. Далее показатели популярности использования социальных сетей распределились следующим образом: Facebook – 38, Instagram – 24, Одноклассники – 15, Мой Мир – 3, Google+ – 3, livelib – 3.

Отдельные библиотеки помимо общего библиотечного аккаунта имеют аккаунты структурных подразделений, занимающихся краеведческой деятельностью (10 библиотек), и аккаунты, продвигающие непосредственно некоторые краеведческие проекты (7 библиотек).

На втором месте по популярности среди сервисов web 2. 0 находится видеохостинг Youtube. Его используют 28 библиотек из 46. На третьем месте – сервис микроблогов Twitter. В нем зарегистрировано 25 аккаунтов ОУНБ.

Недостаточно активно библиотеками используется такой сервис web 2. 0 как социальные кнопки. Они установлены на сайтах 16 библиотек. Только 10 библиотек используют социальные кнопки на сайтах некоторых своих краеведческих проектов.

Из рассмотренных выше способов продвижения можно составить одну наиболее логичную иерархическую схему и описать, какие из методов применялись для продвижения проекта «1917. Хроники Брянского края», и какие результаты это дало. А также выявить наиболее эффективные из них.

Инструменты продвижения специалисты подразделяют на несколько групп в зависимости от этапа продвижения. Это – аудит сайта, внутренняя оптимизация, внешняя оптимизация, анализ показателей продвижения⁷.

Аудит сайта подразумевает проверку основных параметров ресурса на наличие ошибок перед началом работы по его оптимизации.

Методы поисковой оптимизации или SEO (search engine optimization) – комплекс действий, направленных на повышение рейтинговой позиции сайта в поисковой выдаче по определенным запросам.

Факторы, влияющие на ранжирование сайта, делятся на внутренние и внешние.

К внутренним факторам относят такие параметры как структура сайта, его внешний вид, удобство использования, мобильность (т. е. оптимизация под мобильные устройства), качество контента, грамотная перелинковка, наличие ключевых слов. Все эти параметры, приведенные в соответствие с требованиями поисковых систем, положительно влияют на так называемое пассивное продвижение сайта. К наиболее важным составляющим сайта относят текстовый контент и ключевые слова. Работа над улучшением вышеназванных параметров сайта называется внутренней поисковой оптимизацией. Эффективность этих действий зависит от профессионализма специалиста, ответственного за SEO-оптимизацию. Помимо этого, следует учитывать, что алгоритмы различных поисковых систем имеют некоторые различия, поэтому оптимизация под Google должна несколько отличаться от оптимизации под Яндекс.

Внутренняя оптимизация сайта проекта «1917. Хроники Брянского края» подразумевала следующие виды работ. Сайт построен на wordpress, к нему имеется плагин для SEO в библиотеке плагинов на сайте. К каждой странице сайта был написан заголовок, описание (дескрипшн) и ключевые слова. В качестве ключевых использовались различные сочетания из слов Брянск, Брянщина, Брянский край, революция, 1917 г., названий населенных пунктов, периодических изданий, персоналий, событий.

Внутренняя поисковая оптимизация является эффективным средством для продвижения ресурсов. На сегодняшний день «Переходы из поисковых систем» находятся на третьей позиции в критерии «Источник трафика», но после завершения активной фазы работы над созданием проекта (проект сегодня не пополняется ежедневно) и при временном прекращении использования технологий SMM, этот показатель неуклонно растет. С 1 января 2018 и по сегодняшний день процент получения трафика на сайт проекта из поисковых систем составил 54,6 %.

Под внешней поисковой оптимизацией понимают деятельность по привлечению посетителей на сайт. К внешним факторам, влияющим на позицию сайта в поисковой выдаче, относят возраст сайта, доверие к нему поисковых систем, количество и качество обратных ссылок. Работы по внешней оптимизации сайта проект проводились по нескольким направлениям:

1. Рассылка информации по электронным адресам целевой аудитории. Рассылка производилась только один раз на старте проекта в ведущие электронные СМИ Брянской области. Это дало кратковременный всплеск интереса к сайту и увеличение количества посетителей.

2. Баннерные обмены, размещение ссылок на серверах аналогичной тематики. Баннер проекта в течение всего года был размещен на главной странице сайта Брянской ОНУБ. Переход посетителей на сайт проекта с сайта библиотеки составил 73,3 % от общего показателя «Переход по ссылкам на сайтах». После перемещения ссылки на проект с главной страницы сайта Брянской ОНУБ в раздел «Брянский край», процент трафика, полученный от перехода по ссылкам на сайтах стал снижаться.

3. Использование сервисов web 2. 0. Некоторые из сервисов web 2. 0, используемых в библиотеках: блоги, RSS, социальные сети, социальные закладки, видеохостинг и подкастинг, сервисы мгновенного обмена сообщениями⁸.

Для реализации проекта «1917. Хроники Брянского края» в Брянской ОУНБ был создан аккаунт проекта в социальной сети ВКонтакте, оттуда настроен экспорт в Twitter.

Канал на видеохостинге Youtube служил скорее вспомогательным инструментом, использовался для размещения видео непосредственно на сайте проекта.

Дважды за год существования проекта предпринимались попытки активного использования метода SMM (Social Media Marketing), маркетинг в социальных сетях.

Сведения о пополнении проекта новой информацией публиковались в социальных сетях ВКонтакте и Одноклассники, в сообществах, сформированных по территориальному принципу (напри-

мер, «Мы из Стародуба», «Наш Почеп» и др.). Информация дифференцировалась в зависимости от населенного пункта.

Этот метод способствовал привлечению самого большого количества посетителей на сайт проекта и увеличил среднесуточный показатель посещаемости.

Второй раз для SMM был использован информационный повод – столетие центральной областной газеты «Брянский рабочий». На сайте проекта были размещены публикации из газеты за 1917 г. Информация о новых материалах размещалась в социальных сетях ВКонтакте и Facebook, в журналистских и историко-культурных брянских сообществах. Количество визитов на сайт в этот период снова резко возросло.

Для анализа показателей продвижения сайта был использован Интернет-сервис «Яндекс. Метрика». Подобные сервисы дают пользователям широкие возможности для решения самых разных задач от продвижения и анализа сайта до работы с графикой.

«Яндекс. Метрика» чрезвычайно мощный инструмент для изучения востребованности сайта. Позволяет отслеживать посещаемость сайта, время, проведенное на сайте, глубину просмотра, процент отказов, источники трафика и другие ключевые параметры.

Так, за год существования проекта «1917. Хроники Брянского края» количество посетителей составило 5075, количество визитов – 9814, глубина просмотра – 4, 25 страниц сайта, среднее время, проведенное на сайте – около 6 минут. Источники трафика в процентном соотношении распределились следующим образом: прямые заходы – 32,3 %, переходы из социальных сетей – 25,5 %, переходы из поисковых систем – 20,9 %, переходы по ссылкам на сайтах – 11,2 %, внутренние переходы – 9,62 %.

Этот результат является достаточно хорошим для нового проекта. Среди 14 краеведческих проектов, созданных Брянской ОНУБ им. Ф. И. Тютчева и размещенных на портале «Брянский край», по количеству посещений в 2017 г. проект «1917. Хроники Брянского края» занял пятую позицию, по количеству посетителей – седьмую. Следует учитывать, что другие проекты существуют в электронной информационной среде уже достаточно длительное время. Первый проект начал создаваться еще в 2000 г. А возраст веб-ресурса является одним из основных параметров, влияющих на доверие к нему со стороны поисковых систем, и как следствие гарантирует более высокие позиции в поисковой выдаче.

Представляется, что уже на стадии подготовки к созданию нового краеведческого ресурса (электронной библиотеки, базы данных, цифрового мультимедийного проекта и т. д.) необходимо предусмотреть возможности продвижения готового продукта, заранее заложить ресурсную базу (кадровую, материально-техническую и т. д.) для этого этапа работы над проектом.

Для продвижения краеведческих ресурсов в ОУНБ целесообразно использовать следующий комплекс методов:

1. Периодический аудит сайта для устранения технических ошибок и выбора дальнейших действий по его оптимизации.
2. Внутренняя оптимизация сайта (приведение всех параметров сайта под требования поисковых систем).
3. Внешняя оптимизация (работа по привлечению посетителей на сайт):
 - предварительный анализ целевой аудитории (СМИ, образовательные учреждения, учреждения культуры);
 - составление списков рассылок;
 - предварительный мониторинг регионального кластера в социальных сетях, отбор групп и сообществ, которых может заинтересовать содержимое ресурса;
 - рассылка информации о старте проекта в электронные СМИ региона;
 - размещение баннера проекта на сайтах близкой тематики;
 - использование методов маркетинга в социальных сетях (создание аккаунта проекта хотя бы в одной социальной сети, размещение на сайте проекта кнопок «поделиться в социальных сетях», размещение информации об обновлении и пополнении ресурса в выбранных сообществах в соцсетях).
4. Постоянный анализ показателей продвижения (использование инструментов веб-метрики: «Яндекс. Метрика», Google Analytics и т. д.)

Предложенные методы продвижения краеведческих ресурсов в ОУНБ еще не являются оформленной методикой, которую можно предлагать профессиональному сообществу как готовый продукт. Однако в ходе проведенного исследования были выявлены наиболее эффективные методы продвижения, осуществлена оценка их эффективности, что позволит в дальнейшем сформулировать основные положения методики продвижения краеведческого ресурса библиотеки в электронной среде.

Примечания

¹ Утевалиева А. А. Электронные краеведческие ресурсы как способ продвижения краеведческой информации // Современная краеведческая деятельность библиотеки в цифровом формате: материалы межрегион. науч.-практ. конф. Челябинск, 2015. С. 25–29.

² Каменская Л. В., Григорьев С. А. Краеведческий электронный контент: проблемы продвижения // Современ. б.-ка. 2014. № 10. С. 38–41; Тараненко Л. Г. Внедрение ИКТ в библиотечное краеведение // Библиотековедение. 2017. № 3. С. 263–269.

³ Пилипчук Р. Н. Популяризация библиотечных интернет-ресурсов методами поисковой оптимизации // Современные тенденции развития библиотечно-информационных технологий: материалы 5-й междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 55-летию Тихоокеан. гос. ун-та. Хабаровск, 2013. С. 87–92.

⁴ Карпова И. Н., Лукашева Н. В. Продвижение информационно-библиотечных услуг в среду университета // Проблемы высш. образования. 2012. № 1. С. 26–28.

⁵ Ковалева О. С. Инновационная форма продвижения информационных ресурсов библиотек // Науч. палитра. 2016. № 4 (14). С. 9–14.

⁶ Пронина Л. А., Романова Н. Д. К проблеме продвижения веб-сайтов общедоступных библиотек // Гаудеамус. 2013. № 2. С. 77–81.

⁷ Ткаченко О. Н. Аспекты продвижения ресурса с помощью поисковых систем в сети Интернет // Визуальная культура: дизайн, реклама, информационные технологии: материалы XVI всерос. науч. конф. Омск, 2017. С. 43–45.

⁸ Сорокин И. В., Скалабан А. В. Технологии Web и Web 2.0 как средства интеграции библиотек в современную электронную среду // Науч. и техн. б.-ки. 2011. № 3. С. 23–31.

УДК [821.111+821.161.1]:82.091

С. А. Никитченко

О подтексте в рассказе Дафны дю Морье «Алиби»

Описана попытка проверки предположения о влиянии творчества Федора Михайловича Достоевского на английскую писательницу Дафну дю Морье. Анализируется рассказ Дафны дю Морье «Алиби» в соотношении с произведениями Ф. М. Достоевского. Сопоставлены литературные персонажи обоих авторов, рассматривается их сходство и различия.

Ключевые слова: Дафна дю Морье, Алиби, Ф. М. Достоевский, Хозяйка, Братья Карамазовы, Преступление и наказание, английская литература XX в.

Sofia A. Nikitchenko

Subtexts in «Alibi» by Daphne du Maurier

In article the attempt to reveal influence of creativity of F. M. Dostoyevsky on the English writer Daphne du Maurier described. The story by Daphne du Maurier «Alibi» and the work by F. M. Dostoyevsky are also considered. Literary characters of both authors are compared, their similarities and distinctions are reflected.

Keywords: Daphne du Maurier, Alibi, F. M. Dostoyevsky, The Landlady, The Brothers Karamazov, Crime and punishment, English literature of 20th century

В первое послевоенное десятилетие в английской прозе намечились серьезные изменения¹. Начало переменам в литературном процессе Англии в период 20–30-х гг. XX в. было положено событиями Первой мировой войны и связанными в нею последствиями, оказавшими воздействие на общественно-политическую и экономическую жизнь европейских стран². XX в. для истории и культуры Англии стал поворотным. На женское творчество стали обращать большее внимание, в том числе верным будет утверждение, что английская литература вышла на новые рубежи. В подтверждение этому можно привести Букеровскую премию (the Booker Prize), утвержденную в 1969 г. и вручаемую ежегодно за лучший роман года. Ее шортлист служит достаточно надежным перечнем выдающихся произведений, созданных на английском языке за последние сорок с лишним лет. В этом перечне едва ли не преобладают женские имена. Самые известные из них: Бернис Рубенс, «Избранный член» (1970), Рут Правер Джаввала, «Жара и пыль» (1975), Айрис Мердок, «Море, море» (1978), Пенелопа Фицджеральд, «На воде» (1979) и Пенелопа Лайвли, «Лунный тигр» (1987). Также можно отметить, что в 1973 г. открылось лондонское издательство «Вираго» (Virago), специализирующееся на репринте женских романов первой половины XX в. Все это способствовало развитию женской прозы. Многие английские писатели и писательницы в своих произведениях отражали вопросы и проблемы, затронутые Федором Михайловичем Достоевским, русским писателем, оказавшим влияние на творчество не только многих отечественных писателей, но и ведущих авторов Азии и Европы, что подтверждается научными исследованиями. Этому вопросу посвящены работы таких отечественных филологов, как книги Георгия Михайловича Фридлендера, Александра Васильевича Кацура. На Западе в число известных достоеведов входят Х.-Ю. Герик, Винфрид Бауманн, Илья Ракуса, Йенс Мальте Фишер (особенно популярен сборник «Психоаналитические интерпретации литературы»), Дуня Бретц, Д. Вер-Джонс и др. Стоит отметить работу К. Ситар «Между Востоком и Западом: восприятие Достоевского в Венгрии: по страницам журнала „Нюгат“». Также нельзя не отметить вклад исследователей Японии в изучении творчества Ф. М. Достоевского и его влияния на М. Ямасиро и С. Бамб, В Китае – Чэнь Синьюй.

Это влияние коснулось и творчества английской писательницы XX в. Дафны дю Морье (1907–1989). Во многих ее произведениях можно заметить отсылки к творчеству Достоевского, которые проявляются в поведении героев, идеях, которые захватывают их сознание, и даже в жанровом предпочтении писательницы: ее излюбленный жанр – психологический триллер. Одним из таких произведений является рассказ «Алиби» (1956).

В результате подробного анализа текста Дафны дю Морье можно прийти к выводу, что в главном герое, Джеймсе Фентоне, наблюдается сходство с персонажами различных произведений

Ф. М. Достоевского: особенно ярко черты его личности соотносятся с Родионом Раскольниковым («Преступление и наказание») и братьями Карамазовыми («Братья Карамазовы»), в меньшей степени с Ильей Муриным («Хозяйка»). В чем же выражается сходство?

Как и Родион Раскольников из романа «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, так и Джеймс Фентон в рассказе Дафны дю Морье под влиянием различных идей формируют для себя теорию об «исключительном человеке»: у Раскольникова она выражается в вопросе: «Тварь я дрожащая или право имею», а у Фентона в желании быть рукой кукольника, а не марионеткой. Эта теория является одной из важнейших идей, приведших к совершению убийства в обоих произведениях. Помимо этого, оба персонажа чувствовали внешнее давление: на героя Достоевского своей серостью и настроением давил сам Петербург, а герой Дафны дю Морье испытывал напряжение от атмосферы обычности: мистер Фентон осознал, что в его жизни все настолько одинаково, что меняются только «чехлы на диванах и погода за окном»³. Он остро ощущает угнетающую атмосферу обыденности.

Стоит отметить, что у упомянутых литературных персонажей существенно различается мотивация для совершения преступления. Родион Раскольников осознанно определил цель убийства и тщательно готовился к преступлению, в то время как господин Фентон почти не раздумывая выбрал жертву. Предпосылки к убийству были тоже разными: Родион болезненно воспринимает мир вокруг себя, он тщательно взвешивает все аргументы «за» и «против» убийства, перед тем как пойти на «дело», он совершает пробу, он продумывает каждую деталь, все подмечает и осознанно выбирает жертву. Джеймс Фентон принимает решение спонтанно, с каждым мигом все больше увлекается (даже сама мысль доставляет ему удовольствие), импровизирует «на ходу».

В произведениях Федора Михайловича Достоевского чувствуется особое отношение к детям, которое заметили многие исследователи. В его произведениях множество детей – различных по происхождению, темпераменту, характеру, жизненным ситуациям, но их связывает одно: среди них практически нет счастливых. Также в его творчестве прослеживается мысль о воспитании детей и идея, что ребенок не будет благополучен без внимания родителей. Концепция детства у Достоевского отчасти сближается с традициями средневековой культуры⁴, что можно заметить и в описании ребенка в «Алиби». Детские образы в произведениях обоих писателей олицетворяют смирение. В рассказе Дафны дю Морье есть мальчик трех лет с бледным личиком и бессмысленным взглядом, Джонни. Впервые он встречается нам привязанным к скребку у входной двери, чтобы не мог передвигаться⁵. Казалось бы, провоцирующее обстоятельство для героя, мечтающего «переступить», испытать себя преступлением, чтобы доказать себе, что он «Наполеон», но Фентон так не поступает. Даже на подсознательном уровне герой понимает ту же идею, которую пытается донести до читателей Ф. М. Достоевский в своих произведениях: убийство и любое преступление по отношению к ребенку хуже и бесчеловечнее, чем по отношению к взрослому человеку. И у Достоевского, и у дю Морье эта мысль усилена и таким весомым аргументом, как убийство нерожденного ребенка. В «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского Родион Раскольников в том числе убивает сестру старухи-процентщицы, Елизавету, которая была «поминутно беременна». Трагедия эту фразу, достоевцы ведут дискуссии на тему беременности Елизаветы в момент ее убийства. В любом случае, сама мысль об убийстве нерожденного ребенка отягощает как само преступление, так и состояние Раскольникова. В рассказе «Алиби» именно сверток с убитым нерожденным ребенком наталкивает полицию на предположении о вине мистера Фентона. И в том, и в другом случае можно сказать, что это обстоятельство ведет к обнаружению преступника. Надо напомнить, что Родион в прямом смысле совершил убийство, а Джеймс Фентон был возможной косвенной причиной убийства.

С героем рассказа Достоевского «Хозяйка», Ильей Муриным, Джеймса Фентона связывает тема смерти и ее «замещение». Илья Мурин, решивший совершить самоубийство, осознал свои грехи и нашел спасение в Боге. Таким образом, желание собственной смерти открыло в герое «Хозяйки» не проявлявшийся ранее интерес и потребность в религии. Герой рассказа Дафны дю Морье желание смерти заменяет творчеством – изобразительным искусством. Изначально идея представиться художником пришла Джеймсу Фентону в качестве прикрытия. Он так вжился в выдуманную роль, что даже приобрел все необходимые рисовальные принадлежности: мольберты, холсты, один тюбик с красками за другим, кисти, скипидар⁶. Уже с этого момента видно, как живопись захватывает его. Само его восприятие мира изменилось: цвета стали подчеркивать друг друга, а кусок стены, который был всего лишь обычной стеной, когда Фентон впервые вошел в комнату, вдруг обрел свой цвет – розовато-зеленый.

Рассказ «Алиби» завершается неоднозначно: Джеймс Фентон после многократного отрицания причастности к убийству мадам Кауфман и Джонни все-таки сознается в преступлении. Почему он это сделал? Убийца ли он? На этот счет может быть несколько мнений.

1. Мистер Фентон на самом деле убийца. Он сознается в преступлении, поняв, что его алиби не правдоподобно.

2. Мистер Фентон не убийца. Можно предположить, что сам главный герой ищет признания и страдает от дефицита внимания. Он хотел совершить убийство, чтобы его признали, но на бессознательном уровне он почувствовал, что есть другие способы получить внимания общественности и в частности своей жены. Именно поэтому, ему пришла в голову мысль подтвердить предположение мадам Кауфман и назвать себя художником. Так как он оказался непонятым и неоцененным, он вернулся к мысли об убийстве и сознался в том, чего не совершал.

3. Мистер Фентон не убийца. Можно предположить, что его, и правда, так заинтересовал процесс рисования, что он им увлекся настолько, что забыл о своей теории. Когда его картины не оценили, он вспомнил про то, что он не марионетка и сознался в убийстве.

4. Мистер Фентон не убийца. Он сознался потому что почувствовал свою косвенную вину в смерти мадам Кауфман и ее ребенка. Похожий эпизод есть у Достоевского в романе «Братья Карамазовы». В смерти отца – Федора Павловича Карамазова свою вину чувствуют все четверо сыновей (Дмитрий, Иван, Алексей и Смердяков), хотя убийство совершил только один. Алексей меньше всего причастен к смерти, однако он ощущает вину за то, что предчувствовал преступление, но не помешал ему. Также можно и сказать о герое рассказа «Алиби». При первой встрече мистер Фентон отмечал у Анны Кауфман пустой, безнадежный взгляд, апатию. Она сама не хотела жить из-за трудностей и думала о самоубийстве, но Фентон, равнодушно созерцая ее жизненную ситуацию, не помог героине преодолеть это настроение.

Главные герои произведений обоих авторов – неординарные личности с яркими темпераментами. В них выражены признаки человеческих реакций, отраженных в теориях психоанализа Зигмунда Фрейда и Карла Густава Юнга. У З. Фрейда есть работа, посвященная Федору Михайловичу Достоевскому и некоторым героям из произведений писателя, поэтому нет необходимости повторного разбора. Можно проанализировать рассказ «Алиби» и самого главного героя с точки зрения психоанализа.

Зигмунд Фрейд предложил трехкомпонентную модель психики, включающую в себя понятия «Оно», «Я» и «Сверх-я». «Оно» – бессознательная часть личности, состоящая из первичных влечений таких как: влечение жизни, сексуальное влечение и деструктивное влечение (влечение к смерти). У самого героя рассказа Дафны дю Морье ярко выражено деструктивное влечение, поддавшись которому он и решает совершить убийство. Также очень важно понятие либидо (как влечение к жизни, так и влечение к смерти), которое как раз и может объяснить, почему Джеймс Фентон смог переключить свое внимание с убийства на рисование, так как на бессознательном уровне жажда жизни пересилила желание смерти. Также у Фрейда есть понятие «Либидо-я» (нарциссическое либидо), которое направлено на перенос либидозных влечений с окружающих на себя⁴. Так, можно сказать, что у мистера Фентона было влечение к мадам Кауфман (на картинах он изображает ее рот, «как у большой рыбы, готовой что-то проглотить»), но со страстью к рисованию он переключился на себя: он мечтал о признании, о том, что критики будут разбирать гений он или сумасшедший, он хотел почувствовать шок изумления своей жены, Эдны, когда она узнает, что все картины на выставке – это его работы.

У Карла Юнга понятие «либидо» отличается от фрейдовского: «Психическая энергия есть интенсивность психического процесса, его психологическая ценность. Под этим не следует понимать какую-нибудь приписанную ценность – морального, эстетического или интеллектуального характера; но данная психологическая ценность просто определяется по ее детерминирующей силе, которая проявляется в определенных психических действиях („достижениях“)⁸. У мистера Фентона эта «энергия» проявляется в рисовании, а «достижения» – картины.

Случайны или продуманны столь явные созвучия рассказа Дафны дю Морье с художественным дискурсом произведений Достоевского? Общеизвестных фактов, подтверждающих ее установку на сознательную рецепцию наследия русского классика найти не удалось. Исследование ее дневниковых записей также результатов не дало. Однако можно предположить, что очевидная популярность Достоевского на Западе (в особенности, романов «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы», о чем свидетельствуют и неоднократные европейские экранизации этих текстов), безоговорочное влияние писателя на европейскую культуру перевели некоторые его тексты в разряд прецедентных или даже в разряд литературных мифов. Вполне возможно, что это был отклик «бессознательного» в творческой личности английской писательницы на общеизвестный сюжет. А может быть, сознательная интерпретация прецедентного текста. Очевидно, что проблема требует дальнейшего изучения.

Примечания

¹ Английская литература, 1945–1980 гг. / отв. ред. А. П. Саруханян. М.: Наука, 1987. С. 38.

² Михальская Н. П. История английской литературы: учеб. для студ. филол. и лингв. фак. высш. пед. учеб. заведений. 2-е изд., стер. М.: Академия, 2007. С. 310.

³ Дю Морье Д. Алиби // Синие линзы и другие рассказы: сборник. М.: Азбука, 2016. С. 7.

⁴ Михнюкевич В. А. Поэтика детских образов Ф. М. Достоевского в контексте «народного христианства» // Вестн. Челябинск. ун-та. Сер. 2. Филология. 1994. № 1. С. 22.

⁵ Дю Морье Д. Алиби. С. 9.

⁶ Там же. С. 19.

⁷ Фрейд З. Я и Оно. М.: Эксмо, 2015. С. 71.

⁸ Юнг К. Психологические типы. М.: Аст, 2006. С. 536–537.

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

Адамова Алиса Дмитриевна, студент, кафедра социально-культурной деятельности Adamova Alisa Dmitrievna, student, Department of socio-cultural activity alice.adamova@yandex.ru SPIN-код: 6856–2698	Востряков Лев Евгеньевич, доктор политических наук, кафедра социально-культурной деятельности Vostryakov Lev Evgen'evich, doctor in political science, Department of socio-cultural activity lev-vostryakov@yandex.ru SPIN-код: 3896–3168
Анофре Валерия Вячеславовна, студент, кафедра искусствоведения Anofre Valeria Vyacheslavovna, student, Department of art studies val2094@mail.ru	Омельяненко Мария Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Omelyanenko Mariya Valerevna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies omelianenko@mail.ru SPIN-код: 7467–5794
Ауди Мохаммед, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Aydi Mohammed, graduate student, Department of museology and cultural heritage yaboos.ps@hotmail.com SPIN-код: 2036–8922	Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, кафедра музеологии и культурного наследия Zinoveva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, Department of museology and cultural heritage muzology@mail.ru SPIN-код: 2711–1868
Афонина Екатерина Алексеевна, магистрант, кафедра искусствоведения Afonina Ekaterina Alekseevna, graduate student, Department of art studies katy98@bk.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 SPIN-код: 3948–5010
Бакунович Кристина Ивановна, магистрант, кафедра социально-культурной деятельности Bakunovich Kristina Ivanovna, graduate student, Department of socio-cultural activity kristi-bk@mail.ru SPIN-код: 6039–6732	Эртман Елена Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра социально-культурной деятельности Ehrtman Elena Vladimirovna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of socio-cultural activity ertman07@mail.ru SPIN-код: 3749–8463
Баранова Полина Александровна, магистрант, кафедра искусствоведения Baranova Polina Aleksandrovna, graduate student, Department of art studies Baranovap@mail.ru SPIN-код: 6544–6959	Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствоведения Dyemshina Anna Yurevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of art studies demshina24@mail.ru SPIN-код: 8281–2355
Богатырева Татьяна Андреевна, студент, кафедра социально-культурной деятельности Bogatyрева Tatyana Andreevna, student, Department of socio-cultural activity tanushkatanushka1@gmail.com SPIN-код: 8902–4192	Львова Елена Николаевна, кандидат педагогических наук, кафедра социально-культурной деятельности Lvova Elena Nikolaevna, PhD in pedagogics, Department of socio-cultural activity LVLen@mail.ru SPIN-код: 1743–1453
Буркаленко Екатерина Дмитриевна, магистрант, кафедра искусствоведения Burkalenko Ekaterina Dmitrievna, graduate student, Department of art studies kim.burka.1995@gmail.com	Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies ArutyunyanJl@yandex.ru SPIN-код: 3948–5010
Бурнашова Марина Александровна, магистрант, кафедра искусствоведения Burnashova Marina Alexandrovna, graduate student, Department of art studies marinaburnashova@mail.ru SPIN-код: 4788–3315	Лола Галина Николаевна, доктор философских наук, профессор, кафедра искусствоведения Lola Galina Nikolaevna, doctor in philosophy, professor, Department of art studies galina_lola@mail.ru SPIN-код: 7943–8221

Васина Людмила Сергеевна, студент, кафедра искусствоведения Vasina Liudmila Sergeevna, student, Department of art studies L73F4@yandex.ru	Омельяненко Мария Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Omelyanenko Mariya Valerevna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies omelianenko@mail.ru SPIN-код: 7467–5794
Гершуненко Марина Романовна, магистрант, кафедра народного инструментального искусства Gershunenko Marina Romanovna, graduate student, Department of folk instrumental art domra_love@mail.ru SPIN-код: 1845–8432	Альтшулер Владимир Абрамович, заслуженный артист РФ, кандидат искусствоведения, профессор, кафедра народного инструментального искусства Altschuler Vladimir Abramovich, honored artist of Russian Federation, PhD in art studies, professor, Department of folk instrumental art altschuler@mail.ru SPIN-код: 4127–3169
Дмитриева Анна Галибовна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Dmitrieva Anna Galibovna, student, Department of museology and cultural heritage dmitrieva.anna753@yandex.ru SPIN-код: 6912–7377	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 SPIN-код: 5592–3514
Доня Дмитрий Сергеевич, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Donya Dmitriy Sergeevich, graduate student, Department of museology and cultural heritage dimdon94@mail.ru SPIN-код: 1068–0420	Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, кафедра музеологии и культурного наследия Zinoveva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, Department of museology and cultural heritage muzeology@mail.ru SPIN-код: 2711–1868
Дроздова Софья Игоревна, студент, кафедра искусствоведения Drozdova Sof'ya Igorevna, student, Department of art studies drozdova-s-i@yandex.ru SPIN-код: 1695–6361	Омельяненко Мария Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Omelyanenko Mariya Valerevna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies omelianenko@mail.ru SPIN-код: 7467–5794
Епишина Алина Андреевна, студент, кафедра искусствоведения Epishina Alina Andreevna, student, Department of art studies alina.epishina@bk.ru SPIN-код: 3844–8053	Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies ArutyunyanJl@yandex.ru SPIN-код: 3948–5010
Жолбарыс Нурсерик, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Zholbarys Nurserik, graduate student, Department of museology and cultural heritage 1985.20.01@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 SPIN-код: 5592–3514
Зайцева Александра Владимировна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Zaitceva Alexandra Vladimirovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage vladivostok_3000@mail.ru SPIN-код: 5892–9313	Шляхтина Людмила Михайловна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Shlyakhtina Lyudmila Mikhaylovna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of museology and cultural heritage shlyakhtinalm@rambler.ru SPIN-код: 8847–4618
Званская Евгения Владимировна, магистрант, кафедра информационного менеджмента Zvanskaya Evgeniya Vladimirovna, graduate student, Department of management of information zvanskaya85@mail.ru SPIN-код: 5239–3820	Захарчук Татьяна Викторовна, доктор педагогических наук, доцент, кафедра информационного менеджмента Zakharchuk Tatiana Viktorovna, doctor in pedagogics, associate professor, Department of management of information tzakhar56@gmail.com SPIN-код: 5632–7242

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

Ильина Елизавета Андреевна, аспирант, кафедра искусствоведения Il'ina Elizaveta Andreevna, postgraduate student, Department of art studies elizavetabenk@gmail.com SPIN-код: 4148–4980	Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствоведения Dyemshina Anna Yurevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of art studies demshina24@mail.ru SPIN-код: 8281–2355
Калиничева Алина Владимировна, магистрант, кафедра социально-культурной деятельности Kalinicheva Alina Vladimirovna, graduate student, Department of socio-cultural activity vasilka9212@gmail.com SPIN-код: 5219–4070	Полагутина Людмила Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра социально-культурной деятельности Polagutina Lyudmila Viktorovna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of socio-cultural activity polagutina.l@mail.ru
Ковалева Лилия Владиславовна, магистрант, кафедра искусствоведения Kovaleva Liliya Vladislavovna, graduate student, Department of art studies lilu-vk@mail.ru SPIN-код: 5583–4169	Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies ArutyunyanJl@yandex.ru SPIN-код: 3948–5010
Ковалева Ульяна Юрьевна, аспирант, кафедра социально-культурной деятельности Kovaleva Ul'yana Yur'evna, postgraduate student, Department of socio-cultural activity 9702620u@mail.ru	Еременко Владимир Иванович, кандидат философских наук, доцент, кафедра социально-культурной деятельности Eremenko Vladimir Ivanovich, PhD in philosophy, associate professor, Department of socio-cultural activity skd204@mail.ru SPIN-код: 5412–6279
КорABLEВА Анастасия Валерьевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Korableva Anastasia Valeryevna, student, Department of museology and cultural heritage anastasii_korableva@mail.ru SPIN-код: 5949–2366	Балаш Александра Николаевна, доктор 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 SPIN-код: 6783–9945
Королькова Ольга Александровна, студент, кафедра искусствоведения Korol'kova Ol'ga Aleksandrovna, student, Department of art studies olyakorolkova1007@mail.ru SPIN-код: 5107–6216	Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies ArutyunyanJl@yandex.ru SPIN-код: 3948–5010
Кудрина Екатерина Михайловна, магистрант, кафедра искусствоведения Kudrina Ekaterina Mikhailovna, graduate student, Department of art studies kat-kitten13@mail.ru SPIN-код: 4904–4610	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Petrakova Anna Evgenevna, doctor in art studies, associate professor, Department of art studies petrakova.anna@gmail.com SPIN-код: 7738–7078
Мельникова Анастасия Александровна, магистрант, кафедра искусствоведения Melnikova Anastasiya Aleksandrovna, graduate student, Department of art studies nastya.ama1@mail.ru SPIN-код: 5439–2701	Лола Галина Николаевна, доктор философских наук, профессор, кафедра искусствоведения Lola Galina Nikolaevna, doctor in philosophy, professor, Department of art studies galina_lola@mail.ru SPIN-код: 7943–8221
Меньшикова Екатерина Олеговна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Menshikova Ekaterina Olegovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage menshikova05021994@yandex.ru SPIN-код: 2597–0917	Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, кафедра музеологии и культурного наследия Zinoveva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, Department of museology and cultural heritage muzeology@mail.ru SPIN-код: 2711–1868

Миняков Иван Дмитриевич, ассистент-стажер, кафедра народного инструментального искусства Minyakov Ivan Dmitrievich, assistant-trainee, Department of folk instrumental art ivanminyakov@mail.ru SPIN-код: 7778–8974	Акулович Виктор Ильич, кандидат педагогических наук, профессор, кафедра народного инструментального искусства Akulovich Viktor Ilyich, PhD in pedagogics, professor, Department of folk instrumental art skomorokhi@gmail.com SPIN-код: 1918–6581
Мостепанова Екатерина Михайловна, магистрант, кафедра искусствovedения Mostepanova Ekaterina Mikhailovna, graduate student, Department of art studies mostepanova@inbox.ru	Исаева Ольга Анатольевна, кандидат искусствovedения, кафедра искусствovedения Isaeva Olga Anatolevna, PhD in art studies, Department of art studies issolga@gmail.com SPIN-код: 9938–3970
Нежданова Маргарита Руслановна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Nezhdanova Margarita Ruslanovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage margaritanezhdanova@gmail.com SPIN-код: 5653–7799	Мухин Андрей Сергеевич, доктор философских наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Mukhin Andrey Sergeevich, doctor in philosophy, associate professor, Department of museology and cultural heritage nebelwerfer@inbox.ru SPIN-код: 4081–2201
Никитченко Софья Алексеевна, студент, кафедра литературы и детского чтения Nikitchenko Sofia Alekseevna, student, Department of literature and children's reading so.nika@mail.ru SPIN-код: 6360–7491	Лопачева Мария Каиржановна, кандидат филологических наук, доцент, кафедра литературы и детского чтения Lopacheva Mariya Kairzhanovna, PhD in philology, associate professor, Department of literature and children's reading lopacheva03@mail.ru SPIN-код: 7530–7916
Новикова Алла Владимировна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Novikova Alla Vladimirovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage allochkanovikova1989@gmail.com SPIN-код: 8683–2599	Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, кафедра музеологии и культурного наследия Zinoveva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, Department of museology and cultural heritage muzeology@mail.ru SPIN-код: 2711–1868
Овчинникова Зоя Михайловна, магистрант, кафедра искусствovedения Ovchinnikova Zoya Mikhailovna, graduate student, Department of art studies zoya272@ya.ru SPIN-код: 3759–6985	Габриэль Галина Николаева, кандидат искусствovedения, доцент, кафедра искусствovedения Gabriel' Galina Nikolaeva, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies gabrielart@mail.ru SPIN-код: 1418–8992
Папина Лариса Викторовна, аспирант, кафедра искусствovedения Papina Larissa Victorovna, postgraduate student, Department of art studies larissa.papina@yandex.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 SPIN-код: 3948–5010
Полякова Маргарита Аркадьевна, магистрант, кафедра искусствovedения Polyakova Margarita Arkad'evna, graduate student, Department of art studies margarita.grey@yandex.ru SPIN-код: 3102–0501	Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствovedения, доцент, кафедра искусствovedения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies ArutyunyanJl@yandex.ru SPIN-код: 3948–5010
Пшенко Регина Алексеевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Pshenko Regina Alekseevna, student, Department of museology and cultural heritage pshenkoregina@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 SPIN-код: 5592–3514

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

Родина Марина Александровна, магистрант, кафедра искусствоведения Rodina Marina Aleksandrovna, graduate student, Department of art studies dovab@yandex.ru SPIN-код: 8577–2408	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Petrakova Anna Evgenevna, doctor in art studies, associate professor, Department of art studies petrakova.anna@gmail.com SPIN-код: 7738–7078
Рубан Екатерина Павловна, студент, кафедра библиотекведения и теории чтения Ruban Ekaterina Pavlovna, student, Department of library science and theory of reading e.p.ruban@gmail.ru SPIN-код: 8919–3117	Варганова Галина Владимировна, доктор педагогических наук, профессор, кафедра библиотекведения и теории чтения Varganova Galina Vladimirovna, doctor in pedagogics, professor, Department of library science and theory of reading interel@mail.ru SPIN-код: 1209–0606
Сергеева Екатерина Валентиновна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Sergeeva Ekaterina Valentinovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage katherine_sergeeva@mail.ru SPIN-код: 3211–0894	Балаш Александра Николаевна, доктор 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 SPIN-код: 6783–9945
Сергеева Елена Валерьевна, магистрант, кафедра искусствоведения Sergeeva Elena Valer'evna, graduate student, Department of art studies serge-elena@mail.ru SPIN-код: 4301–1871	Исаева Ольга Анатольевна, кандидат искусствоведения, кафедра искусствоведения Isaeva Olga Anatolevna, PhD in art studies, Department of art studies issolga@gmail.com SPIN-код: 9938–3970
Степанов Тимофей Игоревич, аспирант, кафедра социально-культурной деятельности Stepanov Timofei Igorevich, postgraduate student, Department of socio-cultural activity timofei.stepanov@mail.ru SPIN-код: 5972–8814	Литвинцева Галина Юрьевна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра социально-культурной деятельности Lytvintseva Galina Yurjevna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of socio-cultural activity galinalitvinceva@yandex.ru SPIN-код: 1489–5052
Степанова Валерия Алексеевна, студент, кафедра библиотекведения и теории чтения Stepanova Valeria Alekseevna, student, Department of library science and theory of reading emory.blein@mail.ru SPIN-код: 7321–5036	Варганова Галина Владимировна, доктор педагогических наук, профессор, кафедра библиотекведения и теории чтения Varganova Galina Vladimirovna, doctor in pedagogics, professor, Department of library science and theory of reading interel@mail.ru SPIN-код: 1209–0606
Страхова Дарья Алексеевна, выпускница, кафедра музеологии и культурного наследия Strakhova Daria Alekseevna, graduate, Department of museology and cultural heritage dariagerfort@gmail.com SPIN-код: 1259–6026	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 SPIN-код: 5592–3514
Тхапа Лолита Раджановна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия TkhaPa Lolita Radzhanovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage thapa.lolita@gmail.com SPIN-код: 4399–3582	Балаш Александра Николаевна, доктор 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 SPIN-код: 6783–9945
Фокина Анастасия Андреевна, магистрант, кафедра искусствоведения Fokina Anastasiya Andreevna, graduate student, Department of art studies nsf-91@bk.ru	Исаева Ольга Анатольевна, кандидат искусствоведения, кафедра искусствоведения Isaeva Olga Anatolevna, PhD in art studies, Department of art studies issolga@gmail.com SPIN-код: 9938–3970

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

Черезова Елена Константиновна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Cherezova Elena Konstantinovna, student, Department of museology and cultural heritage seelenamuse2.5@gmail.com SPIN-код: 1029–5953	Шляхтина Людмила Михайловна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Shlyakhtina Lyudmila Mikhaylovna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of museology and cultural heritage shlyakhtinalm@rambler.ru SPIN-код: 8847–4618
Чулкова Наталья Юрьевна, студент, кафедра библиотекovedения и теории чтения Chulkova Natalia Yurievna, student, Department of library science and theory of reading nata.chulkova.99@bk.ru SPIN-код: 8460–6118	Варганова Галина Владимировна, доктор педагогических наук, профессор, кафедра библиотекovedения и теории чтения Varganova Galina Vladimirovna, doctor in pedagogics, professor, Department of library science and theory of reading interel@mail.ru SPIN-код: 1209–0606
Шакулова Наталия Олеговна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Shakulova Natalia Olegovna, student, Department of museology and cultural heritage natalijashakulova@rambler.ru	Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, кафедра музеологии и культурного наследия Zinoveva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, Department of museology and cultural heritage muzeology@mail.ru SPIN-код: 2711–1868
Шемьякова Яна Владимировна, магистрант, кафедра искусствovedения Shemyakova Yana Vladimirovna, graduate student, Department of art studies shemyakova.mail@gmail.com SPIN-код: 5432–4911	Гребенникова Дина Александровна, кандидат искусствovedения, кафедра искусствovedения Grebennikova Dina Aleksandrovna, PhD in art studies, Department of art studies 29din@rambler.ru SPIN-код: 3580–7949
Шипунов Артем Николаевич, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Shipunov Artiom Nikolaevich, student, Department of museology and cultural heritage fieldmarshall1917@gmail.com SPIN-код: 9271–4225	Балаш Александра Николаевна, доктор 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 SPIN-код: 6783–9945
Юсупзянова Наталия Радиковна, студент, кафедра социально-культурной деятельности Yusupzyanova Nataliya Radikovna, student, Department of socio-cultural activity nashata1@mail.ru SPIN-код: 9195–8912	Полагутина Людмила Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра социально-культурной деятельности Polagutina Lyudmila Viktorovna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of socio-cultural activity polagutina.l@mail.ru