

Приложение к журналу «Вестник СПбГУКИ»

Молодежный вестник

Санкт-Петербургского
государственного
института культуры

№ 1 (5) / 2016

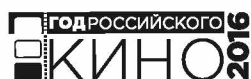
Сборник статей
аспирантов
магистрантов
студентов

Приложение к научному журналу «Вестник СПбГУКИ»

МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК Санкт-Петербургского государственного института культуры

Сборник статей аспирантов, магистрантов, студентов

№ 1 (5) • 2016



Санкт-Петербург
СПбГИК
2016

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

№ 1 (5) • 2016

Приложение к научному журналу «Вестник СПбГУКИ»

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

УЧРЕДИТЕЛЬ

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

Редакционная коллегия

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

Научные редакторы выпуска

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

Рецензируемое научное издание

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

Редактор: М. Е. Лисовская

Выпускающий редактор: С. А. Владимирова

Техническое редактирование: М. Е. Лисовская

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

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

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

Подписано в печать 14.12.2015. Формат 60 × 84¹/₈. Усл. печ. л. 24. Тир. 250 (1-й завод 1–125). Зак.

Отпечатано с готового оригинал-макета

в типографии ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг».

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

КУЛЬТУРОЛОГИЯ • CULTURAL STUDIES

П. И. Чубарь. Визуальный и медиальный повороты сквозь призму осмысления современной культуры (Polina I. Chubar. The visual and media turns as means of understanding contemporary culture)	5
О. В. Лазарева. Феномен «культурные индустрии» в междисциплинарных исследованиях (Olga V. Lazareva. «Cultural industries» in contemporary interdisciplinary studies)	8
Л. В. Чернавина. Инстаграм как форма автобиографической памяти (Lara V. Chernavina. Instagram as a form of autobiographical memory)	10
И. А. Дускулова. Представление юкагиров о Природе и Вселенной (Irina A. Duskulova. Presentation Yukagirs about nature and the universe)	14
Т. К. Павлова. Представления народа саха о мироустройстве и обрядовые постройки праздника Ысыах (Tatyana K. Pavlova. Representations of the Sakha people of the world order and built ceremonial feast Ysyakh)	18
З. А. Стрекаловская. Образ Удаганки верхнего мира в героическом эпосе Олонхо (Zoya A. Strekalovskaya. Image Udaganki top of the world in a heroic epic Olonkho)	22
У. П. Суздалова. Образ коня в государственной символике Республики Саха (Якутия) (Ulyana P. Suzdalova. The image of the horse in the state symbols of the Republic of Sakha (Yakutia))	29
А. М. Саморцева. Якутская свадьба: традиции и новизна (Ayta M. Samortseva. Yakut wedding: tradition and novelty)	33
А. М. Сидорова. Эвенкийский танец в системе ценностей традиционной культуры народов Севера (Anastasia M. Sidorova. Evenki dance in the values of the traditional culture of ethnic groups of the North)	37
А. С. Шапошникова. Ценностные смыслы игр в культурных пространствах Крайнего Севера России (Alyona S. Shaposhnikova. Value meanings games in the cultural space of the Russian Far North)	40
Е. И. Мичурина. Рецепция готики в культуре немецкого романтизма (Ekaterina I. Michurina. Cultural studies of eschatological themes in iconography of West European Medieval art)	44
Н. А. Соколова. Массовый университет vs массового человека: ортегианский проект «факультета культуры» (Natalia A. Sokolova. Mass university versus a mass-man: Ortegan project of «Department» of Culture)	47
А. В. Сараева. Образ Московского Царства в историософии Н. С. Трубецкого (Alina V. Saraeva. The image of Moscow kingdom in the historiosophy of N. S. Trubetsky)	52
В. С. Купрякова. Абстрактный экспрессионизм в американской культуре XX в.: творчество Аршила Горки (Vera S. Kupryakova. Abstract expressionism in American culture of 20 th century: the works of Arshile Gorky)	55

МУЗЕОЛОГИЯ • MUSEOLOGY

К. Г. Назанян. Автобиография монаха-краеведа Антония как источник изучения отечественной культуры (Karina G. Nazanian. The autobiography of the monk Anthony as a source for the history of Russian culture)	57
Е. Ф. Шенкова. Семиотика утраченных музеев (Elizaveta F. Shenkova. Semiotics of the lost museums)	63
А. А. Тищенко. Танатос и музей (Anastasia A. Tishenko. Thanatos and museum)	67
Е. И. Кузнецова. Этнокультурное значение культовых камней Вологовского района: Велесов камень (Ekaterina I. Kuznetsova. Ethnic and cultural significance of cult stones in Volosovsky area. Veles stone)	69
М. Г. Терещилова. Музейные формы сохранения и представления средневекового кузнечного ремесла в Германии (Maksim G. Tereshilov. Museums form of conservation and presentation of a medieval blacksmith in Germany)	71
Т. В. Раншакова. Потайное оружие в эпоху Возрождения: по материалам музейных собраний (Tatiana V. Ranshakova. Hiding weapons in the Renaissance: based on museum collections)	76
А. А. Шмакова. Памятники исторической личности в политической конъюнктуре: на примере памятников Екатерине Второй (Anna A. Shmakova. Monuments of historical personalities in the political environment: the case of monuments to Catherine the Great)	82
Д. А. Страхова. Модерн в экспозиции Главного штаба Государственного Эрмитажа (Daria A. Strakhova. Art Nouveau in The State Hermitage Museum's exhibition)	86
Е. А. Васильева. Кукла как музейный предмет: к вопросу классификации (Ekaterina A. Vasilieva. Doll as museum object: the classification)	89
А. И. Калашников. Проблема экспонирования супрематических произведений Малевича (Andrey I. Kalashnikov. The problems of the exposure of Kazimir Malevich's suprematist works)	93
Е. В. Карпова. Концептуальные подходы проектирования экспозиций современного искусства: история и современность (Elena V. Karpo. Conceptual ways of planning expositions of contemporary art: history and present days)	95
В. Р. Аветисян. Виртуальный музей: понятия и трактовки (Vladimir R. Avetisyan. Virtual museum: concepts and interpretations) ...	98
Ю. А. Шестакова. Корпоративная культура музея в ракурсе междисциплинарных исследований (Iuliia A. Shestakova. Corporate culture of a museum and interdisciplinary approach to its studying)	101
А. В. Яковенко. Взаимодействие малых музеев с местным сообществом в реалиях современных практик (Anna. V. Yakovenko. Local museums and their interaction with local communities in modern life)	104

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ • ART HISTORY

А. И. Харлашова. Образы Венеции середины XVIII в. на полотнах западноевропейских живописцев (Alexandra I. Kharlashova. The images of Venice in the mid 18 th century on the paintings by West European painters)	107
С. О. Елсукова. Сюжетно-композиционное решение в иллюстрациях обложек журналов мод 1920–1930-х гг. (Sofya O. Elskova. The subject and composite decision in illustrations of fashion covers of the 1920–1930's)	111

Содержание • Contents

Н. О. Петрова. Портрет «артиста в роли» в русском искусстве 1880–1910-х гг. (Natalia O. Petrova. Portrait of «the artist in the role» in Russian art in 1880–1910's)	114
Н. А. Шендарев. Интерпретация христианских сюжетов в неофициальном искусстве СССР (Nikolay A. Shendarev. The interpretation of Christian themes in the informal Soviet art)	119
Н. С. Морозова. Нефигуративная скульптура 1970–1980-х гг. в контексте традиций русской деревянной пластики (Nina S. Morozova. Non-figurative plastic of 1970–1980's in the context of the traditions of Russian wooden sculpture)	123
К. П. Гармидер. Проблема определения «ботанической иллюстрации» как жанра графики (Ksenia P. Garmider. The problem of the definition of «botanical illustrations» as a genre of graphics)	127
М. А. Полякова. Книга как материал современной скульптуры: проблемы типологии (Margarita A. Polyakova. Book as a material of modern sculpture: the problem of typology)	130
В. А. Ушакова. Концепция азбуки в творчестве русских художников, XX–XXI вв. (Varvara A. Ushakova. Concept of ABC-book in the works of Russian artists, 20 th –21 st centuries)	135
М. Н. Александрова. Ванитас XXI в. (Marina N. Aleksandrova. Vanitas in the 21 st century)	138
Н. П. Блашко. «Триумф смерти» в искусстве XX–XXI вв. (Nadezhda P. Blazhko. «Triumph of Death» in the art of the 20 th –21 st centuries)	141
М. А. Родина. «Искусство – это мусор»: мусор, как материал в репродукциях картин XV–XIX вв. художниками конца XX – начала XXI вв. (Marina A. Rodina. «Art – is trash»: rubbish as a material for the reproductions of paintings of the 15 th –19 th centuries in the late 20 th – early 21 st century)	145
В. Г. Маслова. Арт-объект из муранского стекла XXI в.: симбиоз традиции и новаторства на примере проекта Гласстресс (Victoria G. Maslova. 21 st century Murano glass art-object: symbiosis of tradition and innovation: based on Glasstress project)	148
А. А. Койвистойнен. «Современные иконописцы России», критический обзор выставки, декабрь 2015 г. – январь 2016 г., галерея «Царская башня», Москва (Alyona A. Koivistoinen. Critical review of the exhibition «Contemporary Russian icon painters», December 2015 – January 2016, Gallery «Carskaya tower», Moscow)	151
М.-Н. Штрайтте. Монументальная живопись средневековых пещерных монастырей Таврики: проблемы консервации и реставрации (Mariia-Nikol Shtaraitite. Monumental painting of the middle-age cave monasteries of Taurica: conservation and restoring issues)	154
А. А. Хлопонина. Творчество Билла Каннингема в контексте стритстайл фотографии (Aleksandra A. Khloponina. Bill Cunningham's works in the context of streetstyle photo)	157
А. А. Орлова. Взаимодействие мира искусства и реальности в кинофильме «Транс», режиссер Дэнни Бойла, 2013 г. (Anastasiya A. Orlova. The interaction of the worlds of art and reality in the movie «Trance», director Danny Boyle, 2013)	160
А. И. Карпеева. Патриотическая тема в хоровом творчестве Г. Свиридова (Alena I. Karpeeva. Patriotic theme in the choral works of Georgy Sviridov)	163
К. О. Гуркина. Дирижерское искусство в контексте исполнительства (Kristina O. Gurkina. Personality of a conductor in music art)	166

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

Д. Ю. Поплавская. Сотрудничество публичной библиотеки с организацией дополнительного образования (Darya Y. Poplavskaya. Co-operating of public library and organisation of additional education)	171
К. В. Петров. Русская литература XIX – начала XX в. в серии «Универсальная библиотека» издательства «Реклам» (Kirill V. Petrov. Russian Literature in the «Universal-Bibliothek» («Universal Library») of the Publishing Company «Reclam», 19 th – early 20 th centuries)	173
М. А. Голяева. Сравнительный терминологический анализ: на материале определений связанных терминов, представленных респондентами разного статуса (Maria A. Golyaeva. Comparative terminological analysis: definitions of terms associated by the respondents with different status)	175

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ • SOCIO-CULTURAL ACTIVITY

Н. Р. Юсупзянова. Инновационные подходы к организации молодежного досуга (Nataliya R. Yusupzyanova. Innovative approaches to organization of youth leisure)	177
Е. И. Шадорская. Социальная адаптация людей с синдромом Дауна средствами социально-культурной деятельности (Evgeniya I. Shadorskaya. Social adaptation of people with Down syndrome into society by means of social and cultural activities)	180

СОЦИОЛОГИЯ • SOCIOLOGY

М. В. Голубев. Феномен сетевой этики в виртуальной среде Интернета (Maksim V. Golubev. The phenomenon of network ethics in the virtual environment of the Internet)	183
О. Ю. Григорьева. Перспективы изучения MMORPG в социологии (Olga Y. Grigorieva. Modern research and prospects of studying in sociology MMORPG)	185

Сведения об авторах и научных руководителях • Information about autors and supervisors.	188
---	-----

П. И. Чубарь

Визуальный и медиальный повороты сквозь призму осмысления современной культуры

В данной статье рассматривается вопрос генезиса поворотов в философии на примере визуального и медиального поворота. Анализируются предпосылки их формирования во взаимосвязи с культурными и техническими процессами. Доказывается, что синтез установок, характерных для визуального и медиального поворотов представляет значительный потенциал для понимания характера всей современной культуры.

Ключевые слова: современная культура, визуальные исследования

Polina I. Chubar

The visual and media turns as means of understanding contemporary culture

The topic of this article is an origin of turns in philosophy, namely, Visual and Medial turns. The background of these changes is analysed in relation to cultural processes and technical evolution. The main statement is proven that compound of Visual and Medial turns creates new possibility to clearly understand the core and character of Contemporary culture.

Keywords: contemporary culture, visual studies

При анализе векторов развития философии нередко говорят о поворотах (гносеологическом, онтологическом, лингвистическом, антропологическом и др.). Под поворотами понимается кардинальное переосмысление прежде принятых научных положений, смена парадигм мышления, изменение характера и стиля философских исследований большинства мыслителей в определенный момент времени.

Однако, чем вызваны эти перемены в развитии философии? Какова взаимосвязь внешних и внутренних процессов, то есть культуры и поворотов в философии?

На первый взгляд, ответ однозначен: культурные изменения влекут за собой сдвиги научного мышления. Но нет ли здесь и обратного процесса? Ведь понятие культуры формируется в зависимости от той оптики, которую мы используем, подходя к рассмотрению данного феномена. Можно ли трактовать философские повороты как открытие нового взгляда на культурные процессы? Если ответ положительный, то закономерно, что анализ перемен в развитии философии дает новое знание о состоянии культуры. После каждого поворота нам открывается новая грань нашей культуры.

В основе формирования философских поворотов мы выделяем три ключевых момента: 1) изменение стиля и характера мышления человека определенной эпохи; 2) социокультурные перемены; 3) внутреннюю логику развития самой философии.

Результаты и положительные следствия этих поворотов проявляются в складывании более целостной картины мнений, в придании более стройной формы плюралистичному миру философии.

Поскольку отношения между культурой и философскими поворотами имеют взаимонаправленный характер, мы утверждаем, что для понимания характера современной культуры, механизмов ее функционирования и анализа происходящих в ней проблем будет эффективен синтез установок, характерных для двух ключевых поворотов философии конца XX – начала XXI вв. Речь идет о визуальном и медиальном поворотах.

Среди предпосылок формирования этих поворотов особое значение имеет, во-первых, бурное развитие техники и технологий, вызванное новыми потребностями растущей человеческой цивилизации, а, во-вторых, изменение характера самой культуры, форм ее коммуникации и степени мировой интеграции.

Далее мы обрисует содержание этих событий и покажем их взаимосвязь и преемственность.

В XX в. возникает необходимость осмыслить и оценить трансформацию визуальности, связанную с такими феноменами как массовое репродуцирование и дигитализация изображений. Репродуцирование, то есть массовое тиражирование, кардинально изменило отношение не только к изобразительному искусству, но и к изображению вообще. Печатное изображение стало предметом повседневного доступа. В. Беньямин фиксировал возрастание роли утилитарной функции, взамен культовой и эстетической, что произошло по причине роста власти человека над предметами¹. Репродуцируемость стала неотъемлемым свойством изображения, что к настоящему времени привело к потере подлинного и первичного произ-

ведения. Все визуальные копии обрели статус равнозначных и равноценных. Произошла своеобразная демократизация искусства через равный визуальный доступ к предметам и событиям и их бесконечное размножение. Заметим, что появление визуальных исследований было созвучно переосмыслению всей теории искусства. Классическое искусствознание стало малоэффективным фактически с начала XX в., по этой причине по настоящий момент ведутся поиски подходов, среди которых новые перспективы открывают именно визуальные исследования.

Дигитализация (англ. digitalisation) или оцифровка явилась следующим шагом технической эволюции изображения. Перевод информации в цифровую форму может быть проиллюстрирован на примере развития фотографии как ядра визуальной культуры. Во второй половине XX в. произошел важный переход фотографии от аналоговой к цифровой, что во многом повлияло на усиление визуального аспекта коммуникации, а также способствовало ее популяризации как самостоятельной визуальной практики. Если раньше репродуцирование фотографий вызывало определенные сложности, что было связано с затратами материалов и времени на процесс проявки и печати, то теперь не существует какого-либо значимого фактора, сдерживающего визуальный поток. Фотография наряду с другими медиа освобождается от своего материального носителя и становится чистой информацией, «развоплощенным образом», лишенный ауры, согласно В. Беньямину, который может быть визуализирован и мгновенно распространен при помощи специальных устройств². Теперь зрителю нет надобности идти навстречу к фотографиям, сами фотографии начинают отовсюду «сыпаться» на зрителя. Любое свободное пространство города или пространство виртуальной среды становится экраном, непрерывно транслирующим изображения. В результате разнообразия визуальных форм стремительно возрастает плотность информационного потока.

На таком культурном фоне среди философов, эстетиков, культурологов появляется особый интерес к визуальности. Визуальная культура становится важным полем исследований, которые рассматривают визуальность намного шире сферы искусства, чего не было прежде. Складывается новое направление – визуальные исследования (англ. Visual studies), где используются методы от семиотики до психоанализа, а также применяются герменевтические подходы.

Появление большого количества визуальных исследований с начала 1970-х гг. дает возможность говорить о визуальном повороте (англ. Visual turn) как общей междисциплинарной тенденции. Формирование понятия визуального поворота связано с Британской школой культурных исследований, которая является одним из «первопроходцев» этого направления. В рамках поворота утверждается визуальная центричность культуры, доказывается доминирование визуальных медиа и анализируется природа изображения. С. Сонтаг фиксировала факт превращения культуры в культуру, основанную на изображениях³. Результатом глобального распространения новых визуальных практик и культурным значением визуального поворота явилась смена самого способа осмысления механизма конструирования образа, смена способа видения объекта.

Интересно, что помимо визуального поворота существует еще несколько близких концепций: в 1994 г. Г. Бем вводит понятие иконического поворота⁴, и примерно в это же время Т. Митчелл – пикториального⁵. Каждый подход рассматривает культурные изменения с определенного ракурса, однако их сближает согласие в вопросе о высокой роли изображений в современном обществе. Визуальный поворот включает социокультурное и политическое содержание, тогда как иконический и пикториальный близки своим вниманием к способу воздействия на зрителя.

Визуальному повороту хронологически предшествует лингвистический поворот, характеризующийся особым вниманием к языку, прежде всего научному, значение которого масштабно переосмыляется. Визуальный поворот во многом противостоит лингвистическому: собственно отход от языковой парадигмы основан на смене вербальных практик визуальными, на оппозиции понятий образ / текст. В философии и близких ей науках лингвоцентризм противопоставляется окулярцентризму, рассмотрение культуры и ее феноменов осуществляется в рамках лингвистической, либо визуальной парадигмы. Важными становятся вопросы о предопределенности нашего восприятия, в том числе и визуального, языком; вопросы о том, является ли изображение текстом как таковым. В рамках этого поворота утверждается, что визуальность, минуя язык, способна создавать новый опыт. Мы не можем констатировать завершение лингвистического поворота, поэтому, несмотря на оппозицию поворотов, рассуждения об изображениях нередко осуществляются в тех же понятиях текста, прочтения, контекстуальности, отношений автора и читателя и т. д. Так, в труде «Мифологии» Р. Барт обращается к теме визуальности, однако фотография рассматривается как «речь наравне с газетной статьей», одеждой, едой или театром⁶.

Прежде чем говорить дальше, нужно определить соотношение понятий визуальной и экранной культур. Количество рассуждений об экранной культуре прогрессивно увеличивается. Одним из проявлений экранной культуры является пространство интернета, однако оно не сводимо только к визуальному. По замечанию М. Баль, современного голландского культурного теоретика и критика, экранная

и визуальная культура, как печатная и текстовая, совершенно не тождественны друг другу⁷. Понятие экранной культуры, как раз сочетает в себе специфику визуального и медиального, поэтому оно активно звучит в исследованиях и Visual, и Media studies.

Продолжая, переходим ко второму знаковому событию конца XX в. – медиальному повороту (англ. Medial turn). Собственно медиаисследования появляются достаточно рано – в начале двадцатого столетия. Первые шаги в этом направлении принадлежат американским социологам. Однако особый интерес к проблематике медиа пришелся на рубеж XX и XXI вв., в это время утвердился новый взгляд на мир, в котором «все есть медиа»⁸.

Медиальный поворот явился следствием, в терминах М. Маклюэна, «коммуникационного взрыва» культуры⁹. Медиа выполняет важнейшую функцию перепроизводства и трансляции символических форм в культурном пространстве. Также медиа дает всеобъемлющее представление о мире, его устройстве и функционировании, и поэтому является глобальным механизмом социализации. Благодаря медиа происходит медиатизации культуры, в которой презентация события и создаваемое им дискурсивное поле становится важнее, нежели само событие.

Формирование медиального поворота в первую очередь связано с развитием цифровых и сетевых технологий, с появлением так называемых новых медиа. Новые медиа, цифровые и неограниченно репродуцируемые, отличаются своей интерактивностью – способностью быстро и точно реагировать на действия индивидов. В результате чего новые медиа представляют собой множество слабо регулируемых локальных интересов, которые больше не организуются по принципу иерархии и привилегии, по крайней мере, не в традиционном способе осуществления цензуры и контроля информации. Характерно, что аудитория медиа является и источником, и потребителем информации, то есть активным пользователем медиасферы, поскольку сама формирует контент. Медиа постоянно создают и трансформируют информационное пространство, в котором главенствует дискуссионность (наличие множества мнений), мобильность, открытость и постоянная изменчивость. Отсутствие единой идеологии приводит к плюрализму мнений, каждое из которых имеет равное право на существование. М. Постер писал по этому поводу, что медиасфера формирует субъектов как «рациональных, автономных эго, как постоянных интерпретаторов культуры, которые в изоляции создают логические соединения из линейных символов»¹⁰. Восприятие информации в ситуации «многогранной» истины становится мозаичным и фрагментарным. Возникает феномен клипированного взгляда и мышления, а восприятие информации осуществляется по принципу дискретности. Индивид имеет обрывочные представления о различных явлениях и событиях, однако не может установить взаимосвязь и понять логику их развития.

Итак, рассматривая развитие философии как череду поворотов, мы выделили визуальный и медиальный повороты, обладающие особой значимостью для понимания современной культуры. Они образуют такие поля исследований, как Visual studies и Media studies соответственно. Важными предпосылками формирования этих исследований, а после и манифестации поворотов, были технические открытия процессов репродуцирования и дигитализации. Однако, взаимосвязь визуальной культуры и медиaprостранства заключается не только в родстве их технического происхождения. Во-первых, медиа обеспечивают существование и расширение визуальной сферы, они реализуют перепроизводство живописи, графики, фотографий и видео, без чего, пожалуй, не было бы возможности говорить о визуальной культуре как таковой. Во-вторых, сама визуальность является неотъемлемой частью медиареальности, ее важным содержательным элементом. Таким образом, сводя вместе утверждения визуальной доминанты и медиаопосредованности процессов коммуникации, мы приходим к пониманию современной культуры как радикально медиатизированной визуальнoцентричной культуры.

Примечания

¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избр. эссе. М.: Медиум, 1996. С. 28.

² Там же. С. 22.

³ Сонга С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 232.

⁴ Boehm G. The return of the pictures: what is a picture? Munich: Wilhelm Fink publ. company, 1994. P. 1.

⁵ Mitchell W. J. T. The pictorial turn. Chicago; London: The Univ. of Chicago Press, 1994. P. 12.

⁶ Барт Р. Мифологии. М.: Акад. проект, 2008. С. 13.

⁷ Баль М. Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований // Логос. 2012. № 1 (85). С. 223.

⁸ Антология медиафилософии / ред.-сост. В. В. Савчук. СПб.: Изд-во РХГА, 2013. С. 8.

⁹ Маклюэн М. Понимание Медиа: внешние расширения человека. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003. С. 5.

¹⁰ Poster M. The mode of information: poststructuralism and social context. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1990. P. 46.

Феномен «культурные индустрии» в междисциплинарных исследованиях

В статье рассматриваются возможности междисциплинарных исследований феномена «культурные индустрии». Предмет изучения является сложным синтезированным явлением, деятельность которого основывается на трех сферах – экономической, творческой и социализирующей. После краткого обзора возможных методов изучения в каждой сфере, приводится пример успешного исследования культурных индустрий г. Красноярск.

Ключевые слова: междисциплинарные исследования культуры, культурные индустрии

Olga V. Lazareva

«Cultural industries» in contemporary interdisciplinary studies

The subject of article is an interdisciplinary culture industry studies. It is a complex phenomenon, which based on three component – economic, creative and culture. After a brief review of possible methods of study every components, author gives an example of a successful study of cultural industries in Krasnoyarsk.

Keywords: cultural interdisciplinary studies, culture industry

Актуальность данной темы заключается в том, что культурные индустрии являются важным феноменом современной жизни, который лишь недавно стал освещаться в прикладных исследованиях. Несмотря на то, что первые упоминания в трудах Франкфуртской школы можно отнести к 1960-м гг., практически ориентированные разработки оформляются только к началу XXI в. Однако уже можно утверждать, что исследования культурных индустрий будут носить междисциплинарный характер, формируясь в русле современных культурологических тенденций.

Междисциплинарные исследования – «способ организации исследовательской деятельности, предусматривающий взаимодействие в изучении одного и того же объекта представителей различных дисциплин»¹. В последние полтора века, по мнению ряда ученых (Э. М. Мирский, К. Хайнц, Г. Оригги), такие исследования реализовывались преимущественно в прикладной сфере и привели к отказу от рассмотрения гуманитарной науки как исключительно теоретической деятельности, заключенной «в себе». Действительно, теперь подобные исследовательские проекты включают «сложные коммуникации разных субъектов, таких как ученые, организаторы науки, политики, частные инвесторы, государственные или муниципальные чиновники и прочие субъекты, занятые проведением технических инноваций в обществе»². Произошедшие изменения так же привели к возникновению дискуссий о сохранении стандартов научности при контакте ученых и демократического общества. Ответов на озвучиваемые вопросы в рамках подобных полемик до сих пор нет, однако необходимость участия науки в реформировании жизни общества предстает очевидной.

Потенциал междисциплинарных исследований в этом плане значителен, так как они выходят за привычные границы конкретных дисциплин, являются предметом договора между их представителями, а полученный результат выступает не просто суммой знаний, но знанием нового уровня, органично синтезированным взаимодействием мировоззренческих парадигм.

У данного процесса есть и обратная сторона, заключающая сложность его воплощения, интерпретации результатов, опасения относительно размывания исследовательских границ и потери уникальности объекта исследования. Однако решением этих проблем может стать грамотное методологическое обеспечение междисциплинарных исследований, «создание предметной конструкции, функционально аналогичной предметной конструкции дисциплины»³. Таким образом, можно установить связь между понятиями «междисциплинарные исследования» и «инновация»⁴, так как именно такой подход позволяет открывать новые грани исследуемого явления.

Развитие культурологии, как принципиально иной дисциплины о привычном уже феномене «культура», происходило в рамках междисциплинарного взаимодействия. Накопленные веками знания философии, социологии, лингвистики, искусствоведения преобразовывались под определенным углом, что позже позволило им оформиться в самостоятельную науку. Таким образом, междисциплинарные исследования являются основой развития знания о культуре в целом и применимы к изучению ее конкретных явлений в частности. В данном докладе в качестве примера подобного явления выступают культурные индустрии.

Становление теоретических представлений о данном объекте изучения происходило при взаимовлиянии наук в процессе их функционирования – экономики, политологии, социологии, искусствоведения и других. Сформулированное на основании существующих определений синтезированное описание этого явления так же подчеркивает его междисциплинарный характер. Звучит оно следующим образом: Культурные индустрии – это форма серийного производства, распространения и потребления культурных текстов, в основе которой заложено творческое начало,

транслирующее через продукты установки, схемы действий, нормы и подразумевающее наличие значительной экономической ценности. Таким образом, деятельность любых культурных индустрий основывается на трех сферах: экономическая (все то, что характеризует ее как способ производства), творческая (специфика создаваемых продуктов), социализирующая (способность к культуротворчеству). Выделенные сферы являются предметом изучения разных комплексов наук, что ведет к необходимости проведения междисциплинарного исследования.

Проведя предварительный анализ каждой сферы, можно выделить теории и методы, которые могут быть использованы для ее изучения. Так, обзор экономической составляющей возможен через теорию организации, классический качественный анализ документов, работу с статистическими данными, картирование, отображение сети взаимосвязанных предприятий и акторов, оценку PR-стратегий. При исследовании творческой составляющей целесообразно применение искусствоведческих методов, в частности сравнительно-исторического, формального, иконологического, структурного анализов произведений и других. Изучение социализирующей составляющей может происходить в рамках семантического и культурологического анализа произведений, а так же при использовании глубинных интервью, фокус-групп, социологических опросов и других способов оценки культуротворческой способности произведений. Таким образом, «культурные индустрии» – это сложная и неоднородная теоретическая дефиниция, являющаяся результатом синтеза деятельности нескольких наук. Для ее исследования могут быть использованы как конкретно-научные методы (экономические, социологические, политологические), так и междисциплинарные.

В качестве примера, можно привести проект «Креативные индустрии как сектор инновационной экономики города Красноярск»⁵, осуществленный в 2011 г. группой известных исследователей в соавторстве со студентами (М. А. Лаптева, М. В. Румянцев, Е. В. Зеленцова, Е. Х. Мельвиль, А. П. Свитин, В. С. Ефимов, Э. С. Кевбрин, Н. С. Демиденко). Цель проекта была обозначена как «оценка потенциала сектора креативных индустрий Красноярск, разработка рекомендаций по развитию данного сектора для включения в программы инновационного развития Красноярск и Красноярского края»⁶. Для достижения цели были выделены следующие исследовательские задачи: 1) Выявление предприятий и / или организаций, осуществляющих креативную деятельность (в соответствии кодами ОКВЭД); 2) Проведение социологического опроса с целью оценить потенциал креативных индустрий, реализованные проекты и перспективы развития творческого сектора экономики Красноярск; 3) Организация серии экспертных интервью с ведущими специалистами сферы креативных индустрий города.

Для реализации поставленных задач были использованы следующие методы: статистико-математический анализ данных; социологическое исследование; методы экспертного опроса и экспертных интервью. Данные методы, относящиеся к различным дисциплинам, в своей совокупности позволяют построить целостную картину явления. Так, анализ статистических данных выявил общие проблемы экономического и организационного плана, а опрос экспертов обозначил особенности функционирования культурных индустрий в целом и относительно каждого вида в частности. Результатом проекта стала карта культурных индустрий города Красноярск, с констатацией проблемных зон и экспертными рекомендациями для их положительного преобразования. Так же был создан информационный портал, объединяющий деятелей в данной сфере и позволяющий обмениваться актуальной информацией. Проанализировав данный проект, можно сделать следующие выводы:

1. В процессе его реализации были использованы экономические, социологические, культурологические подходы к пониманию явления, что позволило характеризовать объект с разных сторон;
2. Выбранное методологическое сопровождение «от общего к частному» создало многоуровневую модель культурных индустрий;
3. Использование единого опросного листа для разных видов индустрий, позволило выделить общие характеристики и частные моменты;
4. Создание информационного портала способствовало актуализации полученных данных и органичному включению рекомендаций в деятельность культурных индустрий города Красноярск.

Таким образом, междисциплинарные исследования культурных индустрий являются перспективным направлением, отвечающим особенностям объекта изучения и позволяющим организовывать крупные научные проекты. Кроме того, взаимодействие общества и ученых выводит знание из разряда сугубо языковой практики в инструмент для инновационного развития.

Примечания

¹ Новая философская энциклопедия: в 4 т. / пред. науч.-ред. совета В. С. Степин. М.: Мысль, 2001.

² Междисциплинарность в науках и философии / отв. ред. И. Т. Касавин. М.: ИФРАН, 2010. 205 с.

³ Новая философская энциклопедия.

⁴ Междисциплинарность в науках и философии.

⁵ Креативные индустрии как сектор инновационной экономики города Красноярск. Красноярск, 2011. 175 с.

⁶ Там же.

Л. В. Чернавина

Инстаграм как форма автобиографической памяти

В настоящее время наша жизнь немыслима без цифровых технологий и социальных сетей. Человеческое сознание и привычки меняются медленнее технологий, и многие привычные вещи меняют свою форму, но не содержание. В статье рассматривается социальная фотографическая сеть Instagram, которая по своим функциям пришла на смену альбомам с любительскими фотографиями, где формируется автобиографическая память семьи и личности.

Ключевые слова: Инстаграм, социальная сеть, любительская фотография

Lara V. Chernavina

Instagram as a form of autobiographical memory

It is impossible to imagine our nowadays life without digital technologies and social nets. Human mind and habits transform slowly than technologies so that many common things change their form but not their content. The article discusses the social network Instagram which functions are similar to amateur photo albums where the autobiographical memory of a family and personality is being formed.

Keywords: Instagram, social network, amateur photography

Автобиографическая память – не природный, а культурный феномен, который появился вместе с развитием цивилизации. Автобиографическая память – часть долгосрочной памяти, которая хранит историю нашей личной жизни. Мы такие, какими мы себя помним. В каждой культуре складываются достаточно устойчивые приемы формирования этой памяти. Когда мы говорим об автобиографической памяти, то имеем в виду связную во времени, протяженную историю своей собственной жизни, которая включает в себя обязательно рассказ о детстве и о своем происхождении. Эта история также включает в себя рассказ о своей социальной карьере, социальных достижениях. Сюда же включается личная, интимная история, которая так или иначе пересекается с остальной частью жизни. У всего этого существуют доказательства, что все было именно так: система фотографий, документы, перекрестные свидетельства современников. Люди специально занимаются формированием воспоминаний – пишут мемуары, ведут дневники, собирают свои фотоальбомы. Закономерно, что глобальный прорыв в развитии автобиографической памяти случился именно с появлением фотографии. Человек научился останавливать мгновение. Но на самом деле нас интересует не мгновение, а наше собственное «Я» в разных контекстах и ситуациях. Появившаяся репортажная, документальная фотография отвечала зрителям на вопрос «как это было». Говоря словами Сюзан Зонтаг, документальная фотография стала «единственно важным искусством, где профессиональная подготовка и многолетний опыт не гарантируют безусловного преимущества перед необученным и неопытным – среди прочего потому, что большую роль играет случайность (или везение) и ценится все спонтанное, неотшлифованное, несовершенное»¹. Изобретение фотографии зафиксировало время жизни: «я» в разных возрастах. В XX в. к съемке для личного альбома было особенное отношение. Это было торжественное событие, к которому основательно готовились. В XXI в. изменилось отношение к фотографии, сама фотография – но не желание людей выглядеть привлекательно в зеркале истории.

Трудно спорить с фактом, что в XXI в. визуальное изображение лучше любых вербальных историй консервирует события, время и отношение человека к происходящему. В настоящее время в мировом сообществе очень развиты социальные сети, которые, помимо функции общения, выполняют еще и функцию документирования частной жизни. Среди прочих особенно выделяется сеть Instagram (Инстаграм) – бесплатное мобильное приложение для обмена фотографиями и видеозаписями. К фотографиям можно применять различные цветочные фильтры, распространять их через свой аккаунт в Instagram, а также интегрировать полученные изображения в ряд других социальных сетей. Эта фотографическая социальная сеть предназначена исключительно для мобильных устройств. Она изобретена совсем недавно, в октябре 2010 г. Название произошло от компиляции двух слов: instant (англ. «моментальная камера») и telegram (англ. «телеграмма»)². В будущем количество пользователей сервиса будет только расти, что доказано опытом прошлых

лет. В 2012 г. Instagram использовало лишь 30 млн человек³. В начале 2013 г. их число выросло до 100 млн активных пользователей, а через 12 месяцев уже до 200 млн. Количество активных пользователей Instagram в 2014 г. выросло до 300 млн⁴. Именно столько людей как минимум раз в месяц включают приложение, чтобы поделиться своими фотографиями или посмотреть фотографии других. 22 сентября 2015 г. количество активных пользователей достигло 400 млн человек⁵. За четыре года существования Instagram общее количество фотографий, размещенных на сервисе, превысило 40 млрд. Ежедневно пользователи Instagram обмениваются более чем 80 млн фотографий и видеороликов⁶.

Непосредственно на тему роли сети Instagram в автобиографической памяти исследований до сих пор не проводилось. Но Р. Барт в своей работе «Camera Lucida» говорит о значении фотографии как об «архиве воспоминаний и опорных точек личной истории»⁷. Его философский труд касается вопросов субъективной интерпретации объектов и событий, изображенных на фотографии. В. В. Нуркова в книге «Зеркало с памятью» рассматривает значение фотографии для «самовосприятия отдельно взятого человека»⁸. В своих практических исследованиях она рассматривает важность фотографических изображений для формирования и сохранения автобиографической памяти.

Основная идея разработчиков Instagram заключалась в том, чтобы позволить людям общаться с помощью фотозарисовок из их жизни⁹. В первые дни запуска Instagram взлетела на верхушку рейтингов мобильных приложений. Люди с энтузиазмом начали документировать свою повседневную жизнь.

Учитывая принципы функционирования сети Instagram, можно смело назвать ее средством массовой информации, где контент создается непосредственно пользователями. И как у любого СМИ, у сети Instagram тоже сформировались вполне определенные функции. «Американский исследователь Г. Лассуэлл в 1948 г. назвал четыре основных функции СМИ: наблюдение за миром, редактирование, формирование общественного мнения и распространение культуры»¹⁰. Все они безукоризненно укладываются в рамки функций, которые исполняет Instagram в 2015 г.:

1. Наблюдение за миром (сбор и распространение информации). Мы окружаем себя фотографиями того, что видим – и делимся этим с окружающими. Закаты, рассветы, первый шаг малыша и его участие в школьной олимпиаде – все становится достоянием общественности.

2. «Редактирование» (отбор и комментирование информации). Тем не менее, мы делимся не всем, что происходит в нашей жизни. Чести быть запечатленными удостоиваются только самые красивые и возвышающие нас в глазах окружающих события.

3. Формирование общественного мнения. С помощью фотографий мы создаем желаемый образ себя, некую легенду нашей жизни. Это не изобретение XXI в., люди старались приукрасить себя и быт еще во времена средневековых мемуаров – это свойственно человеческой натуре.

4. Распространение культуры. Мы можем не понимать иероглифов, но мы всегда сможем оценить красоту Токио или Пекина в фотографиях пользователей. Instagram расширяет мировые границы, позволяя нам путешествовать во времени и пространстве, не поднимая глаз от смартфона.

Можно продолжить список и вспомнить о других «функциях, которые выполняют средства массовой коммуникации»¹¹, к которым можно отнести все существующие социальные сети, включая Instagram:

5. Функция коммуникации. Начальная страница интерфейса Instagram – это лента фотографий наших друзей и знакомых, с которыми связаны наши аккаунты. Таким образом, мы всегда в курсе, что происходит и можем отреагировать, оставив под опубликованной фотографией свой комментарий.

6. Функция социализации. Instagram – это способ подчеркнуть свой статус. Во-первых, факт наличия аккаунта в Instagram говорит как минимум о наличии смартфона. Во-вторых, на фотографиях фигурируют предметы и явления, подчеркивающие высокое положение хозяина аккаунта. На камеру запечатлеваются дорогие блюда в ресторане, дорогие машины, престижные мероприятия. Картинки «красивой жизни» сигнализируют своим потенциальным зрителям: «Посмотрите, как я хорошо живу, куда я езжу и с кем общаюсь. Моя жизнь удалась». Но только ли для этого нужен Instagram? Ведь для большинства людей фотография по-прежнему является не просто фиксированием жизни на камеру: это – хорошие воспоминания.

Пожалуй, особенным свойством сети Instagram, о котором стоит упомянуть отдельно, является скорость. Делиться фотографиями можно мгновенно. Сделал снимок, наложил фильтры, написал хештеги – и вот твоя фотография уже стала частью всемирной мозаики. Символом Instagram неспроста был выбран Полароид, камера для мгновенных фотографий. Но здесь он обозначает не только скорость. Именно Полароид является самой «личной» камерой, ведь в нем нет пленки, которую нужно нести в проявку. Все снимки, сделанные камерой Полароид, доступны только тем людям,

у которых есть разрешение видеть их. Сейчас, в эпоху виртуальности и постоянно нарастающей скорости жизни, на смену Полароиду пришла его виртуальная версия – Instagram. Именно поэтому можно говорить о наличии у Instagram черты, которая отличает ее от других социальных сетей и от всех средств массовой информации. Это формирование и сохранение автобиографической памяти с помощью визуальных образов.

В июле 2011 г. Instagram объявил о 100 миллионах загруженных фотографий. В августе того же года их число достигло 150 млн. К ноябрю 2013 г. пользователи загрузили уже 16 млрд снимков¹². Преисполненные скепсисом ругаются, что Instagram – болото дующих губки девочек перед зеркалом, к которым с недавнего времени присоединились и мальчики. Действительно, селфи (англ. «selfie», фотография самого себя, автопортрет) является одним из самых популярных сюжетов в Instagram. После этого традиционно идут изображение еды, предметов обихода, домашних животных, любимых интерьеров и мест досуга. Это происходит не столько от недостатка фантазии, сколько от потребности обозначить себя и свое место в мире. Исследуя особенности съемки портрета, Л. П. Дыко утверждает, что «контекст и физическое окружение, в котором находится модель, необходим для понимания личности снимаемого»¹³. Истинное сходство, при котором мы, рассматривая портрет, не только узнаем сфотографированного человека, но и поражаемся точности передачи на снимке его неповторимой индивидуальности, выражению его внутренней сущности, характера, связано с общественной и социальной характеристиками человека. Они находят выражение в его внешнем облике, динамической позе, удачно схваченном взгляде или жесте. Углубленной характеристике человека также помогают введенные в кадр элементы среды, фона, окружения, обстановки. Именно этому правилу интуитивно следуют пользователи сети Instagram. Кроме ежедневного подтверждения своего существования в зеркалах и прочих отражающих поверхностях, пользователи рассказывают о своей работе, дороге с работы, выходных и тех, с кем они эти выходные проводят. Коллекции фотолент в Instagram становятся все больше похожими на семейные фотоальбомы. С момента создания приложения прошло пять лет – за это время люди успевают сменить прическу и место жительства, образ жизни и социальный статус, завести новых домашних питомцев и отдать детей в школу. Все эти события можно воскресить в памяти, прокрутив ленту своего аккаунта.

Instagram входит в привычку, почти каждый шаг в жизни человека имеет фотографический отпечаток в ленте его аккаунта. И как в привычном бумажном альбоме, почти все фотографии – подписаны. Только не с обратной стороны, а прямо под фотографией, хештегами (значок «#» и произвольное слово, помогающее в атрибуции и дальнейшем поиске необходимого контента). Практически все хештеги имеют непосредственное отношение к бытовой фотографии: #свадьба, #путешествие, #каникулы, #понедельник и прочее. Большой популярностью во внутреннем поиске Instagram пользуются англоязычные аналоги #wedding, #travelling, #vacations, #Monday, но те, кому важно не количество «лайков» и подписчиков, а атрибуция личной истории, на языковые барьеры внимания не обращают.

Социальные сети стали неотъемлемыми спутниками наших будней. Клиповое сознание в совокупности с этим фактом дало нам новую форму взаимодействия – мгновенный обмен фотографическими изображениями. Instagram – единственное в данный момент пространство, созданное для фотографий – и состоящее из фотографий. Сеть Instagram заняла важную нишу в сознании людей. Она пришла на смену фотоальбому, стала их перевоплощением и дала им новую жизнь. С развитием технологии и простотой получения фотографического изображения очень немногие могут устоять перед созданием своего собственного фотоальбома воспоминаний, создавая «свою память не только с помощью книг и журналов, но и с помощью интернета»¹⁴. Instagram прекрасно справляется с задачами мобильности, позволяя уместить фотоархивы всех близких людей в одном смартфоне. Актуальность, оперативность, глобальность – все эти важные в современном мире слова можно успешно отнести к сети Instagram.

Кажется, Instagram изначально был предназначен для того, чтобы хранить дорогие сердцу воспоминания. Об этом свидетельствует курьезный факт – фильтр Toaster был назван в честь собаки одного из разработчиков Instagram Кевина Систрома. Фильтр напоминает старые снимки Polaroid, он имеет яркие цвета и оранжево-розовое свечение от центра. А название фильтра Hefe происходит от марки пива Hefeweizen, которое он пил за работой. Даже если вдруг лента создателя Instagram потеряется в виртуальном пространстве, его личная история навсегда останется в лентах других пользователей.

Instagram уже давно перестал быть просто приложением для мобильного телефона. Более того, его значение вышло далеко за пределы социальной сети. Сейчас это очень емкий ресурс с точки зрения социологии, антропологии и психологии – это не только огромное мировое сообщество,

дающее нам наглядное представление о практически любом уголке земного шара, но и визуальный дневник отдельно взятой личности, создавшей аккаунт в Instagram и хранящей дорогие сердцу воспоминания о своем недавнем прошлом, формируя тем самым образ себя в глазах окружающих и воспоминания о себе у себя самого. Именно сейчас, на наших глазах и нашими руками, создается фотографический образ мира, в котором мы живем.

Примечания

- ¹ Зонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М.: Ад Маргинем, 2014. С. 25.
- ² История Instagram. URL: <https://instagram.com> (дата обращения: 03. 02. 2016).
- ³ Статистика по Instagram. URL: <https://instagram.com> (дата обращения: 03. 02. 2016).
- ⁴ Там же.
- ⁵ Там же.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Барт Р. Camera lucida. М.: Ad Marginem, 2011. С. 30.
- ⁸ Нуркова В. Зеркало с памятью: феномен фотографии: культ.-ист. анализ. М.: РГГУ, 2006. С. 109.
- ⁹ Статистика по Instagram. URL: <https://instagram.com> (дата обращения: 03. 02. 2016).
- ¹⁰ Цит. по: Почепцов Г. Г. Теория коммуникации. М., 2001. С. 243.
- ¹¹ Цит. по: Почепцов Г. Г. Коммуникативные технологии XX в. М.; Киев, 1999. С. 94.
- ¹² Статистика по Instagram.
- ¹³ Дыко Л. П. Основы композиции в фотографии. М.: Высш. шк., 1989. С. 3.
- ¹⁴ Эко У. Письмо к внуку. URL: <http://inosmi.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

И. А. Дускулова

Представление юкагигов о Природе и Вселенной

Статья раскрывает особенности представления юкагигов о природе и вселенной. Особое внимание уделено божествам юкагигов – небу, луне, солнцу.

Ключевые слова: юкагиры, мировоззрение, космография

Irina A. Duskulova

Presentation Yukagirs about nature and the universe

The article reveals the peculiarities of presentation Yukagirs and nature and the universe. Particular attention is paid to the deities Yukagirs – the sky, the moon, the sun.

Keywords: yukaghirs, ideology, cosmography

Юкагиры – коренной народ Восточной Сибири. Самоназвание – одул, вадул («могучий», «сильный»). Расселяются, в основном, в бассейне реки Колымы, в Магаданской области и в Республике Якутия (Саха). Выделяются две территориальные группы: тундровые и таежные (лесные). Говорят на юкагирском языке, имеющем два диалекта, которые сильно отличаются друг от друга¹.

Характеризуя благодетельные сверхъестественные существа юкагигов В. И. Иохельсон писал, что высшее божество называется «Пон», что знает «Нечто». Это высшее божество не должно рассматриваться как аналогичное высшему божеству в религиях цивилизованных народов. Это божество очень расплывчато и обладает неопределенным характером. Божество, которое контролирует все видимые явления природы. Так, Понйуолэч значит «нечто посылает тьму», т. е. наступает вечер. Пен эмидэк значит «нечто становится черным», т. е. приходит ночь. Пен омоч значит «нечто становится хорошим», т. е. наступает хорошая погода. Пен тибой значит «нечто делает дождь», т. е. идет дождь.

«Пен, – писал В. И. Иохельсон, – понятие абстрактное, им обозначают природу вообще, силы природы и все неизвестное. Очевидно, в старину Пен считается божеством, управляющим видимыми явлениями природы... производное от пен: албон – сделавший, тот, который сделал, создатель; кэлтэйэбон – тот, который придет»².

Одновременно это и существо человека. Когда хотят сказать «мне плохо», говорят (мэт) «пен эрись». Современному понятию «пен» более соответствует понятие «Природа», вмещающее в себя внешний мир, окружающий человека, видимый и невидимый, его самого, силы и явления природы во всем многообразии их проявлений. Пен одушевлен не сам по себе, а составляющими его силами, взаимодействие которых и есть проявления существования пен. Так и человек: жив не сам по себе, а работой внутренних органов.

Пен поэтому понимается как вместилище сил природы в их разнообразных энергетических проявлениях. Можно полагать, что абстрактное представление о Пен как о некоем вместилище может быть выражено в словесной или изобразительной форме и отражать мифологическую космологическую модель Вселенной³.

Благодаря практике магического общения с одушевленными стихиями юкагиры – промысловики, долгое время находящиеся в вынужденной изоляции от человеческого коллектива, обладают очень чувствительным сенсорным аппаратом. «Многие охотники способны понимать малейшие изменения в состоянии окружающей среды, перепады атмосферного давления, реакции природной среды на внешнее влияние»⁴.

Небо. Космогонические мифы о происхождении Неба, Вселенной лесным юкагирам неизвестны. В. И. Иохельсон писал, что не мог получить тексты космогонического характера: «Два старика-рассказчика, еще не помнящие старину, Спиридонов с р. Ясачной и Самсонов с р. Коркодон, не могли мне ничего рассказать о юкагирском мироздании. На мой вопрос, не знают ли они какого-либо предания о начале мира и о сотворении людей, они отвечали, что это сделали древние люди»⁵.

Космогонические тексты не были записаны и лесным юкагигом Н. И. Спиридоновым (Тэки Одулок): «Знаем, что какие-либо понятия космогонического характера отсутствуют вовсе... Религия, как таковая, отсутствует вовсе, если не считать первичные зачатки анимизма, которые встречаются

случайно, исключительно как духи-хозяева объектов природы... Никаких обожествлений не имеется». Он отметил, что небо есть земля, где живут солнце, луна и т. д.⁶

«Небо (Кудьуу), – писал В. И. Иохельсон, – является благодательным божеством, снабжающим людей пищей. Когда в озерах появляется большое количество рыбы, юкагиры говорят, что она упала с Неба, хотя прекрасно знают, что рыба развивается из икры».

В собрании текстов устного народного творчества одулов записано языческое обращение к Небу: «Небесный отец, Небо-отец, тепло дай, согрей!»⁷.

Языковыми средствами здесь четко обозначен известный по петроглифам неолита – бронзового века мотив испрашивания обожествленного Неба и вертикальная структура мироздания. На это указывает определение, данное Земле-матери, в следующем обращении:

Внизу стояла земля-матушка,
Тепло дай, пожай!

Это же определение употреблено в шаманской песне:

Внизу стоящая река-мать
На два рукава расходиться...⁸

Земля и река – космический низ по отношению к Небу, космическому верху. К Небу и Земле, к отцу и матери обращение одинаково: испрашивается тепло. В системе бинарных оппозиций противоположным «теплому» будет «холодное». В одном синонимическом ряду вместе с положительно отмеченным «теплом» будут: хорошее, благоприятное, горячее и прочее. В противоположном оппозиционном ряду, отмеченном отрицательно, будут: плохое, неблагоприятное, холодное и т. д., можно предположить, что формула «тепло дай» многозначна и заключает в себе спектр разнообразных желаний, направляемых к божеству. Так, в приведенном фрагменте сказки Небо одаривает людей всем необходимым: едой, жильем, одеждой, домашними оленями.

Как уже отмечалось, юкагиры обозначают Небо в виде радуги или гигантского конического жилища нумэ, где облака – это покрышки дома, а звезды – дырочки в покрышке. О Небе как о чем-то твердом, не пропускающем свет, рассказывает «Юкагирская легенда о происхождении чукчей», записанная В. И. Иохельсоном у нижнеколымских юкагиров: «Куропатка-самец взлетел на небо и долго летел вверх, пока неожиданно почувствовал нечто твердое. Он царапнул это когтями. Это было твердым. Тогда он постучал по небу клювом и долго долбил его. Наконец, самец куропатки продолбил небосвод и появился свет, как бы проникающий сквозь окно. Клюв его был совершенно стерт, но зато стало светло. Самец куропатки посмотрел вниз и увидел на земле ясный день». Представление о Небе как о божестве, имеющим женское, материнское начало, бытует у современных юкагиров:

Кужууд-эмэй, митуоомолот – Небо-мать, меня вылечи⁹

Е. Н. Дьячкова с этой и другими просьбами обращается к обожествленным стихиям Огня, Солнца, Земли, но просьбы о еде к Солнцу и к Небу она не адресует. Е. Н. Дьячкова поясняла, что все эмэйпэ «матери» не люди, а духи, и поэтому не имеют конкретной внешности.

Приведенные материалы свидетельствуют о том, что представления лесных юкагиров о Небе как о божественной сущности размыты и противоречивы: по одним источникам, это небесный отец, по другим – мать. Небо мыслится как нечто, имеющее конкретную форму (в виде радуги, жилища), как нечто твердое, соотносимое со скорлупой яйца, или это абстрактный, бесплотный дух. Согласно наблюдениям В. И. Иохельсона, половая принадлежность хозяев стихий может быть разной: «Некоторых хозяев называют то отец, то мать, как, например, Земля-отец и Земля-мать – Лэбизд-эчиэ и Лэбизд-эмэй. Возможно, термины «отец» и «мать» в таких случаях относятся к хозяину и его жене»¹⁰.

Луна. В. И. Иохельсон писал, что у юкагиров луна кинидьэ «не относится к божествам, т. е. они не обращаются к ней с молитвами. Она находится на небе как хранительница счета времени, так как люди должны знать, когда кончается одна луна и начинается другая. К подобным рассуждениям следует относиться критически. В древние времена, очевидно, луна считалась божеством. Прежнее название луны было эмимпугу «ночное солнце». Полная луна по юкагирски звучит ньяасьэ-кинидэ, т. е. луна-лицо».

Одулы считают, что луна не греет, излучает холодный свет. Свое происхождение она ведет от

человека. Согласно записанному в 1988 г. Мифу, в Луну превратился бродяга, выпрашивавший еду у людей¹¹. Чередование лунных фаз объясняется через изменение внешности человека: появляется голодный и тощий; радуется, накормленный людьми; вновь голодает, худеет и уходит. В полнолуние в очертаниях лунных пятен видят черты мужского лица.

Мужским персонажем луна выступает во втором лунарном мифе, когда из жалости принимает к себе девочку-сироту, держащую ведро. Здесь, подобно мифу нганасан о супружестве луны-женщины и шамана, можно видеть отражение мрачных отношений луны-мужчины и женщины. Луна в этом тексте выступает как держательница теней умерших людей. По представлению девочки, ее «отец и мать, наверное, туда ушли», подтверждением этому является сам уход девочки на Луну. Согласно воззрениям юкагиров, после смерти человека одна из трех его теней отправляется в Верхний мир. В тексте, вероятно, получает конкретизацию обиталище третьей души умершего человека.

Персонажем под именем Лунное Лицо в контексте с образом мифического (или Сказочного) старика Чуолиды Полута сопряжен с темой смерти и последующего возрождения.

Юкагиры в прошлом пользовались лунным календарем, луна была включена в число небесных объектов, по которым определялась погода, – все это, включая пересказывание фольклорных текстов о луне, свидетельствует о том, что луна являлась традиционным объектом обсуждений. В настоящее время наблюдение за луной служат лишь для предсказания погоды. Забыты представление о луне как вместилище душ умерших. Существует представление, что на следующий день полнолуния луна бывает красной. В это время она являет собой раскаленную печку или костер, в котором черти сжигают тени особо грешных умерших людей. При этом они «транспортируют» тени из Нижней земли¹².

Солнце. В системе языческих воззрений лесных юкагиров главным божеством является Солнце. «Солнце Йэльодэ или Пугу... – писал В. И. Иохельсон, – считается благодательным существом, защитником угнетенных, хранителем справедливости и нравственности. В мифах и преданиях Солнце всегда выступает как высоконравственное существо».

Из анализа фольклорных текстов следует, что солнечное божество – абстрактный, неопределимой природы одушевленный персонаж. Это божество наделено качествами строгого наблюдателя, судьбы и вершителя: «Это грех, Солнце рассердится на нас»; «Вас очень много убил – Солнце на меня сердиться будет»; «Солнце, не сердись! Мы с друг другом помирились...»; «...Солнцу слово дадим... до конца нашей жизни острого не будем делать, острое если будем делать, пусть Солнце на нас большую печаль пошлет!». То есть юкагиры страшились гнева солнечного божества. В сказках наказание ожидало: сестру и брата, когда последний предложил сестре кровосмесительный брак; молодого охотника – за проявленную жадность; в случае вражды между юкагирскими родами; в случае с юкагирскими богатырями, истребившими много чукчей или эвенов. Следовательно, основные законы, управляющие юкагирским обществом, исходят от солнечного божества. Это запрет на жадность, на кровосмесительные браки, запрет убивать родственников и большое количество враждебных воинов. Очевидно, были и другие запреты¹³.

В обрядовой практике одулов особенно отмечались дни летнего солнцестояния, знаменующие собой начало нового годового цикла. К этому времени было приурочено главное языческое празднество года. Согласно записям юкагирского писателя Н. И. Спиридонова, «национальные празднества в начале лета есть действие, при помощи которого показывается главному покровителю – Солнцу мир, любовь и согласие, чтобы и рыбы и звери, и птицы жили также дружно, не разбегались по всем направлениям, давали возможность ловить их в большом количестве. Кроме того, таким воздействием можно добиться большого размножения самих одулов, искореняя междоусобную вражду, а следовательно, большого размножения и большой поддержки друг друга».

Н. И. Спиридонов писал, что «Солнце – высшее божество, скотный и добрый человек, живет такой же жизнью, как и подлинные люди». Эпитет «скотный» означает, по-видимому, владельца и дарителя душ промысловых животных, а не хозяина – скотовода, владельца стад домашних животных. Он же писал, что на празднестве «женщины, обладая полной свободой, держаться совершенно особо». Мы полагаем, что речь идет о ритуальном поведении, возможно, несущем черты первобытного промискуитета. Это праздник не только испрашивания, но и получения солнечного благословения. Поэтому есть основания видеть в солнечном божестве юкагиров проявления мужского начала, ниспосылающего детей и потомство людям и животным¹⁴.

Среди наскальных рисунков Якутии нет соотносительности небесного / солнечного божества с женским началом. Реально соотношение его с мужским началом или неким абстрактным образом. Однако в записях В. И. Иохельсона солнечное божество ассоциируется с женским началом:

Солнце-мать, твоим теплом нас согрей,
Питание твоим теплом нам дай!
Откуда бы то ни было
Приходящее зло
В другую сторону направь¹⁵.

Мужчины отождествляют Солнце с мужским началом Йэльюдьэ / Льюольюдьэ-погиль (Солнца хозяин/зять), а пожилые женщины – с женским Йэльюдьэ-эмэй (Солнце мать). В случае болезни Е. Н. Дьячкова обращается к Солнцу: Йэльюдьэ-эмэй, мэтуломолот (Солнце мать, меня вылечи), но еду, по ее словам, у Солнца не просят.

«Царя, – писал В. И. Иохельсон, – юкагиры называли Пугуд Анидьэ (Управляющий солнцем). Затмение солнца (йэльюдьэ-мэтайч) предвещает войну. Солнечные лучи считаются свободно летающими тесемками его пальто и поэтому называют их пугудигэйэ (ремешок, тесемка). Радуга считается солнечным языком и называется пугуд-онораа (язык солнца). Утреннюю зарю называют «нечто спящее, свет которого исходит от отца-огня, когда небо открывается». В современной песенной лирике отношение к рассветному небу лишено мифологического подтекста:

Когда краснеют рассветные лучи,
В водных и таежных местах
Все красотой становиться.
На такой хорошей земле
Живу, дышу, сижу¹⁶.

Примечания

¹ Юкагиры: ист.-этногр. М.: Наука, 1975. 244 с.

² Иохельсон В. И. Юкагиры и юкагиризованные тунгусы. Новосибирск: Наука, 2005. 675 с.

³ Там же.

⁴ Жукова Л. Н. Одежда глухого типа в гардеробе одулов (юкагиров) // Север Азии в этнокультурных исследованиях: материалы междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 150-летию со дня рождения В. И. Иохельсона, 15–16 авг. 2005 г., Якутск. Новосибирск: Наука, 2008. 256 с.

⁵ Иохельсон В. И. Юкагиры и юкагиризованные тунгусы.

⁶ Спиридонов Н. И. (Тэки Одулок). Одулы (юкагиры) колымского округа. Якутск: Северовед, 1996. 80 с.

⁷ Иохельсон В. И. Юкагиры и юкагиризованные тунгусы.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Жукова Л. Н. Очерки по юкагирской культуре: в 3 ч. Новосибирск: Наука, 2009. Ч. 1: Одежда юкагиров: генезис и семантика. 152 с.

¹¹ Иохельсон В. И. Юкагиры и юкагиризованные тунгусы.

¹² Иохельсон В. И. Образцы материалов по изучению юкагирского языка и фольклора, собранные в Якутской экспедиции. СПб.: Тип. Имп. АН, 1896. 27 с.

¹³ Иохельсон В. И. Образцы материалов...

¹⁴ Спиридонов Н. И. Указ. соч.

¹⁵ Иохельсон В. И. Образцы материалов...

¹⁶ Там же.

Т. К. Павлова

Представления народа саха о мироустройстве и обрядовые постройки праздника Ысыах

Взаимодействие пространства воображаемого и физического, природного ландшафта и культурного рассматривается в данной статье. Организация обрядового пространства праздника народа саха Ысыах как сакрализация места, освящение места как способ создания своего мира.

Ключевые слова: традиция, праздник, пространство, мифология

Tatyana K. Pavlova

Representations of the Sakha people of the world order and built ceremonial feast Ysyakh

Interaction of space imaginary and physical, natural and cultural landscape is considered in this article. Organization of ritual space of Sakha people's a holiday Ysyakh as the sacralisation places, consecrated place as a way of creating his world.

Keywords: tradition, holiday, space, mythology

Национальный праздник Республики Саха (Якутия) Ысыах исследователи называют едва ли не единственным праздником Сибири, сохранившим свою аутентичность, пронесшим самобытность сквозь разные эпохи, исторические события. В 1991 г. Ысыах получил статус национального праздника. И по традиции отмечается в день летнего солнцестояния, 22 июня, каждым наслегом, районным центром и всей республикой.

«Ысыах представляет собой „матрицу“ этнической культуры, где представлен весь набор культурных кодов этноса»¹, – пишет исследователь праздника Е. Н. Романова. Считается, что основателем его был первопредок народа саха Эллэй Боотур. Согласно легендам он прибыл с берегов Байкала вниз по реке Лене, спасаясь от войн монгольских племен. Именно он считается основателем традиционного скотоводческого хозяйства якутов, материальной и духовной культуры народа. Именно Эллэй провел первый ритуал моления-алгыс божеству Урун Айыы Тойон, обряд кропления кумысом огня, растительности, создал ритуальные сосуды и постройки, положив тем самым начало главному празднику народа саха Ысыах. Первые письменные свидетельства о праздновании датируются XVII в.

Само слово «Ысыах» происходит от глагола «ыс» что значит окроплять, разбрызгивать. Центральное действие ритуала – это обряд кропления беломолочной жидкостью кумыс (напиток из заквашенного кобыльего молока): алгысчыт – благопожелатель, а в ранние времена белый шаман, приносит моление и разбрызгивает кумыс в специально организованном для этого месте.

«Рождение микро и макрокосмоса», «заключение священного брака между небом и землей» – такое определение дают современные исследователи этому древнему празднику. Считается, что Ысыах – праздник поклонения солнцу, верховному божеству Урун Айыы Тойон, покровителю священного животного Джесегей Айыы, также начало нового года.

Особое внимание издревле отводится пространственной организации ритуала. Существуют определенные правила-требования к выбору места и к воспроизводимым на протяжении веков формам построек.

Говоря о представлениях якутов о пространстве, исследователи подразделяют его на неоднородные сферы: макрокосм – куйаар; мезокосм – эйгэ; трансцендентальное – уэсээ дойду, аллараа дойду и географическое – Айыы сирэ или орто дойду. Согласно мифопоэтическому восприятию якутов вселенная представляет собой 3 отдельных мира. Верхний мир, состоит из 9 ярусов, на каждом из них обитают божества (айыы) со своими семьями, скотом и постройками. Так, якуты отличали айыы, покровительствующие коневодству и скотоводству, деторождению, божества рока и судьбы, войны. Глава злых духов – Улуу Тойон (Грозное божество) – живет на последнем ярусе. А самое верхнее небо – место обитания племени Урун Айыы Тойона, высшего белого божества, создателя мира и людей. Средний мир заселен людьми, также «духами-иччи, непосредственными хозяевами географического пространства, душами покойников, превратившимися в уер и абаасы»².

Таким образом, географическое пространство человека, с другой стороны, представляет собой мир потусторонний. И надо отметить, это один мир, одно целое.

Для проведения ысыаха всегда отводились специальные места, которые почитались как сакральные территории. Место это носит общее название тьюсюлгэ, от слова «тюс», что означает «снизойди», «спустись» (снихождение благословения верховных божеств). Каждый род, а сегодня – улус выбирает свое место для проведения ритуала. «Подходящим место считалась ровная лужайка ближе к восточной стороне озера, чтобы при восходе солнца его лучи отражались на поверхности озера»³. Место проведения современного республиканского праздника входит в число охраняемых государством территорий – Ытык Сирдэр (Священные места). Местность эта называется Ус Хатын, она является объектом почитания, поскольку согласно легендам именно здесь прародитель якутов, основатель праздника Ысыах Эллэй Боотур совершил первый обряд поклонения божествам Айыы и духам местности.

Категорически запрещается проводить ысыах в местах, где были сражения, столкновения, где была пролита кровь, или там, где поблизости захоронены предки. В восточной стороне не должно быть свалок или заброшенных построек и тем более захоронения шаманов (**якут. аранас**). С восточной стороны центральные сооружения опоясывали молодыми березками (кэрбэн или чэчир), а на западной стороне втыкали свежесрезанные осины. «Березовое кольцо со стороны восхода солнца было открытым для сакральных гостей – добрых божеств из Верхнего мира»⁴. А осина, наоборот, защищала от злых духов.

Тьюсюлгэ состоит из ритуальных построек для встречи солнца, обряда кумысопития, дерева Аар кудук чэрчи мас, прообразом которого является мировое древо, коновязи, холумтан для обряда кормления духа огня и др.

Говорить о четкой схеме, последовательности проведения обрядов не приходится. Потому как различные исторические процессы оставили свой след в традиционной культуре саха. Так, согласно сведениям участников II Камчатской экспедиции 1743 г. Герарда Миллера и Иоганна Гмелина, празднование Ысыаха начиналось до восхода солнца. А спустя уже 137 лет политический ссыльный, один из ведущих исследователей народов крайнего севера Владимир Иохельсон отметил в своих записях, что «якутский народ теряет свои традиции, что даже начало Ысыаха по причине ожидания высокого гостя переносят на 11 часов утра»⁵. К сожалению, и сегодня это новое правило сохраняется. Тем не менее, архивные материалы, тексты фольклорные, в частности, эпос Олонхо свидетельствуют о том, что Ысыах начинался до восхода солнца. Так, по свидетельству Иоганна Гмелина и Герарда Миллера, записи которых перевел этнограф, исследователь Гаврил Васильевич Ксенофонтов, обряд начинался в урасе хозяина праздника с алгыса, то есть произнесения слов благопожелания. Е. Н. Романова пишет: «В полночь пред наступающим утром Нового года огонь в домашнем очаге тушили, так как огонь старого года считался „нечистым“. В то же время изготавливали трут („строительным“ материалом для которого служили две тонкие очищенные березки), затем путем трения добывали новый огонь. С появлением искры, человек, получивший огонь выбегал во двор и сверху, через дымовое отверстие камелька спускал трут вниз. Внутри дома тут же начинали разжигать новый огонь – „божественный“, огонь „айыы“. Семантика магического обряда заключается в том, что пересечение вертикального и горизонтального пространства (отверстие дымового прохода), перемещение в закрытом и открытом пространстве (дом-двор), временные единицы (полночь-утро) очерчивают границы порогового порубежного действия, за которым начинается новый отсчет времени и пространства»⁶. Ураса, называемая Могол (могой, могол – тотемная птица, крылатый змей, дракон), специально возводилась для проведения обряда. Ураса – старинное летнее конусообразное жилище из жердей, обтянутое берестой. Считается, что ураса самая древняя форма якутских жилищ, они бывают разные по размеру. Могол ураса – она для приема гостей, самая большая, высота ее могла достигать 8,5 метров. Присутствие урасы в праздничном пространстве не случайно. Л. В. Федорова отмечает, что Могол ураса уподоблялась мировой горе, становится центром, где сходятся Земля и Небо. Ураса, символизирующая центр мира, отражает представление народа о вертикальном и горизонтальном устройстве мира⁷. Мирче Элиаде пишет: «...священное место представляет собой разрыв однородности пространства; этот разрыв символизируется «отверстием», посредством которого оказывается возможным переход из одного космического района в другой». Таким образом, Могол ураса «пропуская через верхнее отверстие ось мироздания, является местом схождения трех миров»⁸.

Во время обряда в юрту вместе с благожелателем (алгысчыт) входили предводители рода и почетные гости. Алгысчыт произносил слова благопожелания и при этом кропил кумыс из ритуального сосуда, называемом чороон. Окропление кумысом происходит по ходу солнца по восьми

сторонам юрты. Это связано с тем, что вселенная в традиционной культуре саха имеет восемь горизонтальных направлений. Каждая сторона света связана с определенными представлениями, духами, обитающими в каждой из них. Так, «северная сторона – дорога бедности (от-ас суола); северо-восточная – дорога благополучия крупного рогатого скота или дорога к Мохсогол Тойону, Уьун Куйаар Хотуну (ынахсыт терде), восточная – дорога счастья или дорога к высшим духам Айыыыт и Иэйэхсит – покровительницам деторождения и размножения человеческого рода; юго-восточная – дорога благополучия лошадей или дорога к высшему доброму духу Джесегей Айыы; южная – главная дорога; юго-западная – дорога в лес (значение их неизвестно); западная – чертова дорога, то есть дорога смерти, северо-западная – дорога болезней⁹. Все исследователи отмечают, что шаман, проводя ритуал внутри юрты, посвящает свои песни-алгысы каждому божеству по отдельности и одаривает их беломолочной жидкостью – кумысом.

«Человек в традиционных обществах мог жить только в пространстве, „открытом“ вверх, где символически обеспечивался раздел уровней и где сообщение с иным миром, миром „всевышним“ оказывалось возможным благодаря обрядам»¹⁰, – пишет Мирче Элиаде. Якутская ураса так же как и в других культурах (гора Меру в индийской культуре, к примеру) символизирует пуп земли, его центр мироздания.

После проведения ритуала в юрте-урасе все присутствующие выходят наружу, где начинается обряд встречи нового солнца. По якутским поверьям высшее божество Юрюнг-Айыы-Тойон было связано с солнцем. Солнцепоклонниками называют якутов В. Троцанский в своей работе «Эволюция черной веры (шаманства) у якутов».

Как было отмечено выше, место для проведения обряда кропления кумысом должно находиться у воды. Л. В. Федорова, анализируя концепцию праздника в эпосе олонхо, так объясняет функцию водоема: «Слова алгысчыта с водами речки Куллаты, уносились в сакральные воды священной Сахары (Лены), символизирующей мировой океан»¹¹.

Представления якутов о мире запредельном, об устройстве его «по вертикали» очень интересно зашифрованы в Аар-Багах, прообразом которого является Аар-Багах чэрчи мас (Аал Луук мас) – Древо жизни, растущее посреди Вселенной. Известный исследователь, автор генерального проекта комплекса местности Ус Хатын Вильям Яковлев пишет о том, что самый ранний памятник Аар Багах, обнаруженный им в ходе экспедиции в местности Кулусуннаах Таттинского района, датируется концом XVIII в. «Своей внешней отделкой, мифологически-мировоззренческой образностью оформления Аар Багах сэргэ воспринимается символически воображаемым трехмерным строением Вселенной. Три центральные развилины символизируют трехсоставную Кут-Сур души у человека и связывают каждого с мифологическим измерением реального пространства, объединяя суть общности прошлого и будущего в настоящем. Отростки сэргэ предназначались для приема и размещения целой группы божеств, съезжающихся со всех трех миров. Потому такие разновидности Аар-Багах-сэргэ мас устанавливались на священном месте, в центре родовой земли или становились главным доминантно-ритуальным символом традиционно-обрядового праздника ысыах»¹².

В день празднования Ысыаха, считалось, что светлые божества спускаются к людям, «В этот день с лучами восходящего солнца происходит магическое сближение границы мира людей и мира небесных божеств»¹³. И так как божествам нельзя было ступать на поверхность земли, для них и предназначалось дерево Аар Багах сэргэ.

На западной стороне от Аар багах сэргэ сооружается кумысный комплекс «Кымыс багага» – это два сэргэ соединенных перекалиной. Еще одно представление о мире отражено в огромном кожаном сосуде, который привязывали к перекалине кумысного столба. Считается, что земля – нечто огромное, бык или огромный кожаный сосуд. Этот специальный мешок из бычьей кожи с кумысом до краев олицетворял госпожу Земли – Аан-Алахчын Хотун.

Очаг «Айыы бэлэгэ», что значит «горло богов» предназначался для бескровного жертвоприношения. Шаман или алгысчыт общался через огонь с миром божеств и духов. Произнося слова алгыса, прося у духов благословения, он кормил огонь. Форма очага, специально сооружаемого для тютюлгэ, отражает видение физического мира, сочетающего в себе и существование мира потустороннего. Наравне с людьми мир заселен духами иччи. Как говорилось выше, в каждом из 8 сторон света обитал тот или иной дух. И восемь граней очага направляют слова шамана каждому из духов.

Человек и природа, таким образом, в мировоззрении народа саха – единое целое, не противопоставленное. Ритуальный праздник Ысыах можно рассматривать как некий акт, который делает неизвестное, чужое пространство своим. Путем освящения, обряда народ саха выстраивает модель космоса, с помощью ритуальных построек и особой организации места выражая свое понимание устройства мира. Мы наблюдаем присутствие трех стихий – воды, огня

и земли (дерева). Источник воды, очаг и дерево сосуществуют в одном пространстве. Оформление тюсюлгэ, ураса и другие рассмотренные постройки, таким образом, это аан дойду – космос.

Элиаде пишет: «Важно понять, что космизация неведомых земель – это всегда освящение: когда люди организуют пространство, им служат примером деяния богов. Незванная, чужая, незанятая (что часто означает – незанятая «нашими») территория еще пребывает в туманных и зачаточных условиях «Хаоса». Занимая его и особенно располагаясь в нем, человек символически трансформирует его в Космос путем ритуального воспроизведения космогонии. То, что должно стать «нашим миром», нужно сначала «сотворить», а всякое сотворение имеет одну образцовую модель: Сотворение Вселенной богами»¹⁴.

Праздник Ысыаха это и есть отражение модели сотворения мира. Считается, что во время обрядов спускается илгэ – божья благодать. Отсюда и слово «түсюлгэ», обозначающее место проведения. «Спустился, благодать» – так звучит дословный перевод. Место Ысыаха – это особенное место, куда, согласно легендам, спускается божья благодать в виде кружочков, яйца. Яйцо – символ возникновения Вселенной и рождение человечества. Таким образом, Ысыах как бы упорядочивает в итоге существующий хаос, переводя мир в русло космического времени, а людям дает возможность обрести свое себя.

Примечания

¹ Романова Е. Н., Игнатъева В. Б. Якутский национальный праздник Ысыах в ситуации перехода: ист. миф, этнокульт. образ и соврем. праздн. нарратив // Этногр. обозрение. 2011. № 4. С. 35.

² Уткин К. Д. Национальная культура: векторы традиций. Якутск: Бичик, 2004. С. 47.

³ Яковлев В. Ф. Ысыах Туймаады–Эллэй–Ус Хатын. Якутск: Якутия, 2005. С. 14.

⁴ Там же.

⁵ Федоров А. С. Куну керсуу туулгэтин тэрээһинэ уонна сахалыы сизэри-туому туттуу // Олонхо Ыһааһын тутуулар уонна оһууктара: угэс уонна билиини кэм. Якутск: Бичик, 2010. С. 50. Пер. на рус. яз.: Федоров А. С. Устройство места обряда встречи солнца и проведение якутского ритуала // Постройки праздника Ысыах Олонхо: традиции и современность. Якутск: Бичик, 2010. С. 50.

⁶ Якуты (Саха) / отв. ред. Н. А. Алексеев, Е. Н. Романова, З. П. Соколова. М.: Наука, 2013. С. 252.

⁷ Федорова Л. В. Концепция якутского обрядового праздника «Ысыах» в олонхо // Олонхо Ыһааһын тутуулар уонна оһууктара: угэс уонна билиини кэм. Якутск: Бичик, 2010. С. 59. Пер. на рус. яз.: Постройки праздника Ысыах Олонхо: традиции и современность.

⁸ Элиаде М. Священное и мирское. М.: МГУ, 1994. С. 31.

⁹ Уткин К. Д. Национальная культура: векторы традиций. Якутск: Бичик, 2004. С. 203.

¹⁰ Элиаде М. Указ. соч. С. 35.

¹¹ Федорова Л. В. Указ. соч. С. 62.

¹² Яковлев В. Ф. Указ. соч. С. 14.

¹³ Там же.

¹⁴ Элиаде М. Указ. соч. С. 28.

З. А. Стрекаловская

Образ Удаганки верхнего мира в героическом эпосе Олонхо

Данная статья посвящена изучению образа удаганки в олонхо. Обращается внимание на своеобразие образа удаганки верхнего мира, который представлен в олонхо как отдельный тип по функциональному признаку.

Ключевые слова: олонхо, эпос, ритуал

Zoya A. Strekalovskaya

Image Udaganki top of the world in a heroic epic Olonkho

This article is devoted to the study of the image in udaganki olonkho. Attention is drawn to the originality of the image udaganki the upper world, which is presented in olonkho as a separate type of functional feature.

Keywords: olonkho, epic, ritual

Основные образы олонхо исследованы известными фольклористами¹. В частности, эпосоведом И. В. Пуховым, в монографии «Якутский героический эпос олонхо основные образы» классифицируются персонажи олонхо. Он разделил их на главные (богатыри айыы), второстепенные, женские, противоположные герою и дает им полную характеристику. Исследователь считает, что в олонхо представлены все образы существующих персонажей: «„Безмерность“ количества привела к гиперболизации всего изображаемого в олонхо, часто сочетающейся также с контрастностью: несметное богатство родоначальников и невероятная бедность рабов, гигантский рост и сила богатырей и необыкновенный ум и карликовый рост всезнающего мудреца Сээркээн Сээсэн и т. д.»². Такое многообразие образов и персонажей помогает представить картину мира саха наиболее полной.

По воззрениям древних якутов верхний мир заселен многочисленным потомством Юрюнг Айыы Тойона. В пантеоне богов Юрюнг Айыы Тойон является главным божеством, наделенным самым высшим титулом и главными функциями в сонме светлых божеств айыы. У каждого божества айыы есть свои подзащитные и свои почитатели, которые в критических ситуациях вмешиваются в дела конфликтующих сторон, богатырей айыы и абаасы. Верховные небожители покровительствуют племенам айыы. Их симпатии ясны и определены на стороне обиженных и оскорбленных³.

В иерархии верхних божеств айыы одну из ведущих ролей во всех сюжетах олонхо занимают небесные удаганки, которые представляют собой, целую самостоятельную касту жриц, проходящую специальное шаманское обучение⁴. Потому небесные удаганки в олонхо носят самостоятельные имена (**«Айыы намыһын удабаттар»**), подчеркивающие их обособленное и самостоятельное существование. Они, являясь небожителями, не относятся к разряду богов, и в иерархии божества Юрюнг Айыы Тойона представляют собой как бы особую касту жриц, получающих специальное воспитание и обучение для этих целей.

Удаганки содержатся обособленно, несут особую вспомогательную функцию для несения службы в ставке верховного божества. В их числе присутствуют дочери высокопоставленных божеств из ставки верховного божества. Это свидетельствует об их высоком божественном происхождении. Но они должны нести особую службу по велению Юрюнг Айыы тойона⁵ в виде «медицинской и магической помощи» богатырям айыы Среднего мира, которым постоянно покровительствуют божества айыы. Среди функций небесных удаганок одной из основных является бескорыстная помощь не только богатырям айыы Среднего мира, но в целом людям племени айыы **аймаба**: «Высокоименитый Баай Харахаан Тойон, к тебе, высокоименитому, ниспускашегося демона изгнала я; три смеющиеся порога перешедши, душу живую его (твоего сына) назад воротила, прах – душу его в руках принесла»⁶. «Шаманка подошла к нему, села на табурет, взяла три перевязанных гривою тальниковых прута и поворожила над Кыкыллаан-шаманом: – Три года назад умершего возвращать к жизни даровано мне!»⁷.

Эти примеры подтверждают, что их главную функцию-покровительство людям Среднего мира, их очищение и охрана.

Интересна характеристика главной небесной удаганки Кюн Толмон Нюргустай из олонхо «Строптивный Кулун Куллустуур», которая обладает жреческими функциями, имеет магические

способности для раскрытия тайны происхождения и рождения богатырей айыы, а также их богатырского предназначения:

Я прибыла, чтобы выполнить
Предназначение свое – стать прародительницей
Родоначальницей якутов,
Исполнить главное предназначение свое
– стать предком уранхайцев.
Я пришла госпожой в просторный дом вашего человека
Чтобы огромную юрту его наделить главой,
Берестяную урасу его одарить хозяйкой,
Рождающихся детей его – колыбелями,
Умножить дымокуры, взбивающие к небу
Голубые струйки – думы,
Вырастить жеребят больше, чем шишек в лесу,
Растянуть для них веревки о девяти колышках
С чекушками – застёжками⁸.

Удаганка, являясь небожительницей Верхнего мира, имеет право прохода между двумя мирами: средним и верхним, хотя такое право запрещено самим божествам. Они не имеют права спускаться в грешный Средний мир. Это позволено только определенным персонажам, которым даются особые функции, связанные с улучшением жизни в Среднем мире, например, небесным вестникам, которые выполняют специальные поручения верхних божеств единичного характера, связанные с какими-то особыми делами. К персонажам, выполняющим многочисленные поручения верхних божеств, относятся именно небесные удаганки. Например, Кюн Толомон Нюргустай просит помощи раскрыть божественный светло-серый проход у небесных удаганок – подруг, чтобы подняться с Кулун Куллустууром к Юрюнг Айыы Тойону:

Ытык Ылбалдьын – шаманка, милая подруга моя,
Побыстрей раскрой мне этот божественный проход
Кюегэль Нусхал – шаманка, милая подруга моя,
Настежь раскрой для меня этот божественный
Светло-серый проход!
Кюн Сюрюгюльдын – шаманка, милая подруга моя,
Подставь ладонь свою из сплошного серебра
Величиною с лопату-черпак, призови-ка нас!
Айталыын-шаманка, солнечная подруга моя,
Подставь ладонь свою из сплошного серебра
Величиною с лопату-черпак, призови-ка нас!⁹

Функции небесных шаманок, которые являются второстепенными персонажами, несколько сужены, по сравнению с главными божествами. В основном, они выполняют распоряжения верховных божеств, Юрюнг Айыы Тойона, но в отличие от них они обладают функцией реальной, практической помощи своим подопечным:

...Ытык Ылбалдьын шаманка и ты... Кюегель Нусхал... шаманка позовите-ка и приведите сю да скорее
восемь божественных добрых небесных шаманок... Дьоргосун – шаманка и ты... Кюн Сюрюгюльдын – шаманка отправляйтесь-ка и призовите девять божественных кэкэт – шаманов, приведите их сюда!¹⁰

Как видно, из этого примера глаголы повелительного наклонения «позовите, приведите, отправляйтесь, призовите» выражают не просьбу, а приказ и распоряжение по отношению к своим непосредственным подчиненным. Философ К. Д. Уткин отмечает, что во многих сюжетах олонхо удаганки верхнего мира называются дочерьми главных небесных светил: солнца, месяца, полярной звезды, плеяд, веныры и т. д.¹¹:

Дочь Ый Тойона, Ытык Ылбалдьын – шаманка...
Дочь Кюн Тойона, Кюегэль Нусхал – шаманка...

Дочь Юргэл Тойона, Кюн Сюрюлдэюн – шаманка...
Дочь Чолбон Тойона, Дьоргосун – шаманка...
Дочь Арангас Сулуса Айталыын – шаманка...
Дочь Хотой Айыы Ытык Нуоруллаан – шаманка...
Дочь Кэнэн Айыы Кээкэлдын – шаманка...¹²

Эта традиция является устойчивой в якутском олонхо, но в целом она характерна для эпического наследия всего тюрко-монгольского эпоса, в том числе у соседей саха: эвенков, эвенов и других народов.

Для путешествия по Верхнему и Среднему мирам небесные шаманки и шаманы восседают и ездят на особом божественном облаке. Так, например, в битве между абаасы Кытыгырас Баранчай и Кулун Куллустуром, Кюн Нюргустай удаганка, понимая, что не могут одолеть и побороть абаасы, решается на мольбу о помощи к Юрюнг Айыы Тойону. После этого она спускается в Средний мир на своем особом «транспорте»:

...Встрепенулось особое божественное облако,
Засветилось пешее облако.
Эти облака пришли и остановились
Над головами бившихся людей,
Превратились в божественную лестницу.
По этой лестнице сошли сын Кюн Тойона...
И сын Ый Тойона...и три молодые шаманки...¹³

Кюн Толомон Нюргустай удаганка принадлежит непосредственно к роду самих небесных светил, видимо, принадлежащих к сонму самых высокопоставленных небесных божеств, так как в олонхо говорится, что ее родители Кюлюм Хотун – старуха со светильником из солнечных лучей (солнечного происхождения) и Сандаар Тойон – старик с фонарем из лунных лучей (лунного происхождения) живут над тремя небесами, на особом божественном небе с клочковатыми облаками. Обращаясь к небесным подругам-шаманкам, она зовет и своих солнечных старших сестер.

Таким образом, можно предположить о том, что в данную касту небесных жриц могли войти лишь дети самых высокопоставленных небесных божеств. Следует отметить, что, прося у богов – тойонов дать, немного времени, чтобы усмирить буйство и дикость Кулун Куллустура, Кюн Толомон удаганка напоминает им о своих былых заслугах перед ними:

...в давние годы скольких убегавших от вас
изловила я, скольких погибавших выручила,
сколько ваших умиравших спасла, увядавшим
возвращала жизнь, новорожденным, только что
явившимся на свет, продлевала жизнь...¹⁴

Из вышеизложенного видно, что она также раньше в Верхнем мире принадлежала к небесным удаганкам, выполняющим все их функции, но ее настоящее предназначение – это стать прародительницей ураанхай – саха в Среднем мире. После примирения со своим женихом, предназначенного ей верхними божествами для создания супружеской пары, которая должна стать родоначальниками племени ураанхай-саха Среднего мира, Кюн Толомон Нюргустай удаганка уже не имеет права подняться в Верхний мир и проживать там:

...Это такая страна,
Выше которой не могут подняться
Нечистые, рожавшие женщины...¹⁵

Исходя из этого, мы в образе Кюн Толомон Нюргустай удаганки видим изменение статуса героини. Когда она из небесной удаганки по указанию и воле верхних божеств превращается в жительницу Среднего мира с особыми функциями родоначальницы племени с сохранением статуса удаганки. Весь конфликт данного сюжета олонхо заключается в том, что жених не хочет жениться на ней именно из-за того, что она удаганка, тем самым он противится воле божеств. Такой конфликт был невозможным, поскольку все устройство жизни Среднего мира зависело полностью от воли

верхних божеств. Поэтому в этом конфликте побеждает Кюн Толомон Нюргустай удаганка как проводница идей и воли верхних божеств. Именно она обращается в высший суд верхних божеств, выказывая им полное повиновение и, как было сказано выше, обращая их внимание на свои былые заслуги перед ними. В результате она выходит победителем в этом конфликте. Своими шаманскими и магическими способностями она снимает со своего жениха порчу (колдовство), после чего он возлюбил его и женился на ней, чтобы продолжить род ураанхай-саха.

В древности люди верили в магическую силу слова, полагая, что их слова будут услышаны природой или духами и возымеют воздействие на них¹⁶. Во многих сюжетах олонхо постоянно совершаются обряды очищения с заклинаниями-алгис, которые входят в обязательную функцию небесных удаганок. Само заклинание-алгис, воспринимаемое древними якутами как магическая сила небесного происхождения, входит в функцию небесных удаганок. Это видно из следующего примера, когда две небесные шаманки благословляют Кюн Нюргустай удаганку:

...Айхал, айхалбыт – говорят, – Уруй, кюегэлбит!
Прощай надолго, Кун Толомон Нюргустай дитя наше,
...С волнистой косой в девять моховых сажень,
С дыханием как шелковистая волна!
Пусть не коснется тебя коварное слово
Владеющего татарской речью;
Пусть не взглянет на тебя в упор
Имеющий водянистые глаза;
Пусть не повалит имеющий крепкую грудь;
Пусть не догонит увязавшийся за тобой!
...Прощай надолго! Уруй, айхал!¹⁷

В сюжете олонхо «Кыыс Дэбилийэ» небесная удаганка Айталыын произносит алгис – заклинание, чтобы очистить землю – Средний мир от скверны невидимых злых духов абаасы:

...Дом! Дом! Дом!
Уруй – айхал мой!
Аан – арчы мой!
Если спросите, кто же это прибыл...
Самая сильная из его заклинателей
Самая именитая из его святителей,
С восьмисаженной косой,
Айталыын – удаган – вот мое имя!
...Грешную черную нечисть их,
Совершая священное очищение, прочь изгоню!¹⁸

В этом обряде очищения – арчы с алгисом небесная удаганка обращается к главному духу – хозяйке местности Среднего мира и просит у нее, чтобы она покровительствовала им. Таким образом, магической силой колдовских заклинаний – благопожеланий достигается исполнение обряда очищения-арчы. Получается так, что именно небесные удаганки выступали организаторами таких обрядов в древности в Среднем мире, которые носили магический характер.

В функцию небесных удаганок входит также умение управлять природными силами (стихиями) в Среднем мире:

...Когда третий день был на исходе,
Из-под внутреннего ската восточного неба
Горячий порывистый ветер подул.
После этого перистые облака появились,
Черные тучи сгустились
Синие облака вослед полетели,
летучие тучи помчались,
багровые облака сгрудились,
со всех четырех сторон небес
воинственные громы

грозно загремели,
беспокойные молнии
сверху вниз заматались¹⁹.

Следует сказать что, удаганки обладают сверхъестественными способностями управлять природными силами и стихиями своей шаманской силой, и прежде всего, магической силой слова и умением правильно справлять различные обряды. Это говорит о том, что в эпосе, с одной стороны, гиперболизируются магические способности удаганок, которые проходили специальное обучение (а значит, существовала так называемая шаманская школа), с другой стороны, речь в олонхо идет о времени, когда правители постоянно обращались к услугам небесных жриц, составляющих в пантеоне божеств достаточно могущественное влияние, а также шаманскую и магическую силу.

Поскольку в архаических сюжетах олонхо говорится только о небесных удаганках, оказывающих помощь племенам айыы Среднего мира, а не о шаманах (мужчинах), то именно господствующее положение было именно у этих жриц. В олонхо гиперболически описывается сопровождение вихря – холорука, грома с молнией и сильного дождя, что дает представление о реальной магической силе удаганок, об их былой мощи и власти над стихиями природы. Удаганки, прежде всего, являются посредниками между богами и людьми, ведь сами божества не имели права спускаться на грешную Среднюю землю, то такими посредниками могли быть только сами богатыри айыы, которые являются потомками того или иного божества из пантеона божеств Верхнего мира, а также небесные удаганки, небесные вестники, т. е. те, которых сами божества наделяли особыми полномочиями, чтобы управлять племенами айыы в Среднем мире. Все это свидетельствует о том, что Средний мир был полностью во власти и управлении пантеона божеств Верхнего мира. По крайней мере, родоначальники племени ураанхай-саха полностью зависимы от них и спускаются в Средний мир только по их велению. Значит, они как бы являются их вассалами, а эти территории принадлежат им. Только по мере совершения всех подвигов по трем мирам, когда они своими действиями доказывают право стать родоначальниками многочисленных родов племени айыы в Среднем мире, только тогда они становятся полноправными хозяевами на отведенных верхними божествами территориях.

Небесные удаганки оказывают всяческую моральную и магическую помощь богатырям айыы в их подвигах олонхо. Они также являются устроителями духовной жизни племен айыы Среднего мира. Удаганки обучают людей обрядам и совершают обряды-арчы Среднего мира по мере их загрязнения. В этом проявляется их практически космический характер. Поскольку на них возложены такие большие функции, то они и предстают в олонхо во всей своей мощи, обладая всеми шаманскими принадлежностями, атрибутами и одеждой, что свидетельствует о глубокой традиции женского шаманства у якутов. По словам П. А. Ойунского, «в этой эпохе нет знаменитых ни одного шамана-мужчины. У всех трех великих объединений, разделивших вселенную, мы встречаем женщин удаганок»²⁰.

В олонхо подробно описывается целебная сила небесных удаганок, использующих различные природные снадобья и методы древних традиций народной медицины. Они могут не только излечивать раны богатырей айыы вовремя схватки с врагом, но обладают магической силой умерщвления и оживления даже мертвого человека. Например, удаганка Кюн Нюргустай использует собственную слюну при решающей схватке со своим женихом, не осилив его, невеста – удаганка решается использовать колдовские чары («кончив петь, брызгает она изо рта слюну свою, будто горячим свинцом, в лицо и глаза нашему человеку. Мгновенно ослепнув, он хватается за деревья и травы»). Таким образом, делает его вмиг незрячим, чтобы отправить его на высший суд к Юрюнг Айыы Тойону.

Небесные шаманки, прилетая на своем особом облаке, отдают дань почтения духам – иччи Среднего мира специальным обрядом – троекратным ритуальным облетом той территории, где проживает ее суженый. Таким образом, они совершают те обряды, которые они устанавливают для людей.

Как говорили выше, главный герой сюжета «Строптивый Кулун Куллустуур» подвержен порче – злыми волшебными силами удаганки абаасы, из-за чего не может жениться. Оказалось, что главного героя околдовала дочь богини войны Илбиса Кыыра Чохчой – удаганка, вселив в него дух мятежа и беспокойства. Небесные шаманы по просьбе побежденной героини совершают обряд очищения:

Мы заклиали – удалили воздух – душу твою,
Заклиали – отторгали мать – душу твою,
Заклиали – раздробили землю – душу твою.

Освободили и сюр – кут твой!
Мы закликаем – низвергаем тебе,
Продувая сквозь макушку твоего темени
Величиною с моску.
Да будет так: закликаем тебя.
Ойлоот, ойлоот! Кюегэйэ – доммут²¹

Характерным для удаганок считается и обряд магического оживления, который встречается в сюжете олонхо:

Подняли сюр – кут той женщины
На основании самой толстой ветви...
И сунули в железную колыбель,
В шелковистое пуховое гнездо
С половину круглого стога...
Несколько шаманов разыскали
Удаленную воздух-душу женщины...
Принесли и присоединили их...
В течение трех суток откармливали
Женщину белым жиром,
Отпаивали ее живую водой....
После этого окропили ее со всех сторон
Живую водой и превратили ее в живую...
Три раза перешагнули...
Шесть раз ее окуривали.
Стали заклинять...
Дунули дыханием Сюнг Дьасына...
С шумом вдунули через темя женщины
Ее белое дыхание умершая женщина
Тут же села, ожила и такую же
Стала как прежде была...²²

Так, в данном сюжете группа небесных удаганок при ритуальном оживлении умерших персонажей использует целый ряд магических действий и снадобий. В свою очередь, эти действия являются ритуальным комплексом магического оживления: сначала подняли сюр-кут (душу) женщины, нашли ее душу и соединили ее с духом – сюр; разыскали мать – зверя убитой, собрали разбросанные идола, духа Соххор Муосааны, разошедшегося с туманом, призвали – привели, затем дали воскрешающей испить воды бессмертия, три раза перешагнули, шесть раз окуривали, произнесли заклинания, дунули через темя белое дыхание, обмыли ее крупным дождем, оживили полностью. Среди снадобий упоминается кормление белым жиром, а также вливание живой воды. Живая вода часто встречается в олонхо и используется как лечебное снадобье при магическом оживлении. Думаем, что «белый жир» – это внутренний жир какого-нибудь тотемного животного, он является своего рода лечебной мазью, которая использовалась, видимо, в древности в народной медицине якутов. Все это свидетельствует о глубоких традициях шаманской лечебной практики, видимо, имевших место в древности, прежде всего в женском шаманстве.

Таким образом, небесные удаганки представленные в олонхо, прежде всего, являются посредниками между богами и людьми, а также как помощники и спасители богатырей айыы. Кроме того, удаганки являются устроителями первых магических обрядов очищения и лечения людей, обладающих широкими функциями (свободное путешествие между двумя мирами, отправление обряда очищения арчы с благопожеланием). Данные образы небесных удаганок, выполняя в основном посредническую роль, в отдельных критических ситуациях могут принимать непосредственное участие в спорах и противоборствах сил добра и зла.

Примечания

¹ Эргис Г. У. Очерки по якутскому фольклору. М., 1974. С. 201; Данилова А. Н. Образ женщины-богатырки в якутских олонхо. Новосибирск, 2014. С. 166.

- ² Пухов И. В. Якутский героический эпос олонхо: основные образы. М., 1962. С. 220.
- ³ Уткин К. Д. Мифологические основы якутских олонхо. Якутск, 1994. С. 6.
- ⁴ Шаманка.
- ⁵ Верховный бог, глава верховного мира, божеств айыы и Вселенной в якутской мифологии.
- ⁶ Пекарский Э. К. Образцы народной литературы якутов. Л., 1907. С. 131.
- ⁷ Там же. С. 133.
- ⁸ Строптивый Кулун Куллустуур: якутское олонхо. М., 1985. С. 306.
- ⁹ Там же. С. 319–320.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Уткин К. Д. Мифологические основы якутских олонхо. Якутск, 1994. С. 21.
- ¹² Строптивый Кулун Куллустуур. С. 319–320.
- ¹³ Там же. С. 462.
- ¹⁴ Там же. С. 348.
- ¹⁵ Там же. С. 412.
- ¹⁶ Эргис Г. У. Очерки по якутскому фольклору. М., 1974. С. 152.
- ¹⁷ Строптивый Кулун Куллустуур. С. 355.
- ¹⁸ Кыыс Дэбилийэ: якутский героический эпос. Новосибирск, 1993. С. 259.
- ¹⁹ Там же. С. 251.
- ²⁰ Ойунский П. А. Якутская сказка (олонхо), ее сюжет и содержание // Ойунский П. А. Сочинения. Якутск, 1975. С. 300.
- ²¹ Строптивый Кулун Куллустуур. С. 403.
- ²² Там же. С. 405–407.

У. П. Суздалова

Образ коня в государственной символике Республики Саха (Якутия)

В данной статье описывается образ коня в государственной символике Республики Саха (Якутия) и улусов (районов). Проанализированы: традиционная культура, мифология, а также процесс возникновения культа коня у якутов. Рассмотрены древние и современные изображения со священным животным. В данной работе образ коня рассмотрен как специфический объект традиционной культуры, адаптирующий и актуализирующий культурное наследие.

Ключевые слова: якутская мифология, якутская символика, анималистические образы, государственная символика, саха

Ulyana P. Suzdalova

The image of the horse in the state symbols of the Republic of Sakha (Yakutia)

This article describes the image of the horse in the state symbols of the Republic of Sakha (Yakutia) and the nomad camp (district). Analyzed: traditional culture, mythology, and the process of the emergence of the cult of the Yakut horse. Considered ancient and modern images with a sacred animal. In this paper, the image of the horse is considered as a specific object of the traditional culture, adapts and updates the cultural heritage.

Keywords: Yakut mythology, Yakut symbolism, animalistic imagery, national symbols, Saha

Республика Саха (Якутия) является субъектом Российской Федерации, часть Дальневосточного федерального округа. Самый холодный регион северного полушария. Основная часть республики находится за полярным кругом, в зоне вечной мерзлоты. Минимальная температура –71, 2 градуса по Цельсию. Общая площадь территории – 3 103 200 кв. км.

Коренное население – якуты (самоназвание саха, ураанхай сахалар), считаются самыми северными тюрками мира. Основные занятия – разведение лошадей, крупного рогатого скота, в северных улусах (районах) занимаются оленеводством. С приходом русских, якуты начали заниматься земледелием¹.

Среди народа саха распространен культ коня, который уходит корнями в далекое прошлое. Конь не только верный спутник в дороге, кормилец семьи, но и неперенный участник ысыаха, свадеб и погребений.

В якутской мифологии сохранился сюжет о том, что вначале божество Джесегей Айыы сотворил коня, от него произошел полуконь-получеловек, а от последнего родился человек. Гоголев А. И. считает, что образ Джесегея связан с коневодством и культом солнца. По его словам, почитание коня зародилось в I тыс. до н. э. среди ираноязычных: скифских, сакских, массагетских племен². Следы этого почитания сохранились у многих тюркских народов.

О традиции почитания коня у якутов, говорят исторические предания, Элэйи, впервые устраивая праздник лета ысыах, обращается к эпическому крылатому коню, с мольбой приумножить его стада.

Конь также занимает важное место в погребальном обряде, якуты хоронили коней вместе с покойным хозяином или хозяйкой, не только как верховых животных, сопровождающих на тот свет умершего, но и как животных, чем-то заслуживших особого почитания. Погребения находились вне поселений. Здесь мы видим древнеалтайский пласт погребального обряда³.

С новым этапом в истории Якутии (27 сентября 1990 г., когда была провозглашена Декларация о государственном суверенитете) постепенно возрастает тяга к основам традиционной культуры. Правительство, министерство культуры и духовного развития республики работают над возрождением фольклора, народного искусства, традиционных праздников, тем самым сохранить, отстоять самобытность. Это объясняется не только мировой модой на аутентичность, но и усилением национального самосознания, понимания своей национальной идентичности, социально-культурной и территориальной.

Образ коня на сегодня занимает особое место и в современной обрядовой практике, способен помочь современному человеку в этнической идентификации, создавая единую область для сохранения и развития народных традиций.

Изображение коня рассматривается как «совокупность знаковых систем, с помощью которых данный народ поддерживает свою сплоченность, оберегает свои ценности, своеобразие собственной культуры и ее связи с окружающим миром»⁴. Подтверждением тому служит государственный герб Республики Саха (Якутия).

Саха Өрөспүүбүлүкэтин дьаралыга – государственный символ Республики Саха (Якутия), принят Парламентом Республики 26 декабря 1992 г. Зарегистрирован № 182 в Государственном геральдическом регистре Российской Федерации⁵.

Герб представлен в виде круга, в центре изображен древний всадник со знаменем с наскальных рисунков реки Лены, обнаруженные у села Шишкино в 1745 г.

Всадник олицетворяет объединение людей, живущих на территории республики. Под знаменем подразумевается могущество племени, власть и начало государственности⁶. Создатели герба: народный художник СССР А. Н. Осипов, заслуженный деятель искусств В. С. Парников, график В. Н. Игнатьев, член-корреспондент Российской академии художеств И. А. Потапов. Другие участники проекта предлагали в качестве элемента герба мамонта, северного оленя, тюленя, журавля – стерха, но эти предложения не получили поддержки.

Петроглифы представляют собой древнюю форму рисуночного письма – руническую надпись, пиктографию, которая, согласно этнографическим сведениям, существовала у различных племен Сибири и Дальнего Востока. Впервые наскальными рисунками заинтересовался известный историк, этнограф и фольклорист Г. В. Ксенофонтов. Он подробно описал географические привязки местонахождений пунктов с древними святыщами⁷.

В 1935 г. к описанным Г. В. Ксенофонтовым писаницам обращался П. А. Ойунский, с целью уяснить на материалах петроглифов территориальные границы распространения отдельных рисунков, отражающих древнеякутские и другие языковые явления, для установления генетической связи между древнетюркскими диалектами⁸. В 1939 г. поисковые работы на Средней Лене проводил этнограф А. А. Саввин. Между селами Марха и Синск, по рекам Марха и Синяя осмотрел и зафиксировал исследованные Г. В. Ксенофонтовым наскальные рисунки, а также обнаружил, зарисовал и сфотографировал семь ранее неизвестных мест с петроглифами⁹.

В 1940–1946 гг. писаницы Средней Лены исследовались Ленской историко-археологической экспедицией под руководством А. П. Окладникова. Были открыты и исследованы новые пункты с древними изображениями¹⁰.

Профессор А. П. Окладников, исследуя древние наскальные рисунки обнаружил изображение коня, с длинным хвостом, массивный и почти квадратный по пропорциям, с выпуклым, отвисшим брюхом. Голова не большая, короткая, очерчена одной плавной линией, горбоносая, с мягко очерченным ртом, верхняя губа значительно длиннее и больше нижней. Шея короткая и крутая, с резко подчеркнутым выступом грудных мышц¹¹. Данное изображение ученый отнес к эпохе палеолита (15–10 тысяч лет назад), так как техника, стиль отличались от рисунков неолита¹².

В центре скал находятся изображения жанровой сцены: военные действия, загонная охота, перекочевка, кони с украшениями, с переплетенными гривами, всадники в шлемах и кольчугах, вооруженные луками и стрелами. У некоторых всадников шлемы обычные, у других украшены перьями, что свидетельствует о социальном неравенстве. В руках всадника иногда встречается знамя, в виде прямоугольника, на копье – священный фетиш, в котором обитает дух – покровитель племени. Считали, что в нем находится могущественная сила, от которой зависит не только военный успех, но и жизнь племени¹³.

Изображение почитаемого животного встречается и на гербах муниципальных образований Якутии.

Герб Абыйского улуса утвержден постановлением Собрания депутатов муниципального образования «Абыйский улус (район)» № 10 / 42 от 27 октября 2004 г., внесен в Государственный геральдический регистр Российской Федерации под регистрационным номером № 1717¹⁴.

Изображения головы коня и коновязи сэргэ связаны с мотивом национального устного творчества, древних верований саха. В геральдике конь белой масти олицетворяет свет, жизнь и невинность, поэтому образ коня в гербе может выступать как посланник Богов Айыы, охраняющий население Абыйского улуса. Сэргэ сооружали в честь рождения ребенка, во время свадьбы, национального праздника ысыах, перед военными походами и шаманским камланием, символизирует мужское начало, по мифологическим данным, связывает три мира: Верхний, Срединный и Нижний. Авторы герба: Ефимова Сардана Яковлевна (пос. Урун Хайа), компьютерный дизайн: Матвеев Артур Матвеевич (г. Якутск)¹⁵.

Герб Мегинэ – Кангаласского улуса утвержден постановлением Улусного Собрания депутатов

муниципального образования «Мегино – Кангаласский улус (район)» 25 ноября 2004 г., внесен в Государственный геральдический регистр Российской Федерации под регистрационным номером № 1719¹⁶.

Основная фигура герба – серебряный всадник на коне, запечатленный в прыжке вперед и вверх, олицетворяет образ легендарного национального героя Василия Манчаары, уроженца Мегино – Кангаласского улуса. Конь на дыбах и воздетая левая рука героя, говорят о процессе заступничества за бедных, о битве за справедливость и воли к победе. Представить образ якутского Робин Гуда без коня невозможно, у Василия Манчаары были самые выючные, выносливые кони. Автор Константинова Анастасия Михайловна (с. Майя)¹⁷.

Символ среднеколымского улуса утвержден решением районного Совета депутатов МО «Среднеколымский улус (район)» от 13 сентября 2006 г. № 73, внесен в Государственный геральдический регистр Российской Федерации – № 3721¹⁸.

Главная фигура герба – белый скачущий жеребец, символизирующий уверенность, твердость характера, надежду и благополучие, стремление к процветанию. Вся история улуса тесно связана с развитием коневодства, здесь создан единственный в республике конный завод колымской популяции чистокровных якутских лошадей. Орто Халыма (Среднеколымск) богата пастбищными и сенокосными угодьями, где развито крупнорогатое скотоводство, коневодство и оленеводство. Автор герба: Аластыров А. В. (г. Среднеколымск). Компьютерный дизайн и доработка: Матвеев А. М. (г. Якутск)¹⁹.

В Усть-Алданском улусе герб утвержден постановлением Собрания представительного органа муниципального образования «Усть – Алданский улус (район)» № 141 от 19 ноября 2004 г., внесен в Государственный геральдический регистр Российской Федерации под регистрационным номером № 1720²⁰.

Центральную фигуру в гербе данного улуса занимает прародитель племени ураанхай саха – конь Дьобьогой Тойон, олицетворяет величие, могущество, защиту своего народа. Наличие изображения коновязи Сэргэ символизирует единение жителей улуса. Кроме этого конь является символом основной тягловой и транспортной силы в сельском хозяйстве Усть – Алданского улуса. Авторы герба: Колодезников Прокопий Михайлович (с. Борогонцы), компьютерный дизайн и доработка: Матвеев Артур Матвеевич (г. Якутск)²¹.

В процессе развития социокультурной практики нашего общества животные постепенно превратились в зооморфные образы – образы окружающего мира, которые люди наделили особым значением. Здесь важную роль играет процесс репрезентации, представляющий особую символическую деятельность, замещение или имитацию, в которой «образ определяется как иллюзия»²².

Для якутов образ коня по сей день остается символом, связывающим срединный мир с миром Айыы (верхние Божества), кроме этого, священное животное выступает своеобразным мостом между прошлым и настоящим народа саха, конь воплощение идеи наследия, преемственности традиций и обычаев.

Образ коня играет большую роль в сохранение особенности культуры, внешнего облика якутов, как нации, в организации культурного пространства жизни, повседневности. Образ якутского коня – символ, наполненный поликультурным смыслом, вполне отражает процесс культурной взаимосвязи традиционного и современного, помогает осмыслению и познанию мира, воплощает идеи наследия, преемственности традиций и обычаев. Этот факт показывает, что, не смотря на ускорившийся темп жизни современного индустриального общества, который повлек за собой смену приоритетов развития, основы традиционной культуры сохраняются и передаются следующим поколениям.

Примечания

¹ Кулаковский А. Е. Научные труды. Якутск: Бичик, 1979. С. 80–89.

² Гоголев А. И. Якуты: проблемы этногенеза и формирования культуры. Якутск, 1993. С. 19.

³ Бравина Р. И., Попов В. В. Ритуальные комплексы с конем в Якутии, XV–XX вв. Якутск: Бичик, 2009. С. 4.

⁴ Махлина С. Т. Культура как совокупность знаковых систем и ценностных смыслов // Теория культуры / под ред. С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова. СПб.: Питер, 2008. С. 384.

⁵ Закон Республики Саха (Якутия). Об официальной символике Республики Саха (Якутия). URL: <http://sakha.gov.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

⁶ Акимов А. К., Андреева К. И., Матвеев А. М. Официальные символы Республики Саха (Якутия). Бичик, 2006.

⁷ Ксенофонов Г. В. Изображения на скалах реки Лена в пределах Якутского округа // Бурятоведение. Вырхнеудинск, 1927. Вып. 3/4. С. 64–70.

⁸ Ойунский П. А. Русско-якутский термино-орфографический словарь. М., 1935. С. 19–51.

⁹ Саввин А. А. Материалы к изучению ленских писаниц. Рукопись. 1940 // Арх. ИЯЛИ ЯНЦ СО РАН. Ф. 4. Оп. 12. Ед. хр. 14–16.

¹⁰ Окладников А. П. О возникновении письменности в Якутии: по материалам наскальных изображений на Средней Лене // Древняя письменность якутов: материалы науч. конф. каф. Якут. пед. ин-та. Якутск, 1942.

¹¹ **Кун Дьөһөгөй обото** = Священная лошадь саха / хомуйан **онордулар**: Р. И. Бравина, С. Г. Алексеева, Н. П. Степанов. Дьокуускай: Бичик, 2011. 184 с.

¹² Окладников А. П. Петроглифы Верхней Лены. Л.: Наука. 1977.

¹³ Окладников А. П. Ленские писаницы: наскальные рисунки у дер. Шишкино. М., 1959.

¹⁴ Закон Республики Саха (Якутия). Об официальной символике Республики Саха (Якутия).

¹⁵ Акимов А. К., Андреева К. И., Матвеев А. М. Официальные символы Республики Саха (Якутия). Бичик, 2006.

¹⁶ Закон Республики Саха (Якутия). Об официальной символике Республики Саха (Якутия).

¹⁷ Акимов А. К., Андреева К. И., Матвеев А. М. «Официальные символы Республики Саха (Якутия). Бичик, 2006 с.

¹⁸ Закон Республики Саха (Якутия). Об официальной символике Республики Саха (Якутия).

¹⁹ Акимов А. К., Андреева К. И., Матвеев А. М. Официальные символы Республики Саха (Якутия). Бичик, 2006 г.

²⁰ Закон Республики Саха (Якутия). Об официальной символике Республики Саха (Якутия).

²¹ Там же.

²² Там же.

А. М. Саморцева

Якутская свадьба: традиции и новизна

Уникальность каждого народа – неоспоримый факт. Каждый народ имеет свою историю, культуру, традиции и обычаи, и перед каждым из них встают вопросы, которые никогда не утратят своей актуальности: как не потерять собственное «я», возродить традиции, сохранить преемственность поколений. Со временем устои и традиции народа забываются, отходят на задний план, и взамен их приходят новые. В данной работе мы рассмотрим трансформацию якутской свадьбы XIX в. и современности. Важность исследования заключается в том, что на сегодняшний день остро встает проблема девальвации культурных ценностей, сохранения культурной идентичности народа.

Ключевые слова: традиционная культура, обряд, свадьба, традиции

Ayta M. Samortseva

Yakut wedding: tradition and novelty

The uniqueness of each nation – an indisputable fact. Every nation has its own history, culture, traditions and customs, and in front of each of them are questions that will never lose its relevance: How not to lose his own «I», to revive the tradition, to maintain the continuity of generations. Over time, the foundations and traditions of the people forgotten, pushed to the background, and return them to come new. In this paper we consider the transformation of the Yakut wedding of the XIX century and the present. The importance of the study lies in the fact that today there is a problem acute devaluation of cultural values, conservation of the cultural identity of the people.

Keywords: traditional culture, ceremony, wedding, tradition

Якуты (самоназвание – «саха») – древний тюркский народ, проживающий на территории Республики Саха (Якутия). «В старину слово саха употреблялось только в смысле человека, и называли они себя тогда ураангхай саха, что по Худякову значит коренной якут, а слово урангхай употребляется в смысле быстрый и ловкий¹.

Народ саха относится к алтайской языковой семье, в которую входят тюркское, монгольское и тунгусо-маньчжурское объединение². Вопрос происхождения этого народа, до сих пор остается открытым. Но все же, многие ученые придерживаются точки зрения, что якутский народ произошел от смешения нескольких этносов, которые имеют южное происхождение. Это может подтвердить нам также героическое сказание об Элээ и Омогое, в котором прослеживается «пришлось» и влияние других культур. Таким образом, будучи кочевым народом и впоследствии оказавшись на территории современной Якутии, они смогли не только сохранить, но и приспособить свою культуру к суровому климату.

По древним представлениям якутов, Вселенная состоит из трех частей: Верхний мир состоит из пантеона божеств Айыы, во главе которого находится Юрюнг Айыы Тойон, в Среднем мире обитают люди – потомки божеств айыы и духи – «иччи», а в Нижнем мире господствуют злые демоны – абаасы. Мировое древо Аал Луук Мас проходит через все эти миры оно является символом единства мира.

Якуты считают себя детьми природы (айылга огото). Этот народ не только почитает окружающую среду, но и одухотворяет ее. По древним поверьям якутов каждый лист, каждое дерево имеет свою душу, свое дыхание – «тыын». Якуты бережно относятся к природе и ко всем ее проявлениям. Собираясь на охоту, они просят помощи и удачи у духа хозяина леса – Байаная, также до сих пор сохранился обряд кормления огня, так якуты задабривают духа огня именуемым – «уот иччитэ».

Как мы видим, некоторые ритуалы и обряды сохранились, а точнее сказать возродились за последние десятилетия. Другая же ситуация обстоит с семейно-брачными отношениями. Если раньше институт семьи выступал как высшая ценность, где закладывались основные морально-этические, эстетические, нравственные, духовные ценности. А многодетная семья выступала как норма, то сегодня взгляд на семью кардинально противоположный. Бездетность или однодетность, возрастающее количество аборт, уменьшение количества зарегистрированных браков, а также возрос коэффициент разводов. Появилось такое явление как «гражданский брак» – все эти тенденции

говорят нам о том, что изменились моральные установки и ценности людей, которые необходимо разрешить.

Свадьба – это форма заключения брака с целью создания новой ячейки общества – семьи. Брак в Якутии XIX в. выступал как экономическая сделка между семьями. Институт калыма и приданного здесь играл немаловажную роль, поэтому к выбору жениха и невесты относились со всей серьезностью.

Свадебный обряд народа саха – это комплекс различных обычаев и ритуалов, связанных с поклонением божествам Айыы. Многие обряды традиционной якутской свадьбы XIX-начала XX в. находят свои аналогии в свадебной обрядности других тюрко-монгольских народов Южной Сибири и Средней Азии: казахов, киргизов, каракалпаков, сибирских татар, алтайцев, хакасов³.

Как указывают исследователи, традиционная якутская свадьба состояла из нескольких этапов: сватовство – сговор («кэргэн кэпсэтии»), первый свадебный праздник (кутуоттуур – зятевать), который совершается после уплаты части калыма в доме невесты, т. е. посещения женихом невесты в ее доме – туһэ барар; второй свадебный праздник, включавший переезд невесты в дом жениха и праздничный пир в нем после полной выплаты калыма, – кыыс суктуутэ, или уруу; временное возвращение молодой в родной дом – торкууттуу, где посещение ею своих родственников происходит через некоторое время после уруу⁴.

Первый этап свадьбы XIX в. был описан в работах В. Л. Серошевского, И. А. Худякова, Н. А. Вишневского, В. Ф. Трошанского, Р. Маака. Это подготовительный этап, где родителями решались все организационные вопросы, касающиеся свадьбы молодых: размер калыма и приданого, пригодность к браку молодых.

После решения всех вопросов две семьи уже начинали готовиться к самой свадьбе. Для невесты собирали приданое, в которое входили домашняя утварь, одежда, скот, меха, подарки родственникам жениха. Приданое ровнялось приблизительно половине калыма.

Калым выплачивался частями, он всегда тяжким бременем ложился на семью жениха, так как свадьба у якутов всегда дело очень затратное. Часть калыма отдавалась родителям невесты – скот приводили целыми табунами, иногда количество их доходило до нескольких сотен.

Этот период свадьбы длился около трех дней, где роднящиеся стороны знакомились, обменивались благопожеланиями. Навстречу поезду жениха выходил отец невесты, брал за узды коня будущего тестя и вел их к коновязи, так же поступали с остальными гостями родственники невесты. После родственники отправлялись в жилище, на улице остается лишь жених, который должен смиренно ждать пока за ним отправят его старшего брата или другого родственника мужского пола. Только после этого жениха приводят в дом за кнут с закрытыми глазами и опущенной головой.

В доме жених совершает обряд кормления огня, после этого жениха уводят в угол в правой части балагана и садят лицом к стене и спиной к присутствовавшим.

Это особая «невидимость» жениха на свадьбе может быть связана с мифологическим воззрением народа о так называемом образе «чужого». Во многих Олонхо мы можем проследить аналогию, которая связана с похищением невесты. В данном случае жених уводит ее в свой дом, точно так же как поступает абаасы в Олонхо. При этом невеста как бы умирает для своего рода и воскресает уже в другой новой для себя роли – жены, матери. Именно этим и объясняется так же запрет на ее свободное передвижение, то есть ее помещают за специальную занавеску «хапахчы», где она должна сидеть до окончания всего свадебного действа.

Начинается пир, «во время пира обе стороны обменивались мясом и кумысом. Преподношение кумыса или мяса сопровождалось речью, пожеланиями»⁵.

Этап этой свадьбы мог продолжаться три-четыре дня, где устраивались соревнования для молодежи для выяснения силы и ловкости юношей, исполнялся осуохай (круговой ритуальный танец). После этой свадьбы невеста с женихом считались мужем и женой, но только после уплаты полной суммы калыма жених мог забрать невесту к себе домой.

Третий этап свадьбы – переезд невесты в дом жениха. К этому дню тщательно готовились, важным обрядом был – обряд одевания невесты. Этому особому обряду посвящались отдельные работы, статьи исследователей. Он был отражен в научно-популярном фильме «Якутская свадьба XIX в.», в различных театральных постановках, на открытии международных спортивных игр «Дети Азии» (2012 г.).

«В начале XIX в. церемония одевания невесты у богатых людей соблюдалась в виде строгого ритуала. Перед камельком стелили белую конскую шкуру с черной оторочкой – харалаах аас тэллэх, на которую вставала невеста, и ее одевали в лучшую нарядную одежду. Вся верхняя одежда невесты состояла из волчьей или лисьей шубы саныйах, меховых защитников лба, подбородка, нагрудника,

наушников, наносника, длинного шарфа-боа моойторук, меховых запястников и напальчников, нарядно вышитых больших дорожных рукавиц, меховой обуви»⁶.

После обряда одевания невесты жених подходил к невесте и выводил ее из дома за специальный ремешок.

«На дворе жених и невеста садились верхом на лошадей. Они объезжали толпу, стоящую вокруг коновязи, 3 раза, затем останавливались. Им подавали чорон с кумысом. Тогда старик, остающийся в доме, брызгал кумыс на круп невестинной лошади, приговаривая: „Будь ты, подобно этому, богата“»⁷.

После этого отправлялись в дорогу. Невеста не должна была плакать и оглядываться – это могло повлечь за собой несчастье. Считалось, что если она обернется назад, то может забрать с собой счастье из дома родителей. В этот период она уже была отделена от своего рода, но еще не вошла в род жениха, такое маргинальное положение было опасно не только для окружающих, но и для нее самой. Это путешествие можно сравнить с переходом в Другой мир.

После того, как поезд жениха выехал с территории дома невесты, приступали к приобщению ее к роду жениха, которые состоял также из нескольких этапов: приобщение к духу хозяину местности, духу хозяину коновязи, духу хозяину огня.

«Обряд приобщения к духу местности в народе назывался „привязывание гривы“ (сиэл баай-ар)»⁸. Невеста привязывала волосы коня на ветки березы с просьбой о счастливой замужней жизни. Далее следует обряд жертвоприношения коновязи. По данным Э. К. Пекарского и Н. П. Попова обряд совершался рано утром до восхода солнца. Невеста оставляла у коновязи – кобылу, так она задабривала его духов.

Подъехав к дому, жених с невестой, должны были трижды объехать коновязь сэргэ.

«Невесту в дом вводила пожилая, почтенная женщина „ийэ буоллачы“ (названная мать) или „сиэтэччилэр“ (ведущая на поводу), приехавшая вместе с ней она вела невесту за плетку, за который та держалась. По пути от коновязи до дома невеста должна была носить несколько связок меха и столько же раз поклониться (куда именно, выяснить не удалось. – П. С.)»⁹.

Далее следует обряд кормления огня. Невеста привозила с собой мясо, масло, оладыи, которыми угощала огонь с просьбами о счастливой жизни. После этого начинался пир, где все происходило также как и в доме невесты с благословениями и пожеланиями родных, с угощением оладыями, кумысом, кониной. Этот этап длился также несколько дней, на второй день родные жениха осматривали приданное невесты, привезенное мясо. Также примечательно, что на этой свадьбе происходит первая брачная ночь молодых. Как пишет Романова, в эту ночь проверяли честность невесты. «Для этого у изголовья кровати на специальной деревянной посудине кытыа выкладывали отварные печень, сердце животного или масло. Если девушка была девственной или по нраву жениху, то жених должен был откусить кусочек от печени или попробовать масло. В ином случае пища оставалась нетронутой»¹⁰.

Третий день провожали гостей. «Через три дня после отъезда своих родственников невеста переодевалась в домашнюю одежду, показывалась родственникам мужа и одаривала их»¹¹.

Также следует отметить существование обряда избегания, который был зафиксирован Серошевским: «в старину в продолжение семи лет пряталась невестка перед свекром, перед братьями и другими мужчинами – родственниками мужа. Молодые жили на левой (женской) дома половине, за перегородкой.

Современная якутская свадьба в корне отличается от традиционной. Она представляет собой синкретичную структуру, включающую в себя традиции русского, европейского обществ.

Из русской традиции в якутскую вошел обычай кричать «Горько!», обмен крестами заменился в русской традиции на обмен кольцами в XVIII в. и пришел в якутскую современную свадьбу. Сегодня разбивают бутылку шампанского на счастье, этот обряд, возможно, перешел от русской традиции бить посуду на свадьбе.

Прикреплять замки на мосту и выбрасывать ключ в воду начали в Италии, постепенно этот обычай переняли якуты.

Особое влияние на традиционную якутскую свадьбу оказали европейские традиции. Например, на смену традиционному свадебному наряду пришел обычай носить белое платье с фатой, бросание букета и подвязки невесты прочно вошло в традицию. Появилась традиция первого танца молодых. Свидетели играли защитную роль в Древнем Риме, но сегодня их функция изменилась.

Следует отметить, что в современной свадьбе все же сохранился обряд «кэргэн кэпсэттии», но со значительным преобразованием. Молодой человек просит согласия у родителей невесты, получив его, начинают готовиться к торжеству, обсуждают детали праздника. Обряд кормления огня присутствует в обязательном порядке на всех свадебных обрядах якутов, а также благословление

алгысчыта и родителей со стороны невесты, жениха. Также сегодня играют биһирэм – продолжение свадьбы в тесном семейном кругу.

Подводя итог, можно сказать, что сегодня свадебный обряд якутов – это многогранное явление, которое отражает традиции и мировоззрение разных народов. Как мы видим, что многие ритуалы, проходившие на традиционной свадьбе были утрачены, что, несомненно, сказывается на мировоззрении народа. Как нам кажется, необходимо переосмыслить такую трансформацию и определить, что же являлось тем стержнем, который так скреплял семью воедино, и почему на данный момент сложилась такая ситуация.

Примечания

¹ Троцанский В. Ф. Эволюция черной веры (шаманства у якутов). Казань, 1902. С. 12.

² Гоголев А. И. Отражение древних алтае-индоевропейских связей в культуре и языке якутов // Вопр. истории. 1998. № 11/12. С. 114.

³ Слепцов П. А. Традиционная семья и обрядность у якутов, XIX – нач. XX в. Якутск: Якут. кн. изд-во, 1989. С. 53.

⁴ Там же. С. 31.

⁵ Серошевский В. Л. Якуты: опыт этногр. исслед. 2-е изд. М., 1993. С. 540.

⁶ Алексеев А. Н., Романова Е. Н., Соколова З. П. Указ. соч. С. 293.

⁷ Худяков И. А. Краткое описание Верхоянского округа. Л., 1969. С. 170.

⁸ Там же. С. 20.

⁹ Цит. по: Слепцов П. А. Указ. соч. С. 40.

¹⁰ Алексеев А. Н., Романова Е. Н., Соколова З. П. Указ. соч. С. 292.

¹¹ Мухоплева С. Д. Якутские народные обрядовые песни: система жанров. Новосибирск: Наука, 1993. С. 22.

А. М. Сидорова

**Эвенкийский танец
в системе ценностей традиционной культуры народов Севера**

В статье рассматривается эвенкийский танец как важнейший элемент традиционной культуры народов Восточной Сибири, аккумулирующий ценностные установки и мировоззренческие доминанты культуры. Автор рассматривает один из видов эвенкийского танца – имитационно-подражательный, который наиболее ярко характеризует связь танцевальной культуры эвенков с мифологическим комплексом народа.

Ключевые слова: традиция народов Восточной Сибири, ценностные ориентиры, мифология

Anastasia M. Sidorova

**Evenki dance
in the values of the traditional culture of ethnic groups of the North**

The article discusses the Evenki dance as an essential element of traditional culture of the peoples of Eastern Siberia and buffer values and worldview of the dominant culture. The author considers one of the types of Even dance – imitation-mimetic that most clearly characterizes the relationship of dance culture with the Evenki mythological complex people.

Keywords: Eastern Siberian traditions, values, mythology

Культура, созданная коренными народами Севера, существует на протяжении нескольких тысячелетий. Но предметом собственного научного исследования она становится только в XIX–XX вв. Северные народы, проживающие на территории Российской Федерации, создали неповторимую, уникальную традиционную культуру. Во многом трансляцию и сохранение традиции обуславливало развитие устного народного творчества, а также обрядовая составляющая, запечатленная в том числе в танцевальной культуре.

В наше время танцы коренных народов Севера недостаточно изучены, в частности, подражательная танцевальная культура эвенков. Во многом образ жизни и присущие им виды хозяйственной деятельности (охота) обусловили формирование их традиционной культуры. В танцах народов Севера нашло отражение их отношение к окружающей природе, обожествление духов природы, олицетворение различных стихий и явлений природы. Важными факторами, которые способствовали формированию подражательной танцевальной культуры стали фольклор, обряды и религиозные представления коренных народов Севера.

Как отмечает В. Н. Нилов, во всех локальных группах эвенков сложились свои устойчивые танцевальные миниатюры, в которых название каждого танцевального напева определяется устойчивой возгласной манерой.

Важно также подчеркнуть, что эвенкийские танцы испытали определенное влияние якутских танцев, которые по темпу своего исполнения были более медленные.

Одной из форм эвенкийского танца был хоровод, отличительной чертой которого можно считать массовость и логику внутреннего развития. Характерной чертой является динамика танца, которая развивается от медленного в начале, постепенно убыстряясь, до максимально быстрого темпа в завершении. Таким образом, проявляется своеобразное соревнование выступающих, так как в самом финале остаются самые выносливые, получавшие своеобразный «приз» в виде собственного совершенствования. В конце XIX в. В. С. Серошевский обратил внимание на замедление темпа тунгусского танца под влиянием якутов: «Движения тунгусов легки, часто грациозны, всегда порывисты. Впрочем, эта порывистость, почти судорожность движений значительно сглаживается с переменной образа жизни и платья. Оседлые тунгусы, скотоводы, в просторных якутских «сон» (верхняя одежда) двигаются так же солидно, как и якуты; наоборот, занимающиеся охотой вместе с тунгусами якуты, в легких тунгусских костюмах в объёмку, усваивают до некоторой степени порывистость тунгусских движений»¹.

Важной составляющей танца была его архитектура – хоровод (круговая композиция) символизировал солнце, вращение – смену времен года, различного рода движение – поклонение природе. В силу чего все элементы танца – игра, перепляс исполнителей друг с другом, запев, песня, – были неразрывно связаны между собой.

Танцевальная культура эвенков тесно связана с обрядово-ритуальным комплексом народа. Большинство подражательных танцев, так или иначе, воплощали тотемические представления эвенков: в танце, связанном с охотничьим обрядом, исполнитель пытался извиниться перед убитым животным, умиловить духов. Это было проявлением национальной черты эвенков, которые всегда уважительно относились к окружающей их природе, антропологизировали окружающий мир.

Собственно игры и танцы эвенки устраивали в конце зимнего промысла, в канун прихода весны.

Подражательные танцы имитировали охоту на различных зверей, именно поэтому в них сохранились элементы зазывания и задабривания животных. Эвенкские тотемные представления нашли свое воплощение в охотничьих мистериях, импровизационных песнях и плясках, а также в поклонении духам-хозяевам тайги².

Подражательный танец, основанный на наблюдении над повадками животных, становился своеобразным перевоплощением в животного или птицу, культ которых был наиболее развит у эвенков.

Одной из центральных культовых фигур был медведь. Его изображение встречается крайне часто в предметах, связанных с семейным и родовым культом, украшают вещи шамана, что свидетельствует о значении данного зверя как тотемного животного. Также его культовый и сакральный статус в эвенкийских племенах подчеркивает похоронный обряд, который проводят над убитым медведем.

Медведь связан с эвенкийской мифологией, он – важная часть картины мира народа. Его зачастую изображают как первого обитателя земли, первопредка, который принял звериный облик. Важная роль отводится медведю как помощнику шамана, который выполняют важную функцию посредника между мирами, людьми и духами.

Важная роль отводится культу Манги³ (Майин, Нити), который в мифах эвенков является духом-хозяином нижнего мира. Он посылал удачу охотникам, владел душами всего живого: людей, зверей, деревьев, трав. Манги часто изображали в образе человекозверя – гигантского медведя. Некоторые шаманские роды вели свое происхождение от Манги, почитали его и поклонялись ему⁴. Так, наиболее отчетливо тотемные представления эвенков проявляются в обрядах поедания мяса медведя и погребения останков – костей и головы: в частности поедание мяса можно соотнести с причастной трапезой рода, а захоронение останков медведя было аналогичным погребению сородича.

Е. С. Новик отмечал, что «мифы медвежьего цикла и освященные ими обряды по случаю добычи зверя в берлоге, как и обрядовые действия вообще, моделируют связи общества с миром разнообразных духов. С одной стороны, они являются своеобразными „средствами воздействия“ на внешнюю природу и социальную оболочку „мира людей“ (следовательно – „средствами управления средой обитания“), с другой – подтверждают неизменность установленных во времена „первотворения“ связей человека со средой обитания. Их преемственность, соединяют собой старые и новые поколения носителей культурной традиции»⁵.

Обряд над убитым медведем превращался в «медвежий праздник», который нашел свое воплощение в различных элементах танца. В частности можно отметить развертывающуюся танцевальную пантомиму – нахождение берлоги, подготовку к охоте и непосредственно саму охоту. Интересно, что участники обряда хореографическими средствами демонстрировали существовавшие в племени табу – например, запрет мыть руки или расчесываться перед охотой.

Важной составляющей медвежьего праздника был танец ворона. Именно в его облике (имитируя его движения) представал в начале действия охотник. Его значение в обряде определяется тем, что в реальной жизни вороны, санитары леса, сопровождают охотника на протяжении всего времени охоты, ожидая своего часа. В танце ворон-охотник, прыгая и издавая звуки, имитируя движения птицы, звал собратьев-воронов отвесть обнаруженную им в тайге добычу, которой и была берлога медведя⁶.

В эвенкийской картине мира и мифологических представлениях отражены наиболее существенные события жизни народа, которые эвенки передают в игровой, символической и танцевальной формах. Важное значение на формирование танцевальной культуры оказал мифологический комплекс эвенков, который определил содержание подражательных танцев. Рассмотренный материал свидетельствует о том, что многие обрядово-ритуальные действия всегда сопровождалась имитационно-подражательными танцами. Тесная связь с природой играла важную роль в появлении танцевального текста, своеобразную пластику которого обусловили

природно-климатические условия, что нашло свое отражение в особенностях пластики рук и ног исполнителя.

Таким образом, мифологический комплекс эвенков, сопровождаемый сложным ритуалом, который, в свою очередь, опосредуется через имитационный танец, отражает общность происхождения и культуры эвенков, утверждает внутренние интеграционные связи, свойственные этнической общности.

Примечания

¹ Нилов В. Н. Традиционная хореография коренных народов Севера и Дальнего Востока // Фольклор палеоазиатских народов. Якутск: ИПМНС СО РАН, 2005. С. 166.

² Нилов В. Н. Северный танец: традиции и современность. 2-е изд., доп. М.: Север. просторы, 2005. С. 52.

³ Анализируя этимологию эвенкийского слова «манги», А. Ф. Анисимов отмечает три значения термина: 1) дух предков; 2) медведь; 3) дух – хозяин нижнего мира (Анисимов А. Ф. Религия эвенков в историко-генетическом изучении и проблемы происхождения первобытных верований. М.: Л., 1958. С. 59).

⁴ См. подробнее: URL: <http://fond-tatiana.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

⁵ Новик Е. С. Вербальный компонент промысловых обрядов: на материалах сиб. традиций // Малые формы фольклора. М., 1995. С. 198–217.

⁶ См. подробнее: Нилов В. Н. Указ. соч. С. 52.

А. С. Шапошникова

Ценностные смыслы игр в культурных пространствах Крайнего Севера России

В данной статье ставится задача выявить ценностные смыслы игр в становлении и сохранении культурного пространства Севера России. Описаны и проанализированы традиционные эвенские игры. Рассмотрены ценностные составляющие некоторых игр и, на основании анализа игр, выявлены их культурные смыслы.

Ключевые слова: культурное пространство, циркумполярная цивилизация, культурное наследие, этническая идентичность

Alyona S. Shaposhnikova

Value meanings games in the cultural space of the Russian Far North

This article seeks to identify the value meanings of games in the formation and preservation of the cultural space of the Russian North. Described and analyzed the Even traditional games. Are considered valuable components of some games and games based on an analysis, revealed their cultural meanings.

Keywords: cultural space, circumpolar civilization, cultural heritage, ethnic identity

Актуальность данной статьи заключается в рассмотрении проблематики становления единого культурного пространства Севера России, сохранения уникальной циркумполярной цивилизации в целом. Эта цивилизация является одной из самых древних в мире, она, в известной мере, сумела сохранить самобытный уклад жизни, самобытную культуру повседневности.

Культурное пространство, с точки зрения А. С. Запесоцкого, представляет собой среду повседневного обитания человека. Его смысловые и символические составляющие выступают в качестве ориентира в ценностных предпочтениях, мотивируют поведение людей¹.

А. С. Кармин и Е. С. Новикова анализируют культурное пространство как пространство, образованное множеством явлений культуры, которые пересекаются и взаимодействуют друг с другом. В пространстве культуры они выделили три измерения, три основных типа смыслов, находящихся в социальной информации: знания, ценности, регулятивы².

По мнению В. П. Большакова, культурное пространство – «это поле, порождаемое взаимодействиями и воздействиями ценностей культуры и их систем»³. А. Н. Быстрова исследует это явление как форму реализации общественного уклада жизни: «это пространство осуществления социальных программ, целей и интересов, распространения идей и взглядов, языка и традиций, верований и норм»⁴. В общем-то все указанные авторы обращают внимание на значимость культурных (кто-то именует их социальными), ценностных смыслов в порождении и сохранении культурных пространств.

Культурный смысл немецкий философ Г. Фреге определил как накопленную культурой информацию, посредством которой общество (общность, нация, народ) создает свою картину мира, т. е. подходы к принципам жизни, думает о своем предназначении в мире. Смысл является междисциплинарным понятием, выражающим содержание социального опыта. Под смыслом понимается ценность чего-либо, идея, целостное содержание явления.

С точки зрения аксиологического подхода, культура это и есть совокупность базовых ценностей общества, находящегося на определенном этапе своего исторического развития. В. П. Большаков понимает культуру как обработку, оформление, облагораживание человеком окружающей среды и самого себя. «Обработка» осуществляется путем порождения, сохранения, передачи и реализации в жизни духовных ценностей. Добро, вера, истина, красота, любовь, свобода в их различных преобразованиях (справедливость, честность, святость, милосердие, порядочность, тактичность, терпимость, совестливость, изящество, вкус и т. д.)⁵.

Г. П. Выжлецов определяет ценность как истину духа и содержательную основу мировоззрения и культуры в целом, а не просто оценочно-познавательное отношение субъекта к объекту⁶.

С. Л. Франк подтверждает: «совокупность осуществляемых в общественно-исторической жизни объективных ценностей»⁷. Б. Л. Борухов называет ценности «зеркалами культуры»⁸.

Культурные ценности и идеалы сохраняются через специальные меры государственной под-

держки по отношению к уникальному культурному наследию, в частности арктической цивилизации: фольклору, языкам, декоративно-прикладному искусству, архитектуре с элементами этномифологической символики и т. д.⁹

Так как культурное пространство предстает как поле реализации ценностей в жизни человеческих сообществ, общества, то изучение его, помимо всего прочего, связано с исследованием культурных практик этносов, в которых воплощаются ценностные смыслы их жизнедеятельности.

В данном случае объектом исследования стали традиционные игры, так как в них, зачастую еще в пору становления этносов, проявлены, закреплены многие ценностные смыслы каждого данного культурного пространства. Традиционные игры – это специфическая атмосфера видения окружающего мира, освоения уклада жизнедеятельности, приобщения к уникальной культуре своего народа. Они содействуют становлению этнической идентичности (у детей и подростков), а также способствуют сохранению, укреплению идентичности у представителей этноса вообще. Таким образом, изучение традиционных игр определенного этноса способно давать представление о его сущности и процессах, происходящих внутри него. А, следовательно, с помощью их исследования, можно выявлять ценностные смыслы разных культур, в том числе и интересующей нас циркумполярной цивилизации.

На территории Российской Федерации проживает 40 коренных малочисленных народностей, относящихся к «циркумполярной (арктической) цивилизации» – особом типе социально-экономического и культурного развития этнокультурных групп, проживающих за Полярным кругом¹⁰. Взаимосвязь с природой, близость земли являются главными особенностями циркумполярной цивилизации.

Одними из древнейших коренных малочисленных народов Севера являются эвены.

Эвены – сибирский тунгусо-маньчжурский народ. Численность на 2010 г. составляет 21830 человек. Расселяются на территории Республики Саха (Якутия), Чукотского и Корякского автономных округов, Камчатской и Магаданской областей и Хабаровского края. К традиционным занятиям эвенов относятся: оленеводство, охота на мясного и пушного зверя, рыболовство. Вели кочевой, оседлый и полuosедлый образ жизни. В религиозных представлениях, сочетавших в себе православие и язычество, существовал культ «хозяев» природы и стихий: тайги, огня, воды и т. д. Важное место занимал культ огня. По древним верованиям эвенов, огонь является воплощением доброго духа, семейного счастья и благополучия. Функциями очага были тепло и свет, пища, защита от диких зверей. Они обусловили особое отношение к нему как к сакральному центру жилища. Кроме этого, этого эвены поклонялись солнцу, которому приносили в жертву оленей. Были развиты промысловые культы, духов-хозяев природы, шаманизм¹¹.

Игры эвенов – не просто развлечения. Они связаны с их хозяйственной деятельностью, верованиями, обычаями, культами. Каждая конкретная игра содержит в себе определенные культурные смыслы. Например:

Игра «Курукэн» (юла, изготовленная из полена). Из коры дерева вырезают круг, в середину втыкают заточенную с одного конца палочку. Играли на столе (тэвэлгэнду) по двое и более детей. Крутили по очереди. Побеждал тот, у кого дольше крутился курукэн. Чтобы знать, как долго крутится, вели счет: Омэн, дер, илан, дермяр¹².

Семантический анализ данной игры приводит к обнаружению солярного символа (круг). Культ солнца у эвенов – древний и насыщенный смыслами. Палочка в кругу – это мужское и женское – имитация акта зачатия. Начинающееся движение круга, как соединение мужского и женского, представляет собой метафору жизни, зарождающуюся в этом процессе. Мужчина и женщина дают жизнь. Солнце олицетворяет жизнь, тепло, очаг. Поэтому эти символы часто используются вместе. Тем самым ребенок усваивает модель мира в ее частных проявлениях.

Интересен тот факт, что эта игра носит коллективный характер, тем самым подчеркивалась роль общества в таких сакральных процессах. Исходя из метафоры жизни, побеждает тот, кто сможет на длительное время раскрутить этот процесс.

Игра «Хаамнубах» (эвен. Хаамнубахxh). Весной или ранним летом, в пору пробуждения жизни в природе, эвены собирали детей и организовывали игру. В мешочек из рыбьей кожи («утукан») клали «чом» – самую мягкую верхнюю часть оленьих пантов. При этом объясняли, что «чом» – это дар счастливой страны. Дети должны стараться вырвать друг у друга мешочек. Тот, кому он достанется, должен стать счастливым и добрым человеком. Затем в игру вступали взрослые. Тому, кому доставался мешочек, говорили:

«Ты самый добрый, счастливый человек и потому тебе достался дар Вселенной!». При этом приговаривали: «Да будет полное счастье тебе!». Победитель объявлялся «мондьи»¹³.

У эвенов существуют различные термины и понятия, а точнее, пять основных заповедей: мондьи, үекэл, оти, даво и ани¹⁴, отражающие жизненную этику и морально-нравственные устои. В суровых условиях Севера жизнь кочевых людей регламентировалась неписаным сводом правил и законов, то есть обычаями и запретами-оберегами.

Интересно, что подобная игра проводится в период ранней весны или лета. Времена года в традиционной культуре эвенов определялись по изменению состояний живой и растительной природы. Древние названия эвенских месяцев отражают фенологические признаки. Июнь – «дылгас илаанни» – буквально означает месяц солнца, воды и новой зелени, месяц пробуждения и обновления природы. С этого месяца начинался древний Новый год эвенов. Основным признаком его является появление свежей зелени – травы и растений, отходу коры деревьев¹⁵. Летний сезон в календаре эвенов означает счастливую и радостную пору земного бытия. Таким образом, вполне логично, что в период, когда природа обладает наибольшим потенциалом энергии, традиционная культура, основанная на тесной связи с окружающей средой, просит у нее счастья.

Рыболовство – это основа жизни эвенов, важнейший источник пропитания, также как и оленеводство. Самоназвание эвенов переводится как «ламу́ты», от эвен. «ламу» – море, а «ороч, орочен» – от. эвен. «орон» – «домашний олень», т. е. «оленьные». Потому, олень является тотемным животным. Он – покровитель счастья, умиротворения. Панты оленя эвены связывали с магией, они являлись надежным целительным средством. Исходя из этого, эвены охотились за оленем как за счастьем.

В суровых природно-климатических условиях эвены выработали традиции толерантности¹⁶, это является основной чертой культурного наследия. Фундаментом таких традиций является духовная культура, где взаимоуважение и взаимопомощь стали неписанным законом для всех жителей тундры¹⁷. Поэтому победителя всячески поддерживают, выказывают доброжелательное отношение, ведь коллективный характер хозяйствования приучил разделять добычу, и в какой-то степени выигранное «счастье» достается в итоге всему поселению. Такой подход воплощается в обычае «Нимат», в соответствии с которым, «охотник должен был отдать большую часть добычи родственникам и соседям по стойбищу. Это касалось рыбы, птицы и всех без исключения зверей. Даже пушнину, которая считалась не только ценным товаром, но и была у эвенов денежной единицей, считалось поделить с другими. Известно много случаев, когда двое охотников, промышляя вместе белку, соболя, лисицу, отдавали друг другу шкурки наиболее ценных, из добытых каждым из них зверей. Необходимо уточнить, что Нимат распространялся не только на сородичей, но даже на иноплеменников, если они оказывались рядом. В тайге и тундре не делиться пищей с человеком, находящимся рядом, означало обресть его на верную смерть»¹⁸. В этой игре мы можем выявить ценностный смысл в культуре эвенов, как Добро.

Что хочется отметить особо – это равенство детей и взрослых во время игрового процесса. Для объединения интересов семьи ребенок вовлекается взрослыми в трудовую деятельность, где им приобретаются навыки жизни в данном культурном пространстве.

Игра «Анна и медведь» – в связи с сильным влиянием русской культуры и православия в частности, еще в XVII в. эвены перешли к массовому двуязычию, в 1936 г. была создана письменность на основе русского алфавита. Поэтому название данной игры звучит на русском языке, но сущность является исконно эвенской.

Игра «Анна и медведь». Играют все, несколько детей. Бабушка Анна кочует на новое место. У нее большой караван оленей. Она кочует вместе со своими детьми. На своем пути они встречаются с медведем. При игре дети встают друг за другом и держатся за переднего. Один из детей – медведь. Правило такое: Бабушка Анна не должна давать медведю поймать своих детей. Дети должны держаться за бабушку друг за другом и не отпускать. Если медведь нечаянно заденет кого-либо, тот выходит из игры. И так до последнего. Потом Анна борется с медведем или соревнуется с ним в беге или прыжке, если победит, то все дети возвращаются. Если проигрывает, то Анной становится другой. Проигравшего медведя тоже меняют¹⁹.

Кроме очевидных педагогических смыслов: держаться вместе во время опасности, находиться близко к взрослому, опасаться хищников, игра несет и специфичные культурные смыслы. Во-первых, в этой игре подчеркивается место ребенка в этой среде. Деятельность ребенка очерчена взрослыми, определены его права и обязанности. Так, в данной ситуации роль ребенка в пассивном уклонении, а взрослые выступали в роли их защитников.

Во-вторых, интересен род занятия главного действующего персонажа – Анны – кочевое оленеводство. Вновь мы наблюдаем пример, как ребенка с ранних лет приучают к основным видам хозяйствования, моделируя жизненные ситуации в играх.

Несмотря на то, что медведь является важным тотемным животным, в данной игре он является источником опасности. В этом проявляется мудрость в понимании окружающей среды традиционными народами, для которых она предстает во всем своем многообразии и жители учатся взаимодействовать с ней в любых ее воплощениях. Эвены испытывали уважение к медведю, сакрализировали его роль в своем происхождении, но при этом, в случае необходимости они могут выступить против своего тотема, но при этом сохраняя почтение.

В беге и прыжках ребенок в метафоричной форме сражается с медведем, совершенствуя свои физические навыки, которые могут пригодиться при реальной встрече с хищником: ловкость, выносливость, быстрота реакции.

Таким образом, показано, что в играх воплощаются актуальные культурные смыслы народов Севера. В частности, наиболее распространены мотивы тотемных животных, солярные символы, дуальные сюжеты, игровым инвентарем выступают игрушки из натуральных материалов (заячий череп, шкура и рога оленя, рыбаья кожа), что с детства органично включает ребенка в окружающую среду.

Можно сделать вывод, что игра в традиционной культуре, хотя бы одного из народов Севера, является средством построения культурного пространства Крайнего Севера. Кроме этого, через игру транслируются импульсы сохранения этнокультурной идентичности, действующие и по сей день. Игра применялась северянами в качестве значимого средства воспитания новых поколений, обучения охотников, воинов, защитников.

Исследование традиционных культур очень важно для нас, мы становимся ближе к пониманию современной жизни их представителей.

Примечания

- ¹ Запесоцкий А. С. Образование: философия, культурология, политика. М.: Наука, 2003. С. 238.
- ² Кармин А. С., Новикова Е. С. Культурология. СПб.: Питер, 2006. С. 131–132.
- ³ Теория культуры: учеб. пособие / под ред. С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова. СПб., 2011. С. 246.
- ⁴ Быстрова А. И. Культурное пространство как предмет философской рефлексии // Филос. науки. 2004. № 12. С. 32.
- ⁵ Большаков В. П. Ценности культуры и время. Вел. Новгород: Новгор. гос. ун-т, 2002. С. 12.
- ⁶ Выжлецов Г. П. Аксиология культуры. СПб., 1996.
- ⁷ Франк С. Л. Этика нигилизма // Вехи. М., 1991. С. 177.
- ⁸ Борухов Б. Л. Культура зеркал и зеркала культуры // Человек и мир. Саратов, 1992. С. 103–121.
- ⁹ Копцева Н. П. К вопросу о сохранении и воспроизводстве традиционной культуры коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока в Сибирском федеральном округе // Проблемы политики и общества. 2013. № 12. С. 1–16. URL: <http://e-notabene.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Этнонациональные общности России: ист.-демогр. и этносоциокульт. характеристика. URL: <http://ethnos.nw.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).
- ¹² Бокова Е. Н. Эвэды фольклор: учеб. пособие по нац. культуре для учащихся 5–6 кл. Якутск: Бичик, 2002.
- ¹³ Алексеев А. А. Забытый мир предков: очерки традиц. мировоззрения эвенов северо-западного Верхоянья / М-во культуры РС (Якутия); М-во по делам народностей Севера РС (Якутия). Якутск, 1993. С. 89–90. URL: <http://knigakan.ru> (дата обращения: 09. 02. 2016).
- ¹⁴ Там же. С. 53.
- ¹⁵ Алексеева Е. К. Традиционный календарь эвенов: отражение хозяйственных занятий // Молодой ученый. 2011. № 12, т. 2. С. 23–25.
- ¹⁶ Дуткин Х. И., Белянская М. Х. Тундренный диалект западного наречия эвенского языка: этнолингв. и этногеогр. исслед. СПб.: Бельведер, 2009. С. 12.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Народы России: праздники, обычаи, обряды / ред. М. М. Бронштейн, Н. Л. Жуковская и др. М.: Росмэн-Пресс: Росмэн, 2008. С. 80–81.
- ¹⁹ Дагаярова М. Игры предков // Татканирук. 2007. № 4, окт.-дек. С. 66–69. URL: <http://nlib.sakha.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

Е. И. Мичурина

Рецепция готики в культуре немецкого романтизма

В статье проанализированы произведения немецких романтиков, где рассматривалась такая значимая часть культуры средневековья, как готический собор. Автор обращается к работам Иоганна Гете «О немецком зодчестве», Вильгельма Вакенродера «Фантазии об искусстве», Сюльписа Буассере «История и описание собора в Кельне», Людвига Тика «Странствия Франца Штернбальда», Франца Брентано «Избранные работы», Эрнста Гофмана «Эликсиры сатаны», Фридриха Вильгельма Шеллинга «Философия искусства» и Генриха Гейне «Путевые картинки».

Ключевые слова: немецкий романтизм, западноевропейская культура, готика

Ekaterina I. Michurina

Cultural studies of eschatological themes in iconography of West European Medieval art

In article were analyzed publications of german romantics, where was considered a significant part of culture of West European art such as gothic cathedral. The author refers to the works of Johann Goethe «About German architecture», William Wackenroder «Fantasies about art», Sulpice Boisseree «The history and description of the cathedral of Cologne», Ludwig Tieck «Travels of Franz Shternbald», Franz Brentano «Selected Works», Ernst Hoffmann «Elixirs of Satan», Friedrich Wilhelm Schelling «Philosophy of Art» and the Heinrich Heine «Travel sketches».

Keywords: German romanticism, Western European culture, Gothic

В эпоху средневековья термин «готический» являлся шуточным синонимом слова «варварский», что ассоциировалась с «темной» средневековой культурой. В 1773 г. писатель и основоположник немецкой литературы Нового времени Иоганн Гете опубликовал статью «О немецком зодчестве», в которой совершенно в новом свете представил готику для мирового сообщества. Гете стал одним из немногих писателей, кто еще до эпохи романтиков стал рассматривать готику с эстетической точки зрения и противопоставлять германскую готику многим другим «чужеродным» стилям архитектуры. Писатель начал свои размышления с определения нового эстетического образца, которым стал для него Страсбургский Мюнстер. Идея писателя лежит в противопоставлении живого и мертвого: Гете противопоставляет колонну античного стиля, которая намертво размещена в стене современного здания (она кажется абсолютно лишней и неестественной при взгляде на строение в совокупности) и Страсбургский собор, напоминающий собой живое дерево, повторяя форму растения. В статье Гете произвел полноценное переосмысление понятия «готическое», ранее имевшее явное негативное значение¹.

По прошествии некоторого времени, готический собор стал излюбленным предметом эстетических споров и философствований многих поколений немецких романтиков, неоднозначным памятником западноевропейского средневековья и в итоге превратился в один из самых значительных символов романтической картины западноевропейского средневековья. Один из представителей направления раннего немецкого романтизма Вильгельм Генрих Вакенродер в произведении «Фантазии об искусстве», продолжил большинство идей Гете о культурном многообразии, утверждая тот факт, что Господу Богу «столь же мил готический храм, как и греческий»². Тема готики постепенно набирала популярность среди писателей эпохи романтизма. После публикации работ Гете и Вакенродера, целый ряд немецких романтиков стал интересоваться готической архитектурой, подробно ее изучать и делать темой своих произведений. Немецкий писатель, философ и критик Фридрих Шлегель изучал в Париже готическое искусство и после обучения он издал работу под названием «Основания готической архитектуры» (1805)³. Немецкий ученый, архитектор и коллекционер древностей, Сюльпис Буассере, в работе «История и описание собора в Кельне» (1823) писал о происхождении готики в Германии и проявил инициативу о завершении строительства Кельнского собора⁴.

Главной чертой архитектурного ансамбля собора готического стиля является вертикаль: он словно произрастает из земли и направляется к небу. Идея иррациональности и биоподобности готики многих своих аспектах привлекала немецких романтиков. Достаточно часто в их произведениях поднималась тема сравнения готического собора и живого растущего дерева. Например, немецкий философ Фридрих Шеллинг в труде «Философии искусства» пишет о том, что готическая архитектура является самой первой ступенью человеческих умений. Также философ считает, что готическое искусство подражает естествен-

ной природе, примитивно, безыскусно повторяет формы растительного мира. Шеллинг поясняет свою точку зрения, говоря о том, что готический собор словно воспроизводит образ дерева с корнями, ветвями и листвой в первозданном виде. Обращаясь к размышлениям Гете, Шеллинг выразил свое мнение по поводу античной колонны. Его позиция состояла в том, что античная колонна также является деревом, но, однако согласно эстетическим правилам оно подвергнуто искусной и качественной обработке и ограничено базой и капителью (т. е. дерево мертвое, а не живое)⁵.

Немецкий писатель, поэт, драматург и переводчик Людвиг Тик в произведении «Странствия Франца Штернбальда» размышляет о наличии природного, живого, творящего начала в готической архитектуре в противовес застывшей и холодной симметрии, которая была характерна для античности. Он пишет о том, что готический собор это монументальное сооружение, которое обладает титаническим духом и не нуждается в какой-либо защите на бумаге или словах, ему совершенно безразлична правильность рисунка с его прямыми дугами и линиями, как безразличны и споры о вкусе и красоте. Тик выделяет ярко выраженную одухотворенность готического зодчества: «сам человеческий дух, его многосторонность, слитая в зримое единство, его смелое титаническое устремление к небесам, его неизмеримая крепость и загадочность; я зрю дух самого Эрвина, он предстает мне в форме видимой, наглядной, живой до содрогания»⁶. Готический собор периода западноевропейского средневековья стал для Тика воплощением исключительной одухотворенности, символом бесконечности и свободы.

Немецкий писатель, художник и композитор Эрнст Гофман выражает идею особенной одухотворенности готического зодчества в произведении «Эликсиры сатаны». Он противопоставляет «живую» готику и «мертвые» античные строения. Точка зрения писателя состоит в том, что: «лишь тот зодчий сможет создать что-либо действительно достойное в этом роде, который проникнется духом, вдохновлявшим старых мастеров, а те умели из произвольно взятых и на первый взгляд несовместимых составных частей воздвигнуть исполненное глубокого смысла замечательное целое. Словом, готический зодчий должен обладать незаурядным чувством романтического, ибо здесь не может быть и речи о том, чтобы придерживаться преподанных в школе правил, как при усвоении античных форм»⁷.

Гофман полагает, что в готической архитектуре явно присутствует полная свобода воли, а творец произвольно соединяет различные по своему существу детали, обуславливая появление новой, отличной от всего остального данности. Зодчий воплощает идею свободы творчества, которое не подчинено никаким правилам. В готическом соборе сквозь его внешний облик проникает «глубинный смысл», живая душа его автора, а в античном зодчестве можно выявить только мертвые правила.

Немецкими романтиками образ готического сооружения чаще всего не ассоциируется только с социальным или только с религиозным контекстом. Определение «религиозное учреждение» не становится доминирующим в период западноевропейского средневековья. Очевидно, что этот образ актуален из-за связи с этико-эстетическими исканиями и сообщается с эстетическими и мировоззренческими категориями романтической культуры, на пример с абсолютной свободой духа, стремлением ввысь к таинственному, неведомому, иррациональному, к безграничности и трансцендентальности. Этот образ является для немецких романтиков отражением Божественного начала художественной культуры.

Благодаря размышлениям философа Франца Brentano возрастает актуальность идеи одухотворенности готического строения. Для философа готический собор представлялся живым существом. Человек становится около него только лишь маленькой мошкой. При этом условии изменяется взгляд на мир средневекового человека: это уже совсем не человек обзирает здание, а человек чувствует на себе «взгляд» собора как одушевленного существа. Для усиления эффекта, Brentano красочно описывает свои впечатления: «вначале мне было так страшно, как может быть страшно маленькой пташке, когда огромный великан раздвигает кусты над ее гнездом, и смотрит на нее сверху вниз»⁸. Философ использует олицетворение и как художественный троп и как средство, которое помогает выразить его идею об одухотворенной форме готического строения. Готическая зодчество это не только создание объема, архитектура одухотворяет внешнее и внутреннее пространство, превращая все окружающее в единое целое, где каждый символ что-то означает. Вокруг готического собора свет, воздух и небо приобретают совершенно иной вид. Собор словно окидывает взором человека и окружающий мир.

Как и многие современники, Brentano сравнивает готический собор и живое растение: «как будто он вырос сам по себе без участия человека»⁹. Однако это сравнение наполняется новым глубоким смыслом и преобразовывается в противопоставление: собор вызывает большее благоговение, изумление и потрясение, как человеческое искусство, чем дерево, которое является произведением природы, творением Господа Бога. По мнению Brentano, человек стремится уподобиться Богу в своей способности творить живое, вдохнув душу в безжизненный камень.

Герой произведения Brentano удивленно ведет размышление о том факте, что наблюдение самых поразительных и великолепных явлений природы никогда не могло его тронуть с такой же силой, как

вид грандиозной башни Страсбургского собора: «огромное искусство чудесной башни Мюнстера почти сразило меня; так как я с удивлением размышлял о том, что никогда ни под высокими дубами, ни в темных лесах, ни среди высоких гор с крутыми обрывами или у срывающихся вниз водопадов в одиноких долинах, в полном одиночестве, будучи голодным и покинутым, не испытывал таких глубоких чувств, как при взгляде на эту башню»¹⁰.

На исходе романтической эпохи поэт, публицист и критик Генрих Гейне, ранее направленный против всего «романтического», не обходит стороной уже закрепившийся ранее знаковый образ готического собора. Этот образ получает у Гейне двойственное осмысление, непосредственно соединяется с религиозными идеями и реставрированием католицизма. Публицист восхищается внешней красотой готических соборов, но кроме этого также имеют место и резкие антирелигиозные выпады. Для Гейне собор ассоциируется с пытками и мучениями. Красные и фиолетовые цвета витражей, которые традиционны для готического стиля, вызывают у критика ассоциации с каплями гноя и крови: «внутренность собора представляет собой полый крест, и мы находимся внутри самого орудия мучительства; цветные стекла испещряют нас красными и зелеными пятнами, точно каплями крови и гноя; зауспокойные песнопения рыдают вокруг нас; под ногами у нас могильные плиты и тлен»¹¹. Гейне описывает новый ряд символики, характеризующей для него образ собора: крест явился для публициста символом смерти, мучений, пыток, крови, гноя, тлена, зауспокойных молитв, могил.

Однако учитывая все эти аспекты, идеологическая наполненность образа не разрушает эстетическую направленность готического храма. Гейне не мог не согласиться с открытой современниками красотой западноевропейской архитектуры средневековья: «когда смотришь на эти готические соборы с внешней стороны, на эти громадные сооружения, такие воздушные, такие легкие, изящные, прозрачные, будто вырезанные из бумаги, будто какие-то брабантские кружева из мрамора, – тогда еще сильнее ощущаешь всю мощь этого времени, сумевшего даже камнем овладеть настолько, что он является нам почти в призрачном одухотворении»¹².

Можно сделать вывод о том, что символизм и содержательная составляющая готической архитектуры оказались удивительно созвучными мировоззрению людей романтической эпохи. Готика идентифицируется, как немецкое искусство и как доминирующий стиль западноевропейского средневековья. Происходит переход от повсеместного античного стиля в архитектуре, к локальному, своему (готическому). Был произведен национально-исторический подход к происхождению искусства. Немецкими романтиками была декларирована абсолютная красота готики.

В целом можно сказать, что для романтиков западноевропейского средневековья готическая архитектура выражает собой иррационализм, наивысшую, мистическую экспрессию, дематериализацию формы и становится прообразом символа бесконечности. Художественный образ храма демонстрирует непостижимую тягу души к неведомому и необъяснимому. И эта идея направленности ввысь отражена в реальности в физическом воплощении.

Примечания

¹ Гете И. В. Собрание сочинений в переводах русских писателей: в 10 т. / изд. под ред. Н. В. Гербеля. СПб.: Н. В. Гербель, 1980. Т. 10: О немецком зодчестве. С. 7.

² Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977. С. 189.

³ Шлегель Ф. Основные черты готического зодчества // Шлегель Ф. Эстетика; философия; критика. М., 1983. С. 126.

⁴ См.: Всеобщая история искусств. Ч. 1: Искусство Западной Европы XIX–XX вв. URL: <http://modern.ah.bench.nsu.ru> (дата обращения: 03.02.2016).

⁵ Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1999. С. 98.

⁶ Тик Л. Странствия Франца Штербальда. М.: Наука, 1987. С. 117.

⁷ Гофман Э. Т. А. Эликсиры сатаны: роман; новеллы. Ижевск: Квест, 1993. С. 113.

⁸ Брентано Ф. Избранные работы / сост., пер. с нем. В. Анашвили. М.: Дом интеллект. кн., Рус. феномен. о-во, 1996. С. 67.

⁹ Там же. С. 68.

¹⁰ Там же. С. 68.

¹¹ Гейне Г. Путевые картинки // Собр. соч.: в 10 т. Л., 1957. Т. 4. С. 153.

¹² Там же. С. 153.

Н. А. Соколова

Массовый университет vs массового человека: ортегианский проект «факультета культуры»

Известный испанский философ и эссеист двадцатого столетия Хосе Ортега-и-Гассет, который одним из первых разработал теорию массового общества, может считаться пионером в осмыслении массового университетского образования. Ортега рассматривал современный университет как институт массового высшего образования, наделенный особой исторической миссией. Испанский мыслитель предложил свой оригинальный проект «факультета культуры» как ядра университета, где массовый человек, как считается, должен обогатиться. Настоящая статья рассматривает ортегианские идеи, их судьбу и значение для современной цивилизации.

Ключевые слова: миссия университета, высшее образование

Natalia A. Sokolova

Mass university versus a mass-man: Ortega project of «Department» of Culture

The renowned twentieth-century Spanish essayist & philosopher Ortega y Gasset, who developed one of the first theories of mass society, can be considered an intellectual pioneer in the treatment of mass university education. Ortega treated modern university as an institution of mass higher education endowed with a special historical mission. The Spanish thinker offered his original project «Department of Culture» as a core of modern university where a «mass-man» is considered to be elevated into an «elite» status. Present article deals with Ortega's ideas their fate and their relevance for contemporary civilization and its bearers.

Keywords: university mission, higher education

Кафедра ведет за собой мир. Отсюда различают люди первые признаки божьего скорого гнева и на нос корабля приходится первый натиск бури. Воистину, мир – это корабль, взявший курс в неведомые воды открытого океана, а кафедра проповедника – нос корабля.

Г. Мелвилл¹

Того, кто ощутил истинное призвание аристократа, зрелище масс будит и воспламеняет, как девственный мрамор – скульптора.

Х. Ортега-и-Гассет²

В 1930 г. с кафедры в актовом зале, некогда представлявшем собой церковную капеллу, прозвучало выступление одной из наиболее знаковых интеллектуальных фигур XX столетия – испанского мыслителя Х. Ортега-и-Гассета. Обращение к студентам Мадридского университета явилось с одной стороны призывом к самостоятельному осмыслению ими самых животрепещущих проблем культурной и социальной жизни, включая проблему университета, с другой – демонстрацией видения ситуации самим европейским философом. Ортега с присущей ему проницательностью сумел распознать в современной ему общественной жизни, понимаемой как «процесс не только политический, но вместе с тем, и даже прежде того, интеллектуальный, нравственный, экономический, духовный»³, те тревожные тенденции, которые в период его творчества только начали проступать, а сегодня стали устойчивыми явлениями. К числу таковых несомненно относиться омассовление университетского образования.

В начале прошлого века университет из привилегии, предназначенной немногим превратился в институт, в котором «получают высшее образование те, кто получает его сегодня»⁴. Возросшая доступность университета есть лишь один аспект омассовления, другая сторона этого процесса связана с преобладанием в образовательной среде индивидуумов с психологическими характеристиками массового человека. Обозначенная метаморфоза явилась одним из симптомов серьезнейшего кризиса, переживаемого современной цивилизацией, который Ортегой-и-Гассетом назван «восстанием масс» и был подвергнут философом детальной критике. Однако вопреки своей

репутации аристократического критика массового общества испанский философ парадоксальным образом (сразу стоит отметить, что эта парадоксальность кажущаяся) распахивает двери университета для среднего студента. Более того Ортега наделяет этот институт теперь уже массового высшего образования особой исторической миссией в отношении современной цивилизации. Свои взгляды на цивилизацию и культуру, а также назначение массового университета он выразил в наиболее популярном эссе «Восстание масс» (1929) и менее известной работе «Миссия университета» (1930). Оба произведения в известной мере взаимно дополняют друг друга в том смысле, что, если в первом из них автор представил целостный анализ изменений, определяющих духовную ситуацию современности, то в последней – выдвинул проект по преодолению негативных аспектов этих процессов.

На основании всестороннего рассмотрения современной цивилизации Х. Ортега-и-Гассет заключил, что в лице массового человека ее поразила недуг, который именуется пошлостью⁵. Этот недуг, по замечанию Ортеги, имеет множество симптомов, но в качестве основного и одного из самых грозных он называл отсутствие интереса, которое выразительнее всего проявляется в масштабном безразличии к основам цивилизации на фоне единственной заботы об удовлетворении ненасытных потребностей в ее благах: «новый тип человека отчетливо равнодушен к пилюлям, автомобилям и чему-то еще. Все перечисленное – ее плоды, и всепоглощающая тяга к ним как раз и подчеркивает полное равнодушие к корням»⁶. Другим не уступающим по степени серьезности признаком пошлости, который выделяет испанский мыслитель, является ужасающее бескультурье. По определению Ортеги, культура – это наиболее современная система жизненных идей, которые есть не что иное как интеллектуальное толкование индивидом мира и своего возможного поведения в нем. Культура должна быть законченной, целостной и четко структурированной системой представлений о мире и человеке, и индивид в свою очередь обязан овладевать ею. Посредство метафоры Ортега уподобляет культуру путеводителю по дикому лесу существования⁷. Утратить эту важнейшую для каждого индивида карту – значит обречь себя на пассивное дрейфование по течению жизни. Именно бескультурьем Ортега объясняет неспособность массового человека к созиданию, или даже к сохранению достижений цивилизации хотя возможности и силы превосходят ресурсы его предшественников. Таким образом подойдя к массовому человеку, который сам «ни в добре, ни в зле не мерит себя особой мерой» с такими фундаментальными мерилami как способность продолжать современную цивилизацию и причастность к культуре, Ортега-и-Гассет заключает, что этот новый тип отличается абсолютной культурной импотенцией (в текстах самого испанского мыслителя использованное словосочетание не встречается, однако, на наш взгляд, оно весьма точно передает его идею).

Х. Ортега-и-Гассет не ограничивался простым различением симптомов недуга, переживаемого современностью, но стремился установить причины, которые вызвали его и определить время возникновения, иными словами пытается восстановить своего рода историю серьезнейшего кризиса. В своих работах он обосновывает причинно-следственную зависимость между появлением человека массы и тенденциями в развитии европейского университета. Нарождение массового человека Ортега относит к XIX в., именно он, согласно испанскому философу, «несет славу и ответственность за выход широких масс на историческое поприще»⁸. В это же время серьезные трансформации переживает университет: в его стенах реализуется гумбольдтовская концепция образования, одним из фундаментальных принципов которой является единство исследования и преподавания; она находит всемирное признание и служит примером для подражания⁹. Университеты, принявшие гумбольдтовскую модель, нацеленную главным образом на исследовательскую деятельность, культивировали «человека науки», который оказался прототипом массового человека потому что сама наука (по определению Х. Ортеги-и-Гассета, опора и символ современной цивилизации) закономерно превращала его в такового. Ортега достаточно подробно прослеживает этот процесс. Развитие науки, которая по своему существу являлась университетской наукой, как отмечал испанский мыслитель, требовала от участвующих в ней исследователей узкой специализации: ученые замыкались на все более тесном пространстве мысли и сужая поле деятельности, постепенно утратили связь с остальной наукой, с целостным истолкованием мира – единственным, что, по мысли Х. Ортеги-и-Гассета достойно называться наукой, культурой, европейской цивилизацией. «Новые толпы с таким ускорением извергались на поверхность истории, что не успевали пропитаться традиционной культурой»¹⁰ – задача, которую должны были решать школы (в т. ч. высшая). По мысли Ортеги, именно преобладание «исследования» в университете стало причиной исключения культуры: «Школы которыми так гордился прошлый век внедрились в массу современные технологические навыки, но не сумели воспитать ее. Снабдили ее средствами для того, чтобы жить полнее, но не смогли наделить ни историческим чутьем, ни чувством исторической ответственности. В массу вдохновили

силу и спесь современного прогресса, но забыли о духе»¹¹. Таким образом первый натиск волны масс пришелся именно на университет в лице людей науки, которых сами университеты тщательно культивировали. Непосредственным результатом узкой и ничем не восполненной специализации стало то, что европейский человек оказался разбитым на части. Сегодня, когда «людям науки» нет числа, людей «просвещенных» намного меньше чем два столетия назад. Специализация вытесняла в людях науки целостную культуру, благоприятствуя интеллектуальной посредственности, которая представляет сегодняшнюю цивилизацию, и особенность которой Ортега передает через оксюморонное словосочетание «сведущий невежда». Сведущим невеждой является специалист, который хорошо «знает» свой мизерный клочок мироздания и полностью несведущ в остальном. Однако, сознание своей силы и значимости побуждает его первенствовать и за пределами своей профессии. Индивид, делающий открытия в одном из многочисленных сегментов, на которые разбивается наука, считает себя «знающим», но на деле «к политическим и социальным вопросам приступает с таким набором допотопных понятий, какой годился в дело двести лет назад для преодоления трудностей в двести раз легче»¹². И в этом растущем разрыве между уровнем современных проблем и уровнем мышления Ортега усматривает главную трагедию цивилизации.

Будучи подлинным аристократом духа, способный мыслить и действовать на высоте времени (т. е. адекватно вызовам и обстоятельствам современности), и не могущий удовлетвориться лишь констатацией кризиса цивилизации, а также обнаружением его причин, Ортега предлагает программу по преодолению недуга. По убеждению испанского философа, несмотря на то, что университет является одним из главных виновников возникновения массового человека, и пошлое мироощущение пропитало университет насковзь, он все же остается единственным ресурсом на пути к исцелению европейской цивилизации. Но прежде чем включиться в этот процесс университетскому обществу самому следует перестать быть массой, и стать группой в форме. Быть в форме – понятие, введенное Ортегой для характеристики состояния духа противоположного пошлости. Осознавая неотложную необходимость изменения Ортега выдвигает проект «факультета» культуры, который призван стать ядром не только университета, но и всего высшего образования. На этом факультете средний студент должен приобщиться к значимым культурным областям знания, в качестве таковых Х. Ортега-и-Гассет выделяет физический образ мира (Физику), основополагающие проблемы органической жизни (Биологию), историческое развитие человеческого рода (Историю), структуру и функционирование общественной жизни (Социологию) и план мироздания (философию). Двойственностью в наименовании Ортега подчеркивает разницу между собственно культурной дисциплиной и соответствующей наукой, которая питает ее¹³. На «факультете» должна будет решаться главная, на взгляд Ортеги, для университета задача – обучение культуре – передача новому поколению системы зрелых представлений о мире и человеке, выработанной предшествующими поколениями¹⁴. Воспитанная (в этом случае университет в полном смысле слова становится *Alma Mater*) таким образом, культурная личность т. е. та которая имеет представление о пространстве и времени, в которых живет, о современной культуре будет способна жить и мыслить, оказывать реальное влияние на высоте своего времени. Овладение культурой делает возможным выстраивание плана, в соответствии с которым индивид следует по жизни, которую Ортега понимал следующим образом: «Жить – это значит общаться с миром, стремиться к нему, действовать в нем заниматься им. Если действия и занятия, из которых состоит наша жизнь совершаются нами автоматически, они не станут человеческой жизнью. Автомат лишен жизни»¹⁵. Таким образом специализация дополняется знанием целостной культуры, которое позволит собрать жизненную целостность европейского человека, гуманизировать ученого, что поможет ему перестать быть варваром, отлично знающим один предмет. Овладение таким знанием также откроет среднему человеку понимание того факта, что великолепная материальная и социальная слаженность того сооружения, которое именуется цивилизацией носит не естественный характер, а требует особых качеств и усилий людей незаурядных. Современник Ортеги Г. Гессе самостоятельно от испанского мыслителя написал об этом так: «и внешняя сторона цивилизации, и техника, промышленность, торговля и так далее тоже нуждаются в общей основе интеллектуальной нравственности и честности»¹⁶.

Необходимость проводить активный синтез и систематизацию знания в целях преподавания его на «факультете» культуры выработает определенный тип научного таланта: интегрирующего. Он будет специализироваться на конструировании целостности, которое сущностно необходимо для упорядочивания и контроля разрастающегося и расчленяющегося знания. В интегрирующем таланте испанский мыслитель усматривает инструмент спасения самой науки. Само научное исследование как таковое, согласно ортегианскому проекту, следует исключить из базовых университетских курсов, на которых как уже было отмечено, среднего студента должны обучать культуре.

Вместе с тем наука, которую Х. Ортега-и-Гассет считает основой, питающей жизнь университета и не позволяющей ему быть всего лишь презренным механизмом, не будет полностью исключена из него. В основе университета должны стоять научные структуры (лаборатории, семинары, дискуссионные центры), через которые все студенты должны будут проходить.

Благодаря «факультету» культуры образующие университетское сообщество студенты и преподаватели получают возможность приобрести форму, буквально выкурить дух пошлости из стен Alma Mater, призвание которой быть «высшей «духовной властью», демонстрируя превосходство невозмутимости над безумием, вдумчивой проницательности над безумием, вдумчивой проницательности над легкомыслием и откровенной глупостью. Университет должен участвовать в современности рассуждая о великих темах дня с собственной позиции – культурной, профессиональной или научной»¹⁷. Миссия той духовной реальности, что именуется университетом, заключается в своей работе Х. Ортега-и-Гассет, руководить, питать и вести за собой общественное сознание и жизнь, которая сама по себе безымянна и слепа, не способна управлять собой. Квинтэссенцию ортегианской концепции университета, на наш взгляд точнее всего выразили метафорические строки о кафедре проповедника заимствованные нами у американского писателя Г. Мелвилла, для эпиграфа, который предваряет настоящую статью. Ведь, в XX в., когда, как заметил Ортега исчезла прежняя «духовная сила» в лице церкви, которая оставила настоящее т. е. современность, именно на университетскую кафедру, символизирующую собственно Alma Mater «пришелся первый натиск бури» в лице человека массы, отсюда же Ортега «различил первые признаки» этой бури, и наконец, следуя призыву университета, «появился за собой мир». Вот только немногие последовали за испанским мыслителем.

В 1930-е гг. Мануэль Гарсиа Моренте, ректор Мадридского университета и в 1940-е гг. Хайме Бенитес, ректор университета Пуэрто-Рико, пытались провести в жизнь идеи, изложенные Х. Ортегой-и-Гассетом в «Миссии университета». С интересом к этой работе и выраженной в ней концепции отнесся и ректор Чикагского университета Роберт Хатчинс, правда, охарактеризовавший ее как шокирующую, поскольку в ней предлагается перевернуть университет с ног на голову¹⁸. Сам Ортега основанном им Институте гуманитарных наук в Мадриде осуществлял интересные эксперименты по междисциплинарным подходам в области интеграции гуманитарных наук, воплощая собственные идеи. Вместе с тем эти идеи не стали основой новой модели университета, которая получила бы повсеместное распространение и признание, как в XIX в. это произошло с концепцией Гумбольдта. В современной литературе даются полярные оценки университетского проекта Ортеги и его философского наследия в целом. Например, встречается следующий взгляд на творчество Х. Ортеги-и-Гассета: «ни его жизнь, ни творчество не являются, если подходить к ним с позиций тех задач, которые он ставил перед философией, удовлетворительными. Настоящим проблемам он противопоставил прошлое, а не будущее, как того требовала и действительность, и его философия»¹⁹. Важно отметить, что испанский мыслитель действительно апеллирует к опыту средневекового университета с его разделением практик осуществления профессиональной и исследовательской деятельности, обращается к опыту передачи им культуры, которая представляло собой в полном и строгом смысле слова высшее образование. Более того он квалифицирует указанные моменты как положительные. Но вместе с тем его проект по созданию нового университета, организации в нем «факультета» культуры был инспирирован историческими реалиями XX столетия и его главного действующего лица, массового человека. Наряду с мнением о неадекватности идей Ортеги вызовам времени встречаются и отличные взгляды: пафос ортегианского проекта – протест против «омасовления», спасение общества и культуры от массового человека, и массового человека от самого себя²⁰ «университетские реформы, предложенные Ортегой можно оценивать, как «непрактичные», «утопичные», но не как реакционные т. е. как простое возвращение к традиционным средневековым дисциплинам»²¹. Завершая анализ идей испанского мыслителя, обратимся от оценок его творчества к одной из характерных оценок сегодняшней ситуации.

Ведущий американский интеллектуал Марта Нуссбаум заявляет, что сегодня общество переживает масштабный кризис, имеющий общемировое значение – кризис в образовании. Во всех школах от начальной до высшей происходит неуклонное сокращение объема гуманитарного знания, которое «теряет свои позиции в учебных программах, а заодно в умах и сердцах родителей и детей»²². Современный философ предупреждает, что, если данную тенденцию не преломить, могут быть утрачены важные способности, играющие ключевую роль в естественном процветании любой демократии и создании достойной мировой культуры, которая была бы в состоянии найти конструктивное решение наиболее острых мировых проблем. Снова диагностируемый кризис представляется кульминацией тех негативных тенденций, которые так точно различил еще в начале прошлого столетия выдающийся профессор кафедры метафизики Мадридского универси-

тета Х. Ортега-и-Гассет. И возможно именно ортегианский проект, огромный потенциал которого оказался востребован совсем в незначительной степени, призван сыграть свою важную роль в предотвращении превращения современной цивилизации в историческое небытие.

Примечания

- ¹ Мелвилл Г. Моби Дик, или Белый кит. М.: Гос. изд-во геогр. лит., 1961. С. 92.
- ² Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс; Дегуманизация искусства; Бесхребетная Испания. М.: Аст: Москва, 2008. С. 25.
- ³ Там же. С. 17.
- ⁴ Ортега-и-Гассет Х. Миссия университета. Минск: БГУ, 2005. С. 29.
- ⁵ Там же. С. 21.
- ⁶ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. С. 75.
- ⁷ Ортега-и-Гассет Х. Миссия университета. С. 54.
- ⁸ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. С. 50.
- ⁹ Шнедельбах Г. Университет Гумбольдта // Логос. 2002. № 5/6 (35). С. 1.
- ¹⁰ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. С. 50.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. С. 83.
- ¹³ Ортега-и-Гассет Х. Миссия университета. С. 45.
- ¹⁴ Там же. С. 37.
- ¹⁵ Там же. С. 52.
- ¹⁶ Гессе Г. Игра в бисер. М.: Аст, 2014. С. 26.
- ¹⁷ Ортега-и-Гассет Х. Миссия университета. С. 65.
- ¹⁸ Graham J. T. The social thought of Ortega Y Gasset: a systematic synthesis in postmodernism and interdisciplinarity. Columbia: Univ. of Missouri Press, 2001. P. 400.
- ¹⁹ Матвейчев О. А Проблема «современности» в философии Х. Ортеги-и-Гассета // Науч. ежегодник Ин-та филос. и права Урал. отд-ния РАН. 2004. Вып. 5. С. 146.
- ²⁰ Graham J. T. Op. cit. P. 391.
- ²¹ Ibid. P. 392.
- ²² Нуссбаум М. Не ради прибыли. Зачем демократии нужны гуманитарные науки. М.: ВШЭ, 2010. С. 16.

А. В. Сараева

Образ Московского Царства в историософии Н. С. Трубецкого

В данной статье проанализированы труды великого отечественного философа Н. С. Трубецкого, который по праву может быть назван «евразийцем номер один». В ходе исследования его историософских концепций была предпринята попытка выявить отношение Н. С. Трубецкого к периоду Московской Руси, определить его мнение о зависимости русской культуры от такого явления как монголо-татарское иго. Также в статье представлена объективная оценка его главных трудов, таких как «Европа и человечество» и «Наследие Чингисхана».

Ключевые слова: евразийство, историософия

Alina V. Saraeva

The image of Moscow kingdom in the historiosophy of N. S. Trubetskoy

In this article we analyzed the writings of the great Russian philosopher N. S. Trubetskoy, who can be rightfully called «Eurasian number one». During the research of his historiosophical concepts we made an attempt to reveal the attitude of N. S. Trubetskoy to the period of Moscow Russia and to determine his opinion on the dependence of Russian culture from the Mongol-Tatar yoke. Also in the article we tried to objectively estimate his major works, such as «Europe and mankind» and «the Legacy of Genghis Khan».

Keywords: Eurasianism, historiosophy

Основой евразийской концепции и главной мыслью Н. С. Трубецкого является утверждение «радикального дуализма цивилизаций, осмысление исторического процесса как конкуренции двух альтернативных проектов»¹. Именно эти позиции рассматриваются в первой теоретической книге Н. С. Трубецкого «Европа и человечество». Основная ее мысль такова: не существует единого пути развития цивилизации. Н. С. Трубецкой утверждает, что такую позицию отвергает романо-германская цивилизация, тем самым показывая свое стремление к универсальности, единственности, гегемонизму и абсолютизму. Именно такие идеи превосходства романо-германского мира, которые обозначают стремление быть «мерилом культуры и прогресса»², составляют фундамент для деления мира на Европу и Человечество. Европа, которая является лишь одной из составляющих многополюсной мультикультурной исторической реальности, заявила себя перед всем миром концептуальным целым, назвав другие народы и культуры «недоразвитыми, примитивными и дикими варварами»³. По Н. С. Трубецкому человечество – это такие народы, культуры и цивилизации, которые абсолютно противоположны европейской культуре и не имеют с ней никакого сходства. Как писал Н. С. Трубецкой, такие отличия являются важной составляющей для противостояния романо-германской цивилизации. Однако Н. С. Трубецкой не говорит о том, что романо-германский мир плох. Наоборот он считает, что Европа обладает весьма специфической культурой, и, как один из многочисленных культурных миров, она смогла бы представить крайний интерес. Но недопустимым в романо-германском мире является то, что он выступает явным агрессором по отношению ко всем имеющимся культурам, что в нем преобладает колониализм, доминаторство, склонность к цивилизационному геноциду и порабощению всего того, что отличается от него.

По мнению Н. С. Трубецкого, человечеству необходимо осознать то, что оно сможет быть единым только в том случае, когда опровергнет тоталитарную модель современного Запада и объединит все многообразие народов и культур в «единый лагерь антизападной планетарной освободительной борьбы»⁴.

Н. С. Трубецкой считал, что Евразия является наиболее обобщенной формой человечества. Он называл ее идеальной формулой, так как считал, что большим достижением Московской Руси является то, что она благополучно переняла духовное послание Золотой Орды. Именно в такой картине мира так называемая Россия-Евразия выступала действующим рычагом в борьбе между Европой и Человечеством.

Этот проект евразийцев вызывает достаточно обоснованный пессимизм по поводу инерционного развития событий и развитую футурологическую революционную составляющую. Целью

Н. С. Трубецкого и евразийцев было создать проект такой культурно-социальной формы, сочетающая в себе верность традиции и социально-технологический модернизм.

Главным объектом исследований Н. С. Трубецкого и всех евразийцев была, конечно же, Россия, которую, как можно увидеть в главных трудах мыслителя, он горячо любил и возвышал. Именно в России евразийцы видели идеальное сочетание двух начал – архаической укорененности в традиции и стремления к авангардному культурно-технологическому рывку. Для евразийцев, а в частности для Н. С. Трубецкого, Россия-Европа выступала неким «форпостом человечества»⁵, который выступал против романо-германской Европы, некой «территорией фронта»⁶, на которой решалась судьба всего мира.

Основное содержание теории евразийцев вырабатывалось именно из этого общего подхода, который дополнялся некоторыми аспектами первоначальной парадигмы. Однако стоит отметить, что именно изначальный цивилизационный дуализм, выявленный Н. С. Трубецким, лег в основу евразийской полемики между ортодоксальными и еретическими (марксистско-федоровскими) евразийцами.

Российский общественный деятель, философ, политолог и социолог А. Г. Дугин в своем труде «Преодоление Запада» (эссе о Николае Сергеевиче Трубецком) пишет, что взгляды Н. С. Трубецкого определили направленность взглядов евразийцев на отечественную историю. Главным моментом в понимании евразийцами русской истории выступает представление о сущности отечественного государства и народа как о том, что максимально отличается от путей романо-германского мира. В понимании Н. С. Трубецкого Русь – органическая часть Человечества, которая противостоит Европе. Именно поэтому нужна тотальная ревизия русской исторической школы, ранее отталкивавшаяся прямо или косвенно от европейских канонов учености. Н. Я. Данилевский, Ф. М. Достоевский и К. Н. Леонтьев, как одни из представителей славянофилов, приложили массу усилий для того, чтобы приблизиться к альтернативной собственно русской, не романо-германской, оценке нашего пути. Евразийцы считали, что они являются продолжателями именно этой линии. Но, несмотря на это, евразийцы в вопросе отвержения Запада были более революционны и радикальны, нежели их предшественники.

В глазах евразийцев все периоды сближения России с Западом выглядели аномальными, а любое обращение к Востоку и Азии представлялось им как шаг духовного самоутверждения. Радикальные взгляды евразийцев по поводу данных вопросов полностью пересматривали все нормы историографии России. Отечественные западники считали, что Русь отсталая, недоевропейская страна, и тем самым они презирали свою Родину. Славянофилы же, как бы оправдываясь, принимали попытки защиты национального своеобразия. Евразийцы в этом вопросе шли намного дальше. Они говорили, что романо-германский мир со своей культурой является «патологией истории и тупиковым путем упадка и дегенерации»⁷.

Для Н. С. Трубецкого период Московской Руси длиной в двести лет, который последовал за татаро-монгольским контролем и предшествовал петербургскому периоду, является для Руси «осью, центральным парадигматическим моментом ее истории, когда идеальное и реальное совпали друг с другом»⁸. По мнению Н. С. Трубецкого, Киевская Русь, к которой в большинстве случаев возводят истоки российской государственности, культурно, цивилизационно и геополитически не являлась колыбелью Руси. Н. С. Трубецкой считал, что это лишь одна из небольшого числа составляющих грядущего Русского Царства. Киевская Русь по большому счету лишь славянская, которая занимает территории между Балтикой и Черноморским побережьем, закреплённая на речных берегах и в лесных зонах и слабо контролирующая территории степи, являлась лишь одной из разновидностей восточноевропейского княжества, централизация которого через некоторое время будет сильно преувеличена, а его интегрирующая идея и вовсе не существовала.

Татаро-монгольское завоевание быстро справилось с этой незаконченной геополитической конструкцией, сделало ее как одну из составляющих себя частей. Однако монгольское войско было не просто варварским. Оно также выполняло величайшую имперостроительную функцию, тем самым начиная закладывать фундамент огромного континентального государства, которое бы являлось базой для многополюсной евразийской цивилизации, но тем не менее способной к культурной конкуренции и динамическому развитию.

Н. С. Трубецкой всячески подчеркивает гигантскую ценность тюркско-монгольского импульса, тем самым указывая на один очень важный геополитический факт: вся территория восточной Евразии интегрируется благодаря объединению степной зоны, которая занимает просторы от Маньчжурии до Трансильвании. «Татаро-монголы сделали то, что было предначертано в географии, и благодаря этому стали одним из фактов планетарной истории»⁹.

По мнению Н. С. Трубецкого, подлинное русское государство возникло, когда московские князья приняли на себя геополитическую миссию татар. После падения Византийской империи главной идеологией государства становится московский византизм, но в органичном сочетании со строем государства, который был полностью заимствован от монголов. Этот двухсотлетний период Московской Руси стал для нее «идеальным, точно соответствующим своей культурно-исторической, политической, метафизической и религиозной миссии»¹⁰. Великороссы, которые смешались с евразийскими имперостроителями Чингисхана в духовной и этнической сферах, стали зерном и ядром континентальной России-Евразии, духовно и культурно переменялись в особый государствообразующий и интегрирующий этнос.

Это очень важный момент: «евразийцы разными способами старались подчеркивать исключительность великороссов среди других славянских племен. Являясь славянами по расе и языку, великороссы были среди них единственными евразийцами»¹¹. В этом и состоит уникальность Москвы.

Московские цари, перенявшие инициативу изначального Чингизовского импульса, стали воссоздавать татаро-монгольское евразийское государство, объединяя его в новую империю. На этот раз основной религией стало Православие, а доктриной государства знаменитая концепция псковского старца Филофея «Москва Третий Рим». Однако практическое устройство государства и вектора его пространственного оформления были переняты с империи татар.

Подводя итог, можно сказать следующее: Н. С. Трубецкому принадлежит центральное место в истории евразийского движения. Он первый из отечественных мыслителей, кто определил влияние татаро-монгольского ига на культуру Московского Царства как положительный фактор. Сам же период Руси Московской Н. С. Трубецкой называл «идеальным временем», которое впитало в себя все лучшее, что могла дать русской культуре Золотая Орда. Московская Русь стала наследницей великой культуры, на основе которой и было воздвигнуто невиданное доселе государство, способное противостоять господствующему романо-германскому миру.

Примечания

¹ Аверинцев С. Несколько мыслей о евразийстве Н. С. Трубецкого: опыт беспристрастного взгляда // Новый мир. 2003. № 2. С. 137–149.

² Трубецкой Н. С. Европа и человечество. URL: <http://royallib.com> (дата обращения: 03. 02. 2016).

³ Дугин А. Г. Преодоление Запада: эссе о Н. С. Трубецком. URL: <http://royallib.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Шевченко Н. Н. Основные идеи культуры Н. С. Трубецкого в контексте философии евразийства // Ист. и социал.-образоват. мысль. 2014. № 3 (25). С. 28–33.

⁸ Трубецкой Н. С. Наследие Чингисхана. М.: Эксмо, 2007. С. 428.

⁹ Там же. С. 732.

¹⁰ Дугин А. Г. Указ. соч.

¹¹ Купцова И. А. Философская концепция культуры Н. С. Трубецкого: дис. ... канд. филос. наук / МПГУ. М., 2006. С. 103.

В. С. Купрякова

Абстрактный экспрессионизм в американской культуре XX в.: творчество Аршиля Горки

Абстрактный экспрессионизм – заметное явление в американском искусстве. Изменив представления о художественных методах, природе и сущности творчества, абстрактный экспрессионизм оказал существенное влияние на развитие мировой художественной культуры XX в. В творчестве Аршиля Горки – одного из основоположников данного течения – отразились как индивидуальные особенности мастера, так и типологические черты абстрактного экспрессионизма в целом.

Ключевые слова: абстрактный экспрессионизм, художественный авангард, Аршиль Горки

Vera S. Kupryakova

Abstract expressionism in American culture of 20th century: the works of Arshile Gorky

Abstract expressionism is the significant phenomenon in American art. Changing ideas about artistic techniques, the nature and essence of creativity, abstract expressionism had a significant impact on the development of world art of the twentieth century. In the work of Arshile Gorky – one of the founders of this movement – reflected both the individual features of the master and typological features of abstract expressionism as a whole.

Keywords: abstract expressionism, artistic avant-garde culture, Arshile Gorky

Абстрактный экспрессионизм – заметный этап развития абстрактного искусства. Он возник в Нью-Йорке в 1940-х гг. как оригинальное явление американской художественной культуры. Вместе с тем, абстрактный экспрессионизм вобрал в себя черты многих художественных направлений современного искусства, далеких от абстракционизма. Начиная с 1930-х гг., американское искусство активного развивалось и впитывало в себя все новые тенденции и веяния. Творческие горизонты расширялись и позволяли художникам творить с новой выразительной силой. Несмотря на экономические кризис, центр современного искусства постепенно перемещается из Европы в Америку. Этому во многом способствовала политическая обстановка в предвоенной Европе. Из Парижа – прежнего мирового центра современного искусства в Нью-Йорк переезжают многие мастера, принося в художественную жизнь Америки такие европейские направления как кубизм, абстракционизм, сюрреализм. Америка с неподдельным интересом наблюдала за творчеством художников – эмигрантов, знакомилась с европейским модернизмом. Это способствовало формированию новой парадигмы искусства, особой творческой атмосферы, где в причудливом синтезе создавался новый этап модернизма, ознаменовавший развитие американского искусства во второй половине XX в. В разное время и в контексте различных национальных школ искусства абстрактного экспрессионизма представляли такие мастера как Ж.Матье, Ф.Гастон, Ф.Клайн, М.Ротко и другие. В их ряду значительное место одного из основоположников данного течения занимает Аршиль Горки. Будучи, безусловно, ярким представителем и одним из основоположников американского искусства второй половины XX в., Аршиль Горки, выходец из Армении, на протяжении всего творческого пути помнил о своих национальных корнях¹. Большинство представителей абстрактного экспрессионизма продвигали принцип спонтанного, энергетического письма, автоматизма, направленного на высвобождение бессознательного. В этом смысле творческий метод Аршиля Горки развивался в несколько ином русле. С самого начала своего творческого пути Аршиль Горки значительное внимание уделял освоению художественного наследия предшествующих мастеров и художественных течений. Длительное становление собственного стиля Горки было подчинено особому правилу. Для того чтобы самому стать мастером необходимо сначала научиться всем тонкостям искусства у старшего в роду. Горки следовал этому принципу и с уважением относился к наследию прошлого, внимательно изучая старых мастеров. «Прежде ты отправлялся в мастерскую художника, обучался под его присмотром... Теперь ты не работаешь в мастерской, но неизбежно подражаешь собственному мастеру»². Именно такой подход позволил Аршилю Горки выбрать свой собственный уникальный стиль и гармонично сосуществовать с динамичным развитием американского искусства.

В его работах можно ощутить отзвуки живописного метода Сезанна, абстракционизма Кандинского, колоризм Матисса, кубистические приемы Пикассо и Брака и многое другое. Умение соединить все это наследие в единое целое и стало уникальным стилем Аршиля Горки. Этот синтез поражает своей органичностью и спаянностью. Это вселенная Горки, в которой все стили живут в гармонии. У понравившегося художника Горки брал какую-то деталь или отдельный штрих, увеличивал его так, что он становился абстрактным, но от этого более ярким, более живописным, более полным и мощным и приобретал совершенно новую форму и прочтение. Ему удавалось выделять именно то, что он считал главным, отсекая, как помехи, соседние элементы. Аршиль Горки нашел свой стиль, ни на кого не похожий и в то же время похожий на всех сразу. Его метод – это соединение различных идей, усиленных собственным видением и пониманием, синтез традиций и новаторства. Андре Бретон, лидер группы сюрреалистов, писал: «Горки – первый из художников, кому полностью был открыт секрет сюрреализма. Он достиг чистой линии. Он соединяет и объединяет бесконечное число физических и умственных структур. Образы Горки – это гибриды, конечный результат, полученный от созерцания природы, смешанного с преломлением памяти детства и многого другого, результат, спровоцированный интенсивной сосредоточенностью наблюдателя, одаренного весьма исключительным эмоциональным даром»³. Аршиль Горки оставил заметный след в искусстве Америки, однако жизнь художника оборвалась рано и трагически. Не пережив ударов судьбы, в возрасте 44 лет в 1948 г. Аршиль Горки покончил с собой в своей мастерской в Нью-Йорке.

Примечания

¹ Цит. по: Аршил Горки (1904–1948): вспоминает сестра Аршила Горки. URL: <http://armenia.h1.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016). См. также: Spender M. From a High Place: a life of Arshile Gorky. Berkeley; Los Angeles: Univ. of California Press, 2000. P. 215.

² Галстян А. Аршиль Горки: письма родным // Анив. 2006. № 3. С. 54. URL: <http://aniv.ru> (дата обращения: 02. 02. 2016).

³ Гесс Б. Абстрактный экспрессионизм. М.: Арт-Родник, 2008. С. 73.

К. Г. Назанян

Автобиография монаха-краеведа Антония как источник изучения отечественной культуры

Статья представляет собой анализ автобиографии иеромонаха Кирилло-Белозерского монастыря Антония, хранящейся в фонде С. А. Венгерова в Рукописном Отделе Пушкинского Дома. Документ важен для изучения личности о. Антония, краеведа и журналиста, который впервые высказал идею о создании музея древностей в Кирилло-Белозерском монастыре.

Ключевые слова: история музейного дела, музейная коллекция

Karina G. Nazanian

The autobiography of the monk Anthony as a source for the history of Russian culture

The article is an analysis of father (hieromonk) Anthony's autobiography which is kept in Manuscript Department in Institute of Russian Literature, fund of S. A. Vengerov (Russia, Saint-Petersburg). This document is important for researching for personality of Father Anthony, ethnographer and journalist, who was the first man who wanted to create the museum of antiquity in Kirillo-Belozersky monastery.

Keywords: history of museology, museum collection

У меня стало являться желание быть выдающимся человеком.

А. А. Сорунков

Иеромонах Антоний (в миру Алексей Александрович Сорунков) прочел в газете объявление о том, что С. А. Венгеров просит всех, кто считает себя писателем, написать ему свое краткое жизнеописание, и если он посчитает нужным, то включит его в свой «Критико-биографический словарь». Антоний написал ему: «Семен Афанасьевич, я хотя и не имею называться ученым, потому что не получил никакого образования, но все же Бог привел мне написать кое-что и кое о чем. Поэтому я и принимаю на себя смелость написать свою весьма несложную автобиографию и перечень моих авторских трудов»¹.

Безусловно, Антоний не был выдающимся русским писателем, он был церковнослужителем, писал статьи в газеты и журналы о насущных проблемах Новгородской губернии, печатался не только в духовных изданиях – в «Новгородских и Ярославских Епархиальных Ведомостях», «Церковном Вестнике» -, но и в светских, самых прогрессивных: «Русь», «Сын Отечества», «Русское чтение».

Антоний (Алексей) родился в 1859 г. в деревне Игнатьево, Горской волости, Череповецкого уезда, Новгородской губернии. «Родители были крестьяне. У моих родителей было очень большое семейство, 6 дочерей и 4 сына. Я – старший»². Семья жила бедно. Антоний стал учиться грамоте с 10 лет. Приходской священник, отец Моисей (Серпухов), человек очень начитанный и религиозный, обратил на него внимание «с целью приохотить в церкви на клирос»³. Для чтения давал «духовно – нравственные» книги, из церковной библиотеки. Учился Антоний вместе с сыновьями священника и псаломщика. И они, как бывшие школьные товарищи, по приезду на каникулы из духовных учебных заведений, давали ему читать книги светских писателей. Антоний «читал с жадностью все, что попадало под руку»⁴. Он признается, что грамматических правил он не знал, а если и писал правильно (в чем можно убедиться, прочитав текст рукописи), то лишь благодаря внимательному чтению книг.

Жители данной местности с незапамятных времен занимались кузнечным ремеслом, но вследствие конкуренции с «фабричным гвоздем и дороговизной дров для угля... вековой промысел стал падать. Все стали бедствовать»⁵. Антоний стал придумывать «где приискать средства к пропитанию». Сначала занимался мелочной торговлей, но пришлось прекратить за неимением денежных средств. Затем поступил к купцу в услужение, но и тут не повезло: купец прогорел. Об этом Антоний говорит: «страшная нужда в куске хлеба»⁶, «наше семейство прямо бедствовало»⁷. В 1882 г. умирает отец, оставив на Антония (22 лет) мать, трех сестер (двух отдала замуж, одна умерла) и брата (двое умерли маленькими), и в придачу бедность. В то время в деревне воровство и «озорничество» доходили до небывалых размеров. Чтобы

отвлечь молодежь от пьянства, драк и карточных игр, Антоний придумывает проводить на церковные праздники разные мероприятия: на Пасху, в приходской церкви – иллюминации, на Масленицу – ледяные горки, на Святки – елку. Приучал молодых людей и девушек петь народные, протяжные песни «вместо непристойных». С разрешения священника и учителя в школьном помещении вместе с молодежью ставили спектакли: разыгрывали несложные комедии и драмы, по отзывам «очень хорошие».

Но главной мечтой Антония было поднять крестьянское благосостояние «не только своего семейства, но и своих соседей и даже крестьян окрестных селений»⁸. В газете «Сельский вестник» он прочел, как правильно обрабатывать землю, о травосеянии и маслоделии, льноводстве и огородничестве. С этими новшествами Антоний знакомил своих соседей, читая газету «Сельский вестник» при каждом удобном случае, на сельском сходе. Но все новые идеи не находили отклика у крестьян, они лишь внимали чтению полезных советов, «а дело не подвигалось ни на один шаг»⁹. Антоний решает доказать действенность травосеяния на практике и сеет клевер на своем огуменке. «Несмотря на то, что клевер уродился прекрасный и сена получилось около ста пудов, соседи-крестьяне не только не захотели последовать моему совету и доброму примеру, но начали смеяться над моей затеей, а потом и возненавидели»¹⁰. Под впечатлением он пишет три статьи в газету «Сельский вестник»: две «О разведении и распространении многоплодного картофеля» и «О травосеянии». За это время семейные обстоятельства Антония изменились: в 1887 г. умерла мать, двух сестер выдал замуж. При нем остались сестра-девица 18 лет и брат 16 лет, которого осенью 1892 г. он определяет в Милютинскую сельскохозяйственную школу. В эту школу он хотел поступить сам «чернорабочим или приходящим практикантом», но по непредвиденным обстоятельствам («сердечная тайна, которую он не имеет права предать гласности») он поступает в число братии Кирилло-Белозерского монастыря, где проживет 15 лет, а именно с 18 апреля 1893 г. по 1 сентября 1908 г. Через пять лет после того как Антоний покинул родное село, он узнает, что в деревне завели маслодельню, а также стали сеять лен и клевер. А когда спустя 13 лет Антоний прибыл в деревню, крестьяне извинялись, что не прислушались вовремя к его советам и просили прощения. «А теперь, – говорили соседи, – благодаря травосеянию у нас и хлеб стал родиться лучше, а сколько выручаем за молоко и за лен. Живем, слава Богу, не в пример лучше прежнего – нужды никакой не видим!!!». «Благо-состояние соседей и вправду поправилось. Многие завели очень хорошей породы молочных коров и рабочих лошадей, у каждого плуги, бороны, а у некоторых веялки, и прочее...»¹¹. Построили деревянную часовню с колокольней (это еще детская мечта Антония) и открыли земскую школу, в которой обучалось более тридцати детей. Все проекты Антония осуществились на практике.

18 апреля 1893 г. Антоний поступил в Кирилло-Белозерский монастырь и первое время проходил различные кухонные послушания: был ложкарем, хлебопек, нарядчиком за рабочими. В этом же году он знакомится с преподавателем Кирилловского Духовного училища, Н. П. Успенским, который в то время помимо педагогической деятельности исследовал в историческом и археологическом отношении местные северные монастыри и пустыни. «Николай Павлович познакомил меня с историей Кирилло-Белозерского монастыря и с археологией. Учил, как писать сочинения, читать рукописи, собранные в монастырских архивах и им разработанные. Н. П. Успенский печатался в разных журналах. Минуты беседы с ним, я считал самыми счастливыми. Николай Павлович скончался 27 декабря 1899 г.»¹². Большую пользу принесли Антонию советы и наставления Н. П. Успенского.

Надо сказать о том, при каких обстоятельствах иеромонах начал свою писательскую деятельность. 16 января 1896 г. скончался настоятель монастыря архимандрит Иаков. Человек высокообразованный и пользующийся среди братии и окрестного населения большим почтением за подвижническую и добродетельную жизнь. Он 30 лет был настоятелем. Это событие так подействовало на Антония, что он решил писать о нем дневник. «В этом дневнике я описал последние дни почившего, самую смерть, погребение и некоторые выдающиеся случаи из его жизни со слов его старшего келейника о. Игнатия. Замечу лишь одно, что много требовалось истинной любви к людям, и много нужно было благотворить в жизни, чтобы возбудить к себе такое обширное и единодушное уважение, какое проявилось к почившему о. Иакову и на таком поприще, каково поприще настоятеля»¹³. Этот дневник он направил в редакцию Новгородских Епархиальных Ведомостей, где он и был напечатан.

В 1905 г. Антоний написал около 40 заметок. Главной темой послужило то обстоятельство, что с самого поступления в монастырь Антоний обратил внимание на молодых людей, которые, живя в монастыре, за отсутствием физического труда приучались к пьянству и большинство из них становилось вредными членами общества. Он стал придумывать, как помочь этому печальному явлению. И пришел к заключению, что необходимо открыть при монастырях, как мужских так и женских, образцовое сельское хозяйство: садоводство, пчеловодство, огородничество. Открыть сельскохозяйственные и медицинские курсы, музеи древностей и другие полезные учреждения. Обо всем этом он не только говорил, но и писал. В заметке «Значение монастырей в сельскохозяйственной культуре» Антоний пишет, что на помощь деревенскому

мужику могут прийти монастыри. «У монастырей есть пахотные земли, есть хозяйство (огороды, сады, пчелы), рабочий и рогатый скот. Только взять опытного сельскохозяйственного практика, тот все разъяснит и покажет. А деревенскому мужику покажи пример, тогда его ничем не отобьешь. В прежние времена монастыри учили окрестное население грамоте, земледелию, подавая пример другим, а спасались они не одной только молитвой, но и добрыми делами»¹⁴.

Еще об одной статье хочется сказать отдельно. Это статья Антония «К чему зовет время монастыри». В ней он пишет: «В монастырях должна, во всей красе, сиять вечно деятельная христианская жизнь, а здесь, безвременное и бессмысленное безделье. Причину следует искать в ошибочных взглядах на монастырскую жизнь, при которых в обителях, процветает только забота о собственном благополучии и не делается ни шага, на пользу ближнему <...> Мы монашествующие, прикрываем свою духовную нищету подвигами святых отцов, но сами не видим, сколько время уходит на безделье. Они должны были бы работать, а не гулять, думаю я, когда смотрю на иноков бесцельно блуждающих по монастырю, в промежутке между недлинными и неустойчивыми службами. Необходимо пробудить монашество к полезной деятельности в духе Христова ученья, нужно самим что-то делать, а не пользоваться милостями Господа. Нам нужна не защита слабостей наших, а самообличение... Я уверен, что когда монастыри помимо своих молитв о грехах мира, примут на себя и культурно-просветительные задачи для народа, так враги наши смолкнут и будут смотреть на монастыри, как на рассадники духовных и материальных богатств народа»¹⁵.

После смерти Н. П. Успенского Антонию приходит в голову мысль самому заняться собиранием старинных вещей. Ежегодно в течение трех месяцев ему выпадала обязанность ходить по приходам с чудотворной иконой. Здесь и представился удобный случай «осмотреть древние храмы, иконы, утварь, кресты». В своей заметке «Об устройстве музеев при монастырях» он подробно пишет о том, каким способом можно собирать и хранить предметы старины. «Не могу обойти молчанием, в каком виде находятся древние вещи: они свалены в кучи и покрыты толстым слоем пыли, бросаются на чердаках колоколен и в кладовых. Непременно нужно открывать, и как можно скорее, музеи – хранилища при монастырях и чтобы занимался этим заинтересованный человек»¹⁶. Настоятель монастыря, викарный епископ Иоанникий, был недоволен монахом, жаловался на его «своеволие», что Антоний «допускает самовольные просрочки, данных ему отпусков. Принимает в своей келье посторонних, во время богослужения, держит себя неприлично, часто выходит из храма, производит этим соблазн среди богомольцев»¹⁷. Епископ Иоанникий был не против открытия музея в стенах обители. Но музей этот должен был находиться в ведении монастырского начальства, а средства, необходимые для этого начинания, следует изыскать помимо монастыря, «монастырь не в состоянии удовлетворить даже своих насущных потребностей». Вопрос о музее был вынесен на рассмотрение Совета Археологического института, Н. В. Покровским. Совет признал необходимым озаботиться сохранением коллекции¹⁸. Корреспонденция, появившаяся в газете «Новое время», вызвала недовольство духовного начальства. Антонию сказали, что музеем заниматься «не монашеское дело». С благословения Кирилловского владыки о. Иоанникия, Антония переводят в Филиппо-Ирапскую пустынь, «для научения смирению и послушанию». Кто, за что и почему его туда отправил он написал заметку в газету «Волховский листок» в 1911 году. «В указе о моем переводе сказано непонятно и загадочно. Это не что иное, как олицетворение басни Крылова «Волк и Ягненок»¹⁹.

Этим дело по организации музея в Кирилло-Белозерском монастыре и закончилось. «Моей мечте положить начало музею при Кирилло-Белозерском монастыре как центре Северного края по воле нашего просвещенного начальства не суждено осуществиться. Несказанно жаль, что волею несправедливости и невежества людского, я лишен возможности продолжать собирание древностей родного края»²⁰. Антоний обращается в Императорский Археологический Институт с просьбой о содействии к ознакомлению со своей коллекцией. «Имею честь заявить, что собранную мною в течение 5 лет этнографическую и археологическую коллекцию, я жертвую музею императора Александра III безвозмездно. А посему и предлагаю осмотреть и принять таковую по прилагаемой при сем описи. Ввиду того, что жертвуемые мной предметы характеризуют определенный район, а именно Белозерский край, то желательно, чтобы моя коллекция была помещена в музей в отдельных витринах и по возможности сгруппирована в одном месте»²¹. Совет института вместе с директором Н. В. Покровским на заседании от 27. 09. 1908г. решил, что коллекция имеет немаловажный этнографический интерес. Последовали осмотр коллекции и ее приобретение музеем Александра III. Антонию была присуждена бронзовая медаль Русского музея имени Александра Третьего и ассигновано 50 рублей²². О себе в это время Антоний сообщает: «Живу, слава Богу, хорошо. Читать есть чего и не запрещают. Пишу много, только мало печатают. Правая печать находит мои сочинения очень либеральными, а левая – слабыми. Но, в общем, живется сносно, не скучаю»²³.

Древние вещи из коллекции Антония присутствуют в экспозиции музея, поэтому можно утверждать, что цель владельца предметов достигнута: многие люди могут ознакомиться с предметами старины,

которые он приобрел и сохранил. Коллекция № 2073, включающая в себя подсвечники, замки, солонки, топорик, самовар, петли ковши и игрушки, является одной из самых крупных и ценных в этнографическом смысле в числе поступивших из Новгородской губернии. Из коллекции № 2250 отдельно следует отметить предмет деревянной церковной скульптуры Параскевы Пятницы, выполненный в новгородском стиле (имеется ввиду покраска статуи-насыщенные синий и красный цвета одежды Параскевы), эта скульптура-единственный в своем роде экспонат в РЭМе, неоднократно выставленный на выставках.

В экспозиции «Русские. Традиции, быт и культура» Российского Этнографического музея представлено 9 вещей из коллекции, переданной иеромонахом Антонием. Расскажем о некоторых из них. Триптих (№ 2247–47) располагается в зале № 4, посвященном обрядам русского народа вместе с другими видами церковного декоративно-прикладного искусства (кресты, образки и др.). Предмет № 2073–163 (а, б) – табакерка. Она находится в 1 зале экспозиции этнографии русского народа, который рассказывает посетителям об основных занятиях русских. Божницы из коллекции Антония (№ 2073–88 и № 2073–89) находятся во 2 и 4 залах. Зал № 2 рассказывает о быте русских, а экспозиция 4 зала иллюстрирует обрядовые традиции русского народа. В экспозиции также представлены следующие предметы: № 2073–110 подсвечник, № 2073–115 – светец для лучины, № 2073–147 / 2 и № 2073–147 / 3 – железный гвоздь, № 2073–156 – щипцы, ширинка холщевая, № 2051–71²⁴.

Важно отметить, что каталог «Русский православный крест в собрании Российского этнографического музея»²⁵ достаточно полно иллюстрирует собрание крестов из коллекции Антония. И «участие» древних вещей с Кирилловской земли в экспозиции РЭМа, и издание каталогов с предметами из коллекции священнослужителя говорит о том, что хотя собирательский труд Антония не был своевременно оценен, сейчас к его коллекции возрастает интерес, с которым связано и данное исследование.

Продолжая рассказ о жизни иеромонаха, следует сказать, что в Свято-Троицкую Филиппо-Ирапскую пустынь он прибыл на 1 сентября 1908 г. Настоятелем пустыни в это время был игумен Анастасий. «И вот вместо того, чтоб открыть в Кирилло-Белозерском монастыре музей древностей, я попал сам в пустыню, где кроме смиренной молитвы, в зимнее время хожу на смолокурный завод, а летом, в лесу, собираю грибы и ягоды»²⁶. Заниматься физическим трудом ему запретили, но умение и желание писать осталось при нем. И поэтому по приезду, с благословения настоятеля Анастасия, Антоний стал описывать монастырские строения: церкви, братские корпуса и другие здания. Затем, «выпросив» у настоятеля монастырскую летопись, он пишет большую заметку: «Краткое описание Филиппо-Ирапской пустыни» (1909). В 1910 г. пишет о достопримечательностях Кирилло-Белозерского монастыря с жизнеописанием Кирилла Белозерского и с исторической справкой. Как видим, Антоний не оставляет своего занятия краеведением. В 1911 г. Антоний принимает участие в историко-археологической выставке, приуроченной к XV Всероссийскому археологическому съезду, в Новгороде. Из его коллекции было выставлено 59 предметов: изразцы, утварь, 4 женских кокошника, образцы вышивки, венцы брачные из лубка с орнаментом, рукописные и старопечатные книги, документы, кремневый и пятиствольный пистолеты, шестопер, чугунное ядро²⁷.

В начале 1912 г., Антоний попадает в сотрудники к редактору Н. И. Богдановскому, редактору газеты «Волховский листок», в Новгороде. «В эту газету я стал писать статьи, довольно резкого и обличительного характера. Каковых было напечатано около 25 заметок»²⁸. Антоний на страницах печати описывает деятельность духовных начальников, сначала настоятелей, а затем самих архиереев. Вследствие чего на него была подана жалоба от настоятеля пустыни в Новгородскую Духовную Консисторию²⁹. «Все они искали случая, чтобы отомстить и наказать меня по всем монастырским и духовным правилам и вот такой случай вскоре представился. 10 июня 1912 г. из Новгородской Духовной Консистории настоятелем был получен указ о запрещении мне священнослужения со снятием монашеской одежды впредь до исправления. Сами судите, что я должен сделать, чтобы исправиться. Ведь для исправления нужно делать противоположное, т. е. если пьешь, оставь пьянство и т. п.»³⁰.

В начале 1913 г. Антоний пишет свою биографию и отправляет ее С. А. Венгерову.

Сохранилось несколько писем Антония: «Семен Афанасьевич. Покорно прошу Вас известить меня о том, получили ли вы посланный мною материал для вашего сборника? если получили, погодится ли этот материал? В противном случае пришлите все обратно»³¹. «Кстати, посылаю фотографическую карточку снятую с меня после прекращения священнослужения, если погодится, печатайте и оную, скажу что «замечательные события из моей жизни хотя и были, но, к сожалению, за неимением времени я описывать их не могу»³². «Если удостоите меня причислить к лику писателей, не поставьте в труд уведомить меня письмом. Имею честь быть вашим покорным слугой»³³. Известно, что статья об иеромонахе Антонии есть в Указателе, составленным большим авторским составом, который продолжает дело Венгерова – собирает сведения о русской интеллигенции³⁴.

Дальнейшую жизнь Антония мы можем проследить по его заметкам и статьям, которые он помещал

в газете г. Череповца «Новгородский Север». Благодаря писательскому дару Антоний оставил нам еще немного сведений о себе. В этой газете была опубликована статья «Все для войны», прочитав которую Антоний пишет письмо редактору с предложением устроить в Филиппо-Ирапской пустыни лазарет для больных и раненых воинов. «Я не могу не откликнуться на такой патриотический призыв. Желая от искренней души оказать дорогому нашему отечеству в такое грозное время пользу, я со своей стороны долгом считаю указать на следующее: наш монастырь или пустынь, расположен на берегу реки Андоги, местность не только очень живописная, но в климатическом отношении очень здоровая. Кругом монастыря во все стороны, на протяжении нескольких верст, сухой сосновый бор, изобилующий грибами, разных пород и ягодами»³⁵. «Я твердо уверен в том, что среди братии, т. е. монашествующих найдутся такие лица, которые с радостью согласятся принять на себя обязанность братьев милосердия. А то откровенно скажу, что нам, монашествующим, стыдно оставаться праздными зрителями всего того, что в настоящее время совершается на Святой Руси, когда льются потоки народных слез и горя и реками льется кровь на полях брани»³⁶.

В сентябре напечатано письмо Антония, где он со свойственным ему беспокойством пишет: «В настоящее время наступает осень, а за ней скоро и зима, с ее морозами, а война, по-видимому, продлится долго. Следовательно, в нашей доблестной армии почувствуется крайняя нужда в теплой одежде. По моему мнению, в этом случае прийти на помощь могли бы женские монастыри. Надо немедленно просить настоятельниц женских монастырей, чтобы они приняли на себя обязанность заготовить потребное количество, т. е. связать теплых рубашек, носков, рукавиц, перчаток и т. п. предметов для русской армии. Что касается монашек, а тем более послушниц, то они с радостью постараются пополнить это послушание. К этому делу можно привлечь и окрестное население»³⁷.

В августе того же года Антоний побывал на своей родине – в деревне Игнатьево Горской волости Череповецкого уезда. Целью его было посмотреть, как бывшие соседи ведут новое, хуторское хозяйство, и утешить тех, чьи дети находились на войне. «Пользуясь случаем, я хотел утешить не только своих соседей, но и всех прихожан: прочитать в приходском храме села Николо-Раменье поучение или проповедь». Но когда пришло время проповеди, то священник Николо-Раменского прихода о. Владимир не разрешил Антонию читать, сказав, что за это на него донесут архиерею. «Так и остались мои соседи и все присутствующие в храме без «слова утешения». Прискорбное, если не сказать более, явление»³⁸.

Следующая статья о событиях, которые происходили в 1914 г. «Как только была объявлена война и началась первая мобилизация нижних чинов, насмотревшись на горе родителей и родственников, 20 июля 1914 г. я был на своей родине, я возымел истинное желание отправиться на войну добровольцем. С этой целью я пишу, архиепископу Новгородскому, его высокопреосвященству Арсению, прошение»³⁹. Отправил Антоний прошение, и оно и пропало. «Куда задевал наш настоятель мое прошение, до сих пор неизвестно. Напрашивается вопрос: «Известно ли нашему духовному ведомству, что творится в наших монастырях настоятелями? Если известно, то какие они принимают или примут меры против таких злоупотреблений? А если неизвестно, то не мешало бы расследовать нижеследующее: За что меня сослали из Кирилло-Белозерского монастыря, где я прослужил пятнадцать лет? За что мне запрещено священнослужение, ведь я был иеромонахом одиннадцать годов? А самое главное: Почему меня не отпустили на войну добровольцем?»⁴⁰. Эти вопросы остались без ответа, кроме последнего.

Вызывал благочинный в настоятельские покои и меня и спросил: «почему я не исправлюсь, а опустился до „дна“»? Я сказал, что если я опустился на «дно», то остается из двух одно, а именно, или меня зарывайте совсем на «дне», или вытаскивайте, и на мой вопрос: «Почему меня не отпустили на войну добровольцем?» Благочинный ответил: «Как мы можем отпустить тебя на войну, если там столько «начальников», когда ты здесь одного «начальника» не слушаешь, и добавил: ты там, на войне, наделаешь таких дел, что нам и не ответить за тебя. Следовательно, предстоит «сражение Давида с Голиафом». На моей стороне одно оружие, это перо, а там вся власть и сила. Но как говорит пословица: «не в силе Бог, а в правде»⁴¹.

Писал Антоний много, и не только о своих отношениях с духовным начальством и о раскрытии поступков настоятеля, но и о жизни крестьян из своей родной деревни, о буднях монахов из пустыни и всегда предлагал свои проекты по решению проблемных вопросов: «Я же со своей стороны, от искренней души и за счастье считаю, оказать пользу нашему дорогому отечеству этим «скудным», т. е. малым печатным моим указанием»⁴².

К сожалению, на сегодняшний день новых сведений о жизни Антонии нет. Может быть, при просмотре старых газет рубежа веков мы натолкнемся на заметку, скромно подписанную – «иеромонах Антоний».

После 1915 г. Антоний выбыл из числа братии Филиппо-Ирапской пустыни. Дальнейшие сведения в

документах фонда Новгородской Духовной Консистории отсутствуют. Сплошной просмотр ведомостей о монашествующих Новгородских монастырей за 1916 г., выполненный С. В. Моисеевым, результатов не дал¹³.

Примечания

- ¹ РО ИРЛИ РАН. Ф. 377. Оп. 7. Д. 167. Л. 40. Письмо С. А. Венгерова, май 1913 г.
- ² Там же. Л. 3. Автобиография иер. Антония (Сорункова).
- ³ Там же.
- ⁴ Там же. Л. 4.
- ⁵ Там же. Л. 5.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Там же. Л. 10.
- ⁹ Там же. Л. 12.
- ¹⁰ Там же. Л. 13.
- ¹¹ Там же. Л. 16.
- ¹² Там же. Л. 21.
- ¹³ Памяти архиепископа Иакова // Новгород. епарх. вед. 1896. № 19. С. 23.
- ¹⁴ О значении монастырей в сельскохозяйственной культуре // Ярослав. епарх. вед. 1910. № 39. Отдел неофициальный. С. 9.
- ¹⁵ Антоний (Сорунков), иером. Голос из монастыря // Там же. 1906. № 36. Отдел неофициальный. С. 9.
- ¹⁶ Его же. Об устройстве музеев при монастырях // Там же. 15 окт., № 42. Отдел неофициальный. С. 9.
- ¹⁷ РГИА. Ф. 797. 1908 г. Отделение 1. Стол 1. Д. 93. Л. 7. Рапорт епископа Иоанникия от 19. 06. 1908 № 81 Архиепископу Новгородскому Гурию.
- ¹⁸ Там же. Л. 2 Новое время: газета. 1908. 18 (31) мая. С. 6.
- ¹⁹ Антоний (Сорунков), иером. Из-за монастырской стены // Волхов. листок. 1911. 10 июля.
- ²⁰ Арх. РЭМ. Ф. 1. Оп. 2. Ед. хр. 12. Л. 8. Переписка с Антонием, иеромонахом Кирилло-Белозерского монастыря, о приобретении коллекции этнографических предметов из Новгородской губернии; опись материалов.
- ²¹ Там же. Л. 9.
- ²² Там же. Л. 20.
- ²³ Там же. Л. 24.
- ²⁴ Номера указаны в соответствии с описями предметов отдела Этнографии русского народа Российского этнографического музея.
- ²⁵ Русский православный крест в собрании Российского этнографического музея / авт.-сост. А. Б. Островский; авт.: А. Б. Островский, Ю. А. Федоров. СПб.: Арт-Палас, 2007. 348 с.
- ²⁶ Антоний (Сорунков), иером. Из-за монастырской стены.
- ²⁷ Каталог выставки XV Всероссийского Археологического съезда. Отдел 1. Новгород, 1911. С. 3, 119.
- ²⁸ РО ИРЛИ РАН. Ф. 377. Оп. 7. Д. 167. Л. 42. Автобиография иер. Антония (Сорункова).
- ²⁹ Там же. Л. 43.
- ³⁰ Там же. Л. 46.
- ³¹ Там же. Л. 38.
- ³² Там же.
- ³³ Там же. Л. 40.
- ³⁴ Русская интеллигенция: автобиогр. и биобиблиогр. док. в собр. С. А. Венгерова: аннот. указ.: в 2 т. СПб.: Наука, 2001. Т. 1. С. 70.
- ³⁵ Новгородский Север. 1915. 2 июля.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ Там же. 24 сент.
- ³⁸ Антоний (Сорунков), иером. Из путевых заметок // Новгородский Север. 1915. 30 авг., № 74.
- ³⁹ Его же. Отзыв о статье «Нравственный паралич» // Там же. 1 окт., № 80.
- ⁴⁰ Там же. С. 3.
- ⁴¹ Новгородский Север. 1915. 26 нояб.
- ⁴² Там же. 2 июля.
- ⁴³ Гос. арх. Новгор. обл. Фонд Новгородской Духовной Консистории. Ф. 480. Д. 4941.

Е. Ф. Шенкова

Семиотика утраченных музеев

Внимание к сохранению культурного наследия в нашей стране стало уделяться сравнительно недавно. Поэтому изучение утраченных по той или иной причине объектов в настоящее время является весьма актуальным. В результате утраты Россия лишилась не только произведений искусства, памятников архитектуры и скульптуры, но и музеев. В настоящей статье рассматривается история утраты двух музеев Санкт-Петербурга с семиотической точки зрения.

Ключевые слова: сохранение культурного наследия, утраченные музеи

Elizaveta F. Shenkova

Semiotics of the lost museums

Attention to a cultural heritage preservation in our country began to be given rather recently. That's why the studying of lost because of any reason objects is actual now. As the result of loss Russia has forfeited not only works of art, monuments of architecture and a sculpture, but also the museums. The history of two St. Petersburg museums' loss is considered from the semiotics point of view in this article.

Keywords: preservation of cultural heritage, lost museums

В советский период в нашей стране происходила утрата огромного количества культурных ценностей. Это было связано со множеством причин, имеющих в своей основе борьбу с царизмом и распространение идей социализма. Ярким примером утраты памятников культуры является распродажа коллекций Эрмитажа в 1929–1934 гг. Наша страна потеряла работы таких великих мастеров как Ян ван Эйк, Тициан, Рембрандт, Рубенс и Рафаэль; коллекцию нидерландской и фламандской живописи, собранную П. П. Семеновым-Тянь-Шанским, скифское золото и многое другое. Причиной такого ужасающего решения правительства послужила нехватка валюты для социалистической реконструкции СССР. Революционные события привели к тому, что множество дворцов и усадеб было разграблено, а их имущество утеряно навсегда. Кроме того, множество культурных ценностей в этот период было вывезено за рубеж. Политика 1930-х гг. привела к закрытию храмов и либо передаче их под различные хозяйственные нужды, либо же вовсе к сносу. Россия лишилась огромного количества объектов культурного наследия.

Утрата культурных ценностей характерна для переломных моментов в истории государств. Примером может послужить Великая французская революция, в ходе которой возникало негативное отношение к произведением искусства, созданным при старом режиме. В результате были уничтожены памятники монархам в Париже и Версале, скульптуры, украшавшие порталы собора Парижской богородицы, но многие культурные ценности, собранные королями и хранившиеся во дворцах за «закрытыми дверями», недоступные для публики, сохранились, поскольку здравый смысл воспринимать эти предметы не как напоминание о ненавистном прошлом, а как произведения искусства возобладал, и критерий художественности был признан основополагающим. Реставрация Бурбонов вновь несла за собой утрату памятников и предметов искусства: Франция возвращала награбленное за годы Наполеоновских войн бывшим владельцам.

Так что же можно считать утратой? Уничтожение объекта, перевоз его в другое государство, перевод в руки частных владельцев, и, как следствие, отсутствие информации о его состоянии и существовании, – все это является основанием для того, чтобы считать объект утраченным. И если с полным уничтожением объекта происходит его однозначная утрата, то с переводом его в руки других пользователей утрата происходит только для тех, кому этот объект больше не принадлежит. Франция в ходе Великой буржуазной революции утратила лишь малую часть своего историко-культурного наследия, в то время как наше государство либо безвозвратно лишилось множества культурных ценностей, уничтожив их, либо утратило их, передав другим пользователям. Но тут же возникает предположение о том, что уничтоженный предмет, памятник или сооружение можно восстановить. По сохранившимся описаниям, чертежам, фотографиям восстановление действительно возможно, но изначальное его значение и контекст будет уже совершенно иным. После восстановления предмет эмоционально окрашивается совершенно по – другому: он отражает внешний облик

начального образца, но не несет изначально заложенной в него функции. Он представляется лишь как копия, и наделяется, соответственно, функцией копии. Поэтому, с семиотической точки зрения, копия никак не может стать заменой утраченного оригинала и утерянный объект утерян навсегда.

Перед тем, как перейти к осмыслению утраты музеев в России, обратимся к сравнению А. В. Луначарским влияния Великой французской революции и революции 1917 г. на музейную жизнь государств: «Только после Великой французской революции музеи приняли народный характер. Так, в 1791 г. Лувр был объявлен народным и общедоступным музеем. Такая же аналогия повторяется у нас, хотя музеи были открыты для народа и до революции. Аналогия заключается в том, что только после революции дворцы в Петрограде, Москве, Царском и т. д. были превращены в музеи, доступные широким народным массам»¹.

События 1917 г. не могли не повлиять на музейную жизнь России. Новая государственная политика, несущая новые идеи, способствовала появлению в Петрограде-Ленинграде таких музеев, как музей Великой Октябрьской Социалистической революции (1919, ныне Государственный музей политической истории России), музей Социалистической реконструкции сельского хозяйства (сформирован из Императорского сельскохозяйственного музея в конце 1920-х гг.), музей Красной армии (1920), музей отживающего культа (существовал в 1923–1926 гг.), Антирелигиозный музей (1930)². Но несмотря на то, что в первые послереволюционные годы количество музеев возросло с 30³ до 310⁴, то есть в 10 с лишним раз, многие из них были закрыты или расформированы уже в конце 1920–1930-е гг.

Приведем пример двух совершенно разных по профилю, истории создания и утраты, а также составу коллекций, музеев. Городской мясной патологический музей был открыт задолго до Октябрьской революции, в 1890 г. на Балканском проспекте (ныне Московский проспект, 65⁵), в небольшой комнате одного из флигелей, расположенных на территории городской скотобойни. Основателем музея стал старший ветеринарный врач М. А. Игнатьев, который собрал коллекцию различных, относящихся к мясоведению, препаратов. Роль музея была весьма высока, поскольку изучение пищи и в наше время крайне важно с санитарной точки зрения, а музей способствовал распространению таких знаний среди населения не только Петербурга, но и близлежащих губерний. После революции необходимость в существовании скотопригонного двора как места купли-продажи крупного и мелкого рогатого скота совершенно отпала. К тому же бойни, оказавшиеся уже в черте города, не отвечали техническим и санитарным требованиям. Соответственно, городская скотобойня была закрыта, а вместе с ней и единственный в своем роде в Петербурге музей.

Формирование прикладных, специализирующихся на определенной тематике музеев, таких как Мясной патологический, в конце XIX в. не случайно. Эти музеи отражали развитие науки и научного знания, усиление научной действительности, являясь своеобразными знаками эпохи позитивизма, определяющей единственным источником истинного знания эмпирические исследования. Прикладные музеи существовали в неразрывной связи с наукой и становились проводниками научных знаний для населения. Это характерно и для других типов музеев нашей страны второй половины XIX – начала XX в. По словам ученого Д. Н. Анучина, они должны были «служить просветительными центрами, отзывавшимися на потребности страны и времени, вносящими большую лепту в дело народного образования»⁶. Широкое просветительство являлось отличительной чертой деятельности дореволюционных музеев, поэтому они старались работать в тесном контакте с другими культурно-просветительными учреждениями: со школами, библиотеками, читальнями, народными домами, учреждениями для отдыха и развлечений. В Мясном патологическом музее читались лекции ученицам петербургских кулинарных школ, офицерам всего петербургского гарнизона, офицерам кавалерийской школы, юнкерам Николаевского кавалерийского училища, воспитанникам военно-фельдшерской школы, воспитанникам молочных школ, приезжающим для этого ежегодно из расположенных недалеко от Петербурга губерний, санитарным, торговым и морским врачам, студентам медицинской академии и многим другим⁷.

Население Петербурга постоянно росло, и на конец XIX в. приходился пик его роста. Соответственно, чтобы прокормить большой город, нужно было больше продовольствия, а чтобы пользуясь ажиотажом поставщики продукции и продавцы не продавали испорченные продукты, появились санитарные службы. Так, санитарии и гигиене стало уделяться большое внимания на производствах, в том числе и на городской скотобойне. Таким образом, появление Мясного музея было вызвано своего рода необходимостью в просвещении, но строительство в южной части города мясокомбината, а также расширение Ленинграда дальше берегов Обводного канала, на юг, привело к тому, что музей вместе со скотобойнями были упразднены. Со строительством мясокомбината закончилась эпоха скотобоев. Техническо-промышленное и градостроительное развитие предопределили

судьбу музея, несмотря на то, что население все так же нуждалось в просвещении. В 90-х гг. XIX в. увеличение горожан послужило причиной открытия Мясного патологического музея, а в 20-е гг. XX в. рост населения стал причиной и упразднения музея, что является своего рода парадоксом. Неизвестна судьба экспонатов. Скорей всего, они не сохранились. Это значит, что Мясной музей утрачен навсегда, безвозвратно, несмотря на то, что и в наше время он был бы весьма актуален.

Совершенно иным по особенностям возникновения и утраты и по профилю был первый Пушкинский музей, созданный более 140 лет назад в стенах Императорского Александровского Лицея на Каменноостровском проспекте, в доме № 21.

Меньше чем через 20 лет после смерти величайшего русского поэта, в 50-е гг. XIX в. зарождается отечественное пушкиноведение. Появляются первые собрания всего «пушкинского» – рукописей, изданий произведений, иллюстраций к ним, портретов поэта и его современников, личных вещей Пушкина, видов мест, связанных с его жизнью и творчеством⁸. И если после смерти поэта хранителями Пушкинских реликвий были его друзья, создавшие своеобразные домашние музеи памяти поэта, то теперь большой интерес к пушкинским материалам стали проявлять частные лица и отдельные учреждения.

Большая заслуга в деле собирания и сохранения материалов, связанных с жизнью и творчеством Пушкина, принадлежит Императорскому Александровскому Лицею. Музей был создан лицеистами разных курсов при помощи и поддержке преподавателей, коллекционеров, почитателей Пушкина. Новый музей стал знаком появления культовой личности в культурной жизни России. Музей стал местом своего рода паломничества почитателей творчества великого русского поэта, где можно было увидеть не только его рукописи, издания произведений, но и такие личные вещи, как, например, прядь волос поэта, срезанная И. С. Тургеневым с головы Пушкина на следующий день после его смерти, золотой перстень – талисман с резным восьмиугольным сердоликом, с сокращенной надписью на еврейском языке: «Симха, сын почтенного рабби Иосифа, да будет благословенною его память»⁹, маникюрные ножницы и многие другие.

Все материалы музея были разделены на девять основных отделов. Первый отдел составляли автографы Пушкина и снимки автографов, находящихся в других собраниях. Здесь же были рисунки Александра Сергеевича, материалы касающиеся его биографии и творчества. Ко второму отделу относились его личные вещи, бюсты и модели памятников поэту, предметы, изготовлявшиеся в память о нем. Третий отдел состоял из портретов Пушкина, его родственников, друзей, современников. В этот же отдел входили виды мест, связанных с жизнью и творчеством поэта, иллюстрации к его произведениям. В четвертом отделе представлены собрания сочинений Пушкина, а также отдельные издания его произведений. Пятый отдел представлял собой собрание альманахов, сборников, периодических изданий, содержащих сочинения Пушкина, биографические, критические статьи о поэте, стихи, ему посвященные, материалы пушкинских торжеств. Отдел шестой – сочинения, целиком или частично посвященные Пушкину, вышедшие в свет отдельными изданиями. Материалы о Пушкине в музыкальном и театральном искусстве (ноты музыкальных произведений на стихи Пушкина, либретто опер, балетов, драм и комедий, поставленных по произведениям Пушкина) были представлены в седьмом отделе. Восьмой отдел – сочинения поэта на иностранных языках. Большое внимание уделялось документам, относящимся к лицейскому шестилетию Пушкина – истории Пушкинского Лицея и биографиям лицеистов первого курса. Эти материалы составляли девятый отдел¹⁰.

Музей был закрыт в 1917 г., как и Лицей, здание которого занял штаб красной гвардии Петроградского района¹¹. Императорский Лицей – детище Александра I – не мог продолжать свое существование при советском режиме, являясь символом имперской власти. Но музей не был утрачен полностью: его коллекции были распределены между Пушкинским домом и Пушкинским музеем в Москве. В данном случае закрытие музея связано с неким противоречием смыслов: с одной стороны, Пушкин, являясь другом декабристов, с некоторыми из которых учился в Царском-Сельском лицее, противостоял государственной системе; будучи оппозиционером, он подвергался гонениям со стороны императора. С другой стороны, Лицей являлся государственным императорским учреждением. Отожествляя, вероятно, Лицей с имперской властью, большевики закрыли Пушкинский музей вместе с Императорским Александровским лицеем, не принимая во внимание революционных взглядов поэта.

Закрытие Пушкинского музея в Александровском лицее привело к тому, что коллекции были переведены в совершенно другое здание, они стали «оторванными» от контекста. В помещении Лицея все пушкинские предметы несли особое, для некоторых почитателей Александра Сергеевича даже сакральное значение. Нахождение его вещей в Лицее было весьма логично и естественно.

Посетители музея могли проникнуться атмосферой, окружающей Пушкина во время его становления как поэта, несмотря на перевод Лицея из Царского Села на Каменноостровский проспект. Несмотря на закрытие музея, нельзя сказать, что он утрачен полностью, поскольку его коллекции сохранены. Гипотетически представляется возможным восстановление Пушкинского музея в стенах уже бывшего Александровского лицея, однако на сегодняшний день такой общественной потребности в этом нет.

Широкое просветительство являлось отличительной чертой деятельности дореволюционных музеев, поэтому они старались работать в тесном контакте с другими культурно-просветительскими учреждениями. В музеях устраивались лекции и чтения, при них открывались библиотеки и читальни, доступные как для посетителей экспозиций, так и для заинтересованных граждан. Но ведущую роль в музеях продолжали вести непосредственно экспозиции. Как известно, предпосылками музейного собирательства является «выделение человеком некоторых вещей из их привычной среды бытования и наделение их определенной значимостью»¹². При изъятии из музейной коллекции вещи перестают нести как свое изначальное функциональное значение, так и то, которое они приобретают во время экспонирования. Находясь в запасниках, они наделяются функцией запасной вещи, которая ждет своей очереди на выставке, чтобы обрести вновь определенную значимость. Уничтоженные предметы больше никогда не будут нести никакой функции. И поскольку музей без музейных предметов никак существовать не может, соответственно, «бывшие» музеи, чьи коллекции утрачены полностью, существовать больше никогда не будут, а те, чьи собрания хотя бы частично сохранились, могут иметь возможность воссоздания, но это будут уже совершенно другие музеи, отличающиеся от своих предшественников. Утратив музей, мы навсегда утрачиваем возможность его посещения, созерцания и осмысления его коллекций, приобретения определенных знаний и получения эстетического наслаждения.

Распространяя свою деятельность на самые разные слои населения, музеи являлись проводниками образования и просвещения, а также, что немаловажно, самообразования, имеющего для социально-экономического и общественно-политического развития России большое значение. Закрытие таких общественно полезных музеев означало ограничение просветительской деятельности культурных учреждений и возможности широким слоям населения получения самообразования.

Примечания

¹ Луначарский А. В. Советская власть и памятники старины. Прил. 3. URL: <http://lunacharsky.newgod.su> (дата обращения: 03. 02. 2016).

² Истории религии музеи // Российская музейная энциклопедия. URL: <http://museum.ru> (дата обращения: 07. 04. 2015)

³ Петроград и его окрестности: ил. путеводитель и справ.. Пг.: Кн-во б. М. В. Попова, ценз. 1915. С. 72–75.

⁴ Весь Петроград: адрес. и справ. кн. г. Петрограда на... 1922 г. / ред. А. И. Гессен, Я. Б. Лившиц. Пг.: Петроград, 1922. Ч. 1. Стб. 649–654.

⁵ В настоящее время на этой территории на углу Московского пр. и наб. Обводного канала расположен молочный комбинат «Петмол».

⁶ Цит. по: Музей и власть: сб. науч. тр. / М-во культуры РФ, РАН, НИИ культуры; отв. ред. С. А. Каспаринская. М.: НИИ культуры, 1991. Ч. 1: Государственная политика в области музейного дела, XX в. С. 29.

⁷ Игнатьев М. А. Городской мясной патологический музей: его настоящее и будущее сан. значение с кат. кулинар. и патолог. отд / сост. М. А. Игнатьев. СПб.: Тип. В. М. Курочкина, 1897. С. 4.

⁸ Павлова С. В. Пушкинский музей императорского Александровского лицея / С.-Петерб. добр. о-во любителей кн., Клуб любителей миниатюр. кн. СПб.: Н. Куприянов, 2001. С. 8.

⁹ Там же. С. 36.

¹⁰ Витберг Ф. А. Пушкинский музей императорского Александровского лицея: по поводу его описания. СПб.: Типолит. А. Э. Винеке, ценз. 1901. С. 1–2.

¹¹ Антонов В. В., Кобак А. В. Лицей на Петербургской стороне // Ленингр. панорама. 1987. № 6. С. 33.

¹² Мишуrowsкая О. С. Семиотический подход к пониманию музея как феномена культуры // Вестн. Сев. (Аркт.) федер. ун-та. Сер. Гуманит. и социал. науки. 2011. № 5. С. 55.

А. А. Тищенко

Танатос и музей

В начале XX в. Зигмундом Фрейдом была разработана идея о парности базовых влечений, так что влечение к жизни – Эрос, противопоставляется влечению к смерти – Танатосу. Человек не может испытать смерть непосредственно, только постичь в качестве зрителя смерть другого. При помощи музея, который становится «местом встречи» с ушедшими поколениями, человек явственнее ощущает свою связь с ними, приобретает опосредованно экзистенциальный опыт, пытается справиться с естественным страхом смерти.

Ключевые слова: танатос, музей смерти

Anastasia A. Tishenko

Thanatos and museum

In the early 20th century, Sigmund Freud developed the idea of pairing the basic instincts, so the attraction to life – Eros opposed to the death instinct – Thanatos. One can not experience death itself, only as a spectator to comprehend the death of another. With the help of the museum, which becomes a «meeting place» with past generations, people clearly felt his relationship with them indirectly acquires existential experience, trying to cope with the natural fear of death.

Keywords: thanatos, museum of death

Смерть – это универсальное событие жизни. Поэтому проблема смерти занимает в духовном опыте человека особое место. Немецкий философ Мартин Хайдеггер определял человеческое существование как «бытие к смерти»¹. Наравне с жизнеутверждающим началом, определяющим человеческое поведение – Эросом, существует такое понятие как Танатос – влечение к смерти.

Согласно древней античной мифологии Танатос был богом смерти, братом близнецом бога сна Гипноса, сыном богини Никты. Когда у смертного заканчивался отведенный ему срок жизни, Танатос приходил к нему, срезал острым мечом прядь волос и уносил душу в царство мертвых.

Впервые понятие «танатос»² использует Зигмунд Фрейд в своей работе «Мы и Смерть. По ту сторону принципа наслаждения» (1920). Фрейд считал, что противоборство инстинкта жизни Эроса и Танатоса – влечения к саморазрушению и возвращению в неорганическое состояние является залогом прогресса. По мнению ученого единство и борьба этих инстинктов не только обуславливают конечность бытия индивидов, но так же существенно определяют деятельность различных социальных групп и народов.

Можно выделить три господствующие темы, связанные с осмыслением смерти: постижение ее с точки зрения философии, мотив Плясок Смерти в искусстве и анализ бытовых аспектов смерти. Темы достаточно широкие и их полное раскрытие не являлось целью настоящего исследования.

Если открыть Оксфордский словарь, то можно увидеть такое определение: смерть – это конец жизни. Осознание конечности и единственности человеческого бытия способствует прояснению нравственного смысла и ценности человеческой жизни.

Совершенно особую роль в духовном опыте человечества имеет идея возможности возобновления бытия в старом или каком-то ином качестве, идея о воскресении. Речь не только о религиозной идее Воскресения Бога, стоит вспомнить философию «общего дела» Николая Федорова, согласно которой борьба со смертью и воскрешение всех предков должно стать всеобщей задачей. Идеи Федорова нашли отклик в сердцах и умах не только философов или писателей, но и ученых-музееведов. В своих работах, увидевших свет под общим названием «Философия общего дела» (1906–1913), он много размышлял о назначении и смысле музея, по представлению Федорова, он должен быть «собором лиц, а не хранилищем вещей»³, должен возвращать к жизни, быть отражением всего человечества и восстанавливать забытое.

В культуре сохраняется память о личности, а не как о биологическом виде. Как ни парадоксально, но смерть оказывается социально более значимой, чем рождение человека.

Смерть становится общественным событием – тризны, некрологи, похороны – все это выражение социальной значимости человека. Своеобразная точка в повести социально-культурной жизни.

Именно с похоронной выставки «Некрополь» началось образование музея Мировой Погребальной культуры, единственного в России подобного музея.

В мировой музейной практике уже существуют примеры музеев отражающих специфику и направленность темы смерти.

Это музей смерти и медицины «Сирирач» в Бангкоке, основу коллекции которого составляют тела мертвых людей примечательные своими необычными патологиями. Музей смерти в Голливуде, где показаны преимущественно мрачные образы, которые может принимать смерть: истории о серийных убийцах, орудия убийств, экспозиции, посвященные различным способам умерщвления. Похоронный музей в Вене, демонстрирующий коллекцию венков, урн, флагов, катафалков и даже «сидячий» гроб.

Теперь подробнее рассмотрим Музей мировой погребальной культуры, расположенный в Парке Памяти Новосибирского крематория, учитывая, что к профилю этого предприятия музей имеет косвенное отношение. Он – не придаток крематория, а своего рода гигантское материализованное эссе о погребальной практике разных наций и эпох. Кремация в этом списке – лишь одна из строк, а крематорий – фактически один из экспонатов.

Владелец и разработчик концепции музея, бизнесмен, культуролог и журналист Сергей Якушин, будучи онкологическим больным, сам имеет экзистенциальный опыт по этой теме. Он же – инициатор создания крематория, Парка Памяти и многочисленных арт-акций, которые организует музей.

Экспонаты поделены на коллекции по различным темам: это траурная мода и ювелирные украшения, коллекция катафалков, гробов, произведений искусства отображающих тематику смерти, в числе которых крупнейшая в мире коллекция гравюр, предметы для бальзамирования и тд.

Экспонированная смерть издавна означала состояние разрыва, безвременья⁴. Однако в настоящее время можно отметить противоречивые тенденции с одной стороны скрыть смерть, удалить ее из поля зрения, с другой эксгибировать ее, сделать мотивом зрелищ. Человек не может испытать смерть непосредственно, только постичь в качестве зрителя смерть другого. Посетителям музея Погребальной культуры это удастся в полной мере.

Следует вспомнить, как Николай Федоров отмечал, что музей не должен служить для удовлетворения простого любопытства, это живой организм, призванный искать разнообразные формы работы с другими музеями, частными лицами.

Как эти идеи связаны с деятельностью «музея смерти»? Посетители имеют возможность не только увидеть коллекцию траурных одеяний, но и примерить некоторые из траурных платьев и сфотографироваться в них. В кабинете для проведения бальзамирования стоит запах формалина, а один из гробов, находящихся в коллекции, можно «примерить» на себя. Таким образом, посетитель становится как бы частью экспозиции, одновременно реализуя инстинкт танатоса и приобретая, пусть опосредованно экзистенциальный опыт по данной теме.

На выходе из музея посетители могут купить сувенирную продукцию, разнообразные фигурки улыбающихся скелетов, сладости в виде черепов и всевозможные украшения, отражающие тему смерти. Своеобразный китч. Некровизуальная продукция способствует низведению романтической трактовки образа Смерти, как чего-то сакрального, таинственного.

Подводя некоторые итоги, отметим, что, несмотря на табуированность темы смерти, в современном обществе наблюдается возрастание интереса к ней и предпринимаются попытки нового осмысления. При помощи музея, который становится «местом встречи» с ушедшими поколениями, человек явственнее ощущает свою связь с ними, приобретает новый опыт, пытается справиться с естественным страхом смерти.

Французский мыслитель Мишель Монтень советовал: «Лишим смерть ее загадочности, посмотримся к ней, приучимся, размышляя о ней чаще, нежели о чем-либо другом»⁵.

Вероятно, тогда нам всем «до смерти захочется жить».

Примечания

¹ Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 391–407.

² Танатология – наука о смерти. СПб.: Вост.-европ. ин-т психоанализа, 1994. 384 с.

³ Федоров Н. Ф. Музей, его смысл и назначение / Федоров Н. Ф. Философия общего дела: ст., мысли и письма. М.: Контекст, 1988. С. 278–351.

⁴ Роганов С. Советская смерть как проект Homo morten. СПб., 2006. С. 87.

⁵ Демичев А. В. Дискурсы смерти: введение в философскую танатологию. СПб., 1997. С. 471.

Е. И. Кузнецова

Этнокультурное значение культовых камней Волосовского района: Велесов камень

В данной статье затрагивается вопрос интерпретации и сохранения сакральных камней на территории России, в частности на территории Волосовского района Ленинградской области. На примере крупнейшего культового камня Волосовского района – Велесова камня – автор исследовал основные проблемы подобных объектов культурного наследия: спорность необходимости их классической музеефикации, их труднодоступность на территории исторического местоположения, а также сложность получения достоверной информации о данных объектах.

Ключевые слова: культовый камень, музеефикация

Ekaterina I. Kuznetsova

Ethnic and cultural significance of cult stones in Volosovsky area. Veles stone

This article addresses to the question of interpretation and conservation of sacred stones in Russia, in particular on the territory of Volosovsky district, Leningrad region. On example of the largest religious stone in Volosovsky area – Veles stone – the author investigated the main problems of such objects of cultural heritage: its museumification's controversial and their inaccessibility in historic locations, as well as the difficulty of obtaining reliable information about these objects.

Keywords: cult stone, museumification

На протяжении всей истории камень был неизменным атрибутом человеческой деятельности. Камень – это первый вспомогательный природный материал, использованный первобытным человеком для создания орудий труда и охоты. Но, не смотря на то, что люди уже сотни тысячелетий имеют дело с каменным материалом, информации о нем все еще крайне мало. До сих пор для ученых остается загадкой не только естественная природа камней, но и место камня в сознании наших предков. Например, во многих случаях места поклонения языческим богам и силам природы, чаще всего представляющие собой крупные камни, в очень короткий период времени могли стать местами паломничества христиан. История, как правило, умалчивает о причинах таких явлений, что дает возможность строить гипотезы только на зыбкой почве народных преданий, местного фольклора. Конечно, во многих случаях фольклор и местные верования оказывают ученым большую услугу, заполняя «белые пятна» в изучении сакральных камней, потому что сами камни в первую очередь связаны именно с традицией. Однако порой их изучение осложняется тем, что людям свойственно придавать излишней таинственности предметам, природу которых они не могут познать, соответственно, со временем легенды и поверья все сильнее заплетают историческую действительность и становится практически невозможно найти истину.

Итак, мы выяснили, что из всего древнего археологического наследия – сакральные камни представляют собой наименее изученный пласт истории. Если рассматривать историю сакральных камней в целом по России¹, то сразу становится понятно, что все их объединяет некая общая идея близости человека к естественной среде. (Впрочем, подобная тенденция наблюдается вообще по всему миру). Поэтому, для большей конкретики в изучении данной темы, была выбрана территория моей малой родины – Волосовский район. Волосовский район богат на памятники археологии и на объекты, претендующие стать таковыми. В частности, очень знаменит, как среди ученых, так и среди туристов Велесов камень, которому я и хочу уделить наибольшее внимание в данной работе.

Велесов камень – это валун высотой около четырех метров и окружностью более тридцати пяти метров. Расположен он между деревнями Сельцо и Кандакюль в заболоченной лесистой местности. Вершина валуна напоминает нечто, вроде ступени или скамьи, на его поверхности имеется несколько петроглифов. На вершине можно рассмотреть знаки латиницы, символы, свидетельствующие о поклонении камню средневековых финнов-ингерманландцев. На северной стороне камня есть два косых креста, существует две версии их происхождения: по одной это кресты оставлены православными христианами в период борьбы с языческими пережитками в XVI в., по другой они могут быть интерпретированный как рунические знаки означающие жертву, что может свидетельствовать о поклонении камню в IX–X вв. Это может быть доказательством того, что данный культовый камень являлся своеобразным мостом между культурами славян и финно-угров, что в целом свидетельствует о тесном взаимопроникновении различных культур в регионе и устойчивом сохранении традиций, либо их преемственности с древнейших времен².

Доказательством того, что Велесов камень служил местом поклонения представителей кардинально противоположных религиозных групп, может быть еще и факт его разноименности. Велесовым камень стал называться недавно, в 70-х гг. XX в. Среди старожилов больше распространены названия «Бесов камень» или «Камень колдун», что связано со странными, даже таинственными явлениями, происходящими рядом с камнем³. Говорят, до сих пор возле камня можно слышать бесовские стоны и хохот. Местные финны ингерманландцы именовали камень Сууркиви (что в переводе просто «Большой камень») и Кирккокиви – «Церковный камень». Со вторым названием связана интересная легенда: когда-то этот камень был церковью, но прихожане и священник не отличались особой праведностью, и Бог за грехи обратил их храм в камень. Поводом к появлению такой легенды могла послужить одна особенность камня – аркоподобная выемка, напоминающая вход в церковь, расположенная на одной из граней камня. Также важно отметить, что нижние грани камня имеют сколы, подтверждающие предание о том, что в период искоренения веры «арбуев» (как называли в средние века местных языческих жрецов) была предпринята попытка расколоть камень, для чего он прокаливался огнем и обливался водой. Но, похоже, от него откололись только небольшие нижние части⁴.

По словам Вячеслава Мизина, действующего члена РГО, крупнейшего исследователя культовых камней Северо-Запада России: «Следовики, чашечники, алтарные камни, лабиринты, сейды, именитые и легендарные валуны – это не просто камни, лежащие на земле, а объекты, вписывающиеся в определенные представления людей о мире. При их изучении открывается странный и фантастический мир верований, обрядов, магических ритуалов и суеверий людей, живших сотни и тысячи лет назад. Они не оставили нам письменных источников, но эти камни пронесли сквозь эпохи отголоски их мировоззрения – странного и необычного, которое мы только сейчас начинаем открывать для себя»⁵. Ведь культ – лишь одна из граней взаимодействия человека и камня, т. е. вполне разумно опираться в изучении каменных памятников ушедших культур не только на фактически доступный нам исторический материал (петроглифы, изображения, выемки и прочие следы культа на поверхности валунов), но и на психологическую связь человека и места, т. е. некоторые выводы о значении камня для народов прошлого можно сделать, наблюдая и за современными, цивилизованными людьми.

В заключении необходимо сказать о проблемах сохранения каменного богатства. Сами по себе камни – очень долгоживущие объекты. Однако, нередко приходится сталкиваться со случаями вандализма в их отношении. Зачастую, это происходит в первую очередь из-за того, что люди не знают, что имеют дело с культурным наследием. Поэтому, например, камни, мешающие новым постройкам без зазрения совести уничтожаются или переносятся на другие места. А ведь, как справедливо замечал в своих работах В. Мизин, сакральный камень вне окружающего ландшафта и мифологического контекста уже не имеет смысла, то есть сохранять камень вне его естественной среды, значит разделять его с традицией, без которой камень – это просто обычный валун, а не предмет культурологического интереса⁶. По мнению В. Мизина, единственно возможный действенный способ сохранения сакральных камней – это продолжение традиции их использования, что в наши дни практикуется крайне редко⁷. Сохранились только некоторые «атавизмы» древних традиций, как то – проводы усопших в деревнях до камня (в частности, в моей родной деревне Ямки этот ритуал практикуется до наших дней), проведение обрядовых празднеств небольшими инициативными группами (разведение костра на праздник Купалы около камня-следовика в Молосковицах) и тому подобное.

В практическом смысле, вряд ли можно сделать для сакральных камней что-то большее. Однако в наших силах проводить теоретические исследования с публикацией результатов⁸ и донесением информации до широкого круга людей.

Примечания

¹ Платов А. Мегалиты Русской равнины. М.: Вече, 2009. 288 с.

² Мизин В. Г. Забытые священные и мифологические места Ингерманландии. СПб.: Центр сохранения культ. наследия, 2012. 216 с.

³ Глезеров С. О чем молчит Бесов камень? // С.-Петербург. вед. 2011. 6 дек., № 230.

⁴ Мизин В. Г. Материалы интервью журнала «Credo new» с В. Г. Мизиным. URL: <http://credo-new.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

⁵ Мизин В. Г. Культовые камни и сакральные места: Ленинградская область и смежные регионы. СПб.: Центр сохранения культ. наследия, 2014. С. 102.

⁶ Мизин В. Г. Забытые священные и мифологические места Ингерманландии. С. 20.

⁷ Там же.

⁸ Почитаемые камни и культурный ландшафт Ленинградской области: материалы выставки В. Г. Мизина. URL: <http://xn.etbcbqbn2afauadx.xn--p1ai> (дата обращения: 10. 05. 2015).

М. Г. Теребилов

Музейные формы сохранения и представления средневекового кузнечного ремесла в Германии

Ремесло представляет из себя одну из важнейших культурных ценностей, поскольку может многое рассказать о занятиях наших предков. История ремесла также во многом связана с развитием городов и торговли. Кузнечное ремесло – одно из самых важных, поскольку именно изготовление предметов из металла издревле являлось одним из рычагов движения прогресса. Потому ремесло необходимо подробнее изучать в контексте музейной реконструкции, что особенно наглядно иллюстрирует пример Германии.

Ключевые слова: кузнечное ремесло, музей под открытым небом, музей-деревня

Maksim G. Terebilov

Museums form of conservation and presentation of a medieval blacksmith in Germany

The handicraft is one of the most important cultural values, because it can tell us about our ancestry's engagements. The history of handicraft is also connected to the development of towns and trade. Smithcraft is one of the most important, because production stuff from metal was one of the engine for progress since ancient times. That's why we must learn handicraft more depth in the context of museum reconstruction. The most vivid example have come to us from Germany.

Keywords: blacksmithing, open-air museum, museum village

Испокон веков человечество обеспечивало себя материальными благами, необходимыми для жизни, при помощи ручной работы. И если мы бросим беглый взгляд на всю историю человечества, то заметим, что начиная с наших далеких предков люди создавали что-то своими руками для обеспечения себе условий существования, выживания. Хочешь заниматься сельским хозяйством – нужен плуг, нужно идти на войну – понадобится хороший меч, да даже просто для того, чтобы съесть краюху хлеба, нужно было сначала испечь ее. Потому издавна человечество открыло для себя столь полезное и общественно значимое занятие, как ремесло.

Что такое ремесло? Различные авторы формулировали этот вопрос по-разному. Наиболее полно оно, пожалуй, сформулировано в энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона:

«Ремеслом (Handwerk, metier, handicraft) называется такая система производства в области обрабатывающей промышленности, когда производитель создает меновые ценности обыкновенно по заказу и на ограниченный местный рынок, при участии лиц, принадлежащих к одинаковому с ним общественному классу»¹.

В истории человечества ремесло неразрывно связано с ростом производительности, развитием хозяйства и феодализма. Германия – не исключение. Какие-то начатки ремесленной деятельности существовали еще в древние времена, но тогда обрабатывающая промышленность была скорее на стадии зарождения, представляла из себя кустарное производство, и в зависимости от потребностей общины или двора трудились все. Ремесло как основное занятие возникло уже при феодализме, на крупных землевладельческих дворах, где трудилось большое количество людей, и для удобства необходима была специализация каждого конкретного работника на определенном занятии². Так возникло большое количество разнообразных профессий – кузнецы, плотники и столяры, портные, кожевники, сапожники, мельники, пекари, пивовары, стекольщики, золотых и серебряных дел мастера... Каждое занятие было по-своему значимо. Цель данной работы – проанализировать одно из самых важных ремесел, кузнечное дело, описать его становление в эпоху средневековья, развитие, прямое и косвенное влияние на жизнь средневекового общества, а также культурное и историческое значение.

Как утверждает Юлиан Борхардт, известный немецкий историк, кузнецы были одними из первых, кто выделился из домашнего хозяйства. Довольно скоро появились и оружейники, которые как бы отпочковались от кузнецов и специализировались на изготовлении оружия³. В Германии сравнительно давно были известны металлы, и использовать их начали довольно рано. Железные шахты были известны еще во времена римлян, в эпоху Каролингов, судя по источникам, существо-

вание рудной промышленности уже не подлежит сомнению⁴. Всегда приходилось что-то ковать – то орудия труда для крестьян, то оружие для охоты и войны, то предметы в мелком домашнем хозяйстве. Потому кузнецы были нужны всегда, и хотя поначалу их положение наряду с остальными крепостными ремесленниками было довольно тяжелым, их услугами пользовались все.

Как известно, ремесло было тесно связано с развитием городов и торговли. Стоит отметить взаимозависимость этих понятий: при развитии ремесла появлялись излишки производства, которые нужно было куда-то сбывать, что дало толчок в развитии торговли – поначалу лишь меновой, а с XII в. и денежного хозяйства. С развитием экономики различия между городом и деревней стали видны все сильнее. Крестьяне уже не могли обеспечить себя инструментарием, а потому им приходилось покупать его у ремесленников⁵, взамен обеспечивая их продуктами сельского хозяйства, которые те, в свою очередь, не могли вырастить сами. Но постепенно в оборот стали возвращаться деньги. Купцы сбывали свой товар повсеместно, перемещаясь сухопутными и водными торговыми путями – соответственно, существовали точки, где они должны были останавливаться для сбыта товара. Такие точки постепенно развивались в города и ярмарки. Ярмарки вообще были очень распространенным явлением в средневековой Германии – настолько, что вошли в неотъемлемую часть культурного наследия, которое с успехом реконструируется и в наше время. В средневековые ярмарки возникали в местах большого скопления народа, например, при дворе феодала. Постепенно развилось особое «ярмарочное право», которое регламентировало условия торговли купцов, крестьян и ремесленников, устанавливало особые правовые нормы для посетителей и торговцев, а также размер пошлины, которые платили купцы. Ярмарка служила методом обогащения для хозяина земель, феодала, особенно после того, как стала регулярным событием. Именно вокруг крупных ярмарок с течением лет стали возникать средневековые немецкие города. Землевладелец извлекал множество выгод из ярмарки, он даже намеренно позволял ремесленникам продавать излишки производства, чтобы, во-первых, привлекать народ, а во-вторых – обеспечить им возможность платить оброк. Так ремесленники стали получать особую «ярмарочную свободу», в том числе и кузнецы, которые сделали первые шаги к тому, чтобы выйти из-под феодального крепостничества. Таким образом, поселившиеся в городе кузнецы должны были ковать предметы не только для феодала и себя, но и на продажу⁶. Особенно активно обработка металла развивалась в Верхнем Пфальце, в Саксонии, по течению Рейна.

Ремесло, в отличие от сельского хозяйства, развивалось быстрыми темпами. Как известно, ремесленная работа в средние века была разделена на три типа: сдельная работа, бродячее ремесло и работа на дому. Кузнецы принадлежали к первому типу ремесленников, ведь для того, чтобы работать, им нужна была кузница, которую невозможно было носить с собой. Кроме того, сама профессия кузнеца имела несколько профессиональных делений – среди кузнецов были слесари, оружейники, замочники, часовщики, тележники, литейщики... Изготавливали абсолютно разные предметы, необходимые в хозяйстве – в основном цепи, подковы, гвозди, замки, наконечники для стрел, сельскохозяйственные орудия труда. Обрабатываемые ими заказы оплачивались поштучно. Поначалу материалы для работы доставлял сам заказчик, ремесленник только мастерил необходимый предмет, и лишь постепенно складывалось правило, согласно которым заказчик лишь оплачивает работу мастера. Железо кузнец приобретал через землевладельца, которому крестьяне-арендаторы доставляли известное количество металла из шахт. Возникали они еще в римскую эпоху, во времена Каролингов развитие горного дела приняло новые обороты. Шахты существовали по всей Германии, однако наиболее интенсивная добыча железа велась в Саксонии, Гессене, Рейнской области, Нассау, Саар.

Появление цехов в XII в. охарактеризовало новую ступень развития ремесла. Отныне мастера одной специальности должны были работать под одной крышей, в едином товариществе, обеспечивая жителей города определенным количеством продукции должного качества и получая за это заработную плату. Цеховые объединения старались сократить в городах количество так называемых «свободных мастеров», оградив тем самым членов цеха от конкуренции. Для того, чтобы вступить в цех, нужно было соответствовать определенным требованиям. Так, человек, желающий стать учеником кузнеца, не должен был принадлежать к «нечестной» профессии (воры, чиновики, шарлатаны, палачи, бродяги и т. д.), обязан был внести предварительную плату. Некоторые источники утверждают, что необходимо было выковать лошадиную подкову без снятия мерки⁷ – довольно сложное занятие, требующее немалой подготовки. Юлиан Борхардт приводит нам выдержку из статута кузнечного цеха, согласно которой желающий поступить в ученики должен заплатить цеху 8 гульденов (из которых половина полагается городским властям), вместо 4-х фунтов воска – 1 рейхсталер и 4 четверти вина, а также полгульдена в пользу бедных. После этого он должен проучиться

у мастера три года, обязательно изготовить «мастерскую работу» и наконец стать подмастерьем⁸. Здесь начинался самый сложный этап жизни бывшего ученика. С ростом производства росло и количество желающих заниматься ремеслом. У каждого мастера могло быть лишь установленное цехом количество учеников, чтобы обеспечить всем равные условия труда и производительности. Котсикс приводит небольшую сводку о количестве и профессиональном составе ремесленников во Франкфурте-на-Майне в 1387 г.⁹: кузнецов официально было 101 (мастеров – 78), что составляет примерно 10 % от общего числа ремесленников. Также кузнецы делили с пекарями 3-е место по количеству среди мастеров разных профессий (после ткачей шерстяных материй и портных), что уже говорит об их солидной значимости. Как мы видим из этой информации, поначалу мастера преобладали над подмастерьями по количеству, но когда мастера превратились в мелких предпринимателей, положение вещей существенно изменилось. Чтобы избежать конкуренции, порой мастера сознательно затрудняли путь в ученики, так что далеко не каждый мог поступить на службу к мастеру, и уж тем более далеко не каждый подмастерье мог стать мастером – такое удавалось в редких случаях и лишь при определенных условиях. Постепенно начали возникать союзы подмастерьев, члены которых поддерживали друг друга, а с усилением социального расслоения граждан, когда возникли социальные противоречия между мастерами и подмастерьями, такие союзы стали костяком стачек подмастерьев, которые пытались добиться больших прав и привилегий...

Значение кузнецов возросло с появлением рыцарства. Как известно, рыцари – это правящий класс средних веков, как утверждает Дельбрюк, рыцарями являлись все – императоры и короли, князья и графы, весь правящий двор¹⁰. Рыцарь славен не только боевой тактикой и умением сражаться, но и хорошим, тяжелым вооружением – панцирем, поножами, шлемом, щитом, копьем, мечом. Шлем был особенно важен, поскольку он защищал голову, так что в некоторых городах существовал даже отдельный ремесленник для их изготовления, так называемый *Helmschmied*, что можно перевести как «изготовитель шлемов», «шлемщик»¹¹. Конечно же, вооружение стоило очень дорого, поскольку должно было быть прочным, качественным, острым. Потому кузнецы прилагали максимальные усилия, чтобы обеспечить рыцарю как можно более прочную защиту и качественное вооружение. Хорошо выкованные доспехи вообще обеспечивали рыцарю звание костяка армии, и даже первое огнестрельное оружие все еще не могло пробить прочный панцирь. Нередко как доспехи, так и оружие имели свои характерные отличительные особенности по заказу отдельного рыцаря – например, выплавлялись элементы декора или деталь семейного герба. Меч вообще был повсеместным символом силы, мужества, с мечом изображали героев в легендах, мечам давали собственные имена. Потому ковке этого предмета оружейники должны были отводить особое внимание. Люди того времени воспевали в легендах и сказаниях не только героев и рыцарей, но и их вооружение и даже умелых кузнецов¹². Например, сохранилась такая северогерманская сказка про подземного кузнеца:

Однажды утром один крестьянин, проезжавший по дороге между Апенраде и Йордкирхой мимо Драйберге, услышал, что в горе работают кузнецы. Он крикнул им, что хотел бы заказать им нож для резки соломы. Вечером, возвращаясь домой, он и в самом деле увидел лежавший на холме блестящий новый нож. Крестьянин оставил на холме столько денег, сколько стоили такие ножи, и взял нож с собой. Оказалось, что нож очень прочный и остро наточен – но нанесенную им рану нельзя было исцелить¹³.

Все это дает нам право называть средневекового кузнеца не только одним из самых востребованных ремесленников своей эпохи, но и символом силы, мужественности, качества оружия. Современное значение ручного труда кузнецов уже далеко не такое глобальное и необходимое, как в средние века, но несмотря на это, применение их труду находится, и оно несет в себе определенный культурный отпечаток. Даже в наше время, в котором царит массовое поточное производство и замена человеческого труда машинным, находится место для кузнецов. Средневековые, как бы банально это ни звучало, наложило на человечество свой отпечаток, и уже в наше время люди, проявляя большой интерес к собственной истории, все чаще занимаются историческими исследованиями и реконструкцией. Последняя особенно важна для нас в том плане, что в ее сфере кузнечное ремесло применяется непосредственно практически. Всего можно выделить два основных типа исторической реконструкции, в которых так или иначе задействовано кузнечное ремесло: музейная и ярмарочная.

Музейная реконструкция чаще всего происходит на базе так называемых музейных деревень. Это популярный в Германии вид музеев под открытым небом, который предполагает реконструкцию крестьянского или раннегородского быта того или иного периода. Многие музейные деревни

ориентированы на эпоху средневековья, во многих из них есть кузнечные мастерские, где посетитель может увидеть, как проходило создание того или иного предмета при помощи молота и наковальни. Интересным музеем в этом плане является музейная деревня Дюппель (Museumsdorf Dierpel), находящаяся в Берлине. Посетитель может не только увидеть, как занимались ремеслом обыватели 800 лет назад, но и попробовать поработать своими руками. Такой вид взаимодействия с посетителем позволяет не только визуально представить ему отдельные страницы истории родного государства, но и поспособствовать воспитанию культурного и патриотического сознания, а также научить ручному труду, что тоже немаловажно. Особенно полезен такой вид общения с музейным пространством для детских и школьных групп. Так называемый рабочий союз демонстрирует кузнечное ремесло и производит самые разнообразные предметы потребления и инструменты из стали по средневековым образцам. Производят даже дамасские лезвия для ножей¹⁴. Особенный плюс деревни состоит в том, что она является не просто музеем для любителей средневековой эпохи, но и центром экспериментальной археологии: здесь используют трехпольную систему земледелия, с помощью особого метода селекции выращивают средневековые породы домашних животных, выращивают огородные растения и злаковые культуры, проводят средневековые праздники и воссоздают средневековые традиции – словом, ответственно подходят к реконструкции не только способов производства обрабатывающей промышленности, но и воссозданию подлинной атмосферы, которая еще сильнее способствует погружению в средневековый мир.

Еще один не менее значимый музей – Museum im Zeughaus (Музей в цейхгаузе) в городе Фехта, который также носит название «Первый центр экспериментального средневековья». Музей занимается исследованием средневековой эпохи, причем, как и в случае с Дюппель, способствует «обучению через практику», то есть помогает посетителям осваивать особенности средневекового быта своими руками. Ремесла занимают отдельную нишу в этом пространстве – музей организует специальные курсы, на которых за определенную плату можно научиться изготавливать предметы своими руками по средневековому образцу. Так, можно выучиться токарному ремеслу, плетению корзин, готовке средневековым способом и многому другому. Конечно, имеется возможность посетить и кузнечные курсы и научиться основамковки и изготовить простые металлические предметы вроде подсвечников и вилок. Отдельными курсами стоят изготовление щитов и шлемов¹⁵. Также по вопросам научной работы музей сотрудничает с Университетом города Фехта, а также помогает в организации средневековой ярмарки Фехта.

Еще один вид реконструкции, о котором нам стоит упомянуть – ярмарочная. Средневековые ярмарки зародились еще в ГДР в послевоенное время и стали пользоваться большим спросом. Характеризуются они большим количеством мероприятий с имитацией средневековых событий и явлений, таких как рыцарские турниры, сражения, лавки средневековых торговцев и мастеров, шутовскими представлениями и средневековой музыкой и т. д. Все участники ярмарки, а также некоторое количество посетителей одеваются в средневековые костюмы. К сожалению, найти достойной литературы по современным средневековым ярмаркам не удалось, зато удалось опросить ряд людей, которые много времени посвятили не просто посещению ярмарок, но и работе на них. Для многих средневековые ярмарки – способ по-настоящему заработать на жизнь. Хотя на ярмарках царит довольно сильная атмосфера средневековья (вплоть до средневекового говора и ходовой валюты в виде талеров и гульденов, которую можно получить на самой ярмарке за реальные деньги в евро или дойчмарках), несмотря на название и специализацию, ярмарки за редким исключением проигрывают музейным деревням в историчности, являясь скорее культурно-развлекательным мероприятием, нежели научно-познавательным. Несмотря на это, культурное значение средневековых ярмарок урезать не стоит, поскольку они помогают осваивать средневековую культуру через непосредственное участие и привлекают население к этой теме. Также подобные ярмарки, по мнению самих немцев, являются мероприятиями, которые помогают показать чистые страницы истории их государства, наполненные средневековой романтикой, что привлекает также и жителей других стран. Вот что по этому поводу говорит Флориан Шпекардт, ударник фолк-метал группы In Extremo, члены которой в 90-е гг. очень много времени провели на средневековых ярмарках: «Средневековые – тема невероятно увлекательная. Это не просто важный элемент нашей культуры – когда речь заходит о немцах, обычно упоминается лишь самая отвратительная, омерзительная и горькая часть нашей богатой культуры и истории... поэтому важно четко обозначить свою приверженность к другой стороне нашей продолжительной и захватывающей истории и рассказывать об этом. Я рад, что я могу что-то об этом поведать и передать другим людям!»¹⁶

Ярмарки организовываются практически во всех городах Германии (самые крупные можно

увидеть в Берлине, Гамбурге, Франкфурте, Лейпциге и т. д.), даже в самых маленьких, чего, естественно, не могло бы быть, если бы на них не было такого спроса.

Кузнецам тоже отведено свое место на средневековых ярмарках. «Как минимум один кузнец всегда присутствует на средневековой ярмарке, – рассказывает Мартин Янковяк, фехтовальщик и частый посетитель таких мероприятий. – Если ярмарка большая, соответственно, и кузнецов будет больше. Для них характерно разделение труда: кто-то делает оружие и доспехи, кто-то – украшения и различный декоративный материал. Порой получается что-то действительно уникальное. Знавал я одного старого кузнеца из Чехии, сейчас у него есть ученик из Германии, вместе они путешествуют по ярмаркам, где он и обучает его. В наше время кузнецы стали необычайно популярными. Люди уже не хотят скупать произведенные на заводах вещи, им нужно что-то, сделанное своими руками. А особенно различные виды ножей. Я даже знаю одного кузнеца, который делает запчасти для автомобилей, причем такие, которые уже не купить»¹⁷.

И действительно, кузнецы не утратили своей роли в наше время. Точнее говоря, их роль возродилась в связи с интересом к старине и культуре. С чем это может быть связано? Вполне возможно, что глобализация в своих многогранных проявлениях открыла перед людьми весь мир, неожиданно рухнули все границы, растаяли рамки, а модернизация открыла новые возможности – такие, например, как быстрое перемещение между государствами и доступ практически в любую точку земного шара благодаря современным технологиям, и даже изучение космоса. Поэтому и люди, которые ранее не ведали такой свободы действий, на уровне подсознания страшась открывшейся неизвестности, стали неосознанно приближаться к своим корням, к своей истории. И в этом контексте личная история каждого народа, каждого этноса необходима не только для этого самого народа, но и для мировой культуры. А поскольку кузнецы существовали практически в любом народе (даже индейские племена Центральной и Южной Америки знали металлы и умели их обрабатывать), то и роль их имеет немаленькое значение в контексте современной исторической реконструкции и изучения истории.

Таким образом, современные кузнецы не только изготавливают предметы из металла для удовлетворения потребностей населения, но и воссоздают примеры ручной обрабатывающей промышленности различных эпох, в особенности средневековья, когда значимость кузнецов особенно возросла из-за роста населения и его потребностей, развития торговли и товарно-денежных отношений, разведки новых металлических шахт и, что самое главное, постоянных войн, которые требовали затрат огромного количества металлических ресурсов. И хотя в наше время предпочтение отдается товарам, изготовленным промышленным способом, при определенных обстоятельствах люди приобретают продукты ручного производства. Но не менее важно и культурное значение кузнеца, который, являясь представителем одной из самых ярких и востребованных профессий эпохи средневековья, представляет зрителю основные принципы производства той эпохи, но и способствует культурному обогащению как объект реконструкции, которая в различном своем многообразии все больше привлекает народ.

Примечания

¹ Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1890–1907. Т. 26. С. 557.

² Борхардт Ю. Экономическая история Германии. Пг.: Книга, 1924. Т. 1. С. 74.

³ Там же. С. 21.

⁴ Там же. Т. 2. С. 84.

⁵ Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М.: Прогресс: Прогресс-Академия, 1992. С. 193–195.

⁶ Борхардт Ю. Указ. соч. Т. 1. С. 89–105.

⁷ Кузнецова О., Шапкин И. История экономики. М.: Инфра–М, 2002. С. 38.

⁸ Борхардт Ю. Указ. соч. Т. 2. С. 67–68.

⁹ Там же.

¹⁰ Дельбрюк Г. История военного искусства: в 4 т. СПб.: Полигон, 1999. Т. 3. С. 262.

¹¹ URL: <http://leben-im-mittelalter.net> (дата обращения: 03. 02. 2016).

¹² Борхардт Ю. Указ. соч. Т. 2. С. 161–163.

¹³ URL: <http://legendami.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

¹⁴ URL: <http://dueppel.de> (дата обращения: 03. 02. 2016).

¹⁵ URL: <http://mittelalter-zentrum.de> (дата обращения: 03. 02. 2016).

¹⁶ Сообщено автору Ф. Шпекардтом.

¹⁷ Сообщено автору М. Янковяком.

Т. В. Раншакова

Потайное оружие в эпоху Возрождения: по материалам музейных собраний

Статья посвящена исследованию потайного оружия в эпоху Ренессанса. Такие факторы, как развитие гуманистических идей, экономическая и политическая обстановка эпохи, способствовали формированию ее материальной культуры. Под потайным оружием в данной работе понимается не холодное и стрелковое оружие, а яды и различные способы защиты от них. Исследование основано на анализе коллекций таких крупнейших музеев, как музей Виктории и Альберта, Британский музей, Метрополитен музей, музей Густава Адольфа в Упсале.

Ключевые слова: музейные коллекции, холодное оружие, яды, типология музейных предметов

Tatiana V. Ranshakova

Hiding weapons in the Renaissance: based on museum collections

The article is devoted to the hiding weapon in the Renaissance. Factors such as the development of humanistic ideas, economic and political situation in this epoch, contributed to the formation of its material culture. By hiding weapons in this paper understood not cold and small arms, but poisons, and the various ways to protect against them. The study is based on an analysis of the collections of the Victoria and Albert Museum, the British Museum, the Metropolitan Museum, Museum Gustavianum in Uppsala.

Keywords: museum collections, edged weapons, poisons, typology of museum objects

Эпоха Возрождения стала поистине значимой и уникальной страницей «большой истории», подарив нам не только великолепные образцы архитектуры, живописи и эпистолярного жанра, но и дав импульс к развитию идеи «личности», как мы ее понимаем сейчас.

Наиболее точное и полное определение личности дал Л. М. Баткин: «Индивидуальная личность – идея, в которой наиболее непосредственно выражает себя относящаяся к отдельному человеку новая экономическая и политическая реальность европейской истории. Это в значительной мере социально-практическая категория, обнимающая все сферы жизни, от государства до бытового разнообразия. Это категория, в которой пафос единственности и оригинальности каждого индивида прямо проистекает из идеи индивидуальной свободы»¹.

Но Возрождение дало лишь толчок развитию идеи «личности», которая оформится уже в Новое время. Ренессанс стал переходной эпохой от средневековья к Новому времени. Так рост городов-республик, развитие в них ремесла, торговли, банковского дела, искусства привел к развитию гуманизма – общественно-философского движения, рассматривавшего человека, его свободу, его активную, созидательную деятельность как высшую ценность. Развитие идей гуманизма в свою очередь способствовал появлению «человека Возрождения», «человека-творца», еще не «личность», но активного деятельного человека, стремящегося познать все свои грани, попробовать себя во всех сферах, начиная политической и заканчивая искусством. Такими людьми действия были и Петрарка, и Лоренцо Великолепный, и Леонардо да Винчи и Микеланджело Буонарроти.

Стремление познать человека, как индивида деятельного, последовательно идущего к своей цели приводила интересным результатам. Так можно вспомнить труд Никколо Макиавелли «Государь», в котором он стремится вывести своеобразную «формулу» идеального правителя. Макиавелли видел силу государя в знании и способности учесть и осмыслить не только современный ход событий, но также и опыт сходных ситуаций в истории. Неотъемлемыми качествами правителя должны быть трезвость мысли, умение принимать во внимание противоречивые интересы различных общественных кругов и использовать в интересах государства особенности человеческой психики.

Его образцовый «новый государь», должен был обладать неограниченной волей, направленной на осуществление поставленных задач. При этом традиционные нормы морали, как считал Макиавелли, не должны служить препятствием. «Следует понимать, что государь, особенно новый, не может исполнять все то, за что людей почитают хорошими, так как ради сохранения государства он часто бывает вынужден идти против своего слова, против милосердия, доброты и благочестия»². При

этом, по мнению Макиавелли, важно казаться добродетельным, дабы не утратить расположения и доверия подданных.

Таким образом, мудрый правитель должен «менять плащ» в зависимости от обстоятельств, то есть уметь быть и свирепым, и милостивым, и жестоким и добрым, уметь то хитрить, то идти напрямик. «Государь должен обладать всеми свойствами человеческой души, всеми ее возможностями, ее добродетелями и ее пороками – и играть на себе самом, как на клапанах флейты».

Родиной и сердцем Возрождения, конечно же, была Италия которая, за счет особенностей географического положения, политического и социального уклада, значительно превосходила другие страны Европы. Уже около 1375 г. среди городов-республик Италии выделяется Флоренция, превращаясь в крупный центр искусства, шерстяной и шелковой промышленности, с обширной торговлей и с самым крупным в Европе банковским делом. А кроме того Флоренция стала одним из влиятельнейших политических центров, власть в котором была сосредоточена в руках семейства Медичи. При Лоренцо Медичи город переживает свой расцвет. Стоит отметить, что при всем влиянии, оказываемом на политическую, социальную, экономическую и культурную жизнь, он не занимал ключевых государственных должностей, оставаясь частным лицом. Л. М. Баткин отмечал, что «могущество семьи Медичи строилось на поддержке, прежде всего большинства торгово-денежной олигархии, на искусно подогреваемой популярности, на дипломатических и иных заслугах перед городом, на ореоле имени Медичи»³.

Такое положение в городе накладывало свои сложности. Чтобы добиться своих целей ему приходилось действовать не напрямую, как это могли себе позволить короли государств, а продумывать сложные многоступенчатые комбинации, проявлять хитрость и смекалку и, в определенных случаях, для поддержания власти, жестокость.

Наиболее яркими примером является расправа Лоренцо Великолепного над участниками заговора Пицци 1478 г., во время которого погиб его брат Джулиано Медичи, а он сам был ранен. Ответ был так же жесток, как и действия заговорщиков. Участники заговора были повешены в окнах Палаццо Веккьо всем в назидание.

Еще одним примером блистательного политического гения Лоренцо Медичи может являться его хитрость, проявленная во время войны со Святым престолом, развязанной Сикстом IV при поддержке короля Неаполя Фердинанда. Лоренцо пошел на переговоры напрямую с Фердинандом Неаполитанским, которого удалось склонить к подписанию мирного договора с Флоренцией. Кроме того, Лоренцо удалось убедить папу в том, что Франция благосклонно отнеслась к идее возможного союза с Флоренцией против папы. Таким образом, дипломатический успех был полным, и военные действия были остановлены.

Но, кроме того, что Лоренцо Медичи, как представитель крупнейшей банковской компании во Флоренции, контролировал практически все политические и экономические процессы, он сыскал славу как меценат, покровитель искусства, гуманист, человек с тонким художественным вкусом и поэт. Вот как о нем отзывался Макиавелли: «...его образ жизни, его удачливость и мудрость были известны не только итальянским государям, но и далеко за пределами Италии, и у всех вызывали восхищение... Ибо в обсуждении тех или иных вопросов он бывал, красноречив и силен доводами, в решении благоразумен, в осуществлении решений быстр и смел. А между тем он был весьма склонен к любовным наслаждениям, любил беседу с балагурами и остряками и детские забавы более чем это, казалось бы, подобало такому человеку. Видя, как он одновременно ведет жизнь и легкомысленную, и полную дел и забот, можно было подумать, что в нем самым немислимым образом сочетаются две разные натуры»⁴.

В среде духовенства по-настоящему влиятельным было семейство Борджиа, а в частности Чезаре Борджиа, которого Никколо Макиавелли в своем трактате «Государь» ставит в пример политикам. Чезаре Борджиа приходился сыном Родриго Борджиа (с 1492 г. папа Александр VI), который в свою очередь сыскал славу «серийного отравителя» и человека, чье имя стало синонимом слова «коварство». Именно своему отцу Чезаре обязан первым значительным продвижением по службе. Когда Родриго Борджиа с помощью взятки стал римским папой в 1492 г., за будущее Чезаре можно было уже не волноваться. Однако не стоит умолять и заслуг самого Чезаре.

В 1499 г. движимый амбициями Чезаре Борджиа при поддержке папы Александра VI начинает активную деятельность по расширению территории, подвластной римскому первосвященнику, и созданию собственного княжества, включающего большую часть Апеннинского полуострова и способного играть важную роль на европейской арене. Чезаре был проницательным политиком, готовым любыми средствами добиваться своей цели. Чаще всего такими «средствами» становился яд. Тут мы можем вспомнить об отравленной пище и вине и о знаменитых перстнях Борджиа с от-

равленной иглой. Но кроме излюбленного «оружия» своего отца Чазаре шел к своей цели, умело манипулируя людьми, плетя заговоры и интриги, избавляясь от своих врагов чужими руками.

Одним из наиболее громких убийств, приписываемых Чезаре Борджиа, было убийство его старшего брата Хуана, герцога Гандиа, получившего от отца львиную долю владений. Конечно же, прямая причастность Чазаре не доказана, однако он был последним, кто видел брата живым и тем, кому смерть Хуана была бы наиболее выгодна. Именно к амбициозному Чазаре переходит папская армия, которой до этого командовал его старший брат⁵.

Еще одним примером может быть способ установления господства над Романьей, связанный с передачей полномочий на эту провинцию жестокому и скорому на расправу мессеру Рамиро де Орко. Когда Чазаре убедился, что население достаточно запугано и больше не смеет активно противостоять новой власти, он учредил гражданский суд под председательством почтенного лица, где каждый город имел своего представителя, а с ненужным мессером Рамиро де Орко свирепо расправился. Как отмечал Макиавелли: «И так как он знал, что минувшие строгости все-таки настроили против него людей, он решил умягчить души и полностью привлечь на свою сторону, показав, что если и были жестокости, то они исходили не от него, но были порождены суровым характером наместника»⁶.

Чазаре Борджиа, благодаря своей способности «менять плащ», то есть знать, когда можно и нужно быть милостивым, а когда беспощадным, был столь успешным и решительным политиком, что остановить его смогла только серьезная болезнь, которая также могла быть вызвана ядом.

Третьей влиятельной политической силой этого времени стали рыцарские ордена. Одним из самых значительных был орден Иезуитов. Основателем иезуитского ордена был испанский офицер Игнатий Лойола, который после ранения в 1521 г. не мог дальше продолжать службу и решил отдать себя служению Священному престолу. В 1540 г. папа Павел III буллой утвердил создание «Общества Иисуса».

Орден Иезуитов сразу же после своего создания начинает постепенно освобождаться от некоторых монашеских обетов и обязанностей и после смерти Лойолы, как отмечает Генрих Бемер в своей книге «История ордена Иезуитов», «общество перестало быть обыкновенным монашеским орденом, получив характер небывалого еще в католической церкви учреждения – обширной международной духовно-политической корпорации»⁷.

Орден имел жесткую иерархическую структуру. В его главе стоял пожизненный генерал, имевший практически неограниченные полномочия. Каждый член ордена был обязан подчиняться старшему по чину. Лойола провозглашал, что «иезуит должен смотреть на старшего, как на самого Христа», «должен уподобиться посоху в руках вышних».

Тщательно отбирались люди подходящие для службы ордену. При этом учитывалась внешность кандидата и его образование, что было необходимым для распространения влияния ордена на все слои населения. Иезуиты проникали в высшие правительственные сферы, становились королевскими духовниками, вербовали вельмож. Одновременно они установили контроль над системой народного просвещения, организуя собственные школы и университеты.

Как отмечает Е. Б. Черняк «деятельность иезуитского ордена представляла собой переплетение политических интриг и религиозной пропаганды, преследовавшей четко намеченные политические цели»⁸. В разных странах иезуиты проповедовали различные, нередко взаимоисключающие, взгляды. Игнатий Лойола провозглашал: «Входите в мир кроткими овцами, действуйте там, как свирепые волки, и, когда вас будут гнать, как собак, умеете подползать, как змеи»⁹. Наверное, трудно найти более емкое определение принципам действия ордена.

Иезуиты пытались осмыслить политические процессы. Ими было написано множество трактатов, ставших популярными в свое время. Среди наиболее известных иезуитов, осмыслявших политические процессы, можно выделить Роберто Беллармино, Николо Серрариуса, Падре Хуана де Марианна.

Хотя, целостная политическая система так и не выработалась, некую общую линию в их рассуждении все же можно проследить. Почти все иезуиты сходились во мнении, что светская власть должна быть подчинена духовной, хотя каждый определял различную степень такого подчинения. Кроме того, продвигалась идея правомерности убийства правителя-тирана.

Так, например Роберто Беллармино в «Рассуждениях о спорных вопросах христианской веры против еретиков нашего времени» (1586) проводит мысль, что духовная власть основана Богом непосредственно, поэтому папа должен стоять выше государя, подобно тому, как душа верховенствует над телом. Связи с этим Папа имеет право смещения государя, правление которого вредит спасению душ его подданных.

Более того, в трактатах рассматриваются способы избавления от правителя-тирана, обсуждается вопрос о возможности использования ядов. Иезуит кардинал Толе в 1601 г. в «Инструкции священникам» не одобрял использование ядов. А другой иезуит Падре Хуан де Марианна в сочинении «О короле и институте королевской власти» (1598) писал, что при определенных условиях использование яда возможно. Но как замечает Франк Коллар, «Мариана отдавал предпочтение хитрости перед открытым насилием. Иезуит признавал, что следует пользоваться случаем и устранить тирана с помощью яда, и все же считал холодное оружие более достойным славы. Мариана утверждал, что смерть от яда отвратительна и люди с полным правом порицают отравителей. Далее он, тем не менее, разрешал отравление через одежду или отравленное сиденье, не предполагающее участия самой жертвы, в отличие от введения токсических веществ в пищу»¹⁰.

Таким образом, мы видим, что Орден Иезуитов применял все возможные средства для достижения своих целей, изменяя тактику в зависимости от обстоятельств, следуя наставлениям своего основателя.

Для достижения политических целей использовались различные средства и виды оружия. Часто неугодных людей удаляли с помощью холодных видов оружия, короткого меча или кинжала, который можно было спрятать под одеждой и пронести и в дом жертвы, и в храм, как это было при заговоре Пицци. Но все чаще и чаще для этих же целей начинают применяться яды.

Макиавелли в «Рассуждении на первую декаду Тита Ливия» объявлял яд непрактичным средством, так как его использование не всегда приводит к ожидаемому результату, а также он требует привлечения сообщников, которых легко раскрыть. Однако, это не помешало Родриго и Чезаре Борджиа сделать его своим излюбленным оружием. Одним из свидетельств того что отравлений боялись, является обилие трактатов о ядах и способах защиты от них, написанных как для первосвященников, так и для королей. Франк Коллар в своей книге «История отравлений» приводит довольно обширный список подобных трактатов. Это на пример, знаменитая работа падуанского врача Пьетро д'Абано «De veneris» (1310), с которой было сделано множество копий, разошедшихся по библиотекам знатных особ, или же «Руководство по совершенной защите от яда» венецианского врача Пьетро Томази, написанное в 1437 г. для папы Евгения IV.

Активное применение ядов породило уникальную материальную среду этой эпохи. Появились предметы для изготовления, хранения ядов и противоядий. А также огромное количество тех предметов, которые должны защищать своего хозяина или же предупреждать о наличии яда. Хотя сейчас уже довольно сложно указать подобные предметы, в связи с утратой ими этих функций, пробуем рассмотреть наиболее распространенные.

В собраниях таких крупных музеев, как музей Виктории и Альберта, Британский музей, Метрополитен музей, можно найти прекрасные образцы ступ, датированных 1400–1600 гг. Ступы веками использовались в больницах, аптеках и домашних хозяйствах (для изготовления косметических и лекарственных средств); в художественных студиях (для растирания красок) и в алхимических мастерских. Наравне с этим они применялись для изготовления ядов и противоядий. Ступы зачастую украшались орнаментом, а также гербом семейства, которому они принадлежали. Но наиболее интересны ступы с изображениями аллегорических и символических фигур. Например, изображение аллегории Надежды, фигуры святого Себастьяна – защитника от болезней, сюжета «temento mori» и т. д. Кроме того, часто можно встретить и изображения ящериц и саламандр, которые, как считалось, устойчивы к любому воздействию и использовались как защитные символы.

Если говорить о местах хранения ядов, то, это могли быть, как и небольшие и скромные ящики для письменных принадлежностей, так и кунст-кабинеты – настоящие произведения искусства. Ящики для хранения письменных принадлежностей различались в зависимости от материального достатка владельца и изначальной цели создания. Это могли быть компактные ящики для путешествий, либо более крупные и богато украшенные ящики, создававшиеся под какой-либо конкретный интерьер, как например ящик для письменных принадлежностей Генриха VIII Тюдора, хранящейся сейчас в музее Виктории и Альберта. Так или иначе, их общей чертой являлось наличие потайных отделений для хранения либо особо ценных писем, либо ценных мелких вещей различного назначения, либо ядов.

В тоже время необычайную популярность приобретают кунст-кабинеты (кабинеты редкостей). По сути это был целый музей, заключающий в малом пространстве шкафа-кабинета все накопленные человечеством представления об окружающем мире. Вершиной развития идеи кунст-кабинета можно без сомнения назвать работы Филиппа Хайнхофера, а в частности, великолепно сохранившейся кабинет Густава II Адольфа, находящейся сейчас в музее Густава Адольфа в Упсале. Кабинет не только представляет собой декоративно-прикладного произведения искусства, но и является

энциклопедией по естествознанию, истории и культуре. Всего в кабинете собрано около тысячи объектов – это нумизматические и минералогические коллекции, инструменты и приспособления, предметы искусства, разнообразные игры и бытовые предметы. В контексте же данной работы, для нас особенно интересны косметические флаконы и аптечка с противоядиями. Кроме того, отметим, что наверху кабинета представляет собой искусно украшенный разнообразными материалами (в том числе и кораллом) грот и кубок из сейшельского ореха. Считалось, что коралл способен защитить своего владельца от отравления, а вино, налитое в кубок из редчайшего для Европы сейшельского ореха, обезвреживается. Поэтому, не смотря на дороговизну подобных кубков, их стремились заказать себе римские папы и короли. Кубки из сейшельского ореха можно найти и в собраниях других музеев, так на пример Британский музей хранит один из подобных кубков.

Для хранения ядов и противоядий также могли служить четки с одним полым шариком. Четки делались из дерева, слоновой кости или металла. Полый шарик делился на две половинки, которые открывались вывинчиванием штифта в верхней части. Подобные четки представлены в собрании музея Виктории и Альберта.

Кроме того можно выделить ароматические шары (фр. *pomme d'embre*). Устройство ароматических шаров похоже на устройство полого шара в четках, однако есть ряд значительных отличий. Ароматический шар обычно носили на поясе или на шее. Отсеков в подобном предмете, как правило, было четыре или шесть, которые, как и в случае полого шара в четках, открывались вывинчиванием штифта в верхней части предмета. Откидные отсеки наполнялись различными веществами, названия которых часто были выгравированы на затворах отсеков. Ароматический шар украшал цветочный или травяной орнамент, возможно, чтобы пробудить его содержимое. Подобных предметов сохранилось достаточно много, и сейчас их можно найти в коллекциях крупнейших музеев.

Как уже говорилось выше, отравить человека можно подсыпав яд в пищу или же вино. Были кольца с потайными отделениями для хранения ядов, применялись отравленные иглы. По преданию, Лукреция Борджиа владела ключом, в котором было острие, натертое ядом. При попытке повернуть такой ключ в замке острие ранило руку, что влекло за собой отравление и смерть. В это время также были распространены отравленные письма и отравление через сидение.

Все это привело к появлению предметов, которые должны были либо нейтрализовать яд, либо предупредить о его наличии, либо служить оберегом от злого умысла.

Так необычайно популярен был «рог единорога», мифического зверя из средневекового bestiaria. Франк Коллар отмечает, что «в средневековье верили, что от прикосновения рога единорога яд горячей природы закипает, а холодной природы – дымится»¹¹. В эпоху Возрождения «рогом единорога» или оберегом, сделанным из него, проверяли пищу перед трапезой. Реальные обереги представляли собой бивни нарвала, рога орикса или носорога, а иногда и более распространенных животных. Цельный «рог единорога» можно найти в музее Натуральной истории в Вене, а в музее Виктории и Альберта хранится кулон, сделанный из рога, датированный 1550 г.

Кроме того стоит упомянуть, что защитными свойствами обладали украшения, сделанные с применением «жабьего камня» или «змеиного глаза», которые на самом деле являлись окаменевшими зубами рыб. Отдельно можно выделить украшения и предметы с изображениями скорпионов, ящериц, саламандр, которые, как считалось, тоже защищали своего владельца от разного рода напастей, болезней и злого умысла.

Как уже было сказано, считалось, что коралл способен защитить своего владельца от отравления, поэтому множество предметов изготавливалось из него или декорировалось им. Одним из наиболее интересных объектов, хранящихся в собрании музея Виктории и Альберта, является ложка с коралловой ручкой, датированная 1530–1540 гг. Предполагается, что она была частью набора коралловых столовых приборов.

Большое значение в эпоху Возрождения придавалось драгоценным камням, особенно рубинам (однако, в это время любой камень красного цвета принято было называть рубином). Согласно трактатам о ядах, камни должны были менять свой цвет, если оказывались вблизи отравляющих веществ. Связи с этим были необычайно распространены кольца и кулоны-обереги, которые сейчас входят в собрания крупных музеев. Среди подобных предметов можно выделить также кулоны и кольца с камнями, усиленные обержной надписью, которую носили к телу. Надписи могли быть разнообразны, в частности в музее Виктории и Альберта есть кулон, на оборотной стороне которого следующая надпись: «Богу, Иисусу и Марии».

Таким образом, мы видим, что развитие материальной среды эпохи Возрождения было тесно связано с развитием идей гуманизма и рождением «универсального человека», которое повлекло за собой появление политика нового типа.

Появляется решительный активный правитель способный действовать в зависимости от обстоятельств, быть то свирепым, то милостивым. Он вырабатывает все новые и новые средства для достижения собственных целей. Он как человек-универсал достигает максимума злодейства и милосердия, испытывает все свои грани. Он может быть и меценатом, и покровителем искусств, и основателем школ и университетов, и коварным, хитрым и опасным соперником. Злодей ли он? Нет. Потому что понятия жестокости в современном понимании еще не присутствовало в культуре. Все действия рассматривались всего лишь как способ достижения, несомненно, благородной цели, все было подчинено собственной выгоде и благу своего народа в целом, основываясь на представлении о том, что «цель оправдывает средства». С выходом политической борьбы на новый уровень начинается развиваться скрытое, потайное «оружие», а также потайные «щиты» и «доспехи». Так появляются новые предметы, которые не являются тем, чем кажутся на первый взгляд, а старые приобретают новые функции.

Примечания

¹ Баткин Л. М. Европейский человек наедине с собой: очерки о культ.-ист. основаниях и пределах личного самосознания. М.: РГГУ, 2000.

² Макиавелли Н. Государь; Размышления над первой декадой Тита Ливия. Минск: Харвест, 2004.

³ Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М.: Наука, 1989.

⁴ Макиавелли Н. Указ. соч.

⁵ Черняк Е. Б. Призрачные страницы истории. М., 2000. С. 425.

⁶ Макиавелли Н. Указ. соч.

⁷ Бемер Г. История ордена иезуитов. М.: Ломоносовъ, 2012. 216 с.

⁸ Черняк Е. Б. Химеры старого мира: из истории психологической войны. М.: Молодая гвардия, 1970. 256 с.

⁹ Там же.

¹⁰ Коллар Ф. Власть и яд. М.: Текст, 2010. 446 с.

¹¹ Там же.

А. А. Шмакова

**Памятники исторической личности в политической конъюнктуре:
на примере памятников Екатерине Второй**

Отношение к историко-культурному наследию зависит от господствующей в государстве идеологии. Смена политически режимов может привести к небрежному или даже враждебному отношению к монументам исторических личностей, нередко приводящие к их утрате. В статье будет рассмотрено влияние подобных изменений на памятники императрице Екатерине Великой.

Ключевые слова: исторические памятники, коммеморация

Anna A. Shmakova

**Monuments of historical personalities in the political environment:
the case of monuments to Catherine the Great**

The treatment of the historical and cultural heritage depends on the dominant state ideology. The change of political regimes can lead to careless or even hostile attitude towards the monuments of historical figures, leading to their loss. The paper will consider the impact of such changes on the monuments of the Empress Catherine the Great.

Keywords: historical monuments, commemoration

В связи с коренными изменениями в государстве, такими как смена власти, идеологии и остальных составляющих политической сферы, в стране происходит процесс осуждения предыдущих процессов организации управления. Те, кто до этого стоял у руля, могут стать врагами и антигероями нового режима.

Такое отношение к предшествующим политическим деятелям влияет и на памятники этим личностям: происходит снос, разрушение, замена на монумент новому герою своего времени. Например, так было с памятником Александру I в Таганроге, М. И. Платову в Новочеркасске, с памятником Александру II в Ростове-на-Дону.

Ярким примером изменения отношений к исторической личности является судьба памятников Екатерине II. Говоря о монументах Екатерине Великой, также можно привести примеры подобных ситуаций в разных городах России: Ирбите, Екатеринодаре (Краснодаре), Симферополе, Одесса, Екатеринославле (Днепропетровске), Екатериненштадте (Марксе), Нахичевани-на-Дону (Пролетарском районе города Ростова-на-Дону). И, несмотря на то, что у каждого из них своя долгая история, имеются общие политические причины, изменившие судьбу этих монументов.

Разговор о памятниках Екатерине Второй будет неуместным без исторической справки: необходимо рассмотреть роль данной личности в судьбе конкретных городов.

Так, например, история города Маркса неразрывно связана с именем императрицы Екатерины II, издавшей в 1763 г. Манифест о заселении края иностранными поселенцами. Колонисты, прибывшие на левый берег Волги, основали Екатериненштадт (так назывался город изначально). Развитие торговли и промышленности позволило городу стать не только экономическим, но и культурным центром немецких поселений на Волге¹.

Отметим, что и в судьбе Ирбита Екатерина II сыграла важную историческую роль. Именно она издала указ от 1775 г., в котором «с особливым удовольствием повелела Ирбитскую слободу учредить городом, на основании прочих российских городов». В итоге Ирбит приобрел привилегии в торговле, развитии промышленности, культуры и образовании².

Особо важную значимость Екатерина Великая имеет в образовании южных городов России и Украины.

19 апреля 1783 г. императрица Екатерина II подписала манифест «О взятии полуострова Крымского, острова Тамань и всей стороны Кубанской под державу Российскую». В том же году в Севастополе была заложена база Черноморского флота.

Императрица вместе со своим двором в 1787 г. совершила беспрецедентное по масштабам путешествие в Тавриду, давшее существенный толчок экономическому развитию региона и Черноморского флота. Целью путешествия была инспекция Новороссии, присоединенной к России в

результате войны с турками. В ходе поездки были приняты важнейшие государственные решения по освоению новых земель, основаны новые города.

Позднее в Крыму создалось небезопасное положение для христианского населения. Екатерина II, в связи с необходимостью освоения и заселения земель Новороссии, а также стремясь к ослаблению давнего противника России – Крымского ханства, приглашает христиан Крыма поселиться в пределах России.

9 марта 1778 г. Екатерина II подписывает Указы, которые должны были изменить судьбу христианского населения полуострова. В документе, предназначенном для войскового командования, она отдает распоряжение оказывать помощь всем христианам, желающим переселиться. В Указе, адресованном Г. Потемкину, императрица предписывает достойно встретить переселенцев, а со своей стороны гарантирует «...даровать им разные привилегии...». В результате, новую родину обрели 12 598 армян, 18 407 греков, 219 грузин и 163 валаха (румына).

История Днепропетровска начинается в 1776 г., когда он был основан по указу Екатерины II. В ее честь город получил название Екатеринослава.

30 июня 1792 г. императрица Екатерина II даровала жалованную грамоту черноморским казакам: в вечное владение им было передано территория от Азовского моря до реки Кубань³.

Еще одним основанным Екатериной Великой портовым городом является Одесса: рескриптом императрицы 27 мая 1794 г. на месте Хаджибея основан новый портовый город. 2 сентября этого же года под руководством Дерибаса были заложены первые портовые сооружения. Эта дата – 2 сентября 1794 г. – и является днем рождения города Одессы. Город бурно строится по плану, составленному инженером – полковником русской армии Францем Деволаном. Уже к 1803 г. здесь проживали 9 тысяч человек.

Спустя сто лет после всех отмеченных событий начинается увековечивание памяти императрицы, и по инициативе жителей созданных ею городов начинается возведение памятников Екатерине II.

Памятники в Екатеринославе (Днепропетровске), Симферополе, Ростове-на-Дону, Одессе, Екатеринодаре (Краснодаре) и других городах возводились по моделям выдающихся ваятелей, художников и зодчих, свидетельствуя о высочайшей художественной культуре тех лет. Как отмечает Савельев Ю. Р., среди памятников, возводившихся в России в последней четверти XIX – начале XX в., выделялась монументальная программа по увековечению присоединения Крыма и Новороссии, призванная запечатлеть мирное благоустройство этих земель⁴. Инициатором создания монументов становилась местная муниципальная власть, а профессиональная оценка конкурсных проектов и моделей возлагалась на Императорскую Академию художеств. Окончательное решение по выбору модели принималось Императором Александром III. Над монументальным образом Екатерины Великой работали самые талантливые русские ваятели. В эти годы была создана обширная скульптурная иконография Императрицы, которая состояла не только из установленных памятников, но и включала многочисленные проектные модели, бюсты и скульптуру малых форм.

Возводившиеся во второй половине XIX в. монументы Екатерине II, при всем их художественном разнообразии, в той или степени опирались на талантливый образец – монумент Императрице в Санкт-Петербурге. Автором идеи художником Михаилом Осиповичем Микешиним был найден удачный композиционный прием, вдохновивший авторов многих других памятников. Автор статуи Екатерины II Матвей Афанасьевич Чижов впоследствии работал над образом царицы для памятников в Ростове-на-Дону, Ирбите и других городах.

Цель постановки всех памятников – передать будущим поколениям идею о благодеяниях и заботах Императрицы, выражавшихся в даровании переселенцам особых прав, а также и привилегий городам или целым народам. Проводились конкурсы на право реализации проекта: только лучшие мастера имели честь работать со скульптурой Екатерины Великой. На пьедесталах делали надписи со словами благодарности императрице. Так, например, в Екатериненштадте «Царице Екатерине II из благодарности саратовскими иностранными поселенцами. 24 ноября 1848 г.», в Нахичеване – «Императрице Екатерине благодарные армяне», в Днепропетровске – «Императрице Екатерине II от благодарного дворянства Екатеринославской губернии в 1846 г.». Памятники Екатерине II на то время стали одной из главных достопримечательностей городов.

Но в начале XX в. происходят кровавые события, изменившие политический строй. Вместе с ним формируется новая идеология, новое мышление. Г. Г. Степанов, описывая разгар революционной борьбы в Краснодаре, указывает на то, чему подвергался памятник со стороны противников царской власти: «Однажды прохожие увидели, что на статую императрицы накинута старая рваная

лошадиный хомут, измазанный дегтям... толпа воинственно настроенных вооруженных солдат начали расправу над творением великого мастера»⁵.

Об отношении к памятникам со стороны власти в то время нам повествует в своей статье К. Г. Сокол: «В ознаменовании великого переворота, преобразившего Россию, Совет Народных Комиссаров постановляет: Памятники, воздвигнутые в честь царей и их слуг и не представляющие интереса ни с исторической, ни с художественной стороны, подлежат снятию с площадей и улиц, частью перенесению на склады, частью использованию утилитарного характера»⁶.

«Самые уродливые истуканы» как было отмечено в декрете 1918 г. «должны были быть сняты в день 1 мая»⁷.

Подробное описание свержения Екатерины в Нахичевани дает нам В. Сидоров: «– Товарищи! – вдруг осенило кого-то. – В дни завоеванных народом политических свобод существование памятника Екатерине – недопустимо! Памятник должен быть снесен! На его место поставим статую Свободы! Шею бронзовой императрицы захлестнули веревочные петли. Сотни рук схватились за натянувшиеся веревки. Что-то треснуло, статуя дрогнула и, теряя величавость, рухнула с пьедестала. Железный хrust ограды потонул в оголтелом „ура-а!“ Упряжка дрогальских тяжеловозов поволокла статую в 6-й участок, под арест»⁸.

Таким образом, было свергнуты и уничтожены почти все памятники Екатерине Великой. На смену им приходят символы нового времени: Маркс, Ленин.

Несмотря на то, памятники в таких городах, как Екатеринодар (Краснодар), Екатериенштадт (Маркс), Екатеринослав – нынешний Днепрпетровск, все же удалось спасти и перевести их в местные музеи, позднее они также были переплавлены. Помимо классовой ненависти, Хорошенко Е. В. указывает на следующую причину уничтожения подобных памятников: «началась индустриализация, стране требовались бронза и чугун и по приказу Главнауки Наркомпроса, изделия из цветных металлов (в том числе из музеев и церквей) сдавать рудметаллторгу»⁹. Как вспоминает сотрудник кафедры археологии Кубанского государственного университета Н. В. Анфимов: «После осмотра бронзовых фигур памятника, хранившихся в ящиках под навесом во дворе музея, им было предложено сдать их в металллом. Попытки музейных работников доказать исключительную ценность памятника не имели положительного воздействия». Так был уничтожен «Кубанский шедевр Микешина»¹⁰.

Монумент, который не подвергся моментальному уничтожению во время революционных потрясений, памятник в городе Екатериенштадте, который в советские годы был переименован в Марксштадт, позднее так же был переплавлен, но уже на нужды фронта в 1941 г.

Как точно отмечает Савельев Юрий Ростиславович, благодаря возводившимся в период правления Александра III памятникам предыдущим императорам, многие российские города обогатились произведениям высочайшего художественного качества, но в последствии все эти монументы были разрушены, а их изображения исчезли со страниц учебников и книг по истории искусства, что создало существенные пробелы в общей картине его развития»¹¹.

В конце XX в. снова происходит смена власти. Переосмысляются исторические процессы. Вновь поднимается вопрос о роли личности Екатерины Великой, а вместе с этим возникает идея восстановления памятников императрице.

Благодаря сохранившимся в архивах и музеях фотодокументам и эскизам памятников, в таких городах как Ирбит, Краснодар, Маркс были воссозданы новые, с точностью повторяющие старые монументальные скульптуры Екатерине Великой. В ближайшее время, по словам сенатора от Крыма Сергей Цекова, будет восстановлен памятник в Симферополе. Цеков уверен, что возвращение на карту города улиц Екатерининской и Потемкинской, а также памятника Екатерине II, станет восстановлением исторической справедливости¹².

Между тем, возникают проблемы, связанные с перенесением памятников, в свое время «заменивших» императрицу, так, например, в Ростове-на-Дону спор о смене памятника не решен и по сей день. Из-за громких споров между Нахичеванской армянской общиной и их оппонентами в конфликт вмешалось Министерство культуры Российской Федерации, так как памятник Карлу Марксу является объектом культурного наследия регионального значения и находится под государственной охраной.

«Учитывая, что перемещение объекта культурного наследия, действующее федеральное законодательство к мерам по сохранению памятников истории и культуры не относит, более того, рассматривает его (перемещение) как действие, направленное на причинение вреда объектам культурного наследия, считаем перемещение памятника Карлу Марксу невозможным», – пишет заместитель министра культуры Ростовской области Иван Грунский¹³.

Противоречивая ситуация на сегодняшний день складывается в Одессе, где в 2007 г. памятник был восстановлен и таким образом, был возвращен исторический облик площади.

Восстановление памятника приобрело политический резонанс – украинские националистические силы и президент Ющенко выступали против восстановления памятника: по мнению этих сил, будучи «московской царицей», была «палачом украинского народа». После открытия монументальной скульптуры на улицах Одессы начались беспорядки, организованные активистами националистической партии «Свобода», Конгресса украинских националистов, Украинской народной партии и Всеукраинского объединения «Тризуб». Позже радикалы попытались добиться деконструкции монумента через суд и, несмотря на отказ в поданном иске, споры о значимости Екатерины Великой на Украине не утихают, а памятник подвергается вандализму. В данном случае можно говорить об угрозе разрушения уже нового, но по-прежнему художественно значимого скульптурного объекта.

Таким образом, в данной работе была рассмотрена судьба сразу нескольких памятников одной исторической личности. Выявлены основные политические процессы, влияющие на культурное наследие. Остается сделать вывод, что из-за смены власти может произойти утрата культурных ценностей. Тем более, большинству людей совершенно не важна политическая подоплека, при которых памятники сменяют друг друга. Одна из главных функций памятника – быть понятным и принятым как художественное произведение, которое является памятником скульптуры определенной эпохи. А менять их постоянно – означает терять связь с предыдущим поколением. Реконструированные, пускай и на основании архивных материалов, памятники, мы не сможем считать исторической ценностью.

И, несмотря на невозможность решения вопроса о значении личности в истории, памятники культуры необходимо сохранять и не допускать ошибок прошлого, а именно их переплавки.

Примечания

¹ Ипполитова Г. А. Памятник Екатерине II в немецкой колонии Екатеринштадт Самарской губернии // Немцы в России: встречи на перекрестке культур. СПб.: Росток, 2011. С. 105–113.

² Герштейн Я. Екатерина II и ирбитчане // Родина. 2003. № 7. С. 24.

³ Хорошенко Е. В. Екатеринодар: возрождение шедевра. М.: Рус. мир, 2010. С. 28.

⁴ Савельев Ю. Р. Искусство «историзма» в системе государственного заказа второй пол. XIX – нач. XX в.: на примере «византийского» и рус. стилей: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.09 / СПбГУ. СПб., 2006. 46 с.

⁵ Степанов Г. Г. Закат в крови. Краснодар, 1985. С. 85.

⁶ Сокол К. Г. Монументальные памятники Российской империи: каталог. М., 2006. 402.

⁷ Ипполитова Г. А. Указ. соч.

⁸ Сидоров В. Энциклопедия старого Ростова и Нахичевани-на-Дону. Ростов, 1999. Т. 5.

⁹ Хорошенко Е. В. Указ. соч.

¹⁰ Там же.

¹¹ Савельев Ю. Р. Указ. соч.

¹² URL: <http://xn--80aeqcxgbkpk.xn> (дата обращения: 03. 02. 2016).

¹³ URL: <http://dom.161.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

Д. А. Страхова

Модерн в экспозиции Главного штаба Государственного Эрмитажа

Формирование стиля модерн на рубеже XIX–XX в. открыло новую эпоху в истории декоративно-прикладного искусства. Единство художественного замысла и его реальное воплощение стали особенностью модерна. Стиль не прошел мимо России, Франции, Америки и других стран современной Европы. В наше время в Государственном Эрмитаже хранится значимая коллекция декоративно-прикладного искусства модерна, раскрывающая его стилистические и эволюционные особенности. В статье представлен анализ экспонирования предметов из данной коллекции в пространстве Главного штаба.

Ключевые слова: Эрмитаж, Главный штаб, постоянная экспозиция

Daria A. Strakhova

Art Nouveau in The State Hermitage Museum's exhibition

The organization of Art Nouveau the turn of the XIX–XX century showed a new view about decorative art's form. The harmony of art idea and its realization in a real life became style's specificity. Art Nouveau did not pass by Russia, France, USA and another countries of modern Europe. Today there is a big collection of decorative art keeps in The State Hermitage Museum, which can show us stylistic and evolutionary specificity of Art Nouveau. There is a part of collection represented at The General Staff Building and the exhibition will be analyzed in this article.

Keywords: State Hermitage Museum, General Staff Building, permanent exhibition

Становление модерна на рубеже XIX–XX вв. проходило стремительно, благодаря техническому развитию, выставкам, каталогам, журналам. Предложив «грандиозную перестройку искусства»¹, стиль стал отвергать прежние, устоявшиеся принципы оформления внутреннего пространства. При разработке интерьера, художники, в частности такие как Эмиль Галле, Виктор Орта, Луи Мажорель, Братья Дом, Луис Тиффани, Чарльз Макинтош, стремились создать единый синтетический стиль, все элементы которого были бы связаны в одно целое. Они старались сформировать не только гармоничное пространство, но и дополнить его спроектированной в данном ключе мебелью, предметами из стекла и керамики, а так же другими видами прикладного искусства. Каждый интерьер модерна, созданный по принципу гармоничного художественного единства говорит о своей целостности и завершенности.

Модерн стремился синтезировать искусство, дал толчок к поискам новых форм, способных украсить среду обитания человека. В убранство жилищ и общественных зданий включались панно, витражи, декоративная скульптура, керамика, ткани. Все декоративные элементы были выдержаны в единой композиции, в отличие от прежних интерьеров, которые были подвержены эклектике. И в данном случае гармония художественного замысла и его реальное воплощение являются основой стиля.

Формирование коллекции модерна в Государственном Эрмитаже происходило в течении XX в. Несколько предметов, поступили в собрание еще при Александре III и Николае II. Тесное сотрудничество Императорской России и Франции позволило современному зрителю видеть образцы французского Ар нуво в собрании Эрмитажа. Сам факт принятия этих даров, и в последствии их сохранение, «говорит о качестве, высоко художественном уровне и признании современниками стиля модерн»². После революции 1917 г., из коллекции училища Штиглица, Государственному Эрмитажу было передано собрание произведений модерна. История коллекции Музея Штиглица идет от тесных связей с магазином Maison de L' Art Nouveau С. Бинга, у которого закупались предметы западноевропейского производства, а так же покупкам А. А. Половцева на аукционах и Всемирной выставке в Париже 1889 г. В середине XX в. закупочная комиссия активно приобретала предметы декоративно-прикладного искусства, так как в это время предметы модерна не являлись ценными. Благодаря этому Эрмитаж стал обладателем превосходной коллекции произведений стиля модерн.

В наше время постоянная экспозиция зарубежного модерна располагается в здании Главного штаба Государственного Эрмитажа и занимает три зала. Особенностью всей коллекции ар нуво является метод экспонирования предметов декоративно-прикладного искусства модерна. В экспозиции Главного штаба предметы представлены в витринах, объединенных по темам и по материалу,

а самой реконструкции интерьера нет. Возможно это связано с нехваткой предметов декоративно-прикладного искусства руки одного художника. Сами же сотрудники Государственного Эрмитажа объясняют это так: «Мы не пошли по пути воссоздания интерьеров этого периода, а представили вещи в витринах. Тем самым было задано общее направление экспозиции нового музея XIX–XXI вв.»³.

Обратимся непосредственно к анализу самой коллекции. Большую часть экспозиции занимают изделия из стекла, которое являлось одним из обязательных украшений интерьера, связи с чем возрастал ассортимент и его производство на рубеже XIX–XX вв. Стекло является отличным материалом для создания произведений в стиле модерн. Его податливость в плавлении и возможность экспериментировать с цветом давали мастерам воплощать свои идеи в жизнь. На экспозиции в Главном штабе представлены работы таких ведущих мастеров стекольного дела как Эмиль Галле и братья Дом, Луис Тиффани.

У истоков декоративно-прикладного искусства ар нуво прежде всего стоит Эмиль Галле – французский художник, который унаследовал предприятие отца по производству изделий из стекла. В работе с данным материалом Эмиль Галле создал новую технику – многослойное стекло. Изделия Галле могли иметь до пяти слоев разного по цвету стекла.

Для создания узоров мастер использовал технику травления. Суть этой техники заключается в том, что художник с помощью защитного лака обрабатывает те части, которые нужно сохранить, опускает все изделие в кислоту, и необработанный материал растворяется в ней, так появлялся рельефный узор на вазах Эмиля Галле. «Некоторые изделия так же украшались при помощи уникальной техники маркетри, когда куски нагретого цветного стекла вдавливались и закатывались в расплавленное стекло основы, а после охлаждения, при необходимости, оформлялись резьбой»⁴.

Галле превращал свои изделия в произведения искусства. Мотивы природы, роста и развития всегда присутствуют в его работах. «Не зря современники называли предметы, выполненными им из стекла, «говорящим стеклом»⁵. Примеров воплощения его идей и отражения мастерства может служить «Ваза, украшенная ирисами. Мастерская Эмиля Галле Франция, Нанси. Около 1900», которая находится на экспозиции.

На ряду с Эмилем Галле и отчасти вдохновляясь его работами, мастера стекольного дела братья Огюст и Антуан Дом стали ведущими специалистами в данном искусстве.

Братья Дом экспериментировали с различными свойствами данного материала, работали с многослойным стеклом. Природа и обращение к пейзажам сельской местности стали источником вдохновения их работ. «Дом развили свои собственные варианты техники маркетри и разработали дизайн ваз, в котором опирались на такие архитипичные для Нанси образы, как кувшинки и стрелы»⁶. Для создания произведений братья использовали технику тиснения, когда при выдувании стекла происходила пластическая деформация материала. Для отражения вышеперечисленных черт обратимся к «Вазе и изображением зимнего пейзажа. Франция, Нанси. Мануфактура братьев Дом. 1900–1907 г.», которая так же находится на экспозиции.

«Несмотря на стилистическое сходство произведений Галле и Дом, работы братьев более декоративны, они лишены того философского подтекста, которые вкладывал в свои изделия Эмиль Галле»⁷.

Луис Тиффани создал свою технику ирризирующего или радужного стекла, отличного от Галле и Дом. Мастер экспериментирует с формой, его изделия асимметричны. Наибольшую известность среди его моделей получили вазы в форме фантастического цветка.

Перейдем к собранию керамических изделий. Важным этапом при создании вещи из керамики являлась ее глазурование, которое придавало каждому изделию уникальность. В собрании Эрмитажа хранится «Ваза фабрики Теодора Дека». Художник-керамист Жозеф-Теодор Дэка начал одним из первых проводить исследования с глазурованием предметов. Восток оказал сильное влияние на мастера. При создании произведений декоративно-прикладного искусства, Дэка особое внимание уделял цветной глазури, с которой часто экспериментировал, форма же была для него не первостепенна.

«Русалка Сидящая на камне. Дания. Королевская фарфоровая мануфактура. Модель Х. Томсена. 1911», скульптуры Королевской мануфактуры отличаются своей холодностью и строгостью в сравнении с декорированными скульптурами французских мастеров. Сюжеты, изображаемые на керамике того времени, больше тяготеют к национальным: изображение тихих озер, лесов, различных зверей. Все исполнено в спокойных и выдержанных тонах. Три фигуры из настольного украшения «Танец с шарфами». Севрская фарфоровая мануфактура. А. Л. Вейдевельдт. 1899–1901, хрупкие фигуры танцовщиц, выполнены из бисквита, для того чтобы передать мельчайшие изгибы фигур.

В коллекцию мебели входят в основном работы мастерской Э. Галле. Мебель мастера отлич-

чалась своим изяществом и орнаментом, а так же была намного легче другой мебели. В своих изделиях Галле подвергает декорированию не только мелкие детали, но и ножки, спинки и многие другие части мебели. В основном мастер предпочитал мягкое, дорогих пород дерево, которое с легкостью поддавалось технике инкрустации. В коллекции хранится стол «Флора Лотарингии» 1893, подаренный французским правительством Александру III во время визита русских моряков в Тулон в 1893 г. и знаменитый «Стол с ножками-стрекозами» Э. Галле. 1890е, который поступил в ГЭ после революции 1917 г. из коллекции Горчаковых.

Нельзя снова не отметить восточное влияние на формирование ар нуво. Произведения декоративно-прикладного искусства, выполненные под влиянием Востока дошли и до России. В коллекции Государственного Эрмитажа хранится «Шкаф-кабинет фирмы «Эскалье де Кристал». Франция. 1890 г. Мастера, создававшие мебель под влиянием Востока «не забывали и о функциональном назначении вещей»⁸. Шкаф-кабинет, находящийся на экспозиции, сочетает в себе как красоту, так и пользу, т. е. не теряет своего основного назначения.

В данной статье были рассмотрены ключевые произведения декоративно-прикладного искусства модерна в собрании Государственного Эрмитажа. В Эрмитажном собрании сложилась довольно весомая коллекция произведений из стекла и керамики, чего не скажешь о изделиях из мебели, металла и текстиля. Но это не исключает того, что благодаря коллекции можно проследить за особенностями зарождения и развития стиля модерн, как его локальных вариантов, например произведений школы Нанси или работ Королевской мануфактуры в Дании, так и за крупнейшем представителем стиля Ар Нуво – Эмилем Галле. Экспозиция показывает нам эволюцию стиля модерн, от его изогнутых, плавных форм и яркого цвета французского Ар Нуво, к появлению изделий Датской керамики, которая намного спокойнее по цветовой гамме и более сдержана, что говорит нам о угасании модерна, стиль становится более функциональным, практичным и менее декорированным.

Примечания

¹ Матюнина Д. С. История интерьера. М.: Парадигма, 2012. С. 327.

² Раппе Т. В. История формирования коллекции европейского модерна в Эрмитаже // На рубеже веков: искусство эпохи модерна. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2006. С. 18.

³ Там же. С. 13.

⁴ Миллер Д. Модерн. М.: Аст Астрель, 2008. С. 74.

⁵ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: истоки, история, проблемы. М.: Искусство, 1989. С. 229.

⁶ Миллер Д. Указ. соч. С. 74.

⁷ Анисимова Е. А. Европейское художественное стекло эпохи модерн // На рубеже веков: искусство эпохи модерна. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2006. С. 80.

⁸ Гейко А. Г. Проблема восточного воздействия на художественную культуру Франции второй пол. XIX – нач. XX в. // На рубеже веков: искусство эпохи модерна. С. 102.

Е. А. Васильева

Кукла как музейный предмет: к вопросу классификации

Ускорение процессов обмена информацией ведет к переосмыслению прежних и вновь возникающих явлений. Известные человеку с древности, куклы и сегодня не теряют своей значимости, но до сих пор не имеют единой классификации по причине своей многофункциональности. Предложенная типология разработана с применением междисциплинарного метода, охватывая в целом весь спектр кукольных материальных видов.

Ключевые слова: музей кукол, типология музейных предметов

Ekaterina A. Vasilieva

Doll as museum object: the classification

Accelerating the exchange of information leads to a rethinking of old and emerging phenomena. Known to man since ancient times, dolls today still does not lose its significance, but still do not have a uniform classification due to its versatility. The proposed typology was developed using an interdisciplinary method, covering the whole range of all kinds of material doll.

Keywords: dolls museum, typology of museum objects

На текущий день кукла является модной и актуальной среди разных социальных слоев населения. Период конца XX – начала XXI в. в России можно смело назвать «Эпохой кукольного бума». И в России, и в Европе выпускается множество журналов, книг в качественных и дорогостоящих переплетах, посвященных куклам. Художники-кукольники объединяются в сообщества, проводятся специализированные выставки, организуются галереи. Формируются частные коллекции антикварных кукол и создаются музеи. Появляются новые фабрики, мастерские и даже рождаются новые народные художественные промыслы и ремесла. Разрабатываются программы, обучающие кукольному ремеслу, психологи совместно с педагогами проводят терапевтические занятия («куклотерапия», «арттерапия»), также тема кукол внедряется в образовательные программы художественных и педагогических учебных заведений. И, конечно, открываются и динамично развиваются частные кукольные театры.

Феномен и проблематика куклы в значительной степени изучены культурологами, искусствоведами, педагогами, этнографами и психологами. И впечатляет сравнительно большое количество публикаций по истории театральной куклы. Но следует отметить, что каждый исследователь куклы рассматривает последнюю в контексте конкретной науки. Мы наблюдаем дружественный спор между специалистами в создании типологии в силу разносторонности областей ее применения. И основные лейтмотивы дискуссии – это вопрос принципов логического распределения кукол на группы, а также определение границ между куклой, скульптурой и игрушкой, выявление точек их соприкосновения и разделения по причине быстроразвивающегося и еще не до конца осознанного явления современных художественных интерьерных кукол.

Для специалистов музееведения существующие классификации представляются незавершенными, так как куклы в качестве музейных предметов должны быть рассмотрены шире и объективнее во всем своем многообразии. Заметим, что, музей имеет бо́льшие возможности в сравнении с другими общественно-образовательными институтами в создании комплексных систематизаций предметов, используя в своих исследованиях междисциплинарные подходы и, как правило, располагая необходимым в работе собранием материалов.

Обращаясь к русскоязычным словарям, видим, что понятие «кукла» включает в себя широкий круг не только предметов, но и образов¹: 1) детская игрушка в виде человека или животного; 2) кукла-фантом; 3) манекен; 4) болван у валяльщиков; 5) щеголеватая, но глупая или бездушная женщина; 6) куколка (ласковое выражение); 7) насекомое, личинка; 8) театральная кукла; 9) чучело, пугало; 10) чертова кукла; хорош, перед чертом как куколка; 11) подсунуть «куклу» – на жаргоне называют пачку нарезанной бумаги, которую передают вместо денег; 12) человек, слепо действующий по воле другого. Перед нами раскрывается невероятное множество смыслов и значений слова. Поэтому, во избежание путаницы, предлагаем, соглашаясь с Ю. М. Лотманом², разделить «куклу-метафору» от «куклы-вещи». Наше исследование посвящено материальному предмету. Кукла – это фигура оживленная и носила у многих народов магический смысл, наделяясь собственной душой. Е. В. Давыдова пишет: «Прыгающий стол, кусающийся шкаф, плащ, бросившийся на актера, – все это куклы. Маятник часов, отсчитывающих время, – не кукла,

он же, ударяющий по носу актера, – кукла. Любой предмет, превозмогший свое утилитарное назначение и обнаруживший самостоятельную жизнь, вводится в права театральную куклы»³.

Искусствовед Е. В. Лопаткина разделяет кукол на две группы: материальные объекты и «воображаемые куклы», которые, лишь играют «роль куклы... Кукла – это материальный объект, изначально задуманный ее создателем в качестве куклы и наделенный чертами таковой. Разделение всего многообразия объектов на собственно „куклу“ и „воображаемую куклу“ – первый шаг в создании типологии и выявлении сущностных особенностей куклы как феномена»⁴.

Важно обозначить границы между статуей и куклой. Ю. М. Лотман определяет куклу как предмет, провоцирующий игру и движение в отличие от статуэток⁵. Кукла – предмет материальный, но созданный для действия и вовлечения в некое пространство. Мы видим в кукле живое существо. В статуе мы видим произведение искусства. Памятник Петру I «Медный всадник» – это образец монументальной скульптуры, мемориального значения и вписанный в городской ландшафт, воспринимается нами как памятник и элемент города. А деревянные раскрашенные скульптуры в виде сказочных героев, как в Ялтинском музее под открытым небом «Поляна сказок»⁶, призывают нас играть и могут быть включены в кукольную типологию, хотя и являются по первичному своему свойству скульптурой. Искусствовед А. В. Романова утверждает, что главное отличие куклы от скульптуры – это ее многосоставность⁷. Но в работе этнографа В. Харузиной показано, что кукла может быть «однослойной», т. е. изготовленной из одного материала, например, из куска дерева⁸. Поэтому вполне возможно отнести к куклам и народные глиняные игрушки, изображающие людей, а также фигурки оловянных солдатиков. По Лотману – это игрушки, так как в них играют, но по Романовой – скульптура, мелкая пластика, так как не многослойная. Но так как солдатик – это игрушка, изображающая человека, то его можно, предположим, отнести к кукле. Критерий «многослойности» помогает отделять интерьерных кукол от станковой скульптуры. Именно дробность деталей, мелкая прорисовка, смешение фактур и техник выделяют куклу на фоне скульптуры, вовлекают зрителя в своеобразный диалог и игру.

Заметим также, что «куклами» в XVIII – начале XX в. назывались произведения малой декоративной скульптуры из фарфора... данное название „передает особую образно-эмоциональную тональность малой декоративной пластики – игрового уподобления миниатюрных персонажей миру реальному, но уменьшенному до кукольного размера“⁹.

О. Фаис классифицирует кукол по системе, разработанной, по ее словам, Лотманом¹⁰, разделяя их на две группы: куклы-игрушки и куклы-модели, относя к куклам-игрушкам и театральные куклы тоже. Хотя Лотман писал в своей статье о мертвом начале марионеток, присущем статуям, которые выступают посредниками между автором и зрителем. Этнограф В. Харузина: «Не всякое изображение есть „кукла“, – название, которое следовало бы оставить только за человеческим изображением, служащим для игры и забавы. Та „кукла“, которую носит с собой женщина-оджибвейка, как заместителя умершего ребенка, есть изображение покойника и входит в обширную категорию подобных изображений умерших»¹¹. Этнограф считает, что слово «кукла» затемняет религиозный смысл, заложенный в предмет.

Знаменитые исследователи игрушки Л. Г. Оршанский¹², Н. Д. Бартрам¹³ и Г. Л. Дайн¹⁴, историк И. Н. Уханова¹⁵ также рассматривают куклу только в едином ряду с другими детскими игрушками.

Культуролог Т. Е. Карпова¹⁶ делит кукол на две категории: движимые и недвижимые, т. е. либо задевающие в каком-либо действии, либо только украшающие пространство. При этом предметы могут на определенном этапе своей жизни перейти из одной группы в другую. С точки зрения музееведения такая классификация выглядит абсурдной, так как музейные предметы должны иметь четкую фиксированную атрибуцию, а также могут использоваться в занятиях с посетителями.

Для нас наиболее привлекательна типология Е. В. Лопаткиной, охватывающая почти все виды кукол, но и она оказывается несовершенной, так как автор анализирует феномен куклы в интересах обоснования такого современного модного понятия, как авторская художественная кукла. Лопаткина делит кукол на пять типов: ритуальная кукла, болван, игрушка, играющая кукла и художественная. К болванам Лопаткина относит кукол-моделей человека практического назначения: чучело, фантомы, ростовые куклы-манекены и сувенирные куклы, хотя последние не всегда являются только мини-манекенами в национальных костюмах. Играющие куклы – это куклы для представления: театральная, кукла для шествий, мультипликационная, телевизионная и кукла-автомат. Художественными куклами автор считает созданные художником и лишенные типичных для кукол функций: декоративные куклы, уникальные модели для производства кукол и авторские куклы.

Очень сомнительным в этой системе выглядит тип «художественная кукла» и его подтипы. Чем отличается декоративная кукла от авторской или образца-модели? Все это кажется нам идентичным. Театральные куклы тоже создаются автором в единственном экземпляре для конкретного спектакля, могут создаваться и его копии, но только с целью замены вышедшей из строя куклы. Слово «авторская»,

мы считаем, не логично применять к типу куклы в создании типологии, это, скорее, один из второстепенных атрибутов предмета, нежели определяющий его признак.

Обратим внимание на тот факт, что музейоведами не разработана единая классификация кукол, поскольку музеи кукол в России немногочисленны. Почти каждое из существующих учреждений имеет узкую специализацию, например, экспозиция С. Романова¹⁷ демонстрирует только кукол советской эпохи, а музей Образцова¹⁸ – преимущественно театральные. Но наиболее часто встречающееся явление – это коллекции кукол для детей в музеях игрушек или в составе основного музейного фонда в роли сопутствующего материала: Музей игрушек в Сергиевом Посаде¹⁹, Музей игрушки в Санкт-Петербурге²⁰, Российский этнографический музей²¹ и др.

Особый интерес представляет Петербургский музей кукол²², в фондах которого сосредоточены практически все известные виды кукол и игрушек в количестве более 40 000 предметов, что дает нам возможность изучать куклы полно и многогранно.

Беря за основу собрание данного музея и учитывая ранее созданные типологии, предлагаем новую классификацию с точки зрения музейоведения, где кукол распределяем на семь групп: традиционные куклы, городские, сувенирные, театральные, художественные, утилитарные и куклы-роботы. Обратим внимание на то, что впервые выделяются в отдельную группу сувенирные куклы. Ранее исследователи либо не рассматривали этот тип вообще, либо определяли его как подвид основополагающих видов.

Первая группа. К первой группе относятся куклы традиционного общества. Это куклы, характеризующие народ: ритуальные и обрядово-игровые, кустарные куклы для детей. Помимо этого, в эту группу попадают не только аутентичные традиционные куклы, но и современные реконструированные модели, созданные в городской среде. Также заметим, что некоторая скульптура может быть рассмотрена в рамках этой группы. К таким образцам относятся, например, деревянные и глиняные статуэтки, идола.

Группа традиционных кукол должна быть разделена по регионам, затем этносам, как это принято в этнографических музеях, потом по функциям и материалам изготовления. Время изготовления традиционных кукол имеет второстепенное значение. Первичное значение имеет место рождения, которое определяет и функции предмета, и используемый при его производстве материал.

Вторая группа. Параллельно с традиционной средой шло своим путем развитие городского светского общества. И куклы города абсолютно отличаются от традиционных по своему назначению и внешнему виду. Поэтому мы выделяем их в отдельную группу городских кукол. Сюда относятся куклы для детей и кукольные дома. Дальнейшее разветвление делается по странам-изготовителям, затем по времени изготовления, фабрикам или авторам, материалам. В этой группе возраст куклы более важен, чем в первой, так как городская кукла сильно подвержена политическим, экономическим изменениям общества, города и страны.

Третья группа. Сувенирные куклы. Мы понимаем, что сувенирная кукла может находиться в группе традиционных кукол либо в группе художественных. Но у сувенирной куклы есть одно принципиальное отличие от других кукол – это ее функция, а именно, она создана не для игры, не для обряда, не для украшения, а для продажи или подарка человеку на память о месте, в котором этот человек побывал, работал и т. д. В дальнейшем сувенирная кукла может попасть в интерьер или в руки ребенка и стать атрибутом дома или игрушкой, но не потерять при этом своего первоначального значения.

Сувенирные куклы делим на три типа: национальные, тематические и корпоративные. Затем классифицируем эти типы по странам, так как эти куклы являются символом конкретных регионов и мест. Затем они распределяются по авторам, компаниям-изготовителям, промыслам. Национальными сувенирными куклами, могут быть как изделия народно-художественных промыслов, куклы традиционного общества либо авторские разработки, так и сувениры китайского производства, изготовленные специально для конкретной страны, города. Под тематическими понимаются куклы, отражающие определенную тематику, например, кукла в образе литературного героя – сувенир из литературного музея. Третий тип – корпоративные сувенирные куклы в фирменном стиле конкретной компании.

Четвертая группа – это куклы театральные или сценические. В театральных кругах принято разделять кукол по механизму воспроизведения движений, то есть по системе управления: марионетки, планшечные, тростевые, перчаточные, ростовые, тантамарески, мультипликационные, куклы-крипп, теневые, куклы на плотках. Мы распределяем таких кукол сначала по странам, затем по времени изготовления, а уже следующий ряд – это механизм, а потом целевое назначение куклы. И если у куклы есть автор, то указывается автор, театр, которому кукла принадлежала. Музею в качестве комплексного образовательного института важно подчеркнуть место появления предмета, его историю, а затем уже его функцию. Обратим внимание, что в группу вошли и куклы мультипликационные, так как они являются продуктом театра и кино.

Пятая группа. К пятой группе относятся художественные, декоративные куклы. Это куклы, создан-

ные автором или компанией с целью украшения пространства. Сюда относятся интерьерные куклы. Авторская скульптура, воспринимаемая нами в качестве кукол, попадает также в эту группу. Например, деревянные сказочные персонажи для сада или фарфоровые статуэтки на шахматной доске. В этом типе также важно отметить страну происхождения и дату, затем автора, так как часто художественные куклы создаются одним автором. Потом учитывается разновидность куклы, ее название, технология изготовления, материалы.

Шестая группа – это утилитарные куклы практического назначения. К ним относятся манекены (в том числе модная кукла «Пандора»), пугало, фантомы (анатомический, испытательный), секс-игрушки.

Седьмая группа. Последняя группа, седьмая – это куклы-роботы, которые разделяются на механических и электронных кукол. Хотя зачастую последние несут в себе утилитарную функцию, занимают при этом отдельную позицию в предложенной типологии в силу своей новизны. Механические куклы-автоматы – самые древние куклы этого вида, известные еще в Древнем Риме и популярные в Европе в XVIII в. Электронные роботы, андройды, киборги, виртуальные куклы – это новейший тип, находящийся в непрерывном и активном состоянии прогресса и трансформации, поэтому, мы считаем, нуждается в отдельном специальном подробнейшем осмыслении, классификации и оценке перспектив его утилитарно-эстетического использования человеком в будущем.

Предложенная типология обобщает опыт предыдущих исследований и, благодаря синтетическим методам музейной работы, вбирающим в себя опыт методологии из областей различных наук, представлена в наиболее полном варианте. Эта классификация не является конечным и единственно возможным вариантом, но обозначает основные векторы для дальнейшего ее более глубокого и разностороннего изучения.

Рассмотрев существующие виды кукол, приходим к выводу, что понятие «кукла» очень емкое, полифункциональное, антропоморфное, охватывающее не только материальные предметы, продукты жизнедеятельности человека, но часто используется метафорически в философском осмыслении человеческого бытия, а также в разговорной, художественной речи с целью придания яркой окраски изложению и содержанию. И к упорядочиванию феномена куклы следует подходить индивидуально, но в то же время изучение должно быть не только локальным, но и комплексным.

Примечания

¹ Словарь Академии Российской. Часть 3. СПб.: Имп. акад. наук, 1792. С. 1058; Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М.: Изд-во М. О. Вольфа, 1881. Т. 2: И–О. С. 217; Черных В. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. М.: Рус. яз., 1999. Т. 1. С. 451.

² Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 377.

³ Давыдова Е. В сторону куклы // ДИ СССР. 1983. № 12. С. 17.

⁴ Лопаткина Е. В. Авторская кукла конца XX – нач. XXI в. в России: история, типология, изобразит. специфика: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / СПбГУ. СПб., 2013. С. 13–14.

⁵ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 377–380.

⁶ URL: <http://polyana-skazok.org.ua> (дата обращения: 03.02.2016).

⁷ Романова А. В. Искусство куклы в контексте отечественной культуры второй половины XX в.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / СПбГУП. СПб., 2010.

⁸ Харузина В. Игрушки у малочисленных народов // Игрушка: ее история и значение: сб. ст. / под ред. Н. Д. Бартрама М.: Тип. Т-ва И. Д. Сытина, 1912.

⁹ Лопаткина Е. В. Указ. соч. С. 24.

¹⁰ Фаис О. Типология куклы // Куклы мира / под. ред. Т. Евсеевой. М.: Аванта+, 2003. С. 151.

¹¹ Харузина В. Указ. соч. С. 124.

¹² Оршанский Л. Г. Игрушки: статьи по истории, этнографии и психологии игрушек. М.: Пг., 1923.

¹³ Бартрам Н. Д. Избранные статьи. Воспоминания о художнике. М.: Совет. художник, 1979.

¹⁴ URL: <http://knigi-dain.ru> (дата обращения: 06.03.15).

¹⁵ Уханова И. Н. Игрушки в собрании Государственного Эрмитажа. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2011. С. 157.

¹⁶ Карпова Т. Е. Феномен куклы в русской культуре: ист.-культурол. аспекты: дис. ... канд. культурологии: 24.00.02 / РГПУ им. А. И. Герцена. СПб., 1999.

¹⁷ Дайн Г. Л. Пишу об игрушке. Сергиев Посад: Цветографика, 2013. С. 92.

¹⁸ URL: <http://puppet.ru> (дата обращения: 03.02.2016).

¹⁹ URL: <http://museumot.ru> (дата обращения: 03.02.2016).

²⁰ URL: <http://vk.com> (дата обращения: 03.02.2016).

²¹ URL: <http://ethnomuseum.ru> (дата обращения: 03.02.2016).

²² URL: <http://museumdolls.ru> (дата обращения: 03.02.2016).

А. И. Калашников

Проблема экспонирования супрематических произведений Малевича

Идея музея по определению противоречит авангардному типу художественного сознания, но несмотря на это, уже при жизни К. Малевича остро стояли задачи репрезентации. Идеальная совместимость с замыслами художника, следование духу времени, актуальность поставленных задач – основополагающие факторы для возникновения убедительной альтернативы универсальному музею. Цель исследования заключается в том, чтобы проанализировать основополагающие критерии репрезентации супрематизма.

Ключевые слова: музей русского авангарда, методы экспонирования

Andrey I. Kalashnikov

The problems of the exposure of Kazimir Malevich's suprematist works

The idea of the museum contradicts avant-garde type of artistic consciousness but notwithstanding during the master's life the problems of representation were acute. Ideological compatibility with Malevich's plans, following the spirit of time, topicality of the tasks are the main factors for the emergence of convincing alternative to universal museum.

Keywords: museum of Russian avant-garde, methods of exhibition

Почти 100 лет назад, 19 декабря 1915 г. в Петрограде в художественном бюро Надежды Добычиной на Марсовом поле открылась «Последняя футуристическая выставка картин «0,10». Примечательна она тем, что именно на ней состоялась презентация одного из главных символов русского авангарда – «Черного квадрата» Казимира Малевича, а также других беспредметных опытов художника, общее число которых насчитывалось 39 картин¹. Новая стилистика была разработана автором в целостную теоретически обоснованную живописную доктрину – супрематизм².

Сегодня произведения супрематизма являются участником постоянных экспозиций различных универсальных музеев мира, что по определению противоречит первоначально авангардному типу художественного сознания, а также личной позиции Малевича касательно вопросов репрезентации, которую он неоднократно высказывал в виде лекций, полемических статей³ и общественных дискуссий.

В своей основе, супрематизм наследовал и развил принципы от футуризма и кубизма⁴. Вместе с динамизмом, который выразился в рождении новых беспредметных форм и усложнении супрематической системы⁵, к супрематистам перешло радикальное отношение к историческому наследию, получили дальнейшее переосмысление понятия природы, творчества, художественной свободы. Малевичу характерна критика подражательного искусства и декларация господства творчества над формой. Толкование искусства, как явления не имеющего границ, сопряжено с отсутствием жесткой схемы организации видения, применяемой в традиционном музее.

Свою точку зрения по поводу решения задач репрезентации Малевич наметил в статье «О музее», вышедшей в газете «Искусство коммуны» 23 февраля 1919 г.⁶, в период заседания «Первой конференции Отдела ИЗО по делам музеев в Петрограде», в работе которой Малевич принимал активное участие. В статье он подверг радикальной критике концепцию традиционного музея, сравнив его с «саркофагом ценностей» и «Меккой для поклонения» и предложил «вместо того, чтобы собирать всякое старье, <...> образовать лаборатории мирового творческого строительного аппарата, <...> из его осей выйдут художники живых форм, а не мертвых изображений предметности».

Ключевым для Малевича являлся научный, аналитический подход в вопросе репрезентации, сопряженный с моментом изобретения, моментом мастерства⁷, что отвечало его научной теории приращиваемого элемента живописных систем и имевшему эволюционный генезис супрематизму. Таким образом сформулировалась идея художественной лаборатории – институции, совмещающей репрезентативные и исследовательские функции.

Именно Малевич, уже имевший богатый опыт ведения педагогической деятельности в Витебске, в 1923 г. возглавил образованный на базе Музея художественной культуры (МХК) Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК), состоявший из 6 научных отделов: возглавляемый самим Малевичем формально-теоретический и практический отдел, позднее переименованный в

живописный; отдел органической культуры (зав. Матюшин); отдел материальной культуры, (зав. Татлин); отдел общей идеологии (зав. Филонов); отдел техники живописи, позднее переименованный в экспериментальный (зав. Мансуров); внештатный фонологический отдел (зав. Терентьев). ГИНХУК стал уникальным экспериментальным центром, занимающимся вопросами актуального художественного процесса, в котором пространство музея – одновременно и мастерская художника. Однако, судьба института оказалась недолгой: в 1926 г. Государственный институт художественной культуры был закрыт, формальным поводом к чему стала скандальная статья в печати Григория Сергеевича Гингера (Г. Серый) «Монастырь на госснабжении»⁸.

Организация в наши дни институции по типу ГИНХУКа для экспонирования авангарда, и в частности супрематизма, неизбежно сталкивается с рядом факторов и противоречий, которые не позволяют в полной мере воссоздать проект, существовавший при жизни Малевича. Одним из диссонирующих факторов является укорененность супрематизма в историческом контексте мировой культуры, обретение Малевичем места в противопоставляемой при жизни «культуре завершения». Институт, созданный для решения актуального художественного процесса 1920-х гг., не способен в полной мере выполнить свои функции репрезентации авангарда в наши дни, однако, мог бы стать примером создания институции современного искусства, включающего в свою теоретическую концепцию эволюционную составляющую супрематизма, и тем самым принимать активную позицию в трактовке его наследия.

Примечания

¹ Douglas Ch. «0–10 Exhibition» // The Avant-Garde in Russia, 1910–1930: new perspectives: catalogue of exhibition. Los Angeles: Country Museum of Art, 1980. 286 p.

² Крусанов А. В. Русский авангард, 1907–1932: ист. обзор: в 3 т. М.: Новое лит. обозрение, 2010. Т. 1: Боевое десятилетие, кн. 2. С. 640.

³ Малевич К. О музее // Собр. соч.: в 5 т. М.: Гилея, 1995. Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы, 1913–1929. С. 133.

⁴ Малевич К. Черный квадрат. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2013. 288 с.

⁵ РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 5.

⁶ Малевич К. Указ. соч. С. 133.

⁷ Карасик И. Современная нам форма в искусстве – исследовательский институт... // В круге Малевича: каталог. СПб., 2000.

⁸ Серый Г. Монастырь на госснабжении // Ленингр. правда. 1926. 10 июня.

Е. В. Карпова

Концептуальные подходы проектирования экспозиций современного искусства: история и современность

Современное искусство обладает рядом особенностей, которые необходимо учитывать при создании экспозиций. Применение традиционных способов музейной репрезентации не всегда позволяет создать необходимые условия для восприятия, интерпретации и экспонирования произведений. В этой связи возникает необходимость в разработке новых форм репрезентации современного искусства.

Ключевые слова: музей современного искусства, методы экспонирования

Elena V. Karpova

Conceptual ways of planning expositions of contemporary art: history and present days

Contemporary art has some features, that is necessary to consider in exposition planning. Traditional ways of museum representation could not always create a specific environment for the perception, interpretation and exhibit works. There is a demand to develop new representation ways and forms of contemporary art.

Keywords: museum of contemporary art, methods of exhibition

Современное искусство обладает рядом особенностей, которые оказывают влияние на способы его экспонирования. Применение традиционных способов музейной репрезентации не всегда способно в полной мере раскрыть потенциал выставляемых произведений. В этой связи, необходимо разрабатывать и применять новые стратегии репрезентации, поскольку традиционные приемы показа уже не всегда отражают суть искусства¹.

Изучение влияния особенностей современного искусства на выставочную деятельность в историческом контексте позволяет выделить основные приемы концептуального подхода к проектированию экспозиций. В данной работе под современным искусством понимается совокупность художественных практик, сложившихся во второй половине XX в. Тем не менее, генезис концептуальных выставок относится к более раннему историческому периоду, что связано с появлением новых на тот момент форм в искусстве, требующих иных способов их репрезентации.

На сегодняшний день существует потребность в развитии концептуального подхода при проектировании экспозиций современного искусства, так как многие музеи проявляют все больший интерес к искусству, созданному за несколько последних десятилетий. Среди особенностей искусства данного периода можно выделить следующие: использование новейших технологий и технических средств (медиа-арт), недолговечность произведений (стрит-арт, фуд-арт, саморазрушающиеся произведения), сиюминутность, то есть существование только в момент его действия (перформанс, хэппенинг), отсутствие физического воплощения произведения (концептуализм), сложность в интерпретации (абстрактное, беспредметное искусство), использование нетрадиционных материалов (мусор, продукты питания), контекстуальность (уличное искусство), масштабность работ (глобальные инсталляции, масштабные скульптуры).

История возникновения концептуальных экспозиций относится к началу XX в. «Последняя футуристическая выставка картин „0,10“» 1915 г., в которой принимал участие К. Малевич, стала одним из первых примеров переосмысления способов показа нового искусства. К. Малевич поместил одну из своих работ, «Черный квадрат», в так называемый «Красный угол», где по традиции христианства должна находиться икона. «Черный квадрат», помещенный в столь значительное место, символизирует приоритет в новом искусстве чистой геометрической формы, оппозицию предметности в искусстве².

Альфред Барр – первый директор Музея современного искусства в Нью-Йорке, в 1936 г. изменил представление о традиционных способах построения экспозиции, предложив свою схему «эволюции „измов“»³. Ее особенность заключается в том, что экспозиция построена на основе хронологии стилей искусства и на сегодняшний день стала основой для построения как временных, так и постоянных экспозиций.

Одной из значимых выставок, оформление которой было поручено М. Дюшану, является Меж-

дународная выставка сюрреалистов в Париже, прошедшая в 1938 г. в Галерее изящных искусств Вильденштейна в Париже. Для нее автор создал «1 200 мешков угля», которые он расположил под потолком над всеми экспонатами, представленными в главном зале⁴. Освещения экспонатов как такового не предполагалось, посетителям выдавались фонарики-вспышки, для того, чтобы они могли обнаружить трудноразличимые в темноте объекты показа. Искусственно воссозданная ночь дополнялась двумя кроватями, представленными в углах зала. Художник занимался и оформлением выставки «Первые документы сюрреализма» 1942 г., где в пространстве зала он натянул множество металлических проволоочных нитей, которые преграждали путь зрителя к экспонату⁵. Его идея заключалась в том, чтобы зритель не просто созерцал выставленные произведения, а принимал в выставке непосредственное участие. Посетителю приходилось пробираться сквозь искусственно-созданное пространство, чтобы достигнуть экспоната. В обоих случаях художник выступал уже и в роли куратора, создавая особые экспозиционные пространства.

В 1957 г. в парижской галерее «Iris Clair» состоялась выставка Ива Кляйна под названием «Пустота», где художник представил публике пустой выставочный зал, в котором находилась лишь пустая витрина. Арнольд Бодэ, занимавшийся оформлением Документы III в Касселе в 1964 г. разместил огромные абстрактные работы немецкого художника Эрнста Вильгельма Ная над головами посетителей, а в 1978 г. в Музее временного искусства в Вашингтоне Уолтер Хоппс организовал необычную выставку-акцию «36 часов». Идея куратора заключалась в том, что любой желающий мог принести свое произведение искусства на выставку в течении 36 часов ее действия, дав ее участникам свободу интерпретации современного искусства⁶.

Таким образом, на основе истории возникновения и развития феномена концептуальных экспозиционных приемов, можно выделить некоторые особенности, присущие концептуальным экспозициям⁷:

- наличие оригинальной идеи;
- построение экспозиции как целостного художественного произведения-высказывания;
- применение нетрадиционных экспозиционных приемов для воплощения поставленной задачи;
- интерактивность, как возможная составляющая, необходимая для вовлечения зрителя в процесс.

Как правило, в современной экспозиционной деятельности концептуальными являются авторские проекты. Кураторы, создавая концепцию выставки, подчиняют все одной идее, уподобляя экспозицию некому тексту, который в идеале должен быть прочтен посетителем. Экспозиция становится самостоятельным высказыванием куратора (автора), где экспонаты служат инструментом для воплощения идеи.

Концептуальная экспозиция современного искусства на выходе должна представлять собой единый целостный организм, который содействует раскрытию произведения в определенном контексте. Для этого используется широкий спектр авторских идей и художественно-выразительных экспозиционных средств.

Одним из наиболее распространенных пространственных приемов экспонирования считается «белый куб», который был разработан специально для экспонирования современного искусства еще в XX в. Его особенностью является то, что экспонат лишается всякого контекста (исторического, экономического, социального и др.), располагаясь в нейтральном пространстве белого цвета без каких-либо декораций. «Белый куб» удобен для экспонирования самоценных произведений, которые не нуждаются в специфическом контексте.

Для определенных видов искусства, в частности медиа-арта, необходимо создание специальных условий. Для его экспонирования могут выделяться целые залы, позволяющие воспринимать произведение самодостаточным в необходимых условиях (тишина, темнота), не мешая восприятию остального массива экспозиции. При другом подходе подобные произведения не изолируются от статальных экспонатов, служащих необходимым контекстом для восприятия.

Концептуальным экспозиционным приемом считается создание куратором собственных пространственных инсталляций. Предполагается, что куратор (им может выступать и сам художник), проектируя экспозицию, может объединить несколько выставочных предметов, связав их каким-либо контекстом или декоративным элементом в единый блок. Кроме того, кураторской инсталляцией может считаться созданная исключительно декоративная композиция, без использования экспонатов, служащая средством к созданию целостного образа экспозиции. Данный экспозиционный прием скорее авторский, чем типичный, при этом куратором могут использоваться инсталляции любого типа и формата. Наличие контекста для многих экспозиций становится обязательным

условием для полноценного восприятия. Кураторские инсталляции зачастую отвечают данному требованию. Однако при концептуальном подходе выбор средств для реализации много шире и менее предсказуем.

Другим концептуальным приемом экспонирования считается выход произведения за пределы выставочного пространства на улицу. Такой прием позволяет особым образом экспонировать масштабные инсталляции и скульптуры, и необходим для демонстрации некоторых направлений современного искусства, например уличного искусства, произведения которого теряют свою актуальность вне живого городского пространства.

Необычное размещение работ в пространстве является еще одним художественно-выразительным экспозиционным приемом. Как уже известно, работы можно размещать не только на плоскостях стен выставочных залов, но и на полу, потолке и т. д. Здесь имеет значение конечный визуальный образ экспозиции и замысел куратора.

Важной особенностью концептуальной экспозиции является репрезентация не столько самого искусства, сколько идеи. К ним можно отнести выставки-ремейки, оригинальную тему и способ ее подачи, авторскую интерпретацию той или иной темы, к которой сформировалось определенное отношение в обществе, разработка специальных маршрутов и т. д. Интерактивность экспозиции современного искусства – возможная составляющая при концептуальном подходе, может быть представлена как сами экспонатами, так и специально созданными куратором элементами.

Таким предстаёт основной состав концептуальных приемов, которые на сегодняшний день активно используются при создании экспозиций современного искусства и получают все большее развитие. Важно учитывать особенности современного искусства и понимать, что одни и те же способы репрезентации не применимы к разным предметам показа, каждая экспозиция уникальна.

Примечания

¹ Костриц Ф. А. Репрезентация современного искусства в музее: теорет. и практ. аспекты: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17. 00. 04 / Гос. Рус. музей. СПб., 2009. 23 с.

² Салтанова М. В. Игровые принципы в организации экспозиционного пространства музея // Вопр. музеологии. 2010. № 1. С. 133–140.

³ Карлова А. Эволюция MoMA // Диалог искусств. 2012. № 6. С. 74–77.

⁴ Шенталь А. Подрывая музей: способы презентации объектов искусства // Т&P: электрон. изд. URL: <http://theoryandpractice.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

⁵ Дьяконов В. Вас вызывает омар: юбилей сюрреализма // Коммерсант. 2014. № 45. С. 76–77.

⁶ Обрист Х. Краткая история кураторства / пер. с англ. А. Зайцева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 27.

⁷ Чирков В. Ф. Концептуальная выставка: определение, разработка, осуществление // Культурологические исследования в Сибири: сборник. Омск: Изд-во ОмГПУ, 1999. С. 101–107.

В. Р. Аветисян

Виртуальный музей: понятия и трактовки

С каждым годом в музейной сфере появляется все больше и больше «виртуальных музеев». На конец 2014 г., портал Культура.РФ предоставляет свободный доступ более чем к 75 виртуальным музеям, ежегодно в крупных музеях открываются виртуальные выставки, публикуются виртуальные каталоги. Динамика возникновения такого количества виртуальных представительств реальных музеев в сети Интернет требует детального изучения феномена «виртуальный музей», разработку определения этого явления, изучения хронологии возникновения и становления, создание общей классификации.

Ключевые слова: виртуальный музей, сайт музея, музей в сети Интернет

Vladimir R. Avetisyan

Virtual museum: concepts and interpretations

Every year in the Museum field there are more and more «virtual museums». At the end of 2014, the portal Культура.РФ provides free access to more than 75 virtual museums, annually in major museums open virtual exhibitions, virtual directories are published. Dynamics of occurrence of a number of virtual representations of real museums on the Internet requires a detailed examination of the phenomenon of «virtual Museum», the development of a definition of this phenomenon, the study of the chronology of the creation and development and the establishment of a common classification.

Keywords: virtual museum, museum's website, museum on Internet

Термин «виртуальный» можно перевести с латинского как истинный (virtual) или как мнимый (virtus), что с первых же шагов изучения данного явления ставит исследователя перед сложнейшим вопросом – что мы можем считать реальным, а что нет, и как осмысление ответа на этот вопрос сможет помочь в сохранении и изучении культурного наследия? Подходя к изучению термина «виртуальный музей», в первую очередь, следует обозначить точку отсчета применения технологии «виртуальной реальности» – искусственно смоделированного при помощи средств ЭВМ пространства. Начальная дата – 1977 г. В этом году в Массачусетском технологическом университете была создана Aspen Movie Map¹ – технология, примененная в музейной практике (для создания виртуальных прогулок по музею) только лишь в 1997 г.

В начале 1990-х гг. с активным развитием, доступностью Интернета и увеличением скорости передачи трафика, происходит массовое создание «виртуальных музеев» в сети Интернет. Такие музеи представляли собой набор фотографий произведений искусства с краткой атрибуцией, реже – с развернутым описанием экспонатов. Характерной особенностью «виртуальных музеев» этого периода являлся их частный характер. Создавались такие музеи простыми пользователями, а не от имени реальных музеев. В 1994 г. французский студент Николя Пьошен создает «онлайн-Лувр». Его кардинальным отличием от предшествующих программ являлась строгая логика построения виртуальной экспозиции в соответствии с экспозицией реального Лувра. В том же году проект Николя был удостоен премии ЦЕРН (CERN)², как сайт года за «лучшее использование мультимедиа». Позже, в связи с обращением представителей Лувра, название сайта было изменено. С начала 2000-х гг., в виде виртуальных музеев начинают публиковать электронные каталоги по коллекциям реальных музеев (Лувр, Париж, Франция; Национальный музей Прадо, Мадрид, Испания; Лондонская Национальная галерея, Лондон, Англия; Метрополитен-музей, Нью-Йорк, США). Первые опыты по открытию своих виртуальных представительств в сети Интернет предприняли европейские и североамериканские музеи. Феномен «виртуального музея» становится общепризнанным явлением. Это подтверждается организацией ICANN³, в 2001 г. выделившей для создания веб-представительств музеев домен высшего уровня «.museum».

В России первым крупным проектом «виртуального музея» стал «Виртуальный музей русского примитива», разработанный в 1999 г. сотрудниками Лаборатории музейного проектирования Российского института культурологии. Автор проекта доктор искусствоведения, заместитель директора Института культурного и природного наследия им. Лихачева (Москва) А. В. Лебедев дает следующую трактовку двум разновидностям «виртуального музея»: «С моей точки зрения, есть два корректных способа употребления термина „виртуальный музей“. Первый, действительно, то, что относится к Интернету или к искусственным построениям в компьютере. Это тот случай, когда в компьютере моделируется искусственное трехмерное пространство, интерьер, где размещаются музейные предметы. В результате появляется экспозиция, а не просто альбом с картинками. Второй тип виртуального музея – это реально существующее помеще-

ние (я подчеркиваю, реальная комната), в котором размещены виртуальные объекты»⁴. Для сравнения с этой точкой зрения А. В. Лебедева обратимся к «Актуальному словарю музейных терминов» 2009 г.:

Виртуальный музей: 1) созданная с помощью компьютерных технологий модель придуманного музея, существующего исключительно в виртуальном пространстве. Воспроизводит некоторые составляющие реального музея: каталоги «коллекций», «экспозицию» и т. п. Как правило, отличается возможностью обратной связи с посетителями сайта, широко представленными воспроизведениями «музейных предметов», наличием трехмерных «виртуальных экспозиций», дающих возможность виртуального путешествия по «экспозиции» и даже ее самостоятельного моделирования. 2) Электронные публикации объединенных по тематическому, региональному, проблемному или иному принципу подборок артефактов, в действительности находящихся в разных местах и не составляющих коллекций. На бытовом уровне «виртуальный музей» нередко называют сайт реально существующего музея⁵.

На сегодняшний день оба определения могут послужить отправной точкой для формирования, со временем, более глубокого и осмысленного определения «виртуального музея». Для более полной трактовки понятия «виртуальный музей» стоит отметить «Технические рекомендации по созданию виртуальных музеев» Министерства культуры Российской Федерации от 12.04.2012⁶. На сегодняшний день этот документ наиболее полно отображает понимание термина «виртуальный музей» в РФ. Исходя из данного документа, «виртуальный музей» – это интерактивный мультимедийный продукт, представляющий музейные коллекции в электронном виде. В рекомендациях понятие «виртуального музея» делится на три уровня восприятия продукта пользователем и подтверждается наличием обязательных механизмов презентации.

Первый уровень. Механизм презентации экспозиции – каталог экспонатов, последовательная демонстрация залов. Механизм презентации экспоната – представление фотографий экспоната. Механизм представления дополнительной информации – текст, фотографии. Языковая локализация – русский язык.

Второй уровень. Механизм презентации экспозиции – каталог экспонатов, виртуальный тур из сферических панорам с точками переходов. Механизм презентации экспоната – представление фотографий экспоната, псевдотрехмерный образ. Механизм представления дополнительной информации – текст, фотографии, аудио. Языковая локализация – русский язык, английский язык.

Третий уровень. Механизм презентации экспозиции – каталог экспонатов, 3D модель здания/помещений. Механизм презентации экспоната – представление фотографий экспоната, 3D модели объектов. Механизм представления дополнительной информации – текст, фотографии, аудио, видео. Языковая локализация – русский язык, английский язык, китайский язык.

Нельзя обойти стороной тот факт, что в рекомендациях Министерства Культуры Российской Федерации «виртуальный музей» рассматривается исключительно как презентационная форма музейной деятельности, что крайне ограничивает область применения этого инструмента.

Для осмысления понятия важно обозначить различие web-сайта музея и «виртуального музея». Web-сайт музея – это система электронных документов (файлов данных и кода) частного лица или организации в компьютерной сети под общим адресом (доменным именем или IP-адресом). В 1990-х гг. именно web-сайт музея называли «виртуальным музеем». Только с течением времени эти понятия начинают разделять. На сегодняшний день «виртуальный музей» может быть одним из элементов web-сайта музея, самостоятельным web-сайтом, или не размещаться в Интернете в принципе. Приведем примеры:

1. «Виртуальный музей» как один из элементов web-сайта музея. Web-сайт Государственного исторического музея (www.shm.ru) является информационным порталом, на котором представлена информация о истории создания музея, предстоящих выставках и мероприятиях, стоимости входных билетов, услуг предоставляемых музеем, контактах и схеме проезда. Помимо этого, на сайте музея есть раздел «виртуальный музей», переходя в который посетитель может совершить прогулку по залам музея, а так же подробно ознакомиться с рядом экспонатов. Таким образом, пользователь может не только ознакомиться с общей информацией о музее, но и взаимодействовать с «виртуальным музеем».

2. «Виртуальный музей» как самостоятельный web-сайт.

3. «Виртуальный музей» не размещающийся в сети Интернет. Примерами таких музеев могут служить мультимедийные программы о музеях и музейных коллекциях, записанные на CD или иные носители информации, и, использующиеся на персональных компьютерах посредством установки программы на жесткий диск. Другие примеры «виртуального музея» не размещающегося в сети Интернет – каталоги и базы данных, установленные на специальное интерактивное оборудование в реальном музее. Чаще всего, такие системы применяются с целью более широкого представления коллекции музея (в том числе его фондов) посетителю музея. Во многом такое решение может быть применено в связи с

ограниченными экспозиционными площадями музея: Государственный музей политической истории России (Санкт-Петербург); Музей отечественной войны 1812 г. (Москва).

Виртуальный музей реального музея и виртуальный музей без реального музея. В чем же разница между «виртуальным музеем» реально существующего музея и «виртуальным музеем» без реально существующего представительства? Вопрос сложный, ведь первые предположения, к примеру отсутствие здания, фондов, или сотрудников не могут быть приняты. На примере «Виртуального музея русского примитива» мы видим, что специально для этого проекта было смоделировано уникальное трехмерное здание. В таких музеях музейные предметы могут существовать как в двухмерном виде, так и в качестве 3D моделей. Если подобный проект становится коммерчески успешным, то для его продвижения и поддержки могут быть наняты сотрудники.

Обратимся к основным функциям музея. «Музей – (лат. *museum* от гр. *museion* – храм муз), культурная форма, исторически выработанная человечеством для сохранения, актуализации и трансляции последующим поколениям наиболее ценной части культурного и природного наследия. В процессе генезиса и исторической эволюции М. реализовался как открытое для публики некоммерческое учреждение, осуществляющее свои социальные функции на благо общества. Являясь институтом социальной памяти, М. отбирает, хранит, исследует, экспонирует и интерпретирует первоисточники знаний о развитии общества и природы – музейные предметы, их коллекции и другие виды движимого и недвижимого, материального и нематериального культурного наследия»⁷.

В контексте реализаций основных функций музея мы можем провести параллели между музеем реальным и виртуальным. Создатель, или создатели «виртуального музея» собирают материал для музея (фотографии, 3D модели объектов, программы), осуществляют их хранение (непосредственно на персональном компьютере, удаленном сервере, внешних носителях информации), а также экспонирование отобранных материалов (презентация в сети Интернет, трансляция при помощи специального оборудования). Так же, создатели «виртуальных музеев» занимаются просветительской и популяризаторской деятельностью, предоставляя возможность максимальному кругу заинтересованных лиц ознакомиться с культурным наследием.

Таким образом, можно заключить, что единственным отличием музея реального от музея виртуального является материальность предметов. Поскольку в «виртуальном музее» мы размещаем лишь копию снятую с оригинала, возможно, копию 100 % передающую оригинал, возможно, копию с мельчайшей детализацией, возможно, копию уже утраченных вещей, но все же только копию. В эпоху бурно развивающихся технологий, музей, как социокультурный институт, должен активно принимать участие в формировании своих представительств в сети Интернет с целью популяризации культурного наследия и создании возможности расширенного доступа к произведениям искусства людям с ограниченными возможностями.

Важно отметить тот факт, что все, без исключения, исследователи феномена «виртуального музея» возлагают на него исключительно презентационную функцию, несмотря на то, что в процессе виртуализации культурного наследия кроется огромный потенциал как для сохранения культурного наследия, так и для его изучения. Ярким примером необходимости виртуализации культурного наследия является варварское уничтожение древнейших памятников ассирийского искусства радикальными исламистами в Ираке в феврале 2015 г. В результате действий боевиков Исламского Государства безвозвратно утеряны ценнейшие памятники культурного и исторического наследия мирового значения⁸. Памятники, не имевшие цифровых копий высокого разрешения или 3D моделей.

Примечания

¹ Кинокарта Аспена – компьютерная программа, симулировавшая прогулку по г. Аспен, штат Колорадо, США.

² Европейская организация по ядерным исследованиям. Женева, Швейцария.

³ Корпорация по управлению доменными именами и IP-адресами (Internet Corporation for Assigned Names and Numbers) – международная некоммерческая организация. Лос-Анджелес, штат Калифорния, США.

⁴ Лебедев А. В. Виртуальные музеи и виртуализация музея // Мир музея. 2010. № 10. С. 5–9.

⁵ Актуальный словарь музейных терминов. М., 2009. С. 49.

⁶ Указанные рекомендации опубликованы в общем доступе на официальном сайте Министерства культуры РФ.

⁷ Российская музейная энциклопедия. URL: <http://museum.ru> (дата обращения: 14.03.2016).

⁸ По данным российских СМИ и ЮНЕСКО: взорвана центральная библиотека г. Мосул, вследствие чего уничтожены редкие экземпляры книг, рукописей и манускриптов; уничтожен ряд религиозных сооружений; уничтожены памятники ассирийского и парфянского искусства в ходе погрома в Музее Мосула; разрушены ценнейшие рельефы, скульптуры, археологические памятники на территории древней Ниневии.

Ю. А. Шестакова

Корпоративная культура музея в ракурсе междисциплинарных исследований

В статье представлен междисциплинарный подход к исследованию корпоративной культуры, направленный на понимание природы данного феномена. Рассматриваются общие понятия и сущность корпоративной культуры применительно к музейной среде.

Ключевые слова: музейная этика, корпоративная культура

Iuliia A. Shestakova

Corporate culture of a museum and interdisciplinary approach to its studying

The article discusses the concept and modern approaches to the study of the phenomenon of corporate culture. The main definitions and the content of corporate culture in a museum are considered.

Keywords: museum ethics, corporate culture

Термин «корпоративная культура» вошел в активный оборот в конце XX в. и стал объектом изучения целого ряда наук – менеджмента, социологии, культурологии, психологии, этики. Можно констатировать тот факт, что, находясь на стыке нескольких областей знаний, корпоративная культура становится междисциплинарным направлением исследований. В связи с этим существует неоднозначность понимания и трактовки термина «корпоративная культура», а его содержание достаточно дискуссионно и многовариантно. Причины такого положения кроются, с одной стороны, в научной новизне и слабой разработанности феномена, а с другой – в его многоаспектности и многогранности.

Если обратиться к истории проблематики феномена, то мы увидим, что тема корпоративной культуры практически отсутствовала в научной литературе вплоть до 1970 г. До этого периода идея корпоративной культуры обрела смысл благодаря многочисленным исследованиям зарубежных психологов. Так в 1939 г. К. Левин, Р. Липпит и Р. Уайт занимались изучением климата в организации. В 1957 г. Крис Арджирис разработал основы теории человеческих отношений на производстве, которые позже легли в основу многих управленческих теорий. Американский социальный психолог Д. МакГрегор в 1960 г. ввел понятие «управленческий климат» и сформулировал концепцию эффективного управления предприятием за счет повышения отдачи сотрудниками человеческих ресурсов. Такие понятия как «организационный климат» и «организационная культура» появляются в работах Д. Литвина и Р. Стрингера 1960-х гг., которые авторы используют взаимозаменяемо¹.

Своеобразной предтечей изучения феномена корпоративной культуры явился и ряд социально-психологических исследований, так называемых, Хоторнских экспериментов. Данное исследование проводилось в период с 1924 по 1932 г. на фабрике в штате Иллинойс и представляло собой анонимный опрос рабочих, в ходе которого было установлено, что на заводе существовали негласные нормы и правила поведения, которые в определенных случаях существенно препятствовали попыткам руководства внести улучшения в работу производства. После Хоторнских исследований ученые стали всерьез задумываться о влиянии настроений и установок в коллективе на производительность труда².

В результате активных исследований, которые были направлены на поиск социальных резервов, кроющихся в межличностных и групповых отношениях, к 1980-м гг. изучение феномена корпоративной культуры стало занимать одно из ведущих мест в области теории организации и менеджмента. Так в рамках управленческих дисциплин корпоративная культура рассматривается как дополнительный потенциал развития организации, использование которого не только способствует сплочению организации, но и позволяет существенно увеличить ее экономическую и социальную эффективность. Проблема управления изменением культуры выступает центральной в исследованиях таких классиков теории менеджмента, как Т. Питерс и Р. Уотерман, Т. Дил и А. Кеннеди, И. Ансофф, а ее разрешение авторы связывают с лидерами и организационным ядром предприятия, корпорации или сообщества, которые пытаются воздействовать на базовые ценности и

представления. В дальнейшем эти идеи положили начало исследованиям корпоративной культуры и первым попыткам дать научное объяснение данному феномену.

В 1990-е гг. интерес к корпоративной культуре существенно возрастает и в качестве самостоятельного подхода к изучению феномена выделяется культурологический подход. В отличие от исследователей теории организации, которые акцентировали свое внимание на стиле управления и правилах, сторонники культурологического подхода стали выделять в качестве основы ценностно-нормативную культуру предприятия, а ответственность за принятые решения переложили на убеждения и представления. С позиций культурологического подхода прямое управление корпоративной культурой считается невозможным: она определяется непосредственно как суть организации, основа ее формирования, а не свойство, которым обладает предприятие. Так феномен корпоративной культуры обретает статус нового направления мысли в рамках теории организации и охватывает область этики³.

Таким образом, мы видим, что проблематика исследований корпоративной культуры является динамично развивающейся с точки зрения самых различных областей знаний, но пока еще слабо интегрированной областью исследования. В связи с этим в настоящее время не существует единой общепринятой дефиниции данного термина. Попытка определения того, что именуется корпоративной культурой с разной долей присутствия у многих авторов. В англоязычной литературе используются термины *corporate climate*, *organizational culture*, *corporate identity*, *business culture*⁴. Не меньшее терминологическое многообразие находим и в отечественной литературе. Подойти к пониманию сущности корпоративной культуры нам помогла концепция известного исследователя В. А. Спивака, чье определение, на наш взгляд, резюмирует все существующее многообразие формулировок данного феномена. Так, согласно В. А. Спиваку, «корпоративная культура – это система материальных и духовных ценностей, проявлений, взаимодействующих между собой, присущих данной компании, отражающих ее индивидуальность и восприятие себя и других в социальной и вещественной среде, проявляющаяся в поведении, взаимодействии, восприятии себя и окружающей среды»⁵.

В последнее время наблюдается увеличение интереса музейного сообщества к корпоративной культуре⁶. Вовлеченные в коммерческую деятельность, при серьезном сокращении государственного финансирования, музеи оказались вынуждены искать новые способы функционирования в условиях рыночной экономики. Одним из аспектов развития современного музея сегодня становится формирование особой сетевой структуры взаимодействия: это, прежде всего, развитие функциональных связей музеев с организациями, не являющимися единицами музейной сети (учебные заведения, исследовательские, информационные центры; интеграция с различными формами бизнеса – туристическим, издательским, гостиничным), а так же объединения музеев по типу союзов, содружеств и ассоциаций, общественные организации музейных работников, друзей музеев. Если обратиться к этимологии слова «корпоративный» и рассматривать данное понятие в значении «объединяющий, связующий», то корпорацию можно определить как союз, объединение лиц (организаций) на основе общности целей и интересов. Подобный способ социальной интеграции применим и к музеям. «Музейный корпоративизм»⁷ является неким ответом на реалии современного мира и позволяет решать актуальные задачи на основе взаимовыгодного сотрудничества, создавать экспериментальные условия для лучшего функционирования каждой из сторон, в результате чего появляются новые формы деятельности, используются современные инструменты в музейной работе. По мере того, как у музеев начинают возникать и укрепляться более широкие в пространственном плане, более долговременные и разнонаправленные деловые связи с предприятиями и организациями, далекими от музейной деятельности, но заинтересованными в развитии сотрудничества с музеями, как стратегическими партнерами, границы музейной сферы расширяются.

Сегодня существует множество подходов к выделению различных атрибутов, характеризующих корпоративную культуру организации. Наиболее общий подход выявляет три ее уровня: поверхностный, внутренний и глубинный⁸. Рассмотрим его применительно к музейной среде. Знакомство с музеем мы начинаем обычно с поверхностного уровня, – артефактов, включающих внешние характеристики, как архитектура здания, символика музея и ее применение во внутреннем оформлении; используемые технологии; форма одежды сотрудников; общая эмоциональная атмосфера внутри музея. Внешний уровень включает в себя и событийную культуру, которая отражается в мифах, легендах, связанных с музеем и его историей, включает в себя обряды и традиции, которых придерживается музей. Таким образом, поверхностный уровень представляет собой культуру внешней идентификации музея, его фирменный стиль, который формирует единый, узнаваемый образ музея.

Артефакты основываются на более глубоком уровне культуры, затрагивающем убеждения и

ценности, верования, которые установились в музее и разделяются сотрудниками музея. Внутренний уровень корпоративной культуры раскрывает миссию музея; нормы и правила поведения, определяющие основные принципы работы музея, поведение внутри него; ценностно-нормативную культуру музея, выраженную в этических кодексах, памятках, регламентирующих этику учреждения, профессиональное поведение музейных сотрудников. Выделяют также третий, глубинный уровень культуры организации, включающий базовые представления, относящиеся к фундаментальным аспектам существования, национальный менталитет, которые направляют поведение сотрудников и помогают им воспринимать атрибуты корпоративной культуры⁹.

Корпоративная культура является неотъемлемой частью организационной структуры музея. И если у нового образования – музея или галереи – нет своей культуры и своих правил, они будут формироваться с течением времени. Как и любые другие организации музеи динамичны и вынуждены время от времени реорганизовывать свою структуру. В связи с этим внутренняя среда музея очень изменчива и требует постоянного развития сотрудников и привлечения интеллектуального капитала для решения текущих вопросов¹⁰. Музей, представляя собой открытую систему, в высокой степени зависит от внешней среды в отношении поставок ресурсов, государственной политики, удовлетворения потребителей своих услуг. И чем сложнее и подвижнее предстает внешняя среда, чем больше количество изменений, на которые музей обязан реагировать и приспосабливаться, тем сложнее его организационная структура, ситуативный подход к решению проблем и значительно выше требования по гибкости и адаптивности его корпоративной культуры.

Примечания

¹ Персикова Т. Н. Межкультурная коммуникация и корпоративная культура. М.: Логос, 2002. С. 73–76.

² Мескон М., Альберт М., Хедоури Ф. Основы менеджмента. М.: Дело, 2000. 135 с. URL: <http://bibliotekar.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

³ Могутова Н. Н. Корпоративная культура: понятие, подходы // Социол. исслед. 2005. № 4. С. 130–136.

⁴ Черных Е. А. Корпоративная и организационная культура – синонимы или разные понятия? URL: <http://tsyganok.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

⁵ Спивак В. А. Корпоративная культура. СПб.: Питер, 2001. С. 27.

⁶ Мастеница Е. Н. Корпоративная культура музея // Вопр. культурологии. 2012. № 4, апр. С. 62–65.

⁷ Соболева Е. С., Эпштейн М. З. Современные тенденции формирования организационных структур музеев. Рукоп.

⁸ Макеев В. А. Структура корпоративной культуры. URL: <http://cyberleninka.ru> (дата обращения: 12. 02. 15)

⁹ Шейн Э. Организационная культура и лидерство: построение, эволюция, совершенствование. СПб., 2002. С. 132–134.

¹⁰ Hatton A. Organizational cultures in a museum and art gallery // Management in Museums. London, 1999. P. 208–232.

А. В. Яковенко

Взаимодействие малых музеев с местным сообществом в реалиях современных практик

Деятельность малых музеев в конце XX в. – начале XXI в. стала более значимой, а также определилась ведущая стратегия их развития, что потребовало переосмысления и роли музеев в обществе. В современных реалиях это проявляется в активизации их участия в решении социальных проблем, в поддержке позитивных изменений в жизни местного сообщества и в развитии территории, на которой они расположены.

Ключевые слова: малые музеи

Anna. V. Yakovenko

Local museums and their interaction with local communities in modern life

An topical issue discussed in the modern museum community is the relationship of museums and local communities. In modern realities local museums have to realize their role in life of nearby society. The museums development in the future depends on how local museums successfully built in today's situation, began to participate in the solution of problems of local society and reveal new model of the activity.

Keywords: local museums

В конце XX в. – начале XXI в. в морфологии музейного мира все более значимым становится такая группа музеев, которую условно называют «малые». Интерес к ним как в реалиях практической жизни, так и с научной позиции можно объяснить их значением. Следует предположить, что внимание к обозначенной группе музеев свидетельствует о качественных изменениях в восприятии исторического наследия широкой аудиторией, а также о стремлении у современного человека через частную жизнь, конкретные жизненные ситуации простых людей изучать общие тенденции отечественной истории. Главным импульсом к такому подходу стала свобода выбора, тенденция к частному самоопределению зрителя, освобождению от массовых, организованных форм восприятия исторического наследия. Именно современный зритель задал вектор переосмысления роли музеев в обществе и активизации их участия в решении социальных проблем, в поддержке позитивных изменений в жизни местного сообщества, а значит, в развитии территории на которой они расположены¹.

Четкого определения малого музея в отечественной теории музееведения нет, однако существуют попытки определить границы данного понятия. Как нам представляется, для того чтобы вывести дефиницию «малый музей», прежде всего важно определить критерии и параметры которые отличают их группу. К таким критериям можно отнести, например, характеристику коллекций, ведомственную принадлежность, тематическую направленность и пр. Обозначить же масштабы малых музеев, что более всего предполагает само определение, довольно трудно.

Чаще всего для определения понятия «малый музей» прибегают к комплексным количественным характеристикам. В нашем понимании малые музеи отвечают следующими критериями: относительно небольшим количеством музейных предметов (коллекций), незначительными выставочно-экспозиционными площадями, а количество посетителей не превышает 25–30 тыс. чел. в год² по сравнению с другими музеями³. Также отметим общий принцип удаленности от культурных центров, определенную тематическую направленность деятельности и типовое единство собранного материала. Более специфическими признаками малого музея, объединяющими в себе все разнообразие форм, с нашей точки зрения, являются особенности организации работы музея и стратегии его взаимодействия с местным сообществом.

В отечественной практике такие размышления имеют широкое распространение. Можно предположить, что именно формы взаимодействия с обществом дают возможность дать определения малому музею. Подобные учреждения формируют вокруг себя свою аудиторию, состоящую в основном из местного сообщества. Такие музеи играют важную роль для семейной аудитории, создают традиции посещения музея, музейных праздников и ежегодных акций. Шаговая доступность малого музея предполагает частые посещения, которые формируют образ поведения в музее, способ общения с экспонатами и умением воспринимать язык культуры. В этом аспекте малые музеи играют

свою роль, формируя новое «вмузейное поколение» в пространстве местного сообщества. Можно сделать вывод, что основной задачей становится формирование музейных традиций и культурной среды, в которой посетитель чувствовал бы себя комфортно. Решая данную проблему, малый музей самоопределяется и успешно работает в современном мире⁴.

Вопрос взаимодействия малого музея с местным сообществом вызывает интерес и у музейной общественности в разных странах. Так, в США существует богатое разнообразие мало известных локальных или малых музеев. Многие из них незнакомы за пределами ограниченной территории или за пределами интересов определенного круга людей. Такие малые музеи делятся на профессиональные и любительские; на хорошо и нестабильно финансируемые. Важно отметить и по содержанию коллекций эти музеи могут быть как традиционные, связанные с местной территорией, так и необычного контента⁵.

Для практики отечественных музеев важным является то, что проблема американских малых музеев затрагивает вопросы о функциях музеев и их пути развития в организационной сфере, трудоустройстве и интерпретации. В США музейные сотрудники привлекают простых граждан к участию в работе малых музеев, просят дать совет, необходимый для развития музеев. Чтобы избежать не понимания и неприятия политики музеев по отношению к аудитории.

Считаем необходимым констатировать, что малые музеи обладают рядом особенностей, которые определяют тенденции взаимодействия с местным сообществом. Во-первых, они территориально близко расположены к месту проживания потенциальных посетителей, что обуславливает их роль в организации свободного времени местных жителей, делая рекреационное направление деятельности музея приоритетным. Таким образом, малые музеи приобретают черты культурного центра, способного выполнять полифункциональные задачи – образовательно-воспитательные и развлекательно-рекреационные⁶. Последняя, все чаще находит применение на практике, хотя именно это направление часто осуждается консервативно настроенным музейным сообществом. Несмотря на это, для малых музеев культурно-образовательные мероприятия – способ привлечь посетителя в музей. Неординарные, интерактивные программы могут стать началом погружения посетителя в мир музея. Аудитории не должно быть скучно, а такие методы, как игровой, театрализация, стимулирование самостоятельной деятельности и др. могут побудить приходить вновь и вновь⁷. Сотрудникам музея необходимо учитывать при разработке и проведении музейно-педагогических программ рекреационно-образовательной направленности музейную специфику, особенность которой заключается в подлинном предмете, достоверной информации, в современных технологиях проектирования социально-ориентированных проектов.

Коллекции малых музеев зачастую не обладают шедеврами искусства или предметами, являющимися раритетами. Даже, если встречаются предметы музейного значения более высокой исторической или художественной ценности на территории малого музея, то они чаще всего попадают в собрания более крупных музеев, так как те имеют лучшие условия хранения и более высокий профессиональный авторитет. Территориальная близость малых музеев к жителям района позволяет обратиться к личным историям местного сообщества. В настоящее время конструирование исторической памяти через личные истории не только актуально, но и социально значимо. Данный подход позволяет малому музею оставаться востребованным для жителей определенного района, входящего в сферу воздействия того или иного малого музея. Историко-культурный и особенно историко-бытовой жанр коллективной памяти сегодня чрезвычайно популярен. Через осмысление личных историй, представленных в музее, происходит актуализация социальной памяти и исторического процесса. Сотрудники малых музеев имеют возможность рассказать об историях конкретных людей, творивших и создающих историю данного района⁸. В качестве примера можно привести проект по изучению блокадного дневника жителя Невского района Санкт-Петербурга Ю. Слонимского из фондов музея «Невская застава». Проект интересен тем, что анализом жизни конкретного человека живущего на территории современного Невского района во время блокады Ленинграда занималась юная жительница этого же района. Личная трагедия сверстника была не просто изучена, а осмыслена и эмоционально пережита, что позволило современному человеку войти в историко-культурное пространство тяжелого военного времени.

Еще одним направлением взаимодействия малых музеев с местным сообществом является стратегия participation, т. е. культуры участия. Сохранение и распространение историко-культурных ценностей осуществляется путем вовлечения в этот процесс посетителей. Как было ранее указано при анализе опыта американских музеев, сегодня отечественные музеи привлекают жителей микрорайонов для решения актуальных социальных задач, работают с местными сообществами, субкультурными группами, общественными организациями⁹. По мнению специалистов музейного

дела малый музей в развитии данной стратегии находится на первом плане, в связи с тем, что он является более мобильным, так как невелик по размеру, малочислен по штатной численности, хорошо знаком с людьми, живущими на территории его расположения. Практики стратегии культуры участия способны расширить сферу влияния музея, повысить понимание его ценности и трансформировать способы экспонирования и интерпретации музейных коллекций¹⁰. Например, при создании музея «Дом со львом» на севере Саратовской области в крестьянском доме с расписным интерьером, датированным 1910-ми гг., сотрудники сумели превратить недостаток – несоответствие ресурсов и устремлений – в достоинство, вырабив в ходе осуществления проекта разветвленную сеть поддержки среди местного сообщества.

Таким образом, можно отметить, что в современных реалиях социальных практик малые музеи должны четко осознавать свою роль в жизни местного сообщества. Главным можно назвать формирование положительного образа музея в представлении местных жителей. Сегодня малый музей – это место решения социально острых проблем, как данной территории, так и различных сообществ и каждого из жителей. Содержательной основой деятельности малого музея должны стать личные истории тех, кто жил и живет в данном регионе. Взаимодействие с аудиторией должно строиться на основе технологии эдьютейтмент, т. е. обучение через развлечение.

Примечания

¹ Ильина Е. В., Смирных Л. Л. Малые музеи: мифы, реальные проблемы и способы их разрешения // Справочник руководителя учреждения культуры. 2004. № 12. С. 6.

² Об оплате труда работников государственных учреждений культуры, финансируемых за счет средств бюджета Санкт-Петербурга: постановление Правительства Санкт-Петербурга № 1677 от 01. 11. 2005. Приложение 4: Государственные учреждения культуры Санкт-Петербурга, отнесенные по показателям к соответствующей группе по оплате труда руководителей.

³ Следует отметить, что даже ежегодный членский взнос в Союз музеев России зависит от количества посетителей музея: до 20 тыс. человек – минимальная сумма, а дальше сумма взноса увеличивается пропорционально количеству посетителей.

⁴ Карпов А. В. Малые музеи в системе «Культурного туризма» // Материалы круглого стола ГЭ. СПб., 2005. С. 43–47.

⁵ Levin A. K. Defining memory: local museums and the construction of history in America's changing communities. Lanham; New York; Toronto; Plymouth: Alta Mira Press, 2007.

⁶ Шляхтина Л. М., Мастеница Е. Н. Музей и посетитель // Михайловская пушкиниана: сб. ст. / Гос. музей-заповедник «Михайловское». М., 2001. Вып. 19. С. 8.

⁷ Ильина Е. В., Смирных Л. Л. Указ. соч. С. 11.

⁸ Там же. С. 9.

⁹ Агапова Д. От автора // Культура участия: музей как пространство диалога и сотрудничества. СПб., 2015. С. 8.

¹⁰ Бэйкон Б. Ш. Проекты 2.0 в музее: создавая карту // Там же. С. 15.

А. И. Харлашова

Образы Венеции середины XVIII в. на полотнах западноевропейских живописцев

В данной статье рассматриваются общие тенденции развития венецианской ведутной живописи, взаимодействие венецианской и голландской школ, а также влияние последней на становление ведуты в среде венецианских живописцев. Особое внимание уделено сравнительному формально-стилистическому анализу, при помощи которого выявлены особенности изображения Венеции местными и иностранными мастерами, а также отличительные черты, сходства и различия их живописной манеры.

Ключевые слова: городской пейзаж, архитектурный пейзаж, ведута

Alexandra I. Kharlashova

The images of Venice in the mid 18th century on the paintings by West European painters

This article is dedicated to the problem of the general tendencies of the development of the Venetian veduta paintings, the interaction of Venetian and Dutch schools and the influence of the latter on the formation of veduta in the Venice milieu. Particular attention is given to comparative formal-stylistic analysis, which reveals peculiarities of Venice's representation by native and foreign artists as well as similarities and differences of their brushwork.

Keywords: landscape painting, architectural painting, veduta

Италия XVIII в. переживала тяжелый период раздробленности и зависимости от европейских держав, ведших бесконечные войны за влияние в Европе. Ощущение былого величия, когда Италия была столицей Римской империи, никогда не покидало ее сынов, прославлявших ее в своих произведениях. Несмотря на кризис политического устройства, искусство и культура Италии не переставали развиваться, и, пожалуй, одной из самых выразительных глав в истории итальянского изобразительного искусства XVIII в. была венецианская живопись.

Сложившаяся в историографии традиция полагает, что Венецианская республика переживала глубокий кризис в течение XVIII в. В сущности, это был кризис институтов власти. В целом же XVIII в. был для города одним из самых ярких и плодотворных периодов его истории, и прежде всего проявилось это в бурном развитии в сфере культуры и художественного творчества. В это время Венеция, меняя свой облик, перерождается. Строится множество новых церквей, дворцов, общественных сооружений. Именно поэтому венецианские художники интересуются изображением городского пейзажа, дабы запечатлеть с фотографической точностью всю прелесть преобразованного города¹.

Венецию посещает множество путешественников, которые охотно покупают у местных живописцев картины с изображением города. Этот фактор можно отнести к причинам распространения такого жанра, как ведута, то есть городского архитектурного пейзажа². Стоит отметить, что, несмотря на это, ведута все же не пользовалась таким признанием в среде местных художников, как, например, пейзажи каприччио³. Но именно этот жанр решающим образом способствовал знакомству всего мира с обликом города на воде.

Чарующая красота Венеции манит к себе так же мастеров европейских городов, и, покидая ее, они часто увозят с собой ее запечатленный на полотнах образ, а некоторые из них остаются в Италии на всю жизнь и даже становятся членами Академии св. Луки. Многие приезжают в Италию в образовательных целях, как, например, участники Гран-тура, и вслед за Римом посещают Венецию⁴.

Одним из таких художников был Гаспар ван Виттель, живописец голландского происхождения, впервые посетивший Италию в 19 лет. В литературе он часто упоминается, как предтеча венецианской ведутной живописи XVIII в. Гаспар ван Виттель обосновался в Риме, где когда-то жил и работал его учитель Маттиас Витхос. Италия настолько вдохновила ван Виттеля, что он остался там на всю жизнь. Огромной поддержкой для него стало общество «Перелетные птицы», объединявшее выходцев из северных стран, которые разговаривали между собой по-голландски. В 1711 г. Гаспар ван Виттель был принят в члены Академии св. Луки. Художник посещал многие итальянские города,

которые запечатлел на своих полотнах, но всегда возвращался в Рим – свой главный источник вдохновения. Венецию он посетил в конце 1694 – начале 1695 г., пробыл там недолгое время и не писал ее видов, но исполнил несколько рисунков с натуры, которые впоследствии использовал при работе над картинами в своей мастерской в Риме. Все же его известные венецианские vedute датируются после 1697 г. Одна из таких работ – «Бачино ди Сан Марко», датируется 1710 г. Этой работе, как и всему творчеству художника, присущи доскональная проработка деталей, безукоризненная топографическая точность, тонко прочувствованные масштабные и пропорциональные соотношения, прозрачность холодных красок. Художника явно больше интересует скрупулезная проработка архитектурных элементов, чем общий гармоничный вид города. Однако выхваченная из жизни сцена выглядит вполне естественно, ее персонажи, хотя и теряются на фоне архитектурных зданий, смотрятся непринужденно и безыскусно. Большое количество мелких фигур придает изображению динамичности.

Еще одним художником, посвятившим свое творчество венецианским видам, был Иоганн (Джованни) Рихтер, швед по происхождению, родившийся в Стокгольме в 1655 г. С 1710 и до своей смерти в 1745 он жил в Венеции, изображая на своих полотнах архитектуру и жителей города⁵. По своей технике он ближе к венецианским живописцам того времени, на его полотнах не чувствуется пристрастия к детализации, как у Гаспара ван Виттеля. Картина «Вид канала Джудекка», подтверждает это. Мы видим только общие силуэты зданий, без их подробной детализации. Это скорее условные коробки зданий, очерчивающие берега канала. Изображение наполнено воздухом, расширяющим пространство, вода мягко сливается с линией неба в единое целое. Динамику картине придают вихри облаков, завивающихся плавными линиями в небе и заполняющих половину пространства, подвижные фигуры персонажей, и даже силуэты зданий, не выглядящие совершенно статичными, – все это оживляет и преобразует изображение. Художника явно интересуют сочные, яркие тона, что придает изображению глубину и ясность. Кажется, художник нарочно ставит красное пятно в центр композиции, привлекая внимание к разворачивающейся на лодках сценке. Именно она является предметом его интереса, и это мы видим по желанию художника передать общее настроение этой непосредственной повседневной сцены.

В более сдержанной манере пишет фламандский художник Хенрик Франс ван Линт, родившийся в Антверпене в 1684 г. Еще до достижения совершеннолетия, между 1697 и 1700, он уезжает в Рим, где и остается до своей смерти в 1763 г. Художник писал в основном пейзажи каприччио, но среди его работ имеются так же и венецианские vedute⁶. Одной из них является «Бачино ди Сан Марко и дворец Дожей». Нельзя не упомянуть то, что ван Линт работал в мастерской Гаспара ван Виттеля, поэтому в том, что касается vedute, он перенял больше от голландского художника, чем от итальянских живописцев⁷. На картине мы так же наблюдаем стремление к детализации, хотя, возможно, она не такая скрупулезная, как у ван Виттеля, но во многом их работы перекликаются. На полотне изображена оживленная сцена из жизни города, но динамики как таковой не чувствуется, напротив, изображение скорее статично. Силуэты персонажей напоминают расставленные по местам игрушечные фигурки. Кажется, художник привлекает внимание именно к архитектурным элементам, предлагая насладиться их декоративностью. Любопытно, что художник в кругу итальянских живописцев получил прозвище «lo studio», то есть «усердие», за свою тщательную технику, которая основывалась на обширной подготовительной работе и исследовании. Он делал подробные чертежи карандашом или пером, зачастую *in situ*⁸.

Но невозможно в полной мере судить о творениях приезжих художников, не сравнивая их с работами местных венецианских vedutisti. И, пожалуй, самой значительной фигурой среди них был Джузеппе Каналь, прозванный Каналетто (1697–1768, Венеция). Начав свое творчество с театральной декорации, Каналетто вскоре переходит к изображению городского пейзажа, и «чуть ли не романтически в него погружается», открывая его для себя, благодаря полотнам Карлевариса, ван Виттеля и Панини⁹. Молодой Каналь покидает Рим и перебирается в Венецию, где за короткий промежуток времени достигает успеха¹⁰. Подтверждением этому может служить переписка, относящаяся к 1725–1726 гг., работавшего в Венеции венецианского живописца Алессандро Маркезини с купцом и коллекционером Стефано Конти. Отвечая на просьбу последнего о покупке нескольких полотен Карлевариса, Маркезини пишет, что «сьер Лука...уже стар», а его место занял «сьер Антонио Канале, который всех в Венеции поражает своими произведениями, он следует манере Карлевариса, но в них виден солнечный свет»¹¹. Действительно, Каналетто старается придать своим работам максимальную светоносность, изобразить свет на полотнах как можно реалистичнее. Проследить это можно по картине «Канал Мендиканти». Здесь еще чувствуется тяга художника к коричневым тонам, но картина

гораздо более яркая и светоносная, чем предыдущие его работы. Фигуры людей значительно большего размера по отношению к архитектуре, и каждая из них прописана в малейших деталях. В «Большом канале от Палаццо Бальби в сторону Риальто» Каналетто прибегает к *esc-montage* – театральному фокусу. Он использует на первом плане два различных источника света, так что в водах Большого канала отражаются одновременно как тени от Палаццо Бальба слева, так и тени от палаццо Мочениго справа. Сравнивая произведения ван Виттеля, ван Линта и Каналетто, стоит упомянуть картину последнего «Бачино ди Сан Марко с Бученторо». Набережная дельи Скьявони с Пьяцеттой и Дворцом дождей изображена в день Вознесения – главный праздник Венеции. Художник запечатлел момент возвращения Бученторо дожа с острова Лидо, на котором проходила церемония бросания золотого кольца – традиционного для Венеции обряда обручения с морем. Этот ритуал являлся символом морской мощи Венеции и пышно праздновался ежегодно в день Вознесения¹². Предмет изображения один и тот же, различными являются исполнение и угол восприятия. У венецианского мастера композиция носит театрализованный характер. Художник в малейших деталях запечатлел богато украшенные лодки и подвижные фигурки действующих персонажей. Живопись здесь прозрачно ясная, светлые краски подсвечены солнечным светом. Золото бучинторо и глянец воды сияют, пронизанные солнцем, фигуры людей изображены в более, чем у нидерландских мастеров, реалистичной манере. Все изображение проникнуто чувством светлого праздника.

Великолепным шедевром можно считать картину «Мастерская каменотеса», датируемую рубежом 1720–1730 гг. Картина изображает кампо Сан Видаль, залитую ослепительным солнечным светом и работающих на ней каменотесов. По другую сторону Большого канала видны здания Скуола и церкви Санта Мария делла Каритас примыкающей к ней колокольней.

Каналетто в поисках предельной точности прибегает к помощи новейшего технического изобретения – камеры-обскуры. Поэтому перспектива у художника выверена наукой и непогрешима. Но этого ему мало: ведь перспектива – только метод, а не сама реальность. Перспектива требует линий, в реальном же мире линий не существует. Глаз воспринимает не линии, а цвет. И Каналетто в конце концов отказывается от камеры-обскуры, начиная творить свои виды Венеции с помощью одного лишь сопоставления оттенков цвета. «В его живописи есть место только для видимого, всякое иное возможное содержание не выживает в ней. Он – глаз эпохи, глаз, до предела восхищенной остротой и точностью собственного восприятия, глаз, подобный современным объективам, заказчикам нечего было спрашивать с него»¹³. Поэтому нетрудно понять, почему его работы имели столько шумный успех.

Нельзя не упомянуть последнего великого венецианского ведутиста Франческо Гварди (1712–1793, Венеция). В молодости Гварди занимался в основном сюжетной живописью и только с 50-х гг. обратился к ведуте. Большинство исследователей считают, что ранние его ведуты написаны под влиянием творчества Каналетто, кто-то даже называет Гварди учеником Антонио Канале¹⁴. Однако зрелые работы Франческо Гварди, относящиеся к 60-м гг., демонстрируют признаки изменения манеры. Это время создания многочисленных шедевров, таких как «Мост Риальто и палаццо Камерленги». Художник использует особенный, присущий только ему колорит, довлеющим к холодным тонам. Маленькие фигурки людей изображены весьма обобщенно, почти типизировано, меньше внимания уделено изображению архитектурных элементов. Все это создает единый, не раздробленный на отдельные детали, облик города. Еще одна великолепная работа Гварди – «Площадь Сан Марко из Академии Каррара в Бергамо». Для нее характерны четкое разделение затененных зон и зон, освещенных ярким солнечным светом, а также низкая точка зрения, почти от уровня самой площади, что вынуждало художника разместить на переднем плане слишком крупные по отношению к архитектуре фигуры.

«Вид Большого канала у Фаббрике Нуове» так же относится к позднему периоду творчества Гварди. В этом изображении есть какая-то мимолетность, почти импрессионистическая. В хаотичном движении гондольеров, в их взмахах веслами, в форме облаков и цвете неба. Сам город кажется эфемерным, фантазийным, будто, созданный воображением мастера, он вот-вот исчезнет, растает на глазах у зрителя.

Картина «Пьяцетта» представляет мол и церковь делла Салюте. Полотно имеет парное ему изображение. Оба восходят к Каналетто, как прототипу, известному по гравюрам Визентини¹⁵. Но здесь мало что сохранилось от оптической точности Каналетто. Гварди создал скорее романтический образ, чем ведуту. Древние стены зданий, фигуры, подобные призракам, возникающий вдали остров Сан Джорджо написаны необычайно легким движением кисти. В описании к каталогу выставки приводится комментарий, относящейся к данной работе: «Если современники Гварди были правы,

причисляя его к мастерам живописи «di tocco»¹⁶, приятной для вкусов XVIII в., то позднейшие критики верно отмечают в его работах предвосхищение романтического пейзажа»¹⁷.

Ведуты Гварди нельзя назвать фотографически точными, они являются плодом творческого гения художника, реальные виды города он перерабатывал, изображая их такими, какими они представляли его взору. Его манеру письма можно назвать почти что импрессионистической.

На закате своего творчества художник создал работу «Гондола на лагуне», в которой заметно разложение форм и увядание венецианской ведуты. Призрачные очертания одинокой гондолы на воде окутаны сумрачным туманом. Будущее этой лодки неясно, она будто зависла в пустоте. Но это нельзя назвать увяданием таланта художника, скорее, умирает сама ведута со своим фотографическим воспроизведением реальности. В этой работе чувствуется неизъяснимая тоска мастера. Возможно, в ней он оплакивает закат славы некогда великой Венецианской республики.

Подытоживая, стоит сказать, что ведута, кроме эстетической составляющей, носит в себе и документальный характер. Она позволяет познакомиться с внешним видом архитектуры городов, иногда не дошедшей до нас. Иногда ведута служит главным документом, помогающим восстановить первоначальный облик тех или иных сооружений.

Помимо городских видов ведута часто запечатлевает знаменательные события, разворачивающиеся в стенах города. Эти события, как и персонажи, иногда совершенно конкретные, неразрывно связаны с самой архитектурой, являющейся главной составляющей этого жанра. Ярким примером могут служить произведения Каналетто, который часто обращался к изображению торжественных событий из жизни города. Уже упомянутая картина «Прием французского посла в Венеции» подтверждает это.

Работая в жанре архитектурного пейзажа, каждый художник избрал для себя свой собственный путь, свою особую манеру письма, с присущими только его творчеству индивидуальными чертами.

Сравнивая творчество венецианских ведутистов и приезжих художников, нельзя не учитывать, что техника последних зачастую тяготеет к технике, свойственной национальной школе. Любуюсь работами Гаспара ван Виттеля, мы не можем не отметить его тягу к подробной детализации, так характерной для голландских ведутистов XVII в. Хенрик ван Линт, работавший в мастерской ван Виттеля, так же перенял эту скрупулезную манеру письма. Иоганн Рихтер, напротив, скорее близок к венецианской школе, для представителей которой городской пейзаж понимается не как точное воспроизведение реальности, а, скорее, как соединение в композиции различных элементов архитектуры. Иными словами, такие художники как Каналетто, Гварди, Рихтер воспринимали Венецию своими собственными глазами, через призму собственных ощущений и собственной культуры и изображали ее, не связывая себя необходимостью точно следовать реальности.

Примечания

¹ Педрокко Ф. Каналетто и венецианские ведутисты. М.: Слово, 1997. С. 5.

² Федотова Е. Д. Венецианская живопись века Просвещения. М.: НИИ ПХХ, 1998. С. 56.

³ Педрокко Ф. Указ. соч. С. 6.

⁴ История мировой живописи: итальянская живопись, XVIII в. / сост. Н. Майорова, Г. Скоков. М.: Белый город, 2009. С. 48.

⁵ Педрокко Ф. Указ. соч. С. 27.

⁶ Landscapes and veduta paintings: Venice and Rome in the 18th cent.: cat. on the occasion of the Exhib., Sinebrychoff art museum, Helsinki, from 13 June until 2 Sept. 1996. Helsinki, 1996. P. 76.

⁷ Там же. С. 78.

⁸ Там же. С. 78.

⁹ Педрокко Ф. Указ. соч. С. 7.

¹⁰ Там же. С. 10.

¹¹ Педрокко Ф. Указ. соч. С. 39.

¹² Маркова В. Э. Италия XVII–XX вв. М.: Галарт, 2002. С. 89.

¹³ Каталог выставки. М.: Совет художник, 1974. С. 18.

¹⁴ Педрокко Ф. Указ. соч. С. 64.

¹⁵ Каталог выставки. С. 77.

¹⁶ Pittura di tocco – живопись динамичного мазка.

¹⁷ Каталог выставки. С. 77.

С. О. Елсукова

**Сюжетно-композиционное решение
в иллюстрациях обложек журналов мод 1920–1930-х гг.**

Статья посвящена анализу классификаций основных сюжетов и композиционных решений в обложках модных журналов 1920–1930-х гг. на примере работ различных авторов, объединенных общим стилистическим направлением – Ар Деко. Кроме того, этот период – один из наиболее ярких и значимых для модной иллюстрации, после которого замечен переход к главенствующей роли фотографического изображения в журнале.

Ключевые слова: журнальная иллюстрация, модная иллюстрация, журнал мод

Sofya O. Elsukova

**The subject and composite decision
in illustrations of fashion covers of the 1920–1930's**

Article is devoted to the analysis of classifications of the main plots and composite decisions in covers of fashion magazines of the 1920–1930's and based on the examples of works of various authors united by the general stylistic direction – Art Deco. Also, this period is one of the brightest and significant for a fashion illustration, after which transition to the predominating role of the photographic image in the magazine is swept up.

Keywords: magazine illustration, fashion illustration, fashion magazine

Проблематика стилей и направлений иллюстраций обложек журналов мод 1920–1930-х гг. является мало изученной в отечественном искусствознании, и в тоже время достаточно актуальна в сфере моды, арт-практик, в современной модной журналистике, в среде коллекционеров, что и определило возможность написания данной статьи. Обложка имеет большое значение в любом печатном издании. В ситуации с модной обложкой это становится еще более важным, ведь мода – искусство в первую очередь визуальное. Высокая степень внешней репрезентативности и привлекательности модной обложки – ее важная черта и, по сути, главный способ привлечения внимания, ведь до 1940х гг. обложка не включала отрывки текста и цитаты из заявленных в журнале материалов¹. Кроме того, несмотря на то, что в этот период в журналах уже появляются первые фотографические изображения, 1920–1930-е гг. считаются «золотым веком» модной иллюстрации. Кэлли Блэкмен отмечает, что в это время появилась целая плеяда талантливых иллюстраторов, которые смогли привнести много новшеств в иллюстрацию², а также высокие интерпретационные возможности иллюстрации и качество самих иллюстраций, которые уже тогда приравнивались к произведениям искусства. В первую очередь, необходимо отметить, что фактически вся модная иллюстрация (за редким исключением) 1920–1930-х гг. развивается в рамках ведущего на тот момент художественного стиля Ар Деко. На основании этого были проведены классификации с учетом определенных особенностей, присущих конкретным обложкам.

Основными модными изданиями, по материалам которых построено исследование, где стилистика Ар Деко была определяющей, стали «Vanity Fair», «Delineator», «Harper's Bazaar» и «Vogue» в США, а также «Femina», «L'Officiel» и «Die Dame» в европейских странах (Франция и Германия). Безусловно, и в других изданиях оформление было подвержено влиянию этого стиля, но в этих журналах – наиболее ярко и последовательно. Согласно С. А. Стерноу, «перед графическими работами стояла не цель изображения реального мира, скорее они были призваны создавать иллюзию элегантного, беззаботного и оптимистичного существования»³. Основными иллюстраторами, на основе работ которых было произведено данное исследование, стали Эрте (Роман Тыртов), Жорж Барбье, Хелен Драйден (иллюстрации для обложек «Vogue» за 1922 г.), Джордж Уолф Планк, Ж. К. Арамбур, Жак Демаши (оба – обложки для «Femina»), Эрнст Драйден (немецкий «Die Dame»), Фортунато Депенро, Вецлявович.

Первой классификацией (и, во многом, наиболее очевидной), стала классификация модных обложек с точки зрения композиции, сделанная на основе просмотренных в ходе исследования примеров модных обложек. С учетом того, что специальных подходов к анализу обложек модных журналов не представлено, но с учетом их особенностей возможным стало воспользоваться таким традиционным подходом, как формально-стилистический анализ. Особенно важно обратить внимание именно на эту классификацию, так как впоследствии это найдет применение в модной обложке, выполненной уже при помощи фотографии.

Второй способ классификации – с точки зрения предлагаемых художниками сюжетов, отличающихся

также определенной типичностью, используя социокультурный подход в анализе. Можно выделить следующие наиболее часто встречающиеся сюжеты. Во-первых, изображения женщин с детьми, как правило, мать и дочь (также представляющая тенденции детской моды), не в последнюю очередь, явно, навеянную деятельностью и, конкретнее, логотипом Жанны Ланвен, а также продвижением идеи материнства и семейных ценностей, актуальной, пожалуй, в любую эпоху. Другим частым сюжетом можно назвать изображения светских мероприятий: поход в ресторан, выход с кавалером, театр, опера и т. д. Активно используются изображения женщин, занимающихся спортом (вид спорта, как правило, связан с сезоном). Следующие рассмотренные сюжеты – путешествия, особенно часто автомобильные, что тоже соответствует духу исследуемой эпохи, а также различные сюжеты, связанные с прогулками, в одиночку, с подругой, или же с животными, как правило – собаками гончих пород, стройность и динамичность которых вторили и изображениям героинь, а также напоминали о послевоенной нехватке мужчин. Рост интереса к Востоку, в особенности Китаю и Египту (в 1922 г., была открыта гробница Тутанхамона⁴) приводит к появлению соответствующих изображений и на модных обложках, нередко сочетающихся с другими сюжетами, например, с также популярным изображением женщины за туалетом, нередко – смотрящейся в зеркало. Яркий пример совмещений этих двух сюжетов мы видим на обложке «Harper's Bazaar» за август 1920, где дама, смотрящаяся в зеркало в египетском стиле, становится почти «женщиной-фараоном». Помимо этого, часты урбанистические сюжеты – как правило, женщина на фоне современного городского пейзажа, а также изображения женщин, занятых чтением или разнообразной творческой деятельностью (музыка, рисование). Встречаются сезонные сюжеты отдыха на пляже и яхтах. В этом случае очень интересно также то, что часто изображения выбираются не только в связи с сезоном, когда выходил номер журнала, а с неким «потребительским запросом» – так, можно видеть изображения отдыха на пляже на январских обложках «Vogue» (1925 и 1927 гг. выпуска, соответственно). И, конечно, существует целый ряд обложек, не имеющих определенного сюжета, но апеллирующих к созданию определенного «сезонного» женского образа (или же, точнее, ключевого «образа месяца»), или, же просто дающих «разгуляться» бурной фантазии художника («Harper's Bazaar» авторства Эрте за февраль 1921 г., напоминающая изображения из восточных сказок).

С точки зрения композиционного построения обложек, их можно разделить на три основные категории: групповые и парные сцены; одиночные изображения в полный рост (или почти в полный, что позволяет непосредственно продемонстрировать модные наряды); изображения лица крупным планом (как правило, одиночные, но, в некоторых случаях, и с несколькими персонажами). Еще реже можно встретить изображения рук крупным планом с модными аксессуарами. При изображении отдельных частей тела, вероятно, делается явный акцент на определенном предмете, какой-либо яркой тенденции, господствующей в момент выхода номера. При помещении же на обложку лица крупным планом могли преследоваться различные цели: акцентирование внимания на модной прическе и макияже, стремление быть максимально «близко» к читательнице, имитация «разговора» с подругой, а также визуализация популярных в этот период идей сюрреализма.

За редким исключением, для изображений на обложках данного периода характерны все ключевые черты Ар Деко: графичность изображения, четкость, сведение изображения к геометрии (геометризация форм тела и костюма, соответственно), стилизованность, при сохранении легкости и изящества линий, а также невероятной внутренней энергии и динамизма (недаром С. Стерно характеризует 1920–1930е гг. как «время энергичных, сухопарых женщин и быстрых спортивных машин»⁵ – подобный стиль изображения соответствовал времени нарастающих скоростей и стремительных перемен). С точки зрения колорита здесь прослеживаются и сезонные тенденции (более темные, насыщенные, локальные цвета для зимних выпусков и светлые, пастельные, прозрачные – для весенне-летних), однако выбор палитры, безусловно, может быть построен и на контрасте с реальным сезоном, так же как и выбор сюжета, равно как может и отвечать особенностям творческой манеры конкретного автора. Использование именно таких изобразительных приемов для иллюстрации обложек выглядит вполне убедительно – именно за их счет создается та необходимая степень условности и обобщенности, которая обращает на себя внимание, притягивает взгляд потенциального покупателя. Помимо оперирования ясными линиями и, как правило, крупными формами, художники много внимания уделяют и орнаменту – в основном геометрическому, в соответствии с актуальными тенденциями.

Наряду с орнаментальным декором очень важную роль в оформлении модных обложек играют шрифты и цветовые решения в названиях изданий. Нередко они органично вписываются в композицию рисунка на обложке, так как в этот период у большинства изданий еще только формируется единый шаблон оформления обложки.

Одним из господствующих сюжетов становится также сюжет о независимой и свободной женщине, фактически ставший новаторским, и возникший под воздействием движения суфражисток и появления огромного числа женщин-кутюрье в полном смысле этого слова во главе с Габриэль Шанель⁶. Женщина

становится не просто «манекеном» для рекламы костюма, но получает возможность активного действия (чем и обуславливается такое разнообразие сюжетов для обложек, где почти всегда женщина предстает невероятно активной и деятельной). Стилистика изображения теперь не сводится к подробному изображению костюма, теперь это скорее подача определенного стиля жизни. Кроме того, обобщенность изображения женских лиц и фигур играла важную роль в отождествлении зрительницами изображений с самими собой. Максимальная отчужденность образа дает возможность полету фантазии, что создает очень соблазнительный момент «игры в идеализацию» мира и себя в первую очередь, что, конечно, во многом обуславливается и специфическими особенностями психологии женщин-потребительниц. Часто можно наблюдать, как изображенная женщина стилизуется практически до состояния «статуи», «манекена», без каких-либо характерных черт, но в очень характерном окружении, что дает максимальную возможность покупательнице поставить себя «на ее место»⁷. Помимо этого, такой способ изображения можно соотнести и с новыми течениями в искусстве, особенно в скульптуре. Например, работы Хьюго Рубуса⁸, а также Константина Бранкузи, тяготеющих к абстрактному изображению человеческой (а в данном контексте – женской) фигуры.

В отечественной практике в данный период также наблюдается влияние стиля Ар Деко, но, конечно, в его обработанном «советском» варианте. Примерами могут послужить обложки журнала «Искусство одеваться» за 1928 г., выполненные художницей О. Анисимовой⁹. В них наблюдается тот же интерес к введению геометрического орнамента в рисунок, характерная стилистика изображения фигур, пусть и с явным «советским» колоритом. Интересна также оригинальная обложка авторства Л. Поповой для журнала «Лето» 1924 г.¹⁰, выполненная в технике коллажа, который очень органично вписывается в изобразительные приемы Ар Деко (по сути, огромное количество иллюстраций очень похожи на коллаж за счет наложения фактически не взаимодействующих друг с другом, но сочетающихся, стилизованных, геометризированных слоев изображения). Характерное изображение женщины в модном костюме на фоне автомобиля, что вписывается и в приведенную классификацию сюжетов, и имеет, по словам К. Блэкмен и более глубокий смысл – идею «массового производства»¹¹.

Отличаются по стилистике и изображения на обложках журнала «Cosmopolitan», хотя его, безусловно, нельзя назвать исключительно изданием «о моде», но ей там отводилось (и отводится) немалая роль. Яркий пример – обложка издания за декабрь 1929, близкая по стилистике изображения скорее к «девушкам Гибсона» начала XX в., нежели к новому образу женщины 1920х гг. Здесь дается вполне реалистическое изображение женщины, мягкой, нежной, что подчеркивается и техникой изображения – в мягких, размытых тонах с сильной нотой красного фона, который при этом все равно не выглядит «кричащим», а скорее наоборот. Но это скорее исключение, чем правило, относящееся к одному определенному изданию, связанному куда больше с понятием «стиль жизни», нежели непосредственно с модой.

Обложка модного журнала вполне может быть рассмотрена как художественное произведение, так как при ее создании используются многие приемы, а также могут быть применены те же методы анализа, что и для художественных произведений. Основными критериями стали анализ композиции и сюжетов. Композиционно были выделены три основных группы изображений: одиночные, групповые и фрагментарные (отдельные изображения рук или же лица). Сюжетный же диапазон оказался очень богат: от классических семейных сцен и изображений светской жизни, до совершенно новых сцен активного отдыха и городской современной жизни. Впоследствии этот диапазон будет и дальше изменяться и развиваться, находя свое применение не только в иллюстрации, но и в модной фотографии. Все это отражало новые идеи и веяния периода 1920–1930х гг., воплощало «дух» новой эпохи и образ современной женщины – непосредственной читательницы модных журналов.

Примечания

¹ URL: <http://mediascope.ru> (дата обращения: 03.02.2016).

² Блэкмен К. 100 лет моды в иллюстрациях / пер. с англ. Н. Цыпиной, В. Мельникова. М.: КоЛибри, 2013. С. 9.

³ Стерноу С. А. Арт деко: полеты художественной фантазии. М.: Белфакс, 1998. С. 36.

⁴ Там же. С. 18.

⁵ Там же.

⁶ Блэкмен К. Указ. соч. С. 11.

⁷ Стерноу С. А. Указ. соч. С. 37.

⁸ Там же. С. 33.

⁹ Щипакина А. А. Мода в СССР: Советский Кузнецкий, 14. М.: Слово/Slovo, 2009. С. 27.

¹⁰ Блэкмен К. Указ. соч. С. 66.

¹¹ Там же. С. 66.

Н. О. Петрова

Портрет «артиста в роли» в русском искусстве 1880–1910-х гг.

В статье рассматриваются портреты «артистов в роли» в русском искусстве в 1880–1910-е гг. Этот вид театрального портрета обладает своей спецификой и отражает основные принципы и проблематику рубежной эпохи, когда тема театральности, игры становится особенно актуальной. В статье также проанализированы автопортреты и зарисовки «в роли» актера А. П. Ленского.

Ключевые слова: портретная живопись, театральный портрет

Natalia O. Petrova

Portrait of «the artist in the role» in Russian art in 1880–1910's

This article is dedicated to the portraits of the actors «in the role of» in Russian art 1880–1910. This type of theatrical portrait is distinctive and reflects the basic principles and problems of the turn of the century when the theme of theatricality and the game becomes particularly relevant. The article also analyzed the self-portraits and pictures «in the role of» of actor A. P. Lensky.

Keywords: portraiture, theatrical portrait

В 1880–1910-е гг., когда театр в России переживает период расцвета и занимает важное место в системе искусств, создается большое число театральных портретов, среди которых стоит выделить портрет «артиста в роли», обладающий своей спецификой. Изобразить актера в сценическом образе – задача весьма трудная: с одной стороны, необходимо сохранить индивидуальность модели, ее характер, с другой – передать характер самого сценического героя, насколько талантливо он воплощен. Художник должен оценить игру артиста, сопоставив ее с литературной, возможно, музыкальной канвой, а впоследствии и с режиссерским замыслом.

В 1880-е гг. ведущие актеры театра определяли весь ход спектакля, и их талантливая игра не могла не привлекать художников. И. Е. Репин, пораженный талантом П. А. Стрепетовой, в конце 1870-х гг. исполняет зарисовки в различных ролях. А в 1881 г. пишет ее в роли Лизаветы: сползающая с обитого красным бархатом кресла волнообразная фигура, тяжелые складки одежд, небрежно повязанный головной платок, будто душащий героиню. Эффектный, строящийся на контрасте, колорит подчеркивает внутренний конфликт героини и модели. Конечно, это еще не портрет-характеристика, виртуозно написанный художником год спустя¹, но и не просто фиксация сценического облика: через образ Лизаветы художник передает личную трагедию Стрепетовой – семейный разлад, неудачи на сцене².

Портрет трагической актрисы создает и Н. А. Ярошенко, но без нарочитой театральности, монументальности. Художник пишет П. А. Стрепетову в роли Катерины (1886 г.), последней оставшейся из ее коренных ролей³. Волнующий темно-синий фон портрета наводит на образ пучины. Данное на контрасте с фоном светлое лицо Стрепетовой-Катерины одухотворено: героиня смиренно принимает свою участь, отводя взгляд в сторону и не вступая в контакт со зрителем. Насыщенно-красные пятна цвета, усиливающие внутренний конфликт Катерины, будто стекают вниз, контуры костюма размываются к периферии формата. Камерный акварельный портрет кисти Ярошенко становится воплощением образа красивой несчастной героини и актрисы, которая остается в забвении⁴.

И. Н. Крамской в «Портрете А. П. Ленского в роли Петруччио» (1883 г.) также передает личные переживания модели через сценический образ актера. Выразительный силуэт фигуры теснится в рамках картинной плоскости, но в этом небольшом пространстве через поворот головы, взгляд, жест рук, линию плеч художник передает глубокие переживания Петруччио-Ленского. Нет в этом портрете задора и веселья, чем дышит комедия. Герой готов вступить в очередную схватку со строптивой женщиной, и он уже чувствует себя победителем, но на лице нет улыбки, выражения надменности. Внутренний разлад героя дополнен и контрастным колоритом: темный костюм и голова на светлом фоне, отделенная тонкой линией белого воротника. Крамской будто снимает маску с актера, герой не поглощает его, как это было в репинском портрете Стрепетовой, где платок соединяет в одно целое фигуру и лицо актрисы.

Содержание портрета, таким образом, становится сложнее. Художник изображает талантливого

актера, сумевшего найти правильный тон игры⁵, полнозвучный сценический образ, а также личные переживания актера: в 1880-е гг. А. П. Ленский пишет о непонимании публикой Шекспира, недалеко от ее мысли, сетует на упадок императорских театров⁶, и в его усталых глазах, задумчивом взгляде отразилась мысль о судьбе театра и актеров, вынужденных играть узкосемейных обывателей.

Стоит отметить, что актер часто изображал себя в роли, прорабатывал грим. Так, рисуя Петруччио в сцене приезда на свадьбу (1881 г.), А. П. Ленский показал своего персонажа, несмотря на оборванный джуббоне, потрепанную шляпу, диссонирующими со статной позой, не комичным, а, напротив, серьезным в своих намерениях, знающим цену своим уловкам.

Интересен «Автопортрет А. П. Ленского в роли Самозванца» (начало 1880-х гг.). Это не просто беглая зарисовка, а тщательно проработанный портрет, написанный маслом; облик героя, вероятно, заимствован с гравюры И. П. Пожалостина 1875 г. по гравюре начала XVII в.⁷ Познакомившись с историческим и художественным материалом, воспроизводящим личность Григория Отрепьева, А. П. Ленский переработал облик Самозванца, придав ему портретные черты, сообщил темперамент персонажа: взъерошенные волосы, поджатые губы, лицо, данное фронтально, и грозный взгляд, направленный на зрителя и неизменно вступающий с ним в контакт. Нейтральный фон, на котором резким светом выделено лицо Лжедмитрия так, что правая часть его затемнена и приобретает свирепость. В облике читается двойственность и сложность характера: жажда власти и доверчивость, холодный расчет и любовь. Здесь нет напыщенной театральности – актер стремился отказаться от шаблонного пафоса, передать чувства героя с реалистической простотой⁸.

В «Автопортрете в роли дон Гомеца де Сильвы» (1888 г.) А. П. Ленский намеренно выбирает профильный разворот головы герцога с безупречными родовыми корнями. Здесь нет подробной передачи деталей костюма (использован сплошной тонированный штрих ребром положенного карандаша), изображение поясное, грим не проработан. Ленский, как актер, передает, прежде всего, впечатление, которое он должен вызвать у публики от созданного им характера – старого, но еще не потерявшего пылкой страсти герцога де Сильвы. Рисунки А. П. Ленского, в которых он⁹ тщательно продумывал пластику, мимику, общее впечатление от игры, усиливая его, к примеру, в одном случае широким штрихом («А. П. Ленский в роли Гомеца де Сильвы»), в другом – более тонким и гибким («А. П. Ленский в роли Петруччио», «А. П. Ленский в роли Сезера де Базана») свидетельствуют о новом пути развития театра.

Необходимость понимания противоречий действительности, переосмысления литературы, реформа Александра III об отмене монополии Императорских театров приводят к появлению в России в 1890-е гг. режиссерского театра. Закономерно, что и художники оказываются активно вовлечены в театральную жизнь: разрабатывают декорации, афиши спектаклей, костюмы и грим актеров. А поиск новых убедительных сценических образов, отвечающих единому художественному замыслу, послужил толчком к созданию разнообразной палитры портретов «артистов в роли».

«Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Мефистофеля» (1895 г.) В. Д. Polenova и Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Ивана Грозного» (1897 г.) В. А. Серова были созданы в момент разработки артистом этих сложных ролей и служили ему помощью и своеобразной фиксацией сценического образа. Но, если поленовский портрет тяготеет к следованию в 1890-е гг. исторической достоверности на сцене (художник рисует Шаляпина-Мефистофеля в стилизованном костюме ландскнехта, сохраняя при этом пожелания актера, оставив одно перо вместо двух и убрав усы для большей скульптурности лица), то портрет Серова отражает впечатление от игры артиста. Иван Грозный изображен старым, мучимым угрызениями совести. Экспрессивные линии, протравленные пятна, игра светотени, делающая лицо подвижным, асимметричным, выгодно подчеркивают мрачный дух царя.

И. Е. Репин в «Портрете Г. Г. Ге в роли Мефистофеля (1900-е) также не детализирует костюм (данный обобщенно рисунок закрашен беглой кистью, намечены красный цвет плаща и перо), сосредотачивая внимание зрителя на черном дьявольском взгляде перевоплощенного актера. Метко уловленный образ Мефистофеля в исполнении Г. Г. Ге – новая задача, которую ставит Репин наряду с портретами актера «в жизни»¹⁰.

В творчестве М. А. Врубеля также есть портреты «артиста в роли». Стоит отметить, что впервые к жанру театрального портрета художник обратился по воли судьбы. Его будущая жена, Н. И. Забела, просит нарисовать Т. С. Любатович и ее в роли Гензеля и Гретель (1895 г.), и, если портрет понравится, то она согласится выйти за художника замуж¹¹. Врубель пишет артисток в сценических костюмах и гриме на фоне декораций, изображающих пряничный домик, выполненных им самим. Декорации создают необходимый эмоциональный подтекст в портрете: таинственный лес, ограда, напоминающая идолов, будто ритмично приближающихся к жизнерадостным юным героям. Веселая, бойкая, находчивая Забела-Гретель и тяжеловесный неповоротливый мальчишка Любатович-Гензель.

Другие два портрета, изображающие Т. С. Любатович и Н. И. Забелу в роли Гензеля и Гретель (1895–1896 гг.), имеют вытянутый по горизонтали формат, живо написаны акварелью и изображают сцену встречи героев с феей: молитва и сон. Особенно проникновенен портрет, где юные Гензель и Гретель жмутся друг к другу в страхе, находясь в таинственно-сказочном, но одновременно пугающем месте, которое подчеркивается небрежно положенными темно-синими пятнами фона. Светлые одухотворенные лица детей контрастируют с ним, а их наполненные слезами глаза, приковывают внимание зрителя. Дети поют трогательную молитву. Особый лиризм этого эпизода отмечал Н. Ф. Финдейзен¹², и сцена особенно полюбилась М. А. Врубелю, а эту молитву Надежда Ивановна не раз пела художнику в лечебнице¹³.

Будучи человеком, тонко чувствовавшим музыку и любившим театр, Врубель с радостью обратился к созданию декораций к опере Римского-Корсакова «Садко», тематика которой, ее сказочный подводный мир, острота и одухотворенность музыки, были созвучны творчеству Врубеля. Так в 1898 г. М. А. Врубель пишет Н. И. Забелу в роли Волховы. Водяная русалочья природа царевны подчеркивается стекающими линиями акварели, жемчужными узорами, похожими на чешую. Надленная портретными чертами Забелы морская царевна стоит неподвижно, смотря вдаль. Артистка не столько модель портрета, сколько героиня картины. Художник пишет не просто фиксацию Забелы в роли Волховы, он поэтизирует его, дополняет впечатление от ее пения и игры. Фантазия художника, живописная стихия пейзажа делают этот портрет картиной, запечатлевающей волшебство, а нас его свидетелями.

Желание Врубеля выйти за рамки портретного жанра, средствами живописи создать вечный образ заметно и в «Портрете Т. С. Любатович в роли Кармен» (1896 г.). Это совсем не тот яркий, сочный, залитый светом портрет хористки, какой пишет ее К. А. Коровин¹⁴ и не смешная Любатович в роли Гензеля. Врубелю в трактовке образа Кармен выбирает напряженный момент скорбного раздумья, вопреки общему жизнерадостному настрою героини, поэтому внимание сосредотачивается на взгляде модели. На общем сумрачном фоне портрета проступают и тают очертания фигуры и лица Любатович-Кармен, рождая контрастные цветовые созвучия. Тенденция к монументализации, попытка сообщить портрету характер вечного, желание выйти за рамки портрета будет продолжена и в первой декаде XX в.

К началу нового столетия идея театральности приобрела большое распространение, владела воображением поэтов, писателей, художников, режиссеров, актеров. Театральностью были проникнуты многие виды искусства. Они взаимопроникали, насыщая, обогащая друг друга новыми формами, средствами художественной выразительности. Так, декорационное искусство, захватившее многих живописцев, привнесло в станковое искусство масштабность, зрелищность, приемы нарочитой театрализации, условность языка. Поэтому в первое десятилетие XX в., когда играть становится нормой жизни, а сама жизнь приобретает ярко выраженный постановочный характер, портреты «артистов в роли» обращают на себя особое внимание. Стоит подчеркнуть, что внимание от трагических актеров переходит к артистам оперы, балета, к искусству более синтетическому, чем искусство драмы. На отечественной сцене в это время блистают таланты Ф. Шаляпина, А. Павловой, В. Нижинского и др.

В 1905 г. А. Я. Головин создает «Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Мефистофеля». Погруженное в сумрак пространство мастерской¹⁵ едва угадывается – на синем холодном фоне звучный аккорд красного костюма. Фигура певца заведомо укрупнена, занимает весь центр вытянутого по вертикали холста. Шаляпин-Мефистофель как бы мгновенно остановился, энергично повернув голову. Заметно желание художника запечатлеть темперамент и пластическую остроту образа, созданного певцом.

По-иному решен «Портрет Ф. И. Шаляпина и в роли Демона» (1906 г.). Желая подчинить героя общему сценическому решению, Головин пишет своего рода декорацию: та же живописная техника, манера наложения краски, орнаментальность. Данная в резкой диагонали фигура все же теряется на фоне декоративного орнамента цветковых пятен.

«Ф. И. Шаляпин в роли Демона» (1903 г.) в трактовке А. К. Коровина имеет другое воплощение: в постановке фигуры артиста нет той театральности, как на картине А. Я. Головина. Портрет был выполнен для афиши к опере А. Рубинштейна, поэтому перед художником стояла задача добиться не портретного сходства, а, прежде всего, яркой образности в изображении. Эмоциональное впечатление достигается за счет контрастных экспрессивными ударами кисти наложенных мазков желтого и холодных оттенков синего. Оставленные в некоторых местах нетронутыми участки бумаги, недописанные руки, непроработанная в объеме фигура создают впечатление эфемерности мистического образа.

Эксперименты в формальном решении не были исключением в портретах «артистов в роли».

Напротив, использование достижений искусства древних эпох, плоскостность, подчас отсутствие линейной перспективы, совмещение живописных техник было вполне обусловлено самой эстетикой искусства модерна.

В «Портрете Ф. И. Шаляпина в роли Олоферна» (1908 г.) А. Я. Головин придал полотну монументальность настенной живописи, подчеркнутую декоративностью линий, форм, цвета, плоскостностью и произвольным освещением пространства, условностью позы Шаляпина-Олоферна. А в «Портрете Ф. И. Шаляпина в роли Бориса Годунова» художник использовал технику рельефного наложение красок, совмещение гуаши и темперы с добавлением сусального золота, серебряной фольги. Фигура Шаляпина-Годунова, облаченная в драгоценную парчу, превращается в золотую статую, а весь портрет – в памятник гению артиста. «Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Фарлафа» представляет собой, скорее, фиксацию грима, под которым едва ли узнается певец. Но Головину удалось передать живость и хвастовство рыжеволосого витязя.

В творческом наследии Головина есть и женский образ «в роли». Он пишет артистку М. Н. Кузнецову-Бенуа в роли Кармен (1908 г.). Веселая, темпераментная цыганка будто пускается в пляску. Головин передал не столько характер героини, актерскую игру, сколько впечатление от всего действия в солнечной Испании, полной жизни и света музыки. Портрет во много воплотил собственные воспоминания художника «об этой своеобразной стране, где столько яркой, пламенной романтики»¹⁶. Этот портрет тяготеет к головинским «испанкам» 1905–1908 гг.: статная поза, расправленные плечи, положенные на пояс руки героинь, которые изображены на фоне зелени. Но вместе с тем художник дает четкое представление, что перед нами артистка, а действие разворачивается не в Испании, а на сцене. Портрет представляет саму сцену с деревянным полом, условным задником и с главным действующим лицом.

Похожее композиционное решение в «Портрете Д. А. Смирнова в роли де Грие» (1909 г.): фигура артиста стоит на авансцене на фоне театрального задника. Однако в данном портрете художник сосредотачивается не на музыкальности образа, а на световом эффекте. Свет затейливо переливается и создает причудливую игру бликов на костюме Смирнова-де Грие, на театральной кулисе, куда выразительным силуэтом отбрасывается тень. Исключительно театральный прием мощного потока рампового света на артиста используется в портрете для отражения характера противоречивого персонажа и связи модели с миром театра.

Иначе решаются художниками портреты артистов балета. Л. С. Бакст в «Послеполуденном отдыхе Фавна» (1912 г.) изображает талантливого танцора В. Нижинского в роли лесного бога. Танцор вдохновлял художников своим невероятным умением оживлять персонажа, в совершенстве управляя своим телом. В «Послеполуденном отдыхе» сценический герой наделен портретными чертами модели, но не это становится важным, а схватить мимолетность образа, момент выгодного движения в танце, изящного арабеска. Портрету придан волнообразный ритм чередующихся цветовых пятен и «просветов», использована столь излюбленная в эпоху модерн S-образная линия, которая удерживает композицию. Возникает ассоциация с водами ручья, среди которых и подобно которым изгибается тело бога лесов и полей.

В. А. Серов в эскизе афиши для русских сезонов С. П. Дягилева в Париже изображает А. Павлову в роли Сильфиды. Хрупкость, изящный арабеск балерины, которая кончиками пальцев едва касается края холста, наполняют сценический образ ощущением полета, легкостью движения. На синем фоне холста проступают белые линии и пятна, подчеркивающие эфемерность воздушной стихии Сильфиды.

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что интерес художников к такому специфическому жанру, как портрет «актера в роли» закономерен. Интенсивная жизнь театра, начавшаяся в 1880-е гг., выдающиеся актеры – все это не могло не привлечь внимания художников, не волновать их творческого воображения. Портрет «актера в роли» в 1880-е гг. – это, прежде всего портрет со свойственным ему раскрытием характера модели, вниманием к передаче черт лица.

С появлением режиссерского театра артист становится лишь частью большого процесса создания единого замысла, будь то исторической трагедии, оперы или драмы. Поэтому важно отразить не личность актера за маской грима, а передаваемую им духовную жизнь персонажа. Портреты «в роли» 1890-х гг. теряют психологизм, изображается впечатление от игры, рожденный артистом сценический образ.

Изображение артиста с его способностью к перевоплощению становится особенно актуальным в эпоху модерна. Тема игры, театральности приобрела в начале XX в. все большее распространение не только на полотнах художников, но ощущалась и в манере поведения, и в облике людей. Поэтому вполне обусловлено желание художников воспеть игру актера, отсюда тенденция к монументали-

зации, нарочитая театральность. Портрет «в роли» отразил и значение в творчестве модернистов декоративной выразительности цвета и роль ритма, как главного организующего композицию. Так в театральных портретах А. Я. Головина, Л. С. Бакста, В. А. Серова заметны плоскостная трактовка пространства, обводка фигуры выразительным силуэтом, организация плоскости сложным ритмом изысканных цветовых пятен и сочетанием форм. Для портретов артистов балета «в роли» важна не достоверная передача черт лица модели, а, прежде всего, пластика тела, движение, формальное решение, которые выгодно подчеркнули бы характер сценического героя.

Примечания

- ¹ И. Е. Репин. Портрет П. А. Стрепетовой. 1882 г. ГТГ.
- ² Гаевская М. Ю. Пелагея Стрепетова: роковой талант. М.: Аст-Пресс, 2004. С. 244–249.
- ³ Беньяш Р. М. П. А. Стрепетова: жизнь и творчество трагической актрисы. Л.; М.: Искусство, 1959. С. 73.
- ⁴ Гаевская М. Ю. Указ. соч. С. 274–278.
- ⁵ В начале 1880-х А. П. Ленский перерабатывает роль Петруччио, играя тонко, характерно. Петруччио в его исполнении остается веселым и забавным, но не наивным. См.: Пажитнов Л. Н. Александр Павлович Ленский. М.: Искусство, 1988. С. 103.
- ⁶ См.: Ленский А. П. Статьи; письма; записки / сост. В. В. Подгородинский. М.: Яз. слав. культуры, 2002. С 98–99.
- ⁷ Гравюра выполнена Л. Килианом в 1606 г. по живописному оригиналу неизвестного польского барочного художника.
- ⁸ См.: Зограф Н. Г. Александр Павлович Ленский. М.: Искусство, 1955. С. 172.
- ⁹ К зарисовкам «в роли» обращался и актер В. В. Самойлов.
- ¹⁰ Портреты Г. Г. Ге. 1895 г., 1899 г.
- ¹¹ См.: Барсова Л. Г. Врубель: no comments. СПб.: Балт. сезоны, 2012. С. 29.
- ¹² Там же. С. 30.
- ¹³ Там же. С. 31.
- ¹⁴ Портрет Т. С. Любатович кисти К. А. Коровина. 1880 г.
- ¹⁵ По воспоминаниям Б. А. Альмедингена, портрет написан художником в одну ночь в его декорационной мастерской Мариинского театра. См.: Альмединген Б. А. Головин и Шаляпин: ночь под крышей Мариинского театра. Л.: Ленингр. худож., 1958. С. 24.
- ¹⁶ Головин А. Я. Встречи и впечатления; письма; воспоминания о Головине / сост. А. Г. Мовшенсона. Л.; М.: Искусство, 1960. С. 83.

Н. А. Шендарев

Интерпретация христианских сюжетов в неофициальном искусстве СССР

В данной статье автор поднимает проблему отношений искусства и религии в искусстве советского нон-конформизма и представляет обзор художников, исследовавших вопросы веры в своих творческих поисках. Автор ставит своей целью отражение специфики обращения художников к священным сюжетам и анализ тенденций, которые сложились в неофициальном искусстве СССР, используя принципы исторического метода исследования.

Ключевые слова: религиозное искусство

Nikolay A. Shendarev

The interpretation of Christian themes in the informal Soviet art

In this article, the author raises the problem of the art and religion relationship in the Soviet non-conformist art and provides an overview of artists, who investigate the question of faith in their creative quests. The author aims to reflect the specifics of artists' view to sacred subjects, and analyze the trends, which have emerged in the USSR informal art, using the principles of the historical and iconographic research methods.

Keywords: religious art

Обращение к миру горнему в искусстве под влиянием христианского учения всегда приобретало уникальную романтическую имманентность и незавершенность, как справедливо замечал Николай Александрович Бердяев. «Христианское искусство уже не верит в законченное достижение красоты здесь, в этом мире. Христианское искусство верит, что законченная, совершенная, вечная красота возможна лишь в мире ином. В этом же мире возможна лишь устремленность к красоте мира иного, лишь тоска по ней»¹. Однако для понимания того качественного состояния, которое православная Церковь привносит в жизнь человека, стоит не только изучить влияние христианской традиции на становление отечественной культуры, но и актуальные темы взаимодействия религии и современного искусства. Усугубляется же эта необходимость тем, что целый корпус произведений изобразительного искусства, посвященный христианским сюжетам, символам и аллегориям, был создан в ту эпоху, когда, казалось, поиски сакрального в искусстве были окончены.

В истории отечественного искусства советский нонконформизм стоит особняком со своими уникальными творческими методами и взглядами на искусство. Живописцы, которые не входили в официальный круг Союза художников СССР и не принявшие доктрину социалистического реализма, вынуждены были уходить в глубокое подполье только для того, чтобы сохранить свою уникальность, необходимость изучать в своих работах те стороны общества, те части обыденной жизни, которые были табуированы в советском обществе. Поскольку среди этих сторон особое место занимали вопросы религии, христианство как философия и руководство к жизни, то важной целью исследователя, занимающегося библейским сюжетом в искусстве, становится отображение степени интереса советских художников-нонконформистов к христианским образам и сюжетам. Задачами данного исследования являются три основных аспекта, которые помогают установить место означенного комплекса сюжетов в искусстве советского андеграунда. В первую очередь, необходимо показать отношение неофициального искусства СССР к христианским образам и сюжетам в искусстве; затем проследить взаимосвязь каждого из исследуемых мастеров с особенностями христианского вероучения. В завершение работы, важно выявить основные идеи во взаимоотношениях веры и творчества, которые сформировались в неофициальном искусстве советского периода.

Поле смыслов в искусстве СССР оказалось подчинено в большей степени материалистическим тенденциям и идеологии социалистического реализма, в то время как стремление художников к трансцендентному пресекалось. Алек Д. Эпштейн пишет, что официальные художники в советский период нередко обращались к христианским сюжетам, несмотря на соцреалистическое табу². К дискуссии веры обращались в своих произведениях Сергей Романович, Давид Штеренберг и Павел Корин, «рискуя остаться совсем неизвестными публике, так как их работы на религиозные темы не имели шансов попасть на выставки»³. Однако новые взгляды на христианский сюжет расцветают,

прежде всего, в неофициальном искусстве СССР, чему также способствовали религиозные убеждения и практики художников.

Необходимо, прежде всего, отметить, что христианская идея в неконформистском сообществе являлась своеобразным культурным и духовным базисом, на котором выросла общая концепция неофициального искусства. Екатерина Андреева отмечала, что любые неконформистские принципы внутреннего освобождения в культурном пространстве СССР были отражены в контексте трех составляющих – «обновленческий коммунизм, либеральная и христианская идея»⁴. Важной точкой соприкосновения с духовными перцепциями бытия для неофициальных художников Ленинграда стала и русская религиозная философия, материалы по которой собирались по крупицам. Об этом свидетельствует Т. Е. Шехтер, отмечая, что художники «арефьевского круга» изучали философское наследие В. С. Соловьева и Н. А. Бердяева «урывками»⁵.

Активное изучение духовных начал мироздания с точки зрения христианского вероучения начинается в неконформизме в 1950–1960х гг. На этот период приходится деятельность художников Ордена нищенствующих живописцев (ОНЖ) во главе с Александром Арефьевым, Лианозовской группы Оскара Рабина, а также школы Владимира Стерлигова. Именно в творчестве трех столпов неофициального искусства Москвы и Ленинграда проявилось стремление к изучению религиозного сюжета в его христианской интерпретации. На фоне политических и социальных процессов в это время формируется новый интерес к духовному в искусстве, связанный с постепенным отходом неформальных художников от коммунистического восприятия действительности. Художников интересовала «не вечность, куда история отправляет героев революции, как в Валгаллу, но именно материализация эпических страстей в эпизодах приземленных советских будней»⁶.

Так, члены ОНЖ изображают евангельские события в жесткой и экспрессивной манере, передающей не только смысл повествования, но и его внутреннюю глубину вкупе с гипертрофированным драматизмом. Любопытным является и тот факт, что три члена «круга» – Александр Арефьев, Шолом Шварц и Валентин Громов – из обширного иконографического наследия русской иконописи и западноевропейского искусства выбирают сюжеты страстного цикла. Сам принцип работы и жизни художников «арефьевского круга» являет собой попытку внедрения монашеской аскезы и практики «свободной теургии» по В. С. Соловьеву⁷ в повседневную жизнь человека. При этом, Страсти Христовы в трактовке художников ОНЖ можно расценивать не только как стремление к изучению наследия прошлого, но и как манифестацию собственной деятельности, жертвенности и отстраненности от режима. Один из членов «арефьевского круга» Рихард Васми отмечал, что живопись завещана Господом человеку: «Какая живопись угодна Богу? Искренняя и бескорыстная. Мне кажется, что Бог создал человека по образу и подобию своему; в какой-то мере, это художественный подход – самого Бога»⁸. Справедливо заявила Т. Е. Шехтер о том, что Арефьев и его группа «утвердила иной тип творческой личности, который мог появиться лишь в условиях вынужденной изоляции, когда независимость и отвага мышления и нравственные силы каждого были единственным положительным материалом, из которого происходил художник»⁹.

Произведения Александра Арефьева и Шолома Шварца на тему Распятия в данном случае представляют собой два основных полюса деятельности ОНЖ в религиозной тематике. Строгая и аскетическая фигура Христа, преисполненная страдания у Шварца, резко контрастирует с образом разбойника на кресте у Арефьева: негласный лидер ОНЖ создает проработанную с точки зрения цвета композицию, в которой фигуры осужденных на казнь представлены эфемерными, лишенными вещественной осязаемости. Эксперимент Арефьева связан в первую очередь с его периодом «античных рисунков», когда художник создает многочисленные эскизы на темы греко-римской мифологии и раннехристианской истории. Желание «описать банальные вещи» вылилось у Арефьева в работу, лишенную драматичности и пафоса, но преисполненную внутренней наивности и отстраненности. В этом смысле вспоминаются слова ленинградского художника Алека Рапопорта о том, что Христос – это прежде всего «великий неконформист»¹⁰ – подобное ощущение усматривается и в работе Арефьева. Такое отношение к Спасителю в контексте неофициальной культуры знаменует собой обращение искусства андеграунда к новым трактовкам священных образов христианства.

В свою очередь, Шварц идет по иному пути в своей графической работе «Распятие». Обилие черного цвета и резкое противопоставление сильных и выносливых фигур разбойников сухому и аскетическому телу Христа дополняется внутренним конфликтом самого произведения. Через столь резкие цветовые и композиционные контрасты вскрывается главная трагедия Священного Писания – принесение Христом Себя в жертву во искупление грехов человеческих. «Но Он изъязвлен был за грехи наши и мучим за беззакония наши; наказание мира нашего было на Нем, и ранами Его мы исцелились» (Ис. 53:5).

Любопытную трактовку христианских образов представили мастера московской «лианозовской школы» – Оскар Рабин и Лидия Мастеркова. Художественный язык и персонажи Евангелия рассматриваются «лианозовцами» в контексте советской реальности, в которой самому понятию религии не было отведено места. Так, у Оскара Рабина образы христианства помещаются вместо коммунистических лозунгов и портретов вождей, что говорит не только о преемственности методов политического и социального контроля, построенных на марксистско-ленинском догматизме, но и о внутренней абсурдности советской пропаганды. Нанося лик Христа или Богородицы на таблички домов по примеру улиц, названных в честь видных деятелей революции, Рабин подчеркивает абсурдность и бессмысленность советского мировосприятия («Улица И. И. Христа», «Улица имени Пресвятой Богородицы»). При этом в творческом арсенале художника образы и символы христианской веры играют роль своеобразных культурных маяков, благодаря которым реальная жизнь вокруг знаменитого лианозовского барака получает метафизическое значение, распространенное на все слои советской жизни. В работах Рабина и абстракциях Мастерковой проявляется страдание как «христианская традиция в России советской»¹¹, и обращение к этой традиции «говорит о советской реальности как о реальном каждодневном мучении»¹². В этом, возможно, и заключается «мужество быть» для советского нонконформизма: говоря словами Пауля Тиллиха, «самоутверждение “вопреки”, а именно вопреки тому, что пытается помешать Я утвердить самое себя»¹³.

Необходимо подчеркнуть, что метод *reductio ad absurdum* в целом характерен для советского неофициального искусства; однако, именно в работах московских художников он проявился в гораздо большей мере. Впоследствии на вооружение этот метод возьмут концептуалисты и соц-артисты, доводя советскую ментальность до абсурда, однако применяя в минимальной степени религиозные сюжеты и параллели. Так, основатели соц-арта Виталий Комар и Александр Меламид использовали христианские образы и сюжеты как «средство дискредитировать идеологическую продукцию»¹⁴. Соединяя в своем творчестве образы массовой советской культуры в типологические шаблоны, а позднее – сравнивая их с образами христианской культуры («Крест и Серп» и «Слава Богу!»), Комар и Меламид заложили общий принцип отношения к идеологии любого рода в искусстве. Суть метода заключена в провокации и паттернизации идей, схожих с поп-артом в направленности создания условных шаблонов массовой культуры, но различающихся по степени политизированности. Справедливо отмечает Екатерина Андреева тот факт, что «в искусстве нонконформизма существовало две стратегии противостояния соцреализму и советской идеологии. Первая заключалась в демонстративном уходе от соцреалистической эстетики в область, связанную с мистикой авангарда или символизма, с неполитизированным искусством»¹⁵: связана она была преимущественно с ленинградскими неофициальными художниками. Суть же второй стратегии поведения и творчества, которая расцвела в московской художественной среде, «состояла в том, чтобы в официальной пропаганде обнаружить всем известную ложь, оперируя формами ее же собственного языка, показать, как действует логика подмены смысла»¹⁶.

Подводя промежуточные итоги исследования, можно отметить, что христианские сюжеты в творчестве советских нонконформистов не являются главной доминантой творчества. Основным смысл контркультурной деятельности неофициальных художников СССР заключался не в поиске Бога, а, скорее, в проявлении личного Богочеловечества, в попытке приобщения художника к «свободной теургии» и, как следствие, в манифестацию мужества самого мастера перед теми условиями, в которых он был заключен. Однако при этом, христианские образы остаются в качестве негласных культурных маяков, позволяющих определить не только национальный, но и политический аспект. Постепенно в среде ленинградского нонконформизма формируется новое отношение к означенному комплексу сюжетов и тем. Неофициальный художник ставил своей задачей не только изучить мир духовного преображения, но и перенести его в современную социальную среду. Таким образом, весь мир, и в том числе его часть, именуемая *raх sovetica*, представляется огромной сценой, на которой продолжает разыгрываться драма евангельских Страстей. Сам смысл теургического действия художника в эту эпоху можно передать как воплощение христианского идеала в мире, в котором религиозному сюжету не отводится должной роли. Это стремление нонконформистов Ленинграда-Петербурга описать в красках невыразимую природу Бога, которая, по словам св. Григория Паламы, «не может быть ни выражена словом, ни охвачена мыслью или зрением, ибо удалена от всех вещей... непознаваема и неизреченна для всех и навсегда»¹⁷, развивалось в стремлении вырваться из существовавшего советского дискурса. В среде нонконформизма сакральное мировосприятие соединилось с профанным советским укладом жизни, в котором и развивалось, принимая форму эскапизма – и именно в этом направлении двигаются художники, начиная с «арефьевского круга». По иному пути развития идет московская школа нонконформизма, развивая в своей деятельности

метод *reductio ad absurdum* – использование в живописи реальных предметов и условий быта с внесением в контекст духовного дискурса, что непосредственно ведет к дезинтеграции смыслового поля на полотне. При этом, появление икон и ликов на полотнах художников «лианозовской школы», и в творчестве соц-артистов, «обращают взгляд зрителя к теме противостояния советского материализма и табуированного мира духовной традиции старой России»¹⁸.

В контексте исследований современного искусства, период 1960–1980-х гг. необходимо воспринимать в первую очередь как время смелого эксперимента, поиска новой формы выражения чувств художника. В этом смысле, символы веры, религиозные «паттерны» являются маркерами обострения духовной и творческой активности в означенный период российской истории. Несмотря на внесение священных предметов в профанную среду, можно отметить, что в 1960–1980-е гг. христианство транслируется именно через невербальный язык культуры. Однако нельзя забывать о том, что приобщение к вере без слов, без речей и произносимых установлений, но посредством образа Господа, воплотившегося в нашем мире, часто характерно для религии Христа с самого ее основания. Так, Дионисий Ареопагит, ссылаясь на апостола Павла, отмечал, что «истинный смысл того, что говорится о Боге, “не в убедительных словах человеческой мудрости, но в явлении движимой духом силы” (ср. 1 Кор. 2:4)»¹⁹. И этой «движимой духом силой» для СССР и стало неофициальное искусство.

Примечания

¹ Бердяев Н. А. Смысл творчества. М.: Аст: Астрель: Полиграфиздат, 2010. С. 282.

² Эпштейн А. Д. Духовная брань: как и почему оказались закрыты на засов ворота крупнейшего столичного центра современного искусства // Неприкосновенный запас. 2012. № 6 (86). М.: Новое лит. обозрение, 2013. С. 114.

³ Там же. С. 115.

⁴ Андреева Е. Ю. Угол несоответствия: школы нонконформизма, Москва–Ленинград, 1946–1991. М.: Искусство – XXI в., 2012. С. 60.

⁵ Шехтер Т. Е. Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда) как явление культуры второй половины XX в.: текст лекций. СПб.: С.-Петерб. гос. техн. ун-т, 1995. С. 10.

⁶ Андреева Е. Ю. Указ. соч. С. 256.

⁷ Соловьев В. С. Общий смысл искусства // Соловьев В. С. Чтения о Богочеловечестве; Статьи; Стихотворения и поэмы; Из «Трех разговоров»: Краткая повесть об Антихристе / сост., вступ., ст., примеч. А. Б. Муратова. СПб.: Худож. лит., 1994. С. 272.

⁸ Ленинградский андеграунд: начало: Александр Арефьев, Рихард Васми, Валентин Громов, Владимир Шагин, Шолом Шварц. Роальд Мандельштам / сост. О. И. Штоф. Л.: Ленингр. галерея, 1990. С. 43.

⁹ Шехтер Т. Е. Указ. соч. С. 9.

¹⁰ Рапопорт А. В. Нонконформизм остается: Санкт-Петербург – Сан-Франциско. СПб.: Деан, 2002. С. 73.

¹¹ Андреева Е. Ю. Указ. соч. С. 137.

¹² Там же.

¹³ Тиллих П. Избранное. Теология культуры / сост. С. Я. Левит, С. В. Лезов. М.: Юрист, 1995. С. 27.

¹⁴ Андреева Е. Ю. Указ. соч. С. 134.

¹⁵ Андреева Е. Ю. Постмодернизм: искусство второй половины XX – начала XXI в. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 207.

¹⁶ Там же С. 208.

¹⁷ Цит. по: Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви: догматическое богословие / пер. с фр. мон. Магдалены (В. А. Решиковой). 2-е изд., испр. и перераб. М.: Изд-во Св.-Троиц. Серг. Лавры, 2012. С. 51–52.

¹⁸ Андреева Е. Ю. Угол несоответствия. С. 137.

¹⁹ Дионисий Ареопагит. О Божественных именах // Дионисий Ареопагит. Сочинения. Толкования Максима Исповедника / пер. Г. М. Прохоров. СПб.: Алетейя; Изд-во Олега Абышко, 2002. С. 207–209.

Н. С. Морозова

**Нефигуративная скульптура 1970–1980-х гг.
в контексте традиций русской деревянной пластики**

В 1970–1980-х гг. скульпторы в поисках новых путей самовыражения стали обращаться к искусству разных стран и народов. Черпая свое вдохновение и в народном искусстве некоторые из них, как В. П. Волков, А. Ф. Комелин, А. Н. Красулин, Д. М. Шаховской, обратились к авангарду и примитиву, тем самым продолжив и обогатив национальную традицию резьбы по дереву.

Ключевые слова: деревянная скульптура, нефигуративная пластика

Nina S. Morozova

**Non-figurative plastic of 1970–1980's
in the context of the traditions of Russian wooden sculpture**

Annotation: In 1970–1980's the sculptors which were in search of new ways of expression began to turn to the art of different countries and nations, taking inspiration from their national art, some of them: V. P. Volkov, A. F. Komelin, A. N. Krasulin, D. M. Shakhovskoy appealed to the avant-garde and the primitive, thus continuing and enriching the national tradition of woodcarving.

Keywords: wooden sculpture, non-figurative plastic

Во второй половине XX в. трудно говорить о проявлении ярко выраженной национальной традиции в деревянной скульптуре. В этот период на волне всех изменений в обществе скульпторы ищут новые пути самовыражения, черпая вдохновение в искусстве разных периодов и стран. Всплеск интереса к дереву был связан с монографическими выставками¹ С. Т. Коненкова, А. Т. Матвеева, А. С. Голубкиной и других мастеров, а также именно в этот период начинает демонстрироваться сакральная пластика в Париже, в Москве и в Ленинграде².

Следует отметить, что на развитие деревянной скульптуры 1970–1980-х гг. повлиял авангард, одним из его истоков является русское народное искусство³, и на заре своего формирования он впитал в себя эти черты. Эта линия эволюции русской деревянной пластики сохранила и в какой-то степени по-новому трактовала традицию, заложенную в народном зодчестве. Известно, что одними из истоков авангарда является икона, ее пластический язык, который близок к сакральной пластике, а также примитив.

Наиболее яркое влияние авангарда, а именно Малевича и его «Деревенского цикла»⁴, проявилось в творчестве В. П. Волкова. Художник в 1970-е гг. создает «деревяшки», напоминающие по форме матрешку. Основа творчества Волкова – это синтез между чистым цветом и конструкцией, поиск между ними гармонии, где содержание осмысливается как форма⁵. В его произведениях («Федора» и «Фигура», обе 1970–1972 гг.) важно все: использование локальных цветов, мягкая обработка поверхности и отсутствие острых углов, ритм, образующийся за счет красочных линий.

При всей декоративности скульптур они монументальны, по своему построению отсылают к народной игрушке. Следует отметить, что для работ Волкова свойственен игровой момент, «игровое формотворчество»⁶. Связь с народной традицией у скульптора проявляется в обращении к архаичным и примитивным образам деревянной игрушки, в которую автор активно ввел цвет. «Деревяшки» находятся на грани абстрактного и фигуративного, где цвет придает им живость и подчеркивает игровое начало при сложной философской системе творчества художника. Эти скульптуры соединили в себе традиции народного искусства деревянной сакральной пластики и игрушки, авангарда и собственное мировоззрение скульптора.

Следует отметить, что дерево с конца 1960-х гг. «становится резонатором новых форм и идей»⁷. Следует отметить, что дерево с конца 1960-х гг. «становится резонатором новых форм и идей»⁸. Мастера Д. М. Шаховской, А. Н. Красулин, А. Ф. Комелин, работающие в абстрактной деревянной скульптуре, остаются в русле традиций, что проявляется в сохранении материала, введении в него цвета, обобщенности и монументальности изображения, условности и обращении к примитиву. В их произведениях проявляется связь с древнерусской пластикой в изображении домовых и идолов, с архаикой. Как отмечает Е. Василевская, «...суть этих рефлексий – не в прямом цитировании, но

в постижении внутренних структурных основ древнего искусства, логики пространственных и композиционных построений, законов архитектоники, принципов формообразования, знаковости и символики образов»⁹.

В 1970 и 1979 гг. А. Н. Красулин создает скульптуры «Птица», два абстрактных изображения, напоминающих птиц, в основе которых «чурки» со вставленными перпендикулярно «крыльями». В этих работах, преобладает конструктивное начало, каждая деталь выверена, подчеркнута вертикальная направленность скульптур, что было свойственно и древнерусской пластике. Ритм, создающийся благодаря необработанной первородной поверхности дерева, строгость пластической формы и ее органическое начало близко «...к пластике более древней – к миру космических представлений архаического мастера»¹⁰.

Красулинские «Птицы», как и древнерусские идола, вечны, они монументальны не только по своему построению, но и по ощущению, складывающемуся от них, скульптуры как «центр вселенной» приковывают к себе. Для А. Н. Красулина важно передать нетронутость материала, его органическое начало, то же восприятие возникает и от древнерусской деревянной скульптуры. Сама форма у скульптора является выражением сущности мира¹¹, это передается в архаичности образов и их «святости», они живут самостоятельной жизнью. Работы Красулина, как и произведения Шаховского, вписываются в пластические традиции¹², но при этом каждый из скульпторов сохраняет и вносит свое индивидуальное понимание в интерпретации этих традиций.

Как замечает Е. Василевская, «в произведениях и Шаховского, и Красулина вы не найдете внешней эмоциональности, ни яркой декоративности. Их формы всегда строго выверены и конструктивны, поэтика – серьезна и лаконична, а образы лишены сиюминутности... Их внутренняя, генетическая связь с традицией, основанная, как правило, на законах предметно-архитектурных построений»¹³.

В скульптурах Д. М. Шаховского, как и А. Н. Красулина, важен ритм, конструктивная основа образа, простота, гармония между формой и содержанием. «Хорал» (1973–1979) и «Крылатый» (1973) Шаховского в большей степени чем «Птицы» Красулина напоминают образы древнерусской пластики. Как уже отмечалось, в основе изображений идолов был заложен образ человека. Простые по своему построению, с намеченными лицами, вытянутыми по вертикали фигурами образы «Лесного шайтана» (вторая половина XIX в.) или домового, словно заново переродились и по-новому были интерпретированы скульптором. Построенные из щепок «Хорал» и «Крылатый» сложны по своей конструкции в отличие от языческих истуканов. Как и мастера прошлого, Шаховской сохраняет натуральный цвет дерева и его фактуру, незаметно вводя в композицию инородный материал (металл), который соединяет детали скульптуры.

Человек в творчестве Шаховского занимает центральное место. Так и в абстрактных фигурах его образ заключен в центре. Только Шаховской не прорабатывает лицо, как это было свойственно в языческой пластике, а усложняет не только конструктивно, но и содержательно свои работы. «Хорал» и «Крылатый» – соединение языческого и христианского, это изображение ветхозаветных ангелов¹⁴. Вертикальная направленность фигуры, ритм, создающийся за счет симметричной композиции, игра размеров деталей и структуры дерева, которую, как и саму скульптуру, можно разложить по щепкам, отсылают к архаичным образам, к вечности и основам бытия.

Как отмечает Т. Нечаева: «Во многих произведениях скульптора прочитывается сакральное начало. Многие – по назначению сакральны»¹⁵. А И. Голицын считает, что работы скульптора духовны¹⁶. Несомненно, на творчество и мировоззрение художника повлияло то, что его отец был священником¹⁷, а основы ремесленного дела и знакомство с народным творчеством было получено им в Московском художественно-промышленном училище¹⁸. Может быть, поэтому произведения Шаховского – это образы-символы, несмотря на то, что некоторые из работ повествовательного характера: триптих «Свадьба» (1970–1972), «Новорожденный» (1974) и «Прощание» (1974), а также скульптурная группа «Хлеб» (1967). Во всех работах скульптор идет от материала, видит в нем образ и только помогает ему обрести очертание. Тем самым проявляется бережное и уважительное отношение к дереву, что было характерно для мастеров прошлого и передавалось из поколения в поколение.

Чаще всего скульптор обезличивает своих персонажей, моделируя только очертания фигур без проработки лиц. В одной из ранних своих работ в скульптурной группе «Хлеб» художник намечает резцом лица персонажей и более детально, в отличие от последующих произведений, моделирует образы. Иногда Шаховской вводит цвет, использует позолоту («Девочка с кошкой», 1957–1975) и создает многофигурные композиции, «...идущие от народной, плотницкой традиции, виртуозно

выстроенные в пространстве простые и вечные понятия-образы: „Свадьба“, „Новорожденный“, „Прощание“»¹⁹.

Несвойственные древнерусской пластике многофигурные пространственные композиции, созданные в триптихе, повествовательного и бытового характера у Шаховского приобретают сакральное значение и напоминают библейские сцены. «Едва подправленные топором и стамеской доски составились... в ритуально-торжественные при всей своей жанровости сцены человеческого бытия. Архитектоника этих композиций безупречна, баланс абстрактной доски и живого человека найден точно»²⁰. Несмотря на обезличивание и плоскостность, обобщенность и условность в передаче персонажей только силуэтом, грубую обработку материала, как отмечает Е. Василевская²¹, скульптор точно подмечает и передает позы и жесты фигур, так что можно говорить об их индивидуальности. Стол является композиционным центром, вокруг которого располагаются персонажи. Для всех работ Шаховского важен ритм, в триптихе каждое произведение самостоятельно, но они связаны между собой общей идеей и пластическим решением. Замкнутость и концентрированность пространства вокруг образов, четкое деление и расположение фигур вокруг стола по группам придают движение и напряжение статичным и неэмоциональным на первый взгляд персонажам, но жесты некоторых из них оживляют всю форму.

Образы, созданные Шаховским, в меньшей степени, чем его пластический язык, связывают его с народной традицией резьбы по дереву. В моделировке фигур скульптор всегда идет от материала и его пластических свойств, он сохраняет и подчеркивает его структуру, тем самым усиливая ритм и «одухотворяя» свои произведения.

А. Ф. Комелин является младшим современником и последователем А. Н. Красулина и Д. М. Шаховского²², для его скульптур характерны гармония образов, лаконизм и простота в построении формы, обобщенность и условность в создании силуэтов. Комелин, как и Шаховской, опирается на традиции плотничества. Скульптура «Начало» (1991) напоминает абстрактных «Птиц» Красулина и «Крылатого» Шаховского, это изображение лика-маски, или своего рода «птица». Здесь «...формы обобщены до архаичной грубоватости...»²³, виден след резца, скорее всего топора, но в отличие от современников Красулин не использует структурные свойства дерева, для создания ритма, его образ обтекаем и монолитен, напоминает «истуканов».

Ближе к народной традиции по пластическому языку и использованию цвета скульптурная группа «Осень» (1984). Фигуры матери и ребенка слегка подцвечены краской, их изображение условно, скульптор оставляет следы резца, которые способствуют созданию эффекта колыхания платья женщины. Ее руки и ноги не проработаны, оставлены единым массивом, а образ чада, чьи пропорции нарушены, слит с формой дерева. Только слегка выступающая из единого пространства материала голова и согнутая рука говорят, что это самостоятельная фигура, а не «чурка». Композиционная группа соединена с помощью жеста (рука матери касается головки ребенка) и постамента, визуально удлиняющего образы. На творчество Комелина повлияло несколько традиций, поэтому нельзя с уверенностью говорить, что он опирается только на национальную. Но он, как и Красулин, и Шаховской, в «Осени» идет от пластических свойств дерева, сохраняя его текстуру.

Скульпторам, работающим на грани абстракции и фигуративных образов, свойственно внутреннее понимание традиций и опора на них. Они основываются на структурных и пластических свойствах дерева, обращаясь к образам архаичным и вечным. Работы Красулина, Шаховского, Комелина и в какой-то степени Волкова выглядят простыми и «почти» повторяющимися языческие идолы. Для художников 1960–1980-х гг. характерно, как и для мастеров прошлого, уважение и любовь к материалу, в котором они работают, отображение в нем образа человека, который у одних ассоциируется с народом, а у других с архаичным существом, заключающем в себе основы бытия.

Примечания

¹ Мантурова Т. Б. Возрождение дерева в русской скульптуре XX в. // Русская скульптура в дереве XX в.: из собр. Гос. Рус. музея / авт.-сост. Е. Василевская и др., авт. ст. Т. Б. Мантурова. СПб.: Palace Editions, 2001. С. 7; Василевская Е. В. Русская деревянная скульптура XX в.: к истории моск. скульптуры в дереве // Там же. С. 17; Бубнова Я. Возвращение к дереву // Декорат. искусство СССР. 1984. № 1. С. 17.

² Мантурова Т. Б. Указ. соч. С. 7.

³ Русский авангард и его национальные истоки: каталог / сост. З. Ю. Такурова, О. А. Горгунг. Екатеринбург: Артефакт, 2009. С. 3–4.

⁴ Голицын И. Памяти друга // Волков В. Графика; живопись; скульптура: каталог / сост. Е. И. Захарова. М.: Совет.

художник, 1990; Русский авангард и его национальные истоки: каталог / сост. З. Ю. Таюрова, О. А. Горгунг. Екатеринбург: Артефакт, 2009. С. 3, 4.

⁵ Славова Л. А. О выставке «Русская скульптура в дереве. XX в.» // Русская скульптура в дереве XX в.: из собр. Гос. Рус. музея / авт.-сост. Е. Василевская и др., авт. ст. Т. Б. Мантурова. СПб.: Palace Editions, 2001. С. 30.

⁶ Голицын И. Указ. соч.

⁷ Василевская Е. В. Указ. соч. С. 18.

⁸ Там же. С. 18.

⁹ Там же.

¹⁰ Андрей Красулин. Образ жизни: скульптура, живопись, графика / сост. А. Юликова. СПб.; М.: Palace Editions, 2007. С. 241.

¹¹ Андрей Красулин. Старая мастерская; Новая мастерская: каталог / вступ. ст. Д. Сарабьяна. М., 1998. С. 6.

¹² Андрей Красулин. Образ жизни. С. 241.

¹³ Василевская Е. В. Указ. соч. С. 18.

¹⁴ Мурина Е. О Шаховском // Дмитрий Шаховской: к 75-летию со дня рождения: скульптура; монументально-декоративное искусство; графика / авт.-сост. Л. В. Марц, Н. Л. Розенвассер; авт. вступ. ст. Л. В. Марц. М.: Сканрус, 2003. С. 12.

¹⁵ Дмитрий Шаховской: к 75-летию со дня рождения: скульптура; монументально-декоративное искусство; графика / авт.-сост. Л. В. Марц, Н. Л. Розенвассер; авт. вступ. ст. Л. В. Марц. М.: Сканрус, 2003. С. 16.

¹⁶ Там же. С. 13.

¹⁷ См.: Марц Л. Дмитрий Шаховской // Дмитрий Шаховской: к 75-летию со дня рождения: скульптура; монументально-декоративное искусство; графика / авт.-сост. Л. В. Марц, Н. Л. Розенвассер; авт. вступ. ст. Л. В. Марц. М.: Сканрус, 2003. С. 4.

¹⁸ Там же. С. 6.

¹⁹ Там же.

²⁰ Мурина Е. Указ. соч. С. 12.

²¹ Василевская Е. В. Указ. соч. С. 18.

²² Там же. С. 22.

²³ Яблонская М. Острое, живое, современное // Творчество. 1988. № 3. С. 26.

Проблема определения «ботанической иллюстрации» как жанра графики

На сегодняшний день сформировалась обширная группа произведений, определяемая термином «ботаническая иллюстрация». Анализ ключевых этапов в развитии данного явления позволяет вскрыть внутреннее противоречие термина и феномена. Следующим шагом предстоит определить границы понятия «ботаническая иллюстрация». Рассмотрение области книжной графики, напрямую связанной с наукой ботаникой, помогает определить одно из направлений обширного жанра, термин для которого возможно разработать только на основе дальнейшего исследования всех основных подходов к проблеме изображения живых цветов в области книжной иллюстрации.

Ключевые слова: ботаническая иллюстрация, научная иллюстрация

Ksenia P. Garmider

**The problem of the definition of «botanical illustrations»
as a genre of graphics**

An extensive group of works, defines with the term «botanical illustration», has formed to date. Analysis of key stages in the development of this fact allows to reveal an internal contradiction of the term and the phenomenon. Following step will define the boundaries of the «botanical illustration» concept. Review of field of book graphics, directly related to the science of botany, helps to identify one of the areas of the vast genre, the term for which it is possible to develop only on the basis of further studies of the main approaches to the problem of natural flowers portrayal in the field of book illustration.

Keywords: botanical illustration, scientific illustration

Впервые термин «ботаническая иллюстрация» используется в книге «Искусство ботанической иллюстрации: иллюстрированная история»¹ Уилфрида Бланта в середине XX в., это одно из первых исследований посвященное истории изображения растений в книжных иллюстрациях. Данный термин будет широко применяться и в других исследованиях иностранных авторов: «Ботанические иллюстрации»² Клауса Ниссена, «Сокровища ботанического искусства»³ Ширли Шервуд и др., таким образом, он исторически закрепляется за определенным видом изображений растений.

Однако подобный исторический подход к изучению данного феномена и сам термин образуют внутренние противоречие: исследователи определяют понятием «ботаническая иллюстрация» весьма широкий круг явлений, включающий в себя иллюстрации к ботаническим атласам, изображения растений в медицинских справочниках и травниках VI–XVII вв., современные акварельные студии. В то время как «ботанический» означает относящийся к ботанике, следовательно, «ботаническая иллюстрация» не могла появиться ранее, чем в XVIII в., так как именно в этот период эта наука выходит из корпуса медицинских наук и обретает самостоятельность.

Исходя из этого, становится очевидным одно из первых затруднений, встречаемых на пути исследования этой области. В указанных работах термин «ботаническая иллюстрация» теоретически не разрабатывается, т. е. за термином не закреплено конкретное понятие, не выведен принцип, по которому исследователи выделяют «ботаническую иллюстрацию» из общей картины изображения растений.

Однако безусловное достижение предшествующих исследователей в том, что им удастся сформировать группу художественных произведений, это и явилось основной предпосылкой к жанровому определению не феномена иллюстраций к ботаническим изданиям, а иного художественного явления, которое включало бы в себя разные подходы к задаче изображения живых цветов в области книжной иллюстрации. Категория «жанр» обобщает черты, свойственные обширной группе произведений, «она обращена как к отдельному произведению, так и к искусству в целом»⁴. Одним из оснований для выделения группы произведений в отдельный жанр является неизменный предмет изображения, здесь это разнообразные растения. Для того чтобы не уйти в область тематического исследования, следует сразу оговориться, что этот предмет не только закреплен за конкретной художественной формой, но и обладает специфическими содержательными качествами.

Расцветом ботанической науки можно по праву считать XVIII в., так как именно в это время

Карл Линней разрабатывает «научный язык ботаники»⁵. Создаются великие научные ботанические труды, богато иллюстрированные изображениями растений. Здесь мы можем начать историю «ботанической иллюстрации» – как специфической области книжной графики.

Согласно основному принципу построения ботанического сочинения, характерному для многих изданий того времени⁶, иллюстративный материал помещается в конце книги и называется «Таблицами». Чаще всего одной таблице соответствует целая страница, она представляет собой изображение растения, помещенного на белом фоне. Такая художественная форма определена с одной стороны самой логикой этого изображения – известно, что «формальные свойства книжной иллюстрации определяются книжной страницей, белой плоскостью бумаги»⁷, которую иллюстратор чаще всего оставляет как бы неиспользованной. С другой стороны – научной задачей, которая требует извлечения объекта исследования из природной среды с последующим помещением его в лабораторные условия.

Становится очевидным, что «ботаническая иллюстрация» – это не просто тема для иллюстраций, изображение растений, а определенная задача, при том не только научная, но и художественная, это специфическое видение и способ познания природы. Разумеется, что иллюстрации, связанные с научной областью, будут идти под флагом натурализма, а художник, занятый в этой области, должен стремиться к объективному изображению природы. При этом натурализм «ботанических иллюстраций» может проявляться не только в сфере изобразительных тенденций, но и путем изображения частей растения – корней, семян и т. д., что обычно художником отбрасывалось при изображении. Художник стремится изобразить растение с сохранением всех его случайных ракурсов и, несмотря на то, что растение вырвано из природной среды оно не теряет свое природное пространственное расположение. Растение не выглядит сорванным и брошенным на лист бумаги, оно продолжает расти на странице атласа.

Иллюстрации к ботаническим изданиям не ограничиваются только лишь XVIII в., они и дальше будут сопровождать научные сочинения ботаников XIX и XX вв.⁸ Однако постепенно содержательная составляющая «ботанической иллюстрации» отступает на задний план перед формой. Огромный интерес, проявляемый к ботаническим изданиям еще в XVIII в., породил практику создания иллюстрированных атласов не только с научной целью. Одним из самых известных иллюстраторов этого направления можно назвать Пьера-Жозефа Редуте (1759–1840) и его работу «Les Roses» (1817–1824). Здесь нет научного текста, а розы, хотя и изображены ботанически точно, натуралистично, но эти иллюстрации рассчитаны скорее на эстетическое удовлетворение большой аудитории любителей ботаники, а не для ученых, так как они могут показаться им не научно пышными и выразительными. К тому же, постепенно происходит изменение условий бытования этих графических листов и «ботаническая иллюстрация» выходит за пределы печатного издания и занимает место в коллекциях и интерьерах. Очевидно, предпосылкой к этому явилось извлечение страниц с изображениями из научных атласов. Это стало возможным благодаря особому месту иллюстрации в общей структуре книги.

Безусловно, не только физическое извлечение страниц стало поводом для выхода «ботанической иллюстрации» за пределы книги. Преодоление изобразительных тенденций и сухой иллюстративной функциональности вследствие творческого преобразования природы способствует обретению произведение образных свойств и самостоятельной художественно-эстетической значимости. Сложность художественной задачи, которая ставится перед иллюстратором ботанического издания, обусловлена принадлежностью к науке. Художник должен решить для себя вопрос об объективности в области изображения растения. Многие художники, работавшие над созданием иллюстраций к ботаническим изданиям, решали научную задачу совершенно особенно, они стремились к обобщению экземпляра природы, но не по пути упрощения и схематизации. В своих работах они создают образ идеального объекта живой природы, избранного представителя целого вида растений. Что будет более объективным схема или идеализация? В области «ботанической иллюстрации» нет полного торжества только лишь изобразительных тенденций, разумно лишь обозначить шкалу возможных деформаций и здесь крайними понятиями будет не только «копия» и «схема», а соотношение «субъективного» и «объективного», которое каждый иллюстратор для себя определяет самостоятельно. Чувственно осмысленный художником пластический образ растения не противоречит научной точности: мысль бутона ясна не зависимо от того какими линиями его выразил автор. Таким образом, становится ясно, что «ботаническая иллюстрация» допускает различные подходы в пределах научной задачи.

Следующим шагом явилось создание произведений уникальной графики идентичной страницам из ботанических атласов. Не связанные с иллюстративной функцией и даже областью печатной

графики, они также определяются термином «ботаническая иллюстрация». Практика подражания листам из ботанических атласов превратила «ботаническую иллюстрацию» из области книжной графики в специфическую художественную задачу, которая генетически связана с научной. Здесь становится трудно достоверно отнести то или иное произведение к иллюстрациям из ботанических изданий, несмотря на то, что это область книжной графики многие листы могут быть просто вырваны из атласа, или же, например, к акварельной зарисовке. Поразительно, как под влиянием «ботанической иллюстрации» изменяется понятие натуральных штудий. Безусловно, в основе любых иллюстраций этой области лежит рисунок, как «главное орудие изучения натуры»⁹. Широко известна практика совместной работы художников и ботаников в полевых условиях. К примеру, в экспедицию с И. Х. Буксбаумом (1693–1730) был отправлен художник И. Х. Маттарнови «ради живописания натуралей и разных трав»¹⁰. Листы с изображениями растений, привезенные из экспедиции, в дальнейшем становились иконографической основой для оформления научного издания. В этой связи становится понятным, почему же происходит смешение этих двух понятий, и современные натурные зарисовки называют «ботанической иллюстрацией». Поэтому формальный анализ не поможет отличить иллюстрации к ботаническим изданиям и произведения уникальной графики, вдохновленные страницами этих научных атласов. Однако стоит отметить, что иллюстрации к научным атласам относятся к области печатной графики, несмотря на то, что зачастую дополнительно прорисовываются акварелью. Таким образом, «ботаническая иллюстрация» – это с одной специализированная книжная иллюстрация, источник и задачи которой обусловлены ботанической наукой, с другой – творческая задача, своеобразный подход к натурным рисункам.

Проанализировав границы термина «ботаническая иллюстрация», становится очевидной узкая направленность этого явления и невозможность определения им такой широкой категории как жанр графики.

Примечания

¹ Blunt W. The art of botanical illustration: an illustrated history. London, 1950. P. 304.

² Nissen C. Die botanische Buchillustration. Stuttgart, 1951. S. 324.

³ Treasures of botanical art: icons from the Shirley Sherwood and Kew Collections. Kew: Royal Botanic Gardens, 2008. P. 272.

⁴ Цит. по: Яковлева Н. А. Художественный образ как основа жанровой типологии искусства // Искусствоведение и художественная педагогика в XXI в. СПб., 2012. С. 12.

⁵ Цит. по: Колчинский Э. И., Сытин А. К., Смагина Г. И. Естественная история в России: очерки развития естествознания в России в XVIII в. СПб., 2004. С. 21.

⁶ Например: «Flora Lapponica» Карла Линнея, «Flora Danica», «Центурии» Иоганна Буксбаума и др.

⁷ Цит. по: Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изд. В. Шевчук, 2008. С. 84.

⁸ Например: «Flora Altaica» Карла Ледебур, «Флора СССР» и др.

⁹ Цит. по: Виппер Б. Р. Указ. соч. С. 33.

¹⁰ Цит. по: Материалы для истории императорской академии наук. СПб.: Тип. Имп. АН, 1885. Т. 1. С. 209.

М. А. Полякова

Книга как материал современной скульптуры: проблемы типологии

В данной статье рассматриваются общие художественные тенденции в рамках феномена книжной скульптуры. Особое внимание уделено сравнительному формально-стилистическому анализу арт-объектов, а также классификации книжной скульптуры согласно предпочтительной технике работы с материалом, жанрам, отношению авторов к выразительным возможностям книги как материала и характеру связи смыслового содержания использованных в качестве материала книг с идеей готового произведения.

Ключевые слова: современная скульптура

Margarita A. Polyakova

Book as a material of modern sculpture: the problem of typology

This article discusses the general artistic tendencies within the phenomenon of the book sculpture. Particular attention is given to comparative formal stylistic analysis of art objects, as well as the classification of book sculpture according to a preferred technique of working with the material, genre, author's attitude to the expressive possibilities of the book as the material and the nature of communication semantic content used as the material of the books with the idea of the finished product.

Keywords: modern sculpture

На вопрос, что же такое современное искусство, равно как и искусство в целом, однозначного ответа не существует. Вряд ли мы приблизимся к нему и в обозримом будущем, однако, нарочитое стремление художников XXI в. к преодолению границ – духовных, морально-этических, национальных, гендерных или сугубо вещественных – создает иллюзию вседозволенности искусства, и кажется, для нас уже не существует запретных тем. Самые смелые, самые дискуссионные идеи художники свободно выражают в своих работах посредством предметов, которые в предшествующие эпохи невозможно было представить в качестве материала для творчества такого рода. Но если инсталляция из бытовых отходов или картина из пластиковых солдатиков на сегодняшний день вряд ли шокируют посетителя галереи, то книжная скульптура до сих пор вызывает у многих недоумение и внутренний протест. Чем обусловлена такая реакция зрителя, насколько она оправдана и какова мотивация художников, выбирающих в качестве материала для своих произведений именно книгу, мы попытаемся выяснить в данном исследовании.

С технически-функциональной точки зрения, по определению Ю. Я. Герчука, книга – не что иное, как относительно компактный, портативный и целостный предмет, вмещающий обширное письменное сообщение для длительного хранения, и достаточно удобный для многократного использования¹. Если же рассматривать книгу в контексте мировой культуры, окажется, что с III тысячелетия до н. э. и вплоть до позднего средневековья она являлась по преимуществу объектом культовым, магическим, сакральным, использовавшимся часто лишь в ритуальных целях. ореол божественной сокровищницы знаний, которую следует не читать, а декламировать наизусть, не применять по назначению, а бережно хранить, роднит древнеиндийскую буддийскую книгу «потхи» с европейским христианским кодексом². В дальнейшем по тому же пути пройдут идеологи «*livre d'artiste*» – так называемой «книги художника» – во главе с Амбруазом Волларом, создавая уникальные арт-издания, предназначенные главным образом для любования мастерством художника, а часто и вовсе непригодные для чтения в силу особенностей оформления текста. Таким образом, возникновение книжной скульптуры как феномена современного искусства становится гораздо более закономерным и объяснимым.

К сожалению, ввиду относительной новизны явления, выстроить достоверную хронологию его развития не представляется возможным. Однако на основе анализа работ ряда художников США, Канады и Европы уже сегодня допустимо классифицировать книжную скульптуру по техникам исполнения, жанрам и степени вовлеченности книги как материала в образную, смысловую сферу произведений. При этом необходимо уточнить, что сам термин «книжная скульптура» весьма условен и подразумевает скорее оригинальные арт-объекты, чем скульптуру в классическом ее понимании.

Первый художник, на которого следует обратить внимание в контексте нашего исследова-

ния – Брайан Деттмер (Brian Dettmer). Упомянув среди своих вдохновителей Тима Хокинсона и Тома Фридмана³, известных экспериментаторов в работе с необычными материалами, сам Деттмер создает круглые скульптуры и барельефы из старых книг при помощи ножа, пинцета и хирургических инструментов. Для формирования изначального объема и необходимой фактуры будущего произведения, он изгибает книги, сворачивает страницы в рулоны и фиксирует их при помощи прессов, после чего начинает резьбу, как бы обнажая внутреннюю сущность книги. Позиционируя себя как вторичного после художника-иллюстратора творца, он ничего не добавляет, а только «отсекает лишнее» согласно замыслу. Любопытно, что Деттмер практически полностью игнорирует обложку, изредка использует ее в качестве рамки или каркаса при создании композиций из нескольких скрепленных между собой книг, а чаще просто убирает. В результате остается сплошная масса страниц, создающая за счет фактуры и цвета впечатлительное телесности. Эту массу при помощи специальных инструментов художник подвергает настоящей хирургической операции, благодаря чему формируется восприятие книги не как материала для скульптуры, но как живого организма. «Изображения и идеи раскрываются, обнажая историю и воспоминания», – объясняет Брайан Деттмер⁴. Визуализируя содержание каждой конкретной книги, художник раскрывает перед нами сложные, многослойные цветные миры со множеством незаметных с первого взгляда деталей. Провоцируя тем самым зрителя на длительное изучение скульптур, Деттмер старается побудить его к размышлению о месте и ценности книги в XXI в., когда «неосызаемые потоки информации становятся все быстрее, а материал и история теряются и забываются»⁵.

Другой весьма примечательный художник, работающий в технике резьбы по книге, – канадский скульптор Гай Ларами (Guy Laramee). В отличие от своего американского коллеги Ларами отдает предпочтение пейзажу и вырезает горные ландшафты из старых энциклопедий, словарей и атласов звездного неба. Используя в работах преимущественно толстые многотомные издания, художник добивается удивительной реалистичности пейзажей за счет резьбы не вдоль, а поперек страниц и последующего тонирования рельефа. Текст и иллюстрации книг не представляет для него интереса, однако, к выбору материала для скульптур с точки зрения символизма, духовной и интеллектуальной значимости Ларами подходит осознанно и очень серьезно. Так, масштабная инсталляция «Adieu» («Прощай»), приуроченная к завершению публикации энциклопедии «Британника» с двухсотлетней историей, выполнена в виде горного ландшафта стран Латинской Америки из двадцати четырех томов все той же «Британники», а серия композиций «Великая стена» составлена из китайских словарей. Каждая скульптура Ларами благодаря мягким очертаниям и цветам, игре света и тени смотрится чрезвычайно гармонично, поэтому их зритель это, прежде всего, созерцатель и философ. «Освещенная солнечным светом келья в пещере, укрывшийся в скале город и разошедшиеся горы символизируют утраченную человечеством веру в Бога и самих себя. Заветы наших предков потеряли свою актуальность в мире эволюционного прогресса, в котором такие качества как честность, самоотверженность и доброта уступили место жадности и корысти»⁶, – говорит художник о серии «Biblios», которая представляет собой серию пейзажей знаковых мест, упомянутых в «Ветхом Завете».

Интересно и весьма показательно сравнение творческого подхода и произведений Ларами с деятельностью эпатажного художника из Нью-Йорка, работающего под псевдонимом Роберт (The Robert). Создавая небольшие круглые скульптуры и инсталляции примерно в той же технике, за счет резьбы поперек страниц, он также полагает выбор книги принципиально важным аспектом своих работ. Однако если пейзажи Ларами вполне самодостаточны и при потере программы, интеллектуального посыла, не лишаются силы эмоционального воздействия на зрителя, не знакомого с содержанием использованных в качестве материала книг, то большинство произведений Роберта обретают истинный смысл только во взаимодействии содержания и формы. Изготавливая пистолеты и ручные гранаты из различных изданий Библии и пособий по психотерапии, вырезая раков и тараканов из художественных альбомов, мастера швабру из тома Британской энциклопедии, скульптор играет на контрастах, бросает вызов нравственным критериям зрителя, тем самым побуждая его к полемике и размышлениям о роли религии, искусства и человека в современном мире.

Напрямую к проблематике человеческой личности обращается Николас Галанин (Nicolas Galanin), уроженец Аляски, получивший образование дизайнера ювелирных изделий в университете Гилдхолл. Именно ему принадлежит идея создания скульптурных портретов из книг, которую с большим энтузиазмом поддержало голландское издательство «Van Wanten Etcetera» в рамках своей рекламной компании к традиционной неделе книги в 2011 г. Галанин выполняет заказ издательства и представляет на суд публики серию работ, в числе которых портреты Анны Франк и

Винсента Ван Гога, под общим названием «Кем мы стали?» («What have we become?»). Портреты-горельефы своих героев художник создает из их же собственных автобиографий, представляя объемные лица в виде полураскрытых книг без обложек, каждую из которых теоретически можно перелистать и прочесть. Зрителю, таким образом, предоставляется возможность проникнуть во внутренний мир человека, изучить его без предубеждений и стереотипов, часто диктуемых внешней средой. Прочие работы, не вошедшие в серию и представляющие собой портреты, не имеющие конкретного прототипа, Николас вырезает из старых справочников и познавательных брошюр, а иногда и вовсе из подшивок чистых страниц. Тем самым художник стремится донести до зрителя, что человеческую личность в значительной степени формирует литература, и, кроме того, то, что каждый сам является автором своей судьбы.

В заключении разговора о резчиках по книге, необходимо упомянуть Кайли Стиллман (Kylie Stillman), которая называет главным своим вдохновителем и учителем упомянутого выше Брайана Деттмера⁷. Следуя по его стопам, художница также использует для своих произведений стопки книг и работает при помощи хирургических инструментов, однако, как и Гай Ларами, мало интересуется внутренним оформлением книги, лишь изредка используя разворот форзаца в качестве фона, режет поперек страниц, а круглой скульптуре предпочитает контррельеф. Среди излюбленных сюжетов Стиллман японские деревца бонсай, птицы и цветочные букеты, которые передают отношение скульптора к книге как к объекту живому и в высшей степени гармоничному, при общении с которым человек обретает то же спокойствие и радость, что и при любовании природой. В то же время очевидно отсутствие в этих работах прямой связи с конкретным содержанием используемых книг, что несколько странно, если учесть высказывание самой художницы относительно своего творчества: «В современном мире ценится только то, что можно увидеть и потрогать руками, а слова потеряли свою магию. Поэтому, для того, чтобы донести мысли, чувства и переживания автора той или иной книги мне приходится визуализировать их при помощи скальпеля. К моему глубочайшему сожалению сегодня это единственный способ привлечь внимание читателя к серьезному литературному произведению»⁸.

Разумеется, способы скульптурной работы с книгой, даже в виду относительной новизны жанра, а может быть, и благодаря этому не ограничиваются резбой.

Английская художница Сью Блэквелл (Su Blackwell), выпускница Королевского колледжа искусств, стала известна как автор необычных инсталляций, где на пространстве раскрытой книги возникают скульптурные композиции с элементами коллажа и оригами. Первая работа такого рода, «Тихий американец», представляющая собой стаю вырезанных из книжных страниц мотыльков, летающих из форзаца раскрытой книги, была создана Блэквелл под впечатлением от смерти отца, и навеяна китайской легендой о возрождении души из праха в виде бабочки⁹. В дальнейшем художница обращается к объемной иллюстрации художественных произведений, в основном сказок. Вырезая уже использовавшиеся в книге иллюстрации, а также причудливым образом складывая фрагменты страниц с текстом, Сью Блэквелл склеивает их между собой, подвешивает на тонких лесках, иногда укрепляет проволокой и расставляет согласно композиции, как на театральной сцене. Немалая роль в инсталляциях Блэквелл отводится источникам света, игре света и тени, которая оживляет пространство, подчеркивает его глубину и сложность, а также создает мистическую, волшебную атмосферу, присущую историям тысячи и одной ночи, «Маленькому принцу» Сент-Экзюпери, сказкам Андерсена, Шарля Перро и Льюиса Кэрролла.

Находит вдохновение в приключенческих романах и детских сказках и Келли Кемпбелл Берри (Kelly Campbell Berry), но в отличие от своей коллеги художница ставит книжный разворот вертикально, что позволяет воспринимать его так же, как раскрытую при чтении книгу. Кроме того, Келли Берри не стремится задействовать окружающее пространство в той мере, как это делает Блэквелл. Напротив, она скорее создает это пространство внутри самой книги, вырезает окошки в книжных листах и получившийся объем занимает коллажами из иллюстраций, которые перекрывают друг друга, заходят на поля, а иногда и выглядывают из-за страниц. Такая специфика работы с элементами резьбы и интересом к художественному оформлению книги роднят творчество Берри с произведениями все того же Брайана Деттмера. Интересно, что в некоторых своих инсталляциях она наделяет персонажей соответствующими вырезанными из текста репликами, благодаря чему создается отсылка к комиксам, а это еще более оживляет композицию в целом, воспроизводя работу воображения в момент чтения книги. Такие трехмерные иллюстрации, безусловно, способны заинтересовать современного ребенка, привить ему любовь к литературе, полностью выполняя задачу, поставленную перед собой художницей. «Это произведение было вдохновлено моим пониманием детского воображения. В воображении ребенка все возможно. И не существует пути,

более способствующего его развитию, чем чтение»¹⁰, – пишет Келли Кемпбелл Берри на своем официальном сайте в описании одной из работ.

Принципиально иную цель схожими средствами в своих произведениях преследует Томас Уайтмен (Thomas Wightman). Его серия книжных скульптур, состоящая из трех взаимосвязанных частей, посвящена психическим расстройствам. В первой части под названием «Утопление от одержимости» («Drowning from Obsession») бумажный корабль, аллегория здравого смысла согласно программе художника, попадает в водоворот книжных страниц, причем очевидно, что самостоятельно спастись из глубины этой воронки корабль уже не сможет, как не способен помочь себе отчаявшийся человек. Вторая часть – «Терзаемый сомнениями» («Plagued by Doubt») – представлена в виде раскрытой книги, как и в первой части, подвешенной за край переплета, где из той же воронки вылетают бумажные бабочки и обрывки текста. При всей формальной схожести с работой Сью Блеквелл «Тихий американец», здесь нет и намека на легкость, воздушность композиции. Напротив, насекомые со знаками вопроса на помятых крыльях плотно облепляют форзац и выползают за его пределы на стену, вполне способные в скором времени поглотить все вокруг, как прогрессирующая болезнь. Третья часть – «Крушение моего поезда мыслей» («Derailing My Train of Thought») – трагический финал. Бумажный поезд, возникая из прорезанного в книжных страницах туннеля, терпит крушение, в результате которого из перевернувшегося вагона рассыпаются буквы. Таким образом, используя книгу как легко распознаваемый символ разума, художник попытался визуально представить изменения, происходящие с человеческой психикой, и привлечь внимание общественности к такому рода недугам.

В качестве отдельного направления книжной скульптуры можно выделить творчество Джорджи Рассел (Georgia Russel) и Жаклин Раш Ли (Jacqueline Rush Lee): их отличительной особенностью является стремление не к использованию книги в качестве материала, а к полной ее трансформации.

Так, работы Рассел, выполненные из книжных страниц, изрезанных в тонкие, похожие на перья, полоски, производят впечатление легких динамичных объектов. Книги, вышедшие из мастерской художницы, напоминают фантастических птиц или морских существ, а иногда буквально сами обретают крылья и новое дыхание. Жаклин Раш Ли в свою очередь так обрабатывает книжные листы, окрашивает, изгибает и закрепляет их особым образом, что старые книги превращаются в фантазийные цветы с мельчайшими прожилками в «лепестках», а некоторые, будто закрученные вихрем движения, напоминают горящие книги из известного романа Рэя Брэдбери и вызывают множественные ассоциации, начиная от угадывающегося по цветовым пятнам даосского символа единства противоположностей Инь и Ян, до галактической спирали Млечного пути.

Однако чтобы использовать печатные издания в качестве материала для создания скульптуры, далеко не всегда необходимо обрабатывать их. Порой достаточно взять несколько книг или даже разрозненных страниц, соединить их, свернуть в рулоны – и необычная инсталляция готова. Так поступает, в частности, уже упомянутая Жаклин Раш Ли, среди работ которой блоки из спрессованных книг, рисунком и фактурой срезов страниц похожие на спилы стволов деревьев. Зрителя такие объекты, безусловно, должны натолкнуть на размышления об экологических проблемах, а также о сходном тревожном состоянии природного и литературного наследия в современном мире. Но наиболее ярким представителем этого направления можно считать Ника Джорджиу (Nick Georgiou), чьи скульптуры целиком созданы из свернутых в рулоны книжных страниц и газет. Обеспокоенный «смертью печатного слова»¹¹, художник создает необычные инсталляции, скульптуры людей и животных в рамках стрит-арта. Забавные и немного пугающие фигуры скульптор выставляет на городских улицах и устанавливает на крышах домов, одновременно привлекая внимание молодежи к бумажным носителям информации и отмечая наступление эпохи цифровых технологий.

Разумеется, в данной работе приведен лишь краткий обзор творчества авторов, работающих в области книжной скульптуры. Тема требует дальнейшего, более кропотливого исследования, и все же на основе проведенного анализа уже сейчас возможно провести классификацию художников. Во-первых, по предпочтительной технике работы с материалом: резьба (продольная и поперечная), объемный коллаж с элементами оригами и квиллинга. Затем по жанрам: портрет, пейзаж, натюрморт, анатомические штудии, внежанровые произведения. В-третьих, по отношению к выразительным возможностям книги как материала: степень внимания к иллюстрациям, тексту, оформлению обложки, формату издания. И наконец, по характеру связи смыслового содержания использованных в качестве материала книг с идеей готового произведения: взаимодействуют ли они, и если да, то гармонично или, напротив, за счет игры на контрастах. Конечно, мир современного искусства предполагает практически бесконечное разнообразие творческих приемов и выразительных средств в арсенале художника, поэтому заключение каждого из них в строгие жанрово-стилистические

рамки довольно некорректно, однако на основании проведенной типологии очевидно, что книжная скульптура – актуальное и перспективное направление, которое, если подойти к его изучению непредвзято, в большинстве случаев вовсе не стремится эпатировать публику. Современные скульпторы в этом смысле уподобляются художникам «Livre d'artiste» и средневековым мастерам, возводя книгу в ранг объекта высшего, неутилитарного, созданного для созерцания и размышления. Сама же она, даже использованная в качестве материала для скульптуры, остается книгой и успешно выполняет важнейшие свои функции – воспитывать, просвещать и побуждать человека к непрерывному духовному росту.

Примечания

¹ См.: Герчук Ю. Я. История графики и искусства книги. М.: Рип-холдинг, 2013. С. 17.

² Там же. С. 41–66.

³ URL: <http://briandettmer.com> (дата обращения: 03. 02. 2016).

⁴ Цит. по: URL: <http://bigpicture.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

⁵ Там же.

⁶ URL: <http://unnatural.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ URL: <http://sublackwell.co.uk> (дата обращения: 03. 02. 2016).

¹⁰ URL: <http://kellycampbellberry.com> (дата обращения: 03. 02. 2016). «This piece was inspired by my perception of a child's imagination. In the mind of a child, all things are possible. And there is no better way to foster that imagination than to read to a child» (пер. М. Поляковой).

¹¹ URL: <http://myhumancomputer.blogspot.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

В. А. Ушакова

Концепция азбуки в творчестве русских художников, XX–XXI вв.

Проанализированы различные варианты опубликованных и рукописных проектов азбук. Вводится в научный оборот большое количество источников – реально существующих изданий, дана типология. Проанализированы варианты изданий и принципы художественного решения.

Ключевые слова: книжная графика, иллюстрированная азбука

Varvara A. Ushakova

Concept of ABC-book in the works of Russian artists, 20th–21st centuries

The article describes various published and manuscript ABC-books. Introduced in the scientific turnover a large number of sources of existing publications, the paper introduces a typology. Analysed options for media and principles of artistic decisions.

Keywords: book drawings, the illustrated alphabet

На протяжении XX в. русские художники неоднократно оформляли детские азбуки. Одной из первых была «Азбука в картинках» А. Бенуа (1904)¹. Однако, параллельно детским азбукам, созданных по заказу издательств, появлялись и до сих пор появляются азбуки-проекты, не имеющие отношения к задачам детской литературы. Это были личные проекты художников, которых азбука привлекала, как художественная форма. Такие проекты немногочисленны, но интересны, и встречаются в творчестве разных художников XX в. и начала XIX в. В этот ряд входят шутивая азбука М. Добужинского (1911), посвященная художникам из объединения «Мир искусства», проект П. Митурича, «звездная азбука», созданный по мотивам произведений и идей поэта В. Хлебникова (1920–1922), эротическая азбука С. Меркулова (1931), азбука, как отражение исторических событий. Д. Плаксина (1989), азбуки-путеводители А. Флоренского (2011–2014), азбука-игра С. Хрусталева (2014). Каждый проект уникален, и вполне правомерно, на мой взгляд, говорить о новом специальном понятии, которое объединит подобного рода проекты и будет звучать как «азбука художника» (по аналогии с такими современными терминами, как книга художника и artist book).

Азбука как форма – это системное представление художественного мира. По своей внутренней структуре азбука, как и серия живописных или графических изображений, выполненных на одну тему, состоит из равнозначных листов, объединенных в один ряд. Однако, форма азбуки всегда, пусть даже в небольшой степени, сохраняет в себе обучающую функцию: художник предоставляет зрителю порядок постижения своей идеи. Прочитывая азбуку, переходя от буквы к букве, зритель обучается видению идеи или проблемы, близкому видению самого художника. В итоге это помогает первому понять объединяющий все листы азбуки концепт. Помимо этого, листы азбуки, подобно лубочным картинам, наделены игровой аурой. Изображения персонажей или букв, с подписями к ним – это знаки, которые как в лубке, так и на листе азбуки дают зрителю импульсы для развертывания скрытых в них понятий и ассоциаций². Однако природа лубочной картины всегда связана с театром и предполагает зрительскую активность. Тогда как изображения букв в азбуке не требуют такой степени эмоционального участия. Итак, азбука очень привлекательна как художественная форма. В эту форму можно вложить любую идею, поэтому так индивидуален каждый отдельно взятый проект.

Среди самых первых проектов азбуки, интересен проект художника П. Митурича – «звездная азбука», созданный художником в 1920–22 гг. как один из графических вариантов иллюстрирования идей и произведений поэта В. Хлебникова. В конце 1910-х гг. П. Митурич прошел курс обучения в батальном классе Академии художеств, но вскоре заинтересовался авангардными экспериментами и создал несколько картин из необычных материалов. Однако более известны графические работы художника: пространственные композиции из бумаги и картона (сам мастер называл их «пространственной графикой»), «звездная азбука» и так называемые графические мотивы³.

«Звездная азбука» представляла из себя несколько десятков раскрашенных черной тушью бумажных кубиков. К сожалению, большинство кубиков было уничтожено самим художником, сохранились лишь черно-белые фотографии. Как и в графических мотивах, созданных им в то же время как осмысление идей и стихотворений Хлебникова, здесь для Митурича был важен момент передачи формальных особенностей заумного слога поэзии графическими средствами. Вполне допустимо считать, что художником предполагалась возможность перемещать кубики, и тем самым создавать («конструировать») новые их сочетания. Раскрашенные Митуричем бумажные кубики – это осязаемое и визуальное воплощение идеи

Хлебникова, прежде всего, о создании новых слов из букв, путем соединения корней и слогов на основе их звучания и созвучия. Поэт неоднократно возвращался к составлению заумной азбуки – исследовал буквы и слоги, составляя образы букв через их звучание и значение в слове⁴. Однако, Хлебников мечтал создать понятный всем язык наподобие восточных иероглифов, в которых звучание слова соединилось бы с определенным цветом. В графических мотивах Митурича цвет отсутствует, но идеи Хлебникова воплощены в них в той мере, в какой их прочувствовал художник.

Другим достойным внимания проектом-азбукой, является азбука-история Д. Плаксина, появившаяся в конце 80-х гг. XX в. как реакция художника (графическая интерпретация) на события «перестройки»⁵. Художник Д. Плаксин в 1970–1980-х гг. много работал в области полиграфии – и это отразилось в его живописных работах последующих десятилетий⁶. Азбука Плаксина – это серия черно-белых изображений на бумаге, нанесенных тушью и тростниковым пером. В своей азбуке художник не создавал на каждую букву отдельного понятия. Вместо этого он в изображении разных букв варьировал определенную группу понятий, мотивов и тем. Самый частый мотив, встречающийся в азбуке, это мотив камня и каменной кладки. В своем творчестве художник неоднократно изображал камень или каменную кладку как символ власти и насилия. В азбуке этот мотив можно увидеть на листах с буквами «Б», «Д», «П», «Я». Тема разрушения показана на графических листах с буквами «Д», «Й», «Щ»; образ смерти и боли – представлена буквами «Т», «Ф», «Ж»; тема несвободы и оков показана на листе буквы «Х», которая обмотана проволокой, и буквы «Н», связанной веревкой. Отдельно следует выделить графические листы с буквами «Е» и «К», как самые необычные из всей азбуки. Итак, буква «Е» изображена в виде лесенки из трех ступенек, со стекающим с верхней ступеньки пятном крови (это образ или знак митингов, народных выступлений, подавляемых властями, уличных побоищ). Эти символы пятна и лестницы отсылают к изображениям кровавой лужи на мостовой у М. Добужинского в его графическом листе «Октябрьская идиллия» (1905), и лестнице из кинофильма «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна (1925). Буква «К» изображена в виде дерева, а это один из любимейших символов в творчестве художника. Но «К»-дерево нарисовано как сухой (неживой) обрубок, пенек. Это метафора, обозначающая насильственную остановку развития, прекращение существования и смерть.

В изображении букв Д. Плаксин стремился символически отразить взаимоотношения между отдельной личностью, народом и властью, составить цепочку памятных образов о подлинные исторических событиях, наподобие краткого конспекта. Помимо этого, в конце восьмидесятых, начале девяностых художником было создано несколько серий живописных работ на тему трагических событий российской истории, в том числе с использованием букв и цифр как основных персонажей. Например, «Логотип СССР» 1990 г., «Мы. Народ. Родина» 1980-е гг., «Территория» 1980 г., «Я» 1990 г., «Мы» 1990 г. Впоследствии, художник, преимущественно в технике компьютерной графики, создал несколько проектов в форме открыток – проект «100 postcards друзьям и всем на свете», который художник назвал «дневником о творчестве и о себе», проект «Пересказки» на тему литературных сюжетов, проект «Артсловарь» и «Привет, маэстро!»⁷. Другой интересный вариант использования азбуки как художественной формы – это азбуки-путеводители А. Флоренского, одного из основателей группы «Митьки-Вхутемас». Художник окончил в 1982 г. факультет керамики ЛВХПУ им. Мухомой и в своем творчестве обращался ко многим интересным графическим и живописным формам и техникам. Флоренский много работал в области книжной графики. Так, самый знаменитый проект художника – его иллюстрации к трехтомному изданию произведений С. Довлатова (1994).

Всего художником было создано четыре азбуки – Иерусалимская (2011), Тбилисская (2011–2012), Петербургская (2014) и Воронежская (2015). Импульсом для создания этой серии послужила идея по созданию азбуки города Иерусалима, высказанная поэтом М. Королем⁸. Впоследствии, Флоренский дополнил идею друга, создав Тбилисскую и Петербургскую азбуки, посвященные городам, важным для художника. Необычность азбук Флоренского заключается прежде всего в том, что в этих изданиях форма азбуки совмещена с формой путеводителя. На каждую букву алфавита художник нарисовал улицу, местность или достопримечательность, название которой начинается на эту букву, и снабдил изображения краткими информативными заметками. А на страницах «Тбилисской азбуки», помимо фактов, помещены слова на грузинском и русском языках, то есть к форме азбуки и путеводителя прибавляется еще и форма мини-разговорника. На форзаце и нахзаце каждой книги изображена карта города с отмеченным буквами маршрутом, по тем местам и улицам, что упоминаются на листах азбуки.

В своих азбуках Флоренский практически не уделяет внимание форме букв. Они довольно просты и лаконичны. Куда более важны для художника изображения улиц, площадей и памятников городов. Сам художник отмечает в послесловии к каждой азбуке, что «рисунки были выполнены прямо на месте», то есть они представляют собой натурные зарисовки. Выбранная Флоренским карандашная техника передает этот трепет быстрых зарисовок с натуры.

Своеобразным продолжением проекта азбук городов, стала книжка «Путешествие из Мурманска

в Киркенес» 2014 г. Художник расширил формат «азбуки» до формата «путешествия», и посвятил свою книгу художникам К. Коровину и В. Серову⁹.

В своем творчестве А. Флоренский неоднократно экспериментировал с разнообразными материалами и формами. Например, рисовал на дощечках и спинках гитар, создал серию «Русские типы», поместив изображения внутрь коробки или чемодана. Также художника вдохновляли, как необычные художественные формы, открытки, уличные вывески и визитные карточки лондонских девиц легкого поведения¹⁰. Затем, во время своего второго путешествия в Лондон, художник сделал серию картин в форме географических карт своих городских прогулок¹¹. В 2000-х гг. художник создал много живописных натурных этюдов различных городов, где он побывал – Красноярск, Тбилиси, Батуми, Воронеж...

Таким образом, в своих азбуках художник соединил свой интерес к необычным живописным и графическим формам, любовь к натурным зарисовкам городских видов и личную привязанность к местам, которые он посетил¹². Азбуки очень близки открыткам Флоренского, созданным им совместно с женой. Открытки художников выполняют не только свою прямую функцию, но также являются небольшими памятными знаками всего того интересного, что они нашли в своих странствиях¹³. В этом плане и открытки, и азбуки художника напоминают памятный альбом с фотографиями, населенный забавными персонажами, среди которых появляется и сам художник.

Среди недавних по времени проектов, хочется выделить азбуку-роман-в-миниатюре современной художницы А. Ждановой¹⁴. Художница, при выполнении учебного задания в Кировском художественном училище по созданию рисованного шрифта, придумала азбуку на основе любимого романа «Мастер и Маргарита» М. Булгакова. Изображения были созданы при помощи туши и пера, и «составлены» из персонажей романа, при чем буквы являются выражением основных событий повествования в миниатюре. Музей М. Булгакова в Москве заинтересовался этой азбукой и выкупил работы художницы. Ныне они хранятся в музее.

Как художественная форма азбука очень интересна для художников. Четкая внутренняя структура азбуки позволяет мастерам систематизировать в определенном порядке их впечатления, ассоциации и мотивы, полученные от литературных произведений, исторических событий или путешествий. А игровая и обучающая аура дает возможность иного, чем в живописном или графическом произведении, контакта со зрителем. Каждый проект азбуки художника уникален и достоин внимания. К сожалению, в рамках данного исследования не удалось просмотреть все проекты-азбуки русских художников XX и XXI в. Возможно в будущем исследование будет дополнено. Интересно проследить, какие еще эксперименты с формой азбуки возникнут в творчестве художников будущего.

Примечания

¹ Бенуа А. Н. Азбука в картинках Александра Бенуа. Факс. изд. М.: Книга, 1990. 71 с.

² Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / предисл. С. М. Даниэля; сост. Р. Г. Григорьева. СПб.: Акад. проект, 2002. С. 325–326, 333–334, 336–337.

³ Митурич П. В. Архив русского авангарда: дневники, письма, воспоминания, ст. / авт. коммент. М. Митурич и др. М.: Ра, 1997. С. 8, 175, 208–209.

⁴ Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. / под общ. ред. Р. В. Дуганова; сост., подгот. текста, примеч. Е. Р. Арензона, Р. В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, 2005. Т. 6, кн. 1: Статьи (наброски). Ученые труды. Воззвания. Открытые письма. Выступления, 1904–1922. С. 34–51, 54–56, 60–68, 117–123.

⁵ Плаксин Д. М. Антимифы = Antimyths: живопись, графика: альбом / сост. Д. Плаксина; вступ. ст. Э. Кузнецова. СПб.: Лики России, 2007. С. 68–72.

⁶ Там же. С. 5–7.

⁷ Там же. С. 111–119, 138–145, 148–149.

⁸ Флоренский А. Петербургская азбука. СПб.: Изд-во Тимофея Маркова, 2014. 35 с.

⁹ URL: <http://avelev.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

¹⁰ Флоренская О., Флоренский А. Открытки и конверты; почтовые отправления, 1998–2006 гг., 22 дек. 2006 г. – 1 марта 2007 г. = Olga & Alexander Florensky. Postcards and envelopes. Postal dispatches sent during the period 1998–2006; кат. выст. / авт. вступ. ст. Л. Бакаютова и др. СПб.: ЦМС, 2006. 111 с.

¹¹ Флоренский А. О. Живопись: кн.-альбом / сост. А. Флоренский. СПб., 2010. 208 с.

¹² Азбуки Флоренского – это путеводители по миру путешествий художника. Подобное внимание к своим личным путешествиям можно обнаружить в творчестве Е. Гриневича и Н. Куликовой, которые составляли карты и писали книжки о своих странствиях, и даже придумали путеводитель по воображаемому миру «Хиндия».

¹³ Флоренская О., Флоренский А. Указ. соч. С. 5–8.

¹⁴ URL: <http://e-bath.livejournal.com> (дата обращения: 03. 02. 2016).

М. Н. Александрова

Ванитас XXI в.

Появившись в XVI в., жанр «ванитас» по сей день находит отражение в творчестве художников, скульпторов и иллюстраторов XXI в. Осознание своей смертности является вечной темой для художественных поисков и вдохновением для мастеров. Данное исследование ставит целью изучение трансформации традиционного сюжета под влиянием времени и его интерпретацию в контексте современной культуры.

Ключевые слова: современная живопись, ванитас

Marina N. Aleksandrova

Vanitas in the 21st century

Tracing its roots back to the 15th century genre vanitas is still being reflected so far in works of artists, sculptors and illustrators of the 21st century. Realization of mortality is one of the eternal themes for creative search and an inspiration for masters. The aim of this research is to retrace transformation of the traditional subject under influence of time, as well as its interpretation in context of contemporary culture.

Keywords: contemporary art, vanitas

В рамках исследования возможно провести анализ лишь самых знаковых из всего обилия существующих на эту тему произведений. Тем не менее, на основании выявленных особенностей мы постараемся выделить главные тенденции, присущие отображению темы конечности бытия в искусстве начала XXI в., и сравнить работы современных художников с произведениями мастеров прошлых эпох.

Одна из самых ярких фигур нашего века – Демизен Херст (Damien Hirst) – в своей одержимости темой смерти зашел в искусстве дальше кого-либо и весьма в этом преуспел. Тема конечности всего живого красной нитью проходит сквозь все его творчество.

В большинстве его произведений в разной степени звучит тема археологии. Стоит отметить, что под археологией в искусстве и культуре XX в. и актуальной практике понимают не только науку изучения древностей, но и изучение архаических форм культуры и человеческого сознания, которые могут «прорываться» в современную культуру, в жизнь современного человека¹. Экспозиции Дэмиена Херста не покидает аура музея, кунсткамеры, археологической лаборатории.

Объекты его инсталляций – черепа, скелеты и чучела² – словно взяты с полки археолога, натуралиста или коллекционера, и помещены в музейное пространство. В галерее они становятся рэди-мейдами, но созданными не человеком, а природой.

Стеклянные витрины с формальдегидом можно соотнести с функцией консервирования в археологии – остановить время, прекратить процесс распада материи и обеспечить сохранность объектов. Цель и задачи – демонстрация, просвещение и изучение не только современным зрителем, но и будущими поколениями. У Херста ценой такой сохранности оказывается умерщвление этих тел. В противовес науке цель художника – не объяснение и изучение, а эффект изумления, любопытства, шока. Однако обратившись к истории, мы вспоминаем, что именно на такую реакцию любопытной публики рассчитывали и владельцы первых «Кабинетов редкостей»³.

С первого взгляда можно дать аналогичную характеристику фарфоровым скульптурам Кейт Макдауэлл (Kate Macdowell)⁴. В основном это небольшие, очень тонко детализированные фигуры животных и иногда элементов человеческой органики. Часто мертвые, якобы препарированные существа, имеют анатомические изменения, трансформируясь в новых существ, символы мира природы. Например, у фигур животных внутри оказываются человеческие черепа, а человеческие органы показаны в момент слияния с растительными элементами. Художница говорит о биологической и экологической взаимосвязи двух миров, и о том, что мы являемся частью сложной системы и круговорота жизни⁵. Ее скульптура так же неотделима от темы конечности бытия и кунсткамеры, как и у Херста, ее произведения являются застывшими во времени, словно законсервированные образцы, способные выдержать то, что их органические аналоги не могут. Однако, при этой исторической отсылке и связи с ней, представления художницы и вложенный смысл о наносимом ущербе окружающей среде делает эту работу возможной только в современном искусстве, в XX и XXI в.

Череп всегда был и остается символом быстротечности жизни и невозможности человека противостоять смерти. Наиболее ярко выразив себя в XVI–XVII вв. в жанре натюрмортов «ванитас», этот предмет настойчиво продолжает проявлять себя в искусстве и по сей день⁶. Что же происходит с этим символом в нашу эпоху? Меняется ли вложенный смысл, оставаясь в рамках старой формы, или же он остается прежним, изменяя только свой облик?

Снова невозможно пройти мимо Демиэна Херста. Его произведение «За любовь Господа» (For the Love of God, 2007) можно назвать самым знаменитым и уж точно самым дорогим черепом если не эпохи, то как минимум, десятилетия⁷. С одной стороны, снова можно говорить о нем как о естественно-научном экспонате, якобы выставленным на обозрение любопытной до всего необычного публики, для привлечения которой, например, знаменитый коллекционер и доктор XVII в. Фредерик Рюйш (Frederik Ruysch) часто украшал свои научные образцы бусинами и кружевами, делая их более зрелищными, и, как он считал, эстетичными⁸. Схожую систему использует и Херст возводя ее в жанр «ванитас». Обычно в классических натюрмортах череп представлен жутким и пугающим в окружении предметов роскоши и инструментария науки и искусства – здесь же сам череп является и предметом роскоши, и одновременно произведением искусства.

Норвежский скульптор Хэди Ксанти (Hedi Xandt) и его проект «Skull-ptures» (2007) отчасти повторил славу инкрустированного черепа Херста⁹. Это латунные изделия с позолотой и отделкой из полимера и мрамора, иногда дополненные драгоценными и полудрагоценными камнями. Помимо того, что его произведения очевидно роскошны, они еще очень изящны, пластичны, они притягивают и заставляют взгляд зрителя остановиться и рассмотреть предмет. И здесь возникает некая игра художника с подсознанием зрителя – ведь скульптура, к которой прикован наш взгляд, изображает, прежде всего, не что иное как человеческий череп, и осознание этого должно вызывать вполне естественное отторжение – но – вместе с тем, смущение, от того, что мы получаем эстетическое удовольствие от созерцания предмета, твердо ассоциирующегося со смертью. Ну а желание обладать этим произведением искусства, поместив его в интерьер, буквально заставит человека мириться с постоянным напоминанием о быстротечности жизни.

Ирландский скульптор Кевин Фрэнсис Грей (Kevin Francis Gray) в своих произведениях из мрамора и бронзы, исследует проблемы замкнутости и комплексов современных людей¹⁰. Его фигуры стоят на пьедесталах, подобно классической греческой скульптуре; современная одежда на них лежит складками, напоминающими греческие хитоны. Таким образом, происходит совмещение скульптуры классического стиля с урбанистической эстетикой. Показательной в этом плане будет его статуя «Ghost Girl» (2007). Это фигура молодой девушки с опущенной головой, а ее лицо закрыто вуалью из множества бисерных нитей, спускающейся до самого пола. Если раздвинуть вуаль, вместо лица девушки мы увидим череп. Ее руки, скрещенные за спиной, покрыты шрамами от порезов. Вуаль можно рассматривать и как слезы, и как воображаемый щит, и как маску. Название скульптуры наводит на определенную интерпретацию использования черепа – «ghost» в переводе означает призрак, дух, легкий след. Таким образом, можно говорить об идее смерти при жизни, мертвого существования – человек уже мертв изнутри, от него остался лишь призрак.

Живопись – вид искусства, в котором череп изначально занимает свое традиционное место – в современном искусстве также не остается без внимания. Например, серия вполне классических натюрмортов «ванитас» художника Михаила Иванова¹¹. Присутствие музыкальных инструментов, как воплощение искусства и просвещения, и в то же время – напоминание о недолговечности звучания музыки, цветы – символ увядания жизни, уравновешенная, рациональная композиция – все это очень прямо указывает на исторические первообразы, на которые опирается мастер¹². Однако это не является простым копированием и повторением уже известных образов – художник «привязывает» произведение к современности, заставляя его говорить именно о настоящей эпохе. Такими репрезентантами времени являются как предметы в натюрморте – например, желтая консервная банка в работе «Мандолина и череп» (2013), отсылающая нас к поп-арту и породившему его обществу потребления; так и сам индивидуальный стиль художника, который напоминает художественные эксперименты конца XIX и первой половины XX в.

Японская художница Харуко Маэда (Haruko Maeda), также балансирует на грани между современностью и историческим наследием, связывая их друг с другом¹³. В своих полотнах художница пытается трансформировать образы смерти, которые мы получаем, существуя в информационном обществе, каждый день, отовсюду – во что-то прекрасное, превращая свои впечатления в некий синтез красивого и пугающего. Помещая предметы роскоши, великолепия, естественной и неоспоримой природной красоты в одно пространство с самыми жуткими образами и добавив к этому искусную живописную технику, она добивается очень интересных эффектов, схожих с описанными

выше – эффекта игры с сознанием зрителя, которого одновременно притягивает и отталкивает увиденное.

Еще один исключительно современный взгляд на традиционный «ванитас» представляет испанский иллюстратор и художник Фернандо Висенте (Fernando Vicente)¹⁴. Его работы погружают нас в изящный и элегантный мир, где искусство и наука соединяются вместе, чтобы дать нам интересный эстетический результат. Женщина на его картинах – это модель с обложки модного издания. Причем вполне определенной эпохи – костюмы, композиция и цветовое решение говорит о середине XX в. Выбранная художником стилистика не случайна – она помогает наиболее полно раскрыть те качества, что символизируют понимание красоты современным обществом. Именно в это время эстетика женственности и элегантности достигла своего пика. И тут выступает обратная сторона медали. Висенте будто поднимает кожу, чтобы добраться до внутренностей, как бы говоря, что от красоты до отвращения – один шаг. Он обращает наше внимание к современности, говоря о единстве науки и искусства, желая показать, как анатомия может быть ключом к красоте. Этот «медицинский натурализм» в его произведениях не отталкивает и не пугает – он завораживает, подкупая своей простотой и естественностью.

Художник и дизайнер Саша Виноградова¹⁵ в проекте «Современные русские народные промыслы» выбрала черепа в качестве основы для традиционных видов росписи. Гжель, Хохлома, Жостово, лишившись своей стандартной среды и атрибутов, приобрели новую силу воздействия на зрителя. Помимо функции привлечения внимания, можно также говорить и о связи с древним мексиканским праздником «День Мертвых» и традицией расписывания черепов и скелетов яркими красками, цветами и национальными узорами¹⁶.

Кратко подводя итоги, можно сказать, что постмодернизм в своем отношении к теме смерти ироничен, не терпит занудства, не выносит романтических доспехов свойственных прошлым эпохам, так или иначе эстетизирующим тему конечности бытия. И вместе с тем, эта одна из вечных человеческих проблем становится любимым детищем и забавой постмодерниста¹⁷. Среди задач искусства XXI в. важно отметить стремление вскрывать пласты архаического мышления, архаических образов, структуру мысли и культуры в желании показать их значимость для осмысления современных процессов.

Примечания

¹ Фуко М. Археология знания. СПб.: Гуманит. акад., 2012. С. 253.

² URL: <http://damienhirst.com> (дата обращения: 03. 02. 2016).

³ Юренева Т. Ю. Западноевропейские естественнонаучные кабинеты XVI–XVII вв. // Вопр. ист. естествознания и техники. 2002. № 4. С. 765–786.

⁴ URL: <http://katemacdonnell.com> (дата обращения: 03. 02. 2016).

⁵ Там же.

⁶ Ротенберг Е. Искусство Голландии XVII в. М.: Искусство, 1971. С. 183.

⁷ Hirst unveils £50m diamond skull. URL: <http://news.bbc.co.uk> (дата обращения: 03. 02. 2016).

⁸ Койманс Л. Художник смерти: анатомические уроки Фредерика Рюйша. СПб.: Наука. 2008. С. 285.

⁹ URL: <http://hedixandt.com> (дата обращения: 03. 02. 2016).

¹⁰ URL: <http://kevinfrancisgray.com> (дата обращения: 03. 02. 2016).

¹¹ URL: <http://erarta.com> (дата обращения: 03. 02. 2016).

¹² Ротенберг Е. Искусство Голландии XVII в. М.: Искусство. 1971. С. 248.

¹³ URL: <http://harukomaeda.blogspot.ru> (дата обращения: 04. 06. 2015)

¹⁴ URL: <http://fernandovicente.es> (дата обращения: 05. 06. 2015)

¹⁵ URL: <http://sashavinogradova.com> (дата обращения: 03. 04. 2015)

¹⁶ Рассел Дж. Культура Мексики. М.: Кн. по требованию, 2013. С. 103.

¹⁷ Memento vivere, или Помни о смерти: сборник / Рос. акад. наук, Ин-т философии, Рос. ин-т культурологии; под общ. ред. В. Л. Рабинович, М. С. Уварова. М.: Academia, 2006. С. 59.

Н. П. Блажко

«Триумф смерти» в искусстве XX–XXI вв.

Статья посвящена исследованию сюжета «Триумф смерти» в искусстве XX–XXI вв. Акцент делается на трансформацию сюжета под влиянием времени, на выявление особенностей иконографии и причин обращения к позднесредневековой традиции в данный период.

Ключевые слова: триумф смерти, макабр

Nadezhda P. Blazhko

«Triumph of Death» in the art of the 20th–21st centuries

The article investigates the subject «The Triumph of Death» in the art of the 20th–21st centuries. The emphasis is on its transformation under the influence of time, revealing the iconography and the reasons for appeal to the late medieval tradition in this period.

Keywords: Triumph of Death, macabre

Искусство XX в. изобилует сюжетами на тему macabre, и самым любопытным, пожалуй, является «Триумф смерти». Он появляется в эпоху позднего средневековья, к XVII в. практически исчезает из живописи, графики и других видов искусства, но уже к началу XX в. можно вновь наблюдать возобновление интереса к данному сюжету.

Многие исследователи называют родиной «Триумфов смерти» Италию и полагают, что именно для этой страны они наиболее характерны¹. В XIV в. в пизанском Кампосанто создается фреска «Триумф смерти»: Смерть представлена в виде старухи с крыльями летучей мыши и косой в руках², она летит к группе молодых богачей, игнорируя мольбы нищих и больных. Одни исследователи датируют фреску ок. 1350 и считают, что она является реакцией на первую волну эпидемии чумы³. Другие датируют ее ок. 1336–1341 и приписывают авторство Буонамико Буффальмакко⁴. Исследователи полагают, что Смерть выступает здесь лишь в качестве посредника между двумя мирами⁵. Если учесть, что авторами программы являются доминиканцы⁶, которые проповедовали отказ от богатств и т. д., то можно предположить, что речь здесь идет о равенстве всех сословий перед смертью, призыве к смирению, отказу от мирских благ⁷. Смерть в виде старой женщины представлена и в церкви Сан-Франческо в Ареццо⁸. Только здесь она уже не летит в воздухе, а скачет на коне. Вооруженная косой и луком Смерть целится в молодых, знатных юношей, не внемля мольбам несчастных, больных. В виде старухи-скелета на коне, с косой и мечом она представлена и в монастыре Сакро-Спеко в Субьяко⁹. Необходимо отметить, что изображение смерти на коне может восходить к идее четвертого всадника Апокалипсиса¹⁰.

На фреске «Триумф смерти» в Палермо¹¹ Смерть представлена уже в виде подобия скелета, скачущего на коне с выступающими костями. Своими стрелами она поражает и знатных, и епископов, и королей. Ж. Делюмо отмечает, что стрелы попадают жертвам точно в области лимфатических узлов, что говорит о чуме¹², т. е. фреска создана под влиянием этого страшного бедствия. Композицию «Триумф смерти» из г. Клузоне¹³. Ж. Делюмо также связывает с эпидемией чумы, царившей в Ломбардии в это время¹⁴. Смерть – скелет в мантии и короне. Здесь также прослеживается идея равенства всех перед смертью. Ж. Делюмо примечает, что в данном Триумфе нет никаких отсылок к спасению. Три скелета – всего лишь непобедимые убийцы¹⁵.

Один из самых ярких Триумфов смерти принадлежит Питеру Брейгелю Старшему («Триумф смерти» ок. 1562, музей Прадо, Мадрид). Можно предположить, что на эту работу повлияла тяжелая обстановка в Нидерландах – страна была под властью Испании, что вызвало массу восстаний, недовольств, свирепствовала инквизиция и т. д. Здесь впервые мы видим целую группу скелетов, которые олицетворяют Смерть¹⁶. В картине отсутствует вера в воскрешение и искупление грехов¹⁷.

Различные «Триумфы смерти» выступают и в качестве иллюстраций к «Триумфам» Петрарки¹⁸. Здесь Смерть, зачастую, представлена в виде скелета с косой, восседающего на колеснице, запряженной буйволами.

Несмотря на то, что многие работы амбивалентны, различны по значению и целям, а иногда вызывают споры, можно сказать, что многие «Триумфы» вдохновлены бедствиями (эпидемиями,

религиозными войнами, восстаниями и т. д.), призывают к *memento mori*, отказу от мирских благ, напоминают о равенстве всех перед смертью и т. д. Смерть выступает в роли триумфатора, уничтожителя или лишь в качестве посредника (она – переход из жизни земной к будущему спасению или осуждению).

В Новое время изображения Триумфа смерти гораздо реже появляются в искусстве, но, в XX в. художники вновь начинают проявлять большой интерес к данному сюжету.

Условно «Триумфы смерти» XX–XXI вв. можно объединить в несколько групп. К первой относятся те «Триумфы», которые в качестве иконографии заимствуют средневековую традицию – Смерть в виде скелета, восседающая на коне и поражающая косой. На гравюре «Смерть и мать» из немецкого сатирического журнала «Der Wahre Jacob» (номер 755, июнь 1915) на светлой лошади восседает скелет в мантии, вальяжно придерживающий косу. Под лошадью изображена женщина, пытающаяся остановить руками ее копыта, в противоположной стороне группа женщин тянет на себя мантию Смерти. В самом низу композиции представлены мертвые тела, это – солдаты, матери которых так усердно стараются остановить Смерть. Несомненно, данная работа – реакция на Первую мировую войну. В картине испанского художника Хосе Гутьеррес Солана «Война» (1920, частная коллекция) тот же образ – скелет верхом на лошади с косой. Исследователи полагают, что на творчество Солана повлияли знаменитые испанские художники, в частности Гойя и Вальдес Леаль, в картинах которых господствует пессимизм, бренность жизни¹⁹. Творчество современной художницы Лори Липтон также наполнено изображениями Смерти. В работе «Четвертый всадник» (2005, галерея Асе, Лос-Анжелес) представлен все тот же скелет с косой. Художница отходит от традиционной иконографии, изображая и лошадь в виде скелета. Жертвы Смерти – обезличенная масса. У Лори Липтон есть еще одна похожая работа, где вместо живых людей изображены лишь кости («Смерть», карта Таро. «The Lowbrow Tarot Project», 2010). В одном из интервью Липтон заявила, что на эти работы ее вдохновляет мексиканский праздник День смерти, а также – простое отношение этой культуры к смерти, в отличие от окружающего ее общества, которое старается всеми силами побороть старость, смерть²⁰. Необходимо отметить, что изображения данных образов смерти восходят к четвертому всаднику Апокалипсиса.

Смерть в виде скелета с косой (но уже без лошади) изображает Николай Тархов в работе «Мрачный жнец» (пер. пол. XX в., частная коллекция). Смерть «скашивает» людей – ни одного живого не осталось. Примечательно то, что сама Смерть очень четко прописана по сравнению с погибшими – они скорее серая обезличенная масса. В работе присутствуют военные самолеты и пушки – можно с уверенностью сказать, что смерть этих людей вызвана беспощадностью войны. Первая мировая война, во время которой жил художник, явно повлияла на эту работу. На обложке журнала «Le Petit Journal» (1912, номер 1150, Национальная библиотека Франции) можно увидеть Смерть, выкашивающую больных холерой. В начале XX в. холера была одной из самых страшных болезней, которая уносила немало жизней. Смерть представлена здесь в виде подобия скелета, укутанного в черную мантию, с косой. Проносющаяся по воздуху, она напоминает старуху-Смерть из пизанского Кампосанто. Однако стоит заметить, что здесь, в отличие от средневековых «Триумфов» коса Смерти соприкасается с телами, действительно фактически выкашивает их. У Соланы, в работе «Шестые смерти» (1930, Центр искусств королевы Софии, Мадрид) также представлен скелет, вооруженный косой. В нижней части картины – два черепа, на которые надеты митра и корона – символ тягот / бремени человечества²¹, а также – религиозной и светской власти. Примечательно также использование другой средневековой традиции – латинских фраз (среди них есть и *memento mori*), которые часто сопровождали «Триумфы». Неудивительно, что художник обращается к таким сюжетам: Испания в начале XX в. переживала кризис – развивались националистические движения, происходили беспорядки, Первая мировая война, свержение монархии в 1931 г., гражданская война. Смерть с косой мы видим и на картине немецкого художника Отто Дикса («Триумф смерти», 1934, Художественный музей Штутгарт, Германия). Здесь она представлена в виде полуразлагающегося трупа с короной и пурпурной мантией – настоящий триумфатор²². Своей косой она вот-вот поразит солдата с оружием, старушку, младенца, влюбленных мужчину и женщину, и калек с собакой. Смысл картины прост – смерть забирает всех без исключения, она никого не щадит, она неумолима, беспощадна. Картина – результат не только ужасных воспоминаний о Первой мировой войне, в которой лично принимал участие художник, но и результат жестокой политики, во время которой он жил. Хайнц Людеке пишет: «Фашисты ненавидели и преследовали его. Его лишили профессуры в Дрезденской академии художеств, членства Прусской Академии художеств и всех возможностей выставлять работы, ему пришлось покинуть Дрезден и Берлин...»²³.

С предыдущими «Триумфами» схожа Смерть с карты Таро из колоды Таро Райдера-Уэйта (1909)²⁴.

Она представлена в виде рыцаря-скелета, восседающего на коне, но вместо поражающего оружия у нее штандарт. Здесь явно читается средневековая традиция – смерть-триумфатор, которая уничтожает всех на своем пути, не щадит не королей, ни Пап, ни детей. Иконография для многих колод Таро похожа (она выработалась видимо еще в период Возрождения) – Смерть почти всегда выступает в качестве скелета, чаще с косой и на коне (например – карта-Смерть одной из старейших колод – Таро Висконти-Сфорца (колода Кэри-Йель, XV в., собрание Йельского университета), карта-Смерть их колоды Карла VI (XV в., Национальная библиотека Франции)).

Говоря про Триумфы XX в., заимствующие традиции позднего средневековья, нельзя не сказать про еще одну работу Соланы – «Конец света» (1932, коллекция Grupo Santander, Мадрид). В ней присутствует не одна Смерть, а целая группа, в которой помимо скелетов есть и полуразлагающиеся трупы. Многие исследователи видят в картине влияние «Триумфа смерти» Брейгеля²⁵.

Ко второй большой группе можно отнести те «Триумфы», в которых средневековая традиция частично трансформируется, или художники вообще по-своему интерпретируют данный сюжет.

В работе Б. Кустодиева «Вступление. Москва» (1905, Журнал «Жупел» № 2) мы видим огромный скелет – персонификацию смерти, у нее открыта челюсть, она будто бежит по улице и уносит за собой жизни людей. У нее отсутствуют традиционные атрибуты – коса, стрелы, лошадь и т. д. Данная работа – реакция на последствия кровавого подавления Декабрьского восстания²⁶. Тема смерти часто встречается в работах Ричарда Мюллера – «Агония» (1913), «Смерть-поджигатель» (1916) и т. д. В последней Смерть представлена в виде мужчины с признаками разложения. Огромная фигура вздымается над городом, в качестве орудия выступает горящий факел. Образы смерти часто использовал и Сальвадор Дали. Самой любопытной является картина «Лицо войны», (1940–1941, Музей Бойманса-ван Бенингена в Роттердаме). На ней мы видим лицо жуткого коричневого цвета, сморщенное, кричащее. В отверстиях для глаз и во рту – три полуразлагающихся головы, в которых на тех же местах по три черепа. Таким образом, представлена некая метаморфоза смерти. Картина, несомненно, – реакция художника на Вторую мировую войну, которая уносит жизни до бесконечности. Немецкий художник Феликс Нуссбаум (еврей по национальности), автор картины «Триумф смерти» (1944, Музей истории культуры, Оснабрюк, Германия) в 1940 г. был отправлен во французский концлагерь, из которого ему удалось бежать. Исследователи называют истинным сюжетом этого произведения не «Триумф», а «Пляску смерти» (другой популярный сюжет позднего средневековья) и полагают, что источником иконографической программы могла послужить книга Генриха Кноблхтцера (Heinrich Knobloch) «Пляски смерти», 1488 г.²⁷ Мы видим, как восемь полуразлагающихся трупов и один скелет играют на музыкальных инструментах. На переднем плане большое количество поврежденных предметов: сломанные часы, дырявая картина, и т. д. – символы жизни и мирного времени. Девять персонажей веселятся на обломках человеческой жизни, исполняют «радостный реквием» в честь своего триумфа. Картина представляет зрителю не момент поражения смертью, как во многих названных выше работах, а уже заключительный этап, конец света, человечества. Художник даже такое вечное, как искусство ставит под сомнение.

К теме «Триумфа смерти» обращались и писатели XX в. – Владимир Голан (Триумф смерти, 1930) и Эжен Ионеско (Смертельная игра, 1970). Также существует балет Томаса Коппеля «Триумф смерти» 1971 г. и двухчасовая оратория «Триумф смерти», посвященная теме Холокоста, которую написал композитор Фредерик Ржевский в 1987–1988 гг.

Приведенные примеры произведений искусства позволяют сделать вывод о том, что в XX–XXI вв. большинство «Триумфов смерти» создано художниками этого времени под впечатлением событий: это – мировые войны, страшная болезнь, революции и т. д. Художники не пытаются привить праведность через картины, не призывают к *memento mori*, в работах нет религиозного подтекста, психомагии, Страшного суда, они скорее рассуждают об абсурдности смерти, показывают, что люди сами творят эти «Триумфы». От позднего средневековья заимствуется лишь идея и иконография. В произведениях читается страх перед смертью, попытка объяснить рационально данный феномен. В современных «Триумфах», как и в позднем средневековье, мы не видим смерть как утешение, конец мукам, страданиям, как вечный покой (это скорее prerogative конца Нового времени). Следует отметить, что со второй половины XX в. традиционные «Триумфы смерти» все реже и реже появляются в искусстве, художники разрабатывают новую иконографию.

Наверное, Смерть всегда будет появляться в искусстве – пока она остается загадкой для человечества, и пока будут происходить ужасные события, вызывающие ее. Стоит надеяться, что в будущем художники и писатели будут изображать «Триумф Над Смертью», как это сделал Жан-Мишель Баския («Верхом на смерти», 1988, частная коллекция), но пока это единичные случаи.

Примечания

¹ Мириманов В. Б. Четвертый всадник Апокалипсиса: эстетика смерти. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2002. С. 109. (Серия «Чтения по истории и теории культуры». Вып. 32.); Делюмо Ж. Грех и страх: формирование чувства вины в цивилизации Запада, XIII–XVIII вв. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. С. 127.; Реутин М. Ю. «Пляска смерти» в средние века // *Arbor Mundi: междунар. журн. по теории и истории мировой культуры* / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: РГГУ–ИВГИ, 2001. Вып. 8. С. 11.

² А. В. Степанов полагает, что образ восходит к античным источникам: «Гораций писал о Смерти как о богине, парящей на темных крыльях; у Прозерпины, богини подземного царства, были длинные белокурые волосы; коса, атрибут бога земледелия Сатурна, означает в руках Смерти жатву, укорачивающую человеческие жизни» (Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения, Италия, XIV–XV вв. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 127). Крылья летучей мыши также наводят на мысль о Эриниях из древнегреческой мифологии.

³ Делюмо Ж. Указ. соч. С. 127; Реутин М. Ю. Указ. соч. С. 22; Нессельштраус Ц. Г. «Пляски смерти» в западноевропейском искусстве XV в. как тема рубежа средневековья и Возрождения // *Проблемы развития зарубежного искусства от средних веков к Новому времени: сб. ст. / науч. ред., сост. В. И. Раздольская, Т. А. Лопатина. СПб.: Ин-т им. И. Е. Репина, 2013. С. 23–34.*

⁴ Carletti L., Polacci F. Transition between life and afterlife: analyzing the Triumph of Death in the Camposanto of Pisa // *Signs and Society*. 2014. Vol. 2, № 51. P. 89; Bellosi L. Buffalmacco e il Trionfo della Morte. Torino, 1974. P. 38; Степанов А. В. Указ. соч. С. 123.

⁵ Carletti L., Polacci F. Op. cit. P. 111; Мириманов В. Б. Приглашение на танец: Danse macabre // *Arbor Mundi: междунар. журн. по теории и истории мировой культуры* / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: РГГУ–ИВГИ, 2001. Вып. 8. С. 52.

⁶ Синюков В. Д. Тема «Триумфа смерти»: к вопросу о соотношении символа и аллегории в искусстве позднего европейского средневековья и итальянского треченто. М.: Наука, 1997. С. 31; Делюмо Ж. Грех и страх: формирование чувства вины в цивилизации Запада, XIII–XVIII вв. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. С. 113.

⁷ О другой интерпретации см.: Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения, Италия, XIV–XV вв. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 129.

⁸ Бартоло ди Фреди., Триумф смерти. Ок. 1380. Фреска. Церковь Сан-Франческо, Лучиньяно, Ареццо.

⁹ Триумф смерти. XIV в. Фреска. Монастырь Сакро-Спекко, священная пещера, Субьяко, Италия. Сиенская школа.

¹⁰ Откр. 6–7:8.

¹¹ Мастер Триумфа Смерти. Триумф Смерти. Ок. 1446. Фреска. Региональная галерея Сицилии, Палаццо Абателлис, Палермо.

¹² Делюмо Ж. Указ. соч. С. 128.

¹³ Триумф смерти. XV в. Фреска. Ораторио деи Дишциплини, г. Клузоне, Ломбардия.

¹⁴ Делюмо Ж. Указ. соч. С. 127.

¹⁵ Там же. С. 141–142.

¹⁶ Гершензон-Чегодаева Н. М. Брейгель. М.: Искусство, 1983. С. 194.

¹⁷ Хаген Р.-М., Хаген Р. Питер Брейгель Старший – крестьяне, дураки и демоны. М.: Taschen: Арт-Родник, 2002. С. 44; Делюмо Ж. Указ. соч. С. 142.

¹⁸ Петрарка Ф. Триумфы / пер. с итал. В. Б. Микушевича. М.: Время, 2000. 253 с. Пример: Франческо Пезеллино. Триумф любви, целомудрия, и смерти. Ок. 1450. Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон.

¹⁹ Blazquez J. M. La pintura religiosa de Gutiérrez Solana y la iconografía de la muerte en la pintura contemporánea // *Anales de Historia del Arte*. Madrid, 1999. № 9. P. 295.

²⁰ Интервью Лори Липтон. URL: <http://emptykingdom.com> (дата обращения: 10. 04. 2015)

²¹ Blazquez J. M. Op. cit. P. 303.

²² В немецком языке смерть – der Tod – мужского рода, в отличие от русского языка, где слово смерть имеет женский род. Таким образом, в данной картине это Смерть – Король.

²³ Искусство, которое не покорилось, 1933–1945: немецкие художники в период фашизма / под ред. С. Д. Комарова. М.: Искусство, 1972. С. 234.

²⁴ См.: Уэйт А. Э. Иллюстрированный ключ к Таро / пер. с англ. И. Алексеевой. Киев: София, 2000. 88 с.

²⁵ Fernández M. D. A. Realismo, regionalism y vanguardia en la construcción de la modernidad artística: el Madrid social en la narrativa de José Gutiérrez Solana // *Prismasocial*. 2010. № 4. P. 18; Blázquez J. M. Arte religioso español del siglo XX: Picasso, Gutiérrez Solana y Dalí // *Archivo Español de Arte*. 1997. P. 237.

²⁶ Борис Михайлович Кустодиев: живопись, графика, скульптура из музеев, библиотек и частных собраний РФ: кат. выст.: к 125-летию со дня рождения / Гос. Рус. музей; авт.-сост. Н. М. Балакина и др.; авт. вступ. ст. и летописи жизни и творчества худож. В. Ф. Круглов. СПб.: Palace Edition, 2003. С. 43.

²⁷ Felix Nussbaum: art defamed, art in exile, art in resistance / E. Berger, I. Jaehner, P. Junk et al.; ed. by K. G. Kaster. Woodstock: Overlook press, cop. 1997. P. 432–433.

М. А. Родина

**«Искусство – это мусор»: мусор, как материал
в репродукциях картин XV–XIX вв. художниками конца XX – начала XXI вв.**

В статье рассматриваются современные интерпретации картин XV–XIX вв. художниками конца XX – начала XXI вв., выполненные из нестандартных материалов, а именно – разных видов мусора.

Ключевые слова: мусорное искусство

Marina A. Rodina

**«Art – is trash»: rubbish as a material for the reproductions of paintings
of the 15th–19th centuries in the late 20th – early 21st century**

This article focuses on modern interpretations of the 15th–19th centuries paintings performed in the late 20th – early 21st century, made of substandard materials – garbage, rubbish, waste.

Keywords: garbage, trash-art

Следует признать, что к XXI в. одной из существенных проблем человечества стали отходы промышленного и сельскохозяйственного производства. Это и огромные свалки, занимающие значительные территории, прилегающие к крупным городам, и простой мусор, бытовые отходы, с которыми имеет дело в повседневной жизни каждый человек. Иногда сломанная мебель или изношенная одежда помещаются населением рядом с мусорным контейнером, предполагается, что эти вещи могут быть кем-то использованы. К сожалению, попытки радикального решения проблемы бытовых отходов предпринимаются лишь в индустриально высокоразвитых странах Запада. В большинстве же случаев такие отходы, как пустая пластиковая и бумажная тара, консервные банки, батарейки, сломанная бытовая техника и прочее, выносятся на помойку.

Идея использования мусора в искусстве не нова. Эстетическим объектом мусор стал в творчестве дадаистов¹, а точнее, раньше них оказался Курт Швиттерс (Kurt Schwitters, 1887–1948) – немецкий художник и писатель, одна из ключевых фигур своего времени, чье влияние сказалось и на развитии искусства современного. Швиттерс делал коллажи и ассамбляжи, используя для них бумажные отходы (обрывки газет, этикетки от бутылок и проч.), а также более сложные для работы предметы: пуговицы, кусочки ткани, проволоку. Он создавал из них сложные и цельные композиции, делая акцент на происхождении этих предметов: мусор, отбросы. Именно эта идея использования предметов обихода в качестве материалов для создания произведений искусства оказалась востребованной у последователей Швиттерса, как, например, Роберт Раушенберг или Джаспер Джонс. Что касается идеологической составляющей – его композиции должны были вызывать у зрителя ощущение бессмысленности жизни.

Как объяснял сам Швиттерс, название «мерц-бильдер», под которым стали известны его коллажи, возникло благодаря случайности. В первом коллаже, созданном в 1919 г., обрывок накладной некоей коммерческой фирмы оказался использован таким образом, что виден был только кусок слова – «мерц» (половинка от слова «der Kommerz»); оно и дало название всему направлению². К «мерц-бильдер» Швиттерс относил практически любое произведение искусства. На вопрос: «Является ли это произведением искусства?» он отвечал вопросом: «А что же им не является?»³. Не случайно «merz» вызывает ассоциации не только со словом «коммерция» (der Kommerz), но и с другими немецкими словами, как, «боль» или «сердце» (der Schmerz, das Herz). В своем творчестве Швиттерс отказался от традиции создавать произведения искусства, приподнимающиеся над будничным миром, он творил композиции, непосредственно из этого мира происходящие, несущие в себе его частицу. Джанк-скульптура (от английского «junk» – отбросы, хлам), поп-арт, ассамбляж, энвайронмент – направления современного искусства, связь которых с идеями Швиттерса трудно не заметить.

В наше время, когда большинство людей избавляется от мусора и ненужных им вещей, вроде пакетов, пластиковых бутылок и сломанных игрушек, некоторые современные художники, напротив, этот мусор собирают.

Один из таких художников – француз Бернард Пра⁴ (Bernard Pras). Из груды разнообразных

вещей он создает инсталляции в виде портретов знаменитостей, а также копии картин известных живописцев. Он смотрит на груды выброшенных вещей с другой точки зрения. Точнее, с «неправильной» точки обозрения, ведь эти работы-инсталляции, кроме всего прочего, являются оптическими иллюзиями, и складываются в осмысленное изображение лишь тогда, когда на них смотрят под «правильным» углом. Он называет свои работы анаморфозами⁵. Автор создает портретные инсталляции у себя в мастерской, а затем фотографирует все это под нужным углом и с необходимого расстояния, что позволяет нам увидеть произведения в том виде, в каком желал автор. Большинство его произведений также можно увидеть на бэкстейдж-видео⁶. Чаще всего для каждого своего произведения Бернард Пра выбирает определенный набор вещей, которые помогают раскрыть характер изображенной личности, или же причину славы того или иного известного всем нам человека. Его интерпретация картины Ван Гога «Горящий старик» (1890 г. Музей Креллер-Мюллер, Оттерло) композиционно и сюжетно сходна с оригиналом, но технически не имеет ничего общего с материалами, который использовал Ван Гог (холст, масло). В своей работе Бернар Пра использовал старые потрепанные вещи: джинсы, обрывки футболок, перчатки, обувь – все это передает настроение работы, самого горящего старика, такого же старого и потрепанного, как и эти вещи.

«Говорящим» мусор становится и в другой работе Пра – «Крик». Вдохновленный картиной Э. Мунка, художник создал весьма экспрессивную работу, а по насыщенности цветов даже превосходящую образец. Эта работа также является анаморфозом. Используемые в работе пластиковые игрушки, изображающие велосипедистов, машины, разнообразных зверей передают движение и экспрессивность цвета в противовес застывшей в ужасе фигуре, которую Мунк пытался передать с помощью красок. С помощью маленьких деталей, будь то пластиковые игрушки или мусор, найденный на пляже, Бернар Пра, можно сказать, создает цветовые пятна, которые и помогают достичь ему нужного эффекта в работе.

Некоторые из современных художников своим творчеством стараются привлечь внимание к проблеме мусора. Например, знаменитая «Большая волна в Канагаве» Хокуса (1823–1831 гг. Метрополитен-музей, Нью-Йорк) в работе американского художника и фотографа Криса Джордана⁷ (Chris Jordan) демонстрируют почти невероятную статистику потребления общества. Его волна сделана почти из 2,5 млн пластиковых кусочков. Эта цифра не случайна: она соответствует количеству фунтов пластиковых отходов, попадающих в мировой океан каждый час. Весь пластик на этой картине собран в Тихом океане. Как говорит сам Крис Джордан: однажды ему попалась фотография кучи мусора, и она показалась ему настолько красивой, а сложность и многообразие цвета вдохновили его на собственные произведения⁸. Другая работа Джордана – интерпретация картины «Рождение Венеры» Сандро Боттичелли (1484–1486 гг. Галерея Уффици, Флоренция). Прекраснейшая картина на основе древнего мифа⁹ воплощает собой красоту и жизнь: морская гладь, небесный простор, девственно-пустынный берег, огромная раковина, на краю которой стоит юная женщина несравненной красоты, развевающиеся волосы, летящие драгоценные ткани, деревья, травы и цветы. И в противовес всему этому духовному и высокому – материал, из которого она сотворена – мусор. Это материал – абсолютно противоположный сюжету и настроению картины. Венера XXI в. сотворена из мусора. Эта картина олицетворяет не красивый миф, а одну из главных проблем XXI в. – мусор, в котором может исчезнуть все прекрасное. Картина состоит из 240 тыс. пластиковых пакетов. Именно такое количество потребляется во всем мире каждые 10 секунд. Своими работами Джордан пытается привлечь внимание людей к проблеме излишнего потребления.

В отличие от Джордана британская художница Джейн Перкинс¹⁰ (Jane Perkins) не претендует на спасение мира от мусора. В созданную ею серию «Пластиковые Классики» («Plastic Classics»¹¹), входят картины старых мастеров в современной интерпретации. Как говорит сама Перкинс, она использует что-нибудь подходящего размера, формы или цвета: игрушки, раковины, кнопки, бусы, украшения, пружины и т. д. Но специально цвета не добавляются – используются все «как найдено». Перкинс утверждает, что ее работы необходимо рассматривать в двух направлениях, как и картины импрессионистов: на расстоянии, чтобы увидеть все изображение, и вблизи, чтобы определить используемые материалы¹². Некоторые ее работы можно сопоставить с работами дивизионистов / пуантилистов¹³ с их манерой письма раздельными мазками правильной формы. К примеру, «Девушка с жемчужной сережкой» Яна Вермеера (Ок. 1665 г. Маурицхейс, Гаага) у Джейн Перкинс преимущественно состоит из пуговиц разных размеров и оттенков, но одинаковой круглой формы. И чем дальше отойти от работы, тем цельнее и четче проявляется образ на картине, как и у пуантилистов.

В отличие от небольших работ Джейн Перкинс американский художник бразильского происхождения Вик Муниз¹⁴ (Vik Muniz) работает с мусором более масштабно. Он создал проект под названием «Waste Land»¹⁵, включающий в себя серию картин из мусора. Муниз осуществлял этот

проект на одной из самых больших свалок в мире – Жардим-Грамашо¹⁶ (Jardim Gramacho). В эту серию работ входят как выполненные из мусора портреты катадоров¹⁷, так и классические картины. К примеру, «Сатурн, пожирающий своего сына» Франциско Гойи (1819–1823 гг. Музей Прадо, Мадрид) у Муниза выложен разнообразным, в основном, габаритным мусором: металлические бочки, пианино, автомобильные шины и двери, строительный мусор. «Сатурн» выкладывался из мусора на полу ангара, и имел размер около 15 x 10 м. Мунис объясняет свою работу как «шаг в сторону от области изобразительного искусства, желая вместо этого изменить жизнь людей с теми же материалами, с которыми они имеют дело каждый день»¹⁸. В отличие от других названных выше художников в его работах большую роль играет фон. Он выкладывает мусором контур вокруг оставленного незаполненным пространства фона по аналогии с тем, как мы окружаем нашу жизнь мусором. Пространство на местах героев сюжетов практически не заполнено, лишь мелкие детали (гайки, водопроводные трубы, мелкий строительный мусор), намечающие форму. «Мусор прекрасен тем, что мы его отвергли. Это – то, что нам больше не нужно. Это – то, что мы не хотим видеть», – говорит Вик Мунис, «Так что, если вы работаете в сфере визуального искусства, то мусор становится очень интересным материалом, потому что это самый не визуальный материал. Вы работаете с тем, что обычно предпочитают прятать»¹⁹.

Не всегда роющийся в мусоре человек голоден, беден или бездомен. Возможно, он просто скульптор или художник, собирающий материалы для своего очередного шедевра. Хотя в мире и много мусора, существует всего несколько по-настоящему знаменитых деятелей трэш-арта, или мусорного искусства. Работы некоторых из этих художников мы и рассмотрели в данной статье.

Примечания

¹ Рихтер Х. Искусство и антиискусство: вклад дадаистов в искусство XX в. Гилея, 2014. 408 с.

² Cut&Paste: сайт. Kurt Schwitters. URL: <http://homepage.ntlworld.com> (дата обращения: 03. 02. 2016).

³ Ibid.

⁴ URL: <http://bernardpras.fr> (дата обращения: 03. 02. 2016).

⁵ Анаморфоз – это конструкция, созданная таким образом, что в результате оптического смещения некая форма, недоступная поначалу для восприятия как таковая, складывается в легко прочитаемый образ. Удовольствие состоит в наблюдении за тем, как образ неожиданно появляется из ничего поначалу не говорящей формы.

⁶ URL: <http://youtube.com> (дата обращения: 03. 02. 2016).

⁷ URL: <http://chrisjordan.com> (дата обращения: 03. 02. 2016).

⁸ URL: <http://gizmag.com> (дата обращения: 03. 02. 2016).

⁹ Подробнее см.: Нейхардт А. А. Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима. М.: Правда, 1990. С. 54–55, 501.

¹⁰ URL: <http://bluebowerbird.co.uk> (дата обращения: 03. 02. 2016).

¹¹ URL: <http://bluebowerbird.co.uk> (дата обращения: 03. 02. 2016).

¹² Там же.

¹³ Пуантилизм, или дивизионизм – стилистическое направление в живописи неоимпрессионизма, возникшее во Франции около 1885 г., в основе которого лежит манера письма отдельными (неизолированными) мазками правильной, точечной или прямоугольной формы. Характеризуется отказом от физического смешения красок ради оптического эффекта.

¹⁴ URL: <http://vikmuniz.net> (дата обращения: 03. 02. 2016).

¹⁵ URL: <http://wastelandmovie.com> (дата обращения: 03. 02. 2016).

¹⁶ Находится на окраине Рио-де-Жанейро. Закрыта с 2012 г.

¹⁷ Сборщики мусора.

¹⁸ URL: <http://youtube.com> (дата обращения: 03. 02. 2016).

¹⁹ Там же.

В. Г. Маслова

**Арт-объект из муранского стекла XXI в.:
симбиоз традиции и новаторства на примере проекта Гласстресс**

Начало нового тысячелетия ознаменовано очередной революцией муранского стеклоделия в современном искусстве. В XXI в. стекло перестает быть лишь материалом для производства предметов декоративно-прикладного искусства, превращаясь в посредника в диалоге художника и зрителя. В качестве материала исследования в статье привлечены работы, представленные в рамках проекта Гласстресс 2009–2015, Венеция, Италия.

Ключевые слова: венецианское стекло, муранское стекло, арт-объект из стекла, художественное стекло

Victoria G. Maslova

**21st century Murano glass art-object: symbiosis of tradition and innovation:
based on Glasstress project**

The beginning of the new millennium is marked with another revolution of Murano glass-making in the contemporary art. In the XXI century glass is no more just a material of arts and crafts, but a medium in the dialogue of an artist and audience. The given research is based on the analysis of works, exhibited by Glasstress project 2009–2015, Venice, Italy.

Keywords: Venetian glass, Murano glass, glass art-objects, art glass

Секрет производства стекла известен человечеству по данным разных исследований более 5 тысяч лет. Центрами мирового стеклоделия становились в разные века Египет, Византия, Китай, Венеция, Богемия. Венецианское стекло, отсчитывающее свою историю с X в.¹, занимает особое место в этом ряду. Стеклоделие Мурано в эпоху Ренессанса открыло удивительные декоративные возможности стекла, превратив обыденные бытовые предметы в роскошные элементы дизайна интерьера². В XX в. мастера Венеции (в частности, Лино Тальяпьетра) передают свои знания молодым стеклодувам, способствуя развитию художественного стеклоделия во всем мире, особенно в США³. В XXI в. муранские виртуозы стеклоделия совершают новую революцию – превращают стекло в медиума современного искусства, который, с одной стороны, делает произведение уникальным и неповторимым, с другой, привносит новую философию, наполняет произведение новым смыслом. Венецианское стеклоделие XXI в. стирает границы континентов, объединяет искусство, дизайн и ремесло, снимая главный вопрос современного искусства о приоритете формы или содержания.

Симбиоз инноваторства современного искусства и традиций муранского стеклоделия сообщает произведению новый философский компонент. В этих работах стекло выступает не только как материал. Созданное человеком при участии четырех стихий – земли, воды, огня и воздуха, стекло гибко и пластично в руках мастера. Готовое произведение прекрасно, но трогательно хрупко. Стекло влияет и на форму арт-объекта, наделяя произведение, по словам Адриано Беренго, руководителя проекта Гласстресс, четвертым измерением – внутренним объемом⁴.

Проект Гласстресс в 2015 г. уже в четвертый раз представляет на Венецианском Биеннале произведения современного искусства, созданные тандемом художников из разных стран и муранских стеклодувов студии Беренго. В своих работах художники используют свойства стекла – хрупкость, прозрачность, способность принимать миллионы оттенков, создавать неповторимую игру света – как способ донести свою идею до зрителя.

Хрупкость стекла выступает в работах художников яркой аллегорией недолговечности прекрасного, символом беззащитности мира, как в инсталляции «Падаль» испанского художника Хавьера Переса, созданной им в рамках проекта Гласстресс 2011. По замыслу художника, воплощенного мастерами Мурано, прекрасная люстра из венецианского стекла разбивается о бетонный пол, разлетаясь на тысячи осколков, ее клюют черные вороны, слетевшиеся на погибшую красавицу. Инсталляция построена на контрасте: кроваво-красного стекла люстры и ее осколков и угольно-черных птиц, ясной прозрачности стекла и матового блеска оперения, рукотворного материала светильника и натуральных чучел воронов, красоты искусства и непосредственности животного начала. При этом арт-объект наполнен такой гармонией, выраженной и в грациозных движениях

птиц, подобных танцу, и в единстве композиции, подчеркнутом повтором изгибов головы ворона и цветочного декора люстры, что идея победы тщеславия, олицетворением которого являются черные вороны, над прекрасным не очевидна. Обратная хронология событий, кадр из которых представляет инсталляция, также возможен. Можно представить, что стайка птиц собирает разбросанные по полу осколки, созидая, а не разрушая.

Вариативность трактовки произведения свойственна современному искусству. Но представленные арт-объекты отличает выдвижение на первый план эстетического компонента, более присущего эпохе Ренессанса, в отличие от традиционного желания современного художника, прежде всего, шокировать публику.

Это же свойство стекла – хрупкость – может выступать и символом иллюзорности, как в произведении Майкла Джу «Вход запрещен». Работа представлена в двух вариантах: одна стойка ограждения, имитирующая бархатный шнур, используемый в музеях для ограничения движения зрителей; а также несколько хаотично переплетающихся шнуров. Шнур ограждения выполнен из зеркального стекла, имитирующего металл. Предмет, который зритель ожидает увидеть на любом мероприятии, сам превращен в произведение искусства. Но в отличие от работ, например, Марселя Дюшана, идеей которого было то, что любой предмет, вырванный из контекста и перенесенный в зал галереи, по умолчанию становится произведением искусства, художники Гласстресс объявляют искусством предмет, выполненный из стекла. Лишь в этом случае он получает новое значение и высокохудожественные характеристики. И стеклянное ограждение Джу несет философию того, что любой запрет лишь иллюзия, любой барьер преодолим, несмотря на кажущуюся монументальность, при неосторожном прикосновении ограждение разобьется. По мнению Бонни Клеарвотер, в своей работе Джу продемонстрировал невидимые барьеры, которые заставляют людей отступать⁵.

Так же иллюзорно и то, что человек считает своим оберегом. Инсталляция бельгийца Криса Мартина «Это мы» представляет собой нагромождение стеклянных прозрачных касок, по мнению самого художника олицетворяющих беззащитность человека: «Безопасности вообще не существует, поскольку враг – само человечество. Мы сражаемся и проигрываем. Но мы сражаемся. Никто не знает, зачем»⁶. Композиция очень реалистична, поскольку фактура стекла касок в точности повторяет оригинал, матовое стекло подчеркивает то, что эта амуниция уже служила в бою. Тем сильнее откровение, что надежда на спасение не оправдалась.

Скульптура Джаум Пленса «Стеклянный человек», выполненная из полого прозрачного стекла и красного вина, демонстрирует взгляд художника на человека изнутри. Схематично исполненная расчлененная фигура человека с выражением невообразимого страдания на лице, словно тая, втекает в землю. Яркий софит выхватывает инсталляцию из полумрака галереи, вызывая игру света в стекле и каплях винных испарений. Художнику удалось передать трагедию человечества. В инсталляции явно читается духовное опустошение, которое ведет к вымиранию. Но отчаянная попытка фигуры сопротивляться вселяет надежду.

Наиболее очевидно влияние стекла в качестве элемента инсталляции проявляется при сравнительном анализе произведений художника, выполненных с участием муранских мастеров, и более ранних копий. В 2015 г. художница из Турции Язам Сасмазер в сотрудничестве со стеклодувами студии Беренго создала копию своей скульптуры «Фобия разума», впервые экспонированной в 2014 г. в рамках проекта Метанойя. На выставке были представлены инсталляции, объединенные общей тематикой, отраженной в названии, – переосмысление, метаморфоза сознания, перемена в восприятии предметов и явлений. Сходна и техника исполнения: деревянная скульптура, цветное решение которой в сочетании с удивительной пластикой фигуры необыкновенно реалистичны, и рисунок на стене или полу. Контакт скульптуры и рисунка подчеркивают тени фигуры; и рисунок, и одежда человека глубокого черного цвета.

Инсталляция «Фобия разума» состоит из выполненной из дерева фигуры молодой девушки, сидящей на полу и прикрывающейся руками от атакующих ее черных птиц, в первоначальной версии произведения – изображенных на белой стене, а во второй – объемных, выполненных из черного непрозрачного стекла. В первом случае, композиция построена на контрасте объема и плоскости, во втором, выступает как единое целое, создавая удивительный эффект присутствия и вовлеченности, в том числе, за счет игры света стеклянных элементов.

Как показывает анализ перечисленных выше произведений, арт-объект, созданный из муранского стекла, объединяя мастерство венецианских стеклодувов, передаваемое из поколения в поколение в течение почти тысячи лет, и философии художников XXI в., – это пример нового направления в современном искусстве, ценностями которого в равной степени являются и идея автора, и виртуозность исполнения. Стекло, благодаря своим свойствам – хрупкости, прозрачности,

цветопередаче, светопреломлению, способности принимать в руках мастера любые формы – становится в этих произведениях не только материалом, но и самостоятельным средством выражения художественной мысли.

С момента своего создания проект Гласстресс представил более 100 уникальных работ художников со всех частей света, которые открыли новый художественный язык современного искусства, в котором стекло лишь фактом своего присутствия облегчает диалог художника со зрителем, избавляя от необходимости дополнительных вербальных объяснений. А сами произведения искусства из венецианского стекла в третьем тысячелетии, как говорит Лидевич Эделькурт, являются результатом «волшебства, при котором триединство сил – художника, мастера и стекла – рождает новую форму выражения»⁷.

Примечания

¹ Dorigato A. Murano Island of glass. Venezia: Arsenale Editrice, 2013. P. 12.

² Bova A. L'Aventura del vetro. Milano: Skira, 2010. P. 48–62.

³ Barovier M. Tagliapietra. A Venetian glass maestro. Vicenza: Rumor, 1998.

⁴ Giubilei F. Glasstress 2011. Venice: Marsilio, 2011. P. 13.

⁵ Ibid. P. 100.

⁶ Berengo A. Glasstress: white light, white heat. Venice.: Grafiche Veneziane, 2013. P. 121.

⁷ Giubilei F. Op. cit. P. 105.

А. А. Койвистойнен

**«Современные иконописцы России», критический обзор выставки,
декабрь 2015 г. – январь 2016 г., галерея «Царская башня», Москва**

Статья посвящена обзору выставки, которая затрагивает важные проблемы религиозной живописи, определяет место и роль религиозной живописи в современном обществе, выявляет новые работы и современных мастеров.

Ключевые слова: религиозная живопись, современная иконопись

Alyona A. Koivistoinen

**Critical review of the exhibition «Contemporary Russian icon painters»,
December 2015 – January 2016, Gallery «Carskaya tower», Moscow**

The article is dedicated to the review of the exhibition, which is broached the problems of modern religious art, definition the place and the role of contemporary icon painting, researching the new work of icons and new names of young icon painters.

Keywords: religious art, contemporary icon painting

Тема современной православной иконы в русской культуре весьма актуальна, в настоящее время нет ни одного полного каталога, ни одного монументального исследования, в которых были бы отражены все направления, школы и стили современной религиозной живописи.

Однако интерес широких слоев общества к иконописи растет с каждым годом, о чем свидетельствует выставки церковного искусства, регулярно проходящие в Москве.

Практически каждые три месяца открываются подобные экспозиции на главных площадках столицы, начиная с домового храма Св. Татьяны при МГУ им. М. В. Ломоносова, и заканчивая московским «Манежем» и Храмом Христа Спасителя.

Религиозные выставки пользуются большим успехом среди горожан, например, выставку «Православная Русь», которая прошла в ноябре 2015 г. в «Манеже» за первые два дня работы посетили почти 17 тыс. человек, как сообщил ТАСС¹.

Причем обществу одинаково интересны как древнерусские иконы, так и новые, написанные современными мастерами. И, если древние, уже достаточно хорошо изучены, то новые еще нуждаются в исследовании.

Детальным изучением современной иконописи занимаются некоторые богословы и священнослужители, такие как епископ Троицкий Панкратий, архимандрит Лука (Головков), протоиерей Александр Салтыков; многие исследователи и ученые Н. В. Квливидзе, О. В. Губарев, И. Языкова, С. А. Ржаницына; а также сами художники – иконописцы, известный архимандрит Зинон (Теодор), монахиня Иулиания (М. Н. Соколова), А. Соколов, А. Чашкин, записывающие свои наблюдения и размышления.

Безусловно, среди исследователей отдельно стоит отметить Ирину Языкову, кандидата искусствоведения, обладательницу ордена святой равноапостольной княгини Ольги III степени, награжденную Святейшим Патриархом Московским и всея Руси Алексием II, за многолетнюю преподавательскую работу и просветительскую деятельность. И. Языкова внесла большой вклад в изучение современных икон, ей были написаны десятки статей о проблемах современной иконописи, ее книги о религиозной живописи издавались в России и за рубежом, а также она является одним из организаторов выставки «Современные иконописцы России».

Цель статьи сделать краткий обзор выставки, описать характерные черты современной религиозной живописи, познакомить с новыми современными художниками-иконописцами и их работами, провести анализ музейной экспозиции.

Выставка представляет собой масштабный выставочный проект, собравший и объединивший более пятидесяти уникальных современных мастеров из разных регионов России (Москва, Санкт-Петербург, Владимир, Тверь, Суздаль и др.).

На экспозиции представлены работы как уже состоявшихся и известных иконописцев, таких как архимандрит Зинон (Теодор) – «Прп. Исаак Сирии», «Спаситель», протоиерей А. Да-

выдов – «Воскресение Христово»; О. Шаламова – «Благовещение», «Богоматерь на престоле», А. Чашкин – «Христос Пантократор», «Жены – мироносицы у Гроба Господня» и многие другие; так и работы менее известных мастеров разных иконописных школ и мастерских, как например икона А. Городняненко «Прп. Алипий Печерский с житием», школа Московской Духовной Академии и «Зачатие св. Анны» автор И. Лапин, мастерская Антониево-Сийского монастыря; студенты из Свято-Тихвинского университета, например, икона Н. Степановой «Великомученик Георгий на коне».

Интересны работы нового поколения, например И. Кусова «Св. великомученик и целитель Пантелеимон» и М. Шишукова из Свияжска, запоминающейся «Симеон Богоприимец».

Уникальность выставке заключается в том, что более чем из ста представленных произведений – половина экспонировались впервые, часть из них можно было увидеть только в храмах, другие были разбросаны по миру, и никогда прежде не собирались в одном зале. Более того о. Зинон, который обычно не выставляет свои иконы вне церкви, предоставил две свои работы специально для данного проект.

Как отмечают организаторы выставки, такое разнообразие не случайно, хотелось показать, что «Молодые тоже могут писать достойные иконы, что есть у мастеров достойная смена»². Все представленные работы разных школ и направлений выполнены на высоком художественном уровне, и именно икона достойна войти в историю искусства, как свидетельство нашего времени.

Цель данной выставки – заложить основы к открытию музея современной иконы. По словам епископа Троицкого Панкратия, музей планируют для начала открыть на Валааме в ближайшие два-три года³, и часть икон была написана специально для будущей экспозиции⁴.

Поскольку до сих пор нет ни одного музея с современными иконами, где можно было бы проследить направление одной школы или изучить эволюцию и стиль одного современного художника-иконописца, творчество одного мастера, то даже первые шаги по направлению создания такого музея являются актуальными.

Сегодня, увидеть полную картину современного христианского искусства достаточно трудно, обычно мастера создают иконы только для конкретного храма, монастыря или на заказ для частного лица. В то же время отдельные работы разбросаны буквально по всему миру, но собрать их в одном выставочном пространстве сложно. А ведь, уже именно сегодня современные иконы необходимо, как отметил епископ Троицкий Панкратий «Изучать, коллекционировать, хранить и использовать для обучения будущих иконописцев»⁵.

В первую очередь на выставке наглядно представлено стилистическое разнообразие и оригинальность интерпретации древних образов, соединение традиционных и новых технологий, при этом четкое соблюдение канонов и верность традициям. В силу отсутствия жестких церковных рамок и ограничений, каждый художник работает в разной технике, подбирая свой стиль, каждый находится в творческом поиске, создаются совершенно новые образы на уже знакомые сюжеты.

Например, тонкие и глубокие работы И. Зарон («Прп. Макарий Великий»), или яркие, декоративные, радостные образы в иконах уже упомянутого ранее о. А. Давыдова, который работает в технике энкастики (высокой живописи).

Экспозиция демонстрирует новый, динамично развивающийся этап становления современной русской иконописи. Все эти черты отличают современных мастеров, способных так гармонично объединять в себе множество граней религиозной живописи, что позволяет говорить нам об уникальных произведениях современного искусства.

За период гонения религии в XX в. советской власти удалось уничтожить огромное количество храмов и произведений церковного искусства, была предпринята попытка уничтожить и сами традиции иконописи. Однако, по мнению многих современных исследователей, таких как С. Чапнин (куратора выставки, секретаря содружества в поддержку современной христианской культуры «Артос»), за последние тридцать лет иконопись не только возродилась, но и во многом превзошла уровень двадцатого столетия.

Поскольку не было преемственности, икона XXI в. стала «иконой авторской», когда нет привязки к определенному стилю. Появились мастера со своим узнаваемым почерком и направлением, современная иконопись выходит за рамки копийности, художники-иконописцы ищут образы близкие им по духу, ищут скрытую глубину творческой интерпретации.

Однако, у проекта имеются и некоторые недочеты, такие как выбранное место проведения выставки, причем выставки не простой, а требующей уединения и размышления.

Выставочный зал «Царская башня», расположен непосредственно в здании Казанского вокзала, вход в который находится в зале ожидания отбывающих пассажиров. Выбор достаточно странный,

поскольку внутри слышны объявления о прибывающих и отправляющихся поездах, что мешает сосредоточиться на духовном и художественном смысле икон.

Также досадно отсутствие каталогов выставки и крайне скудные надписи под иконами, без года написания, размеров и материала. Если сейчас организаторам выставки было бы просто найти подробную информацию об иконах, то через сотню лет, это будет сделать практически невозможно, и каждое произведение потребует детального научного изучения.

Сегодня посетителям остается только догадываться в каком веке была написана конкретная работа, в конце XX или же в начале XXI в.

Рекламы, баннеров и простых указателей, даже на самом вокзале, тоже не было, поэтому найти выставку оказалось непросто, и как результат, небольшое количество посетителей.

А выставка такого масштаба, безусловно, заслуживает, чтобы ее увидели, чтобы с ней познакомились, к тому же организаторы ставили перед собой задачу привлечь внимание общества к современной иконописи.

Итак, москвичам и гостям столицы представилась возможность познакомиться с современными иконами разных мастерских, с различными традициями иконописных школ и с новыми направлениями специализированных учебных заведений.

Выставка действительно является уникальной по своему роду, главная цель организаторов была – «Привлечь внимание к современному христианскому искусству»⁶, показать, что сегодня художники-иконописцы решают сложные задачи, связанные с церковным осмыслением роли визуальных образов в современном мире, видно, что мастера не стоят на месте, а работают и исследуют разные традиции.

В ходе выставки было написано немало статей специалистами-профессионалами, искусствоведами на тему современной иконы и ее места в обществе, были представлены новые имена и новые молодые художники-иконописцы, проведен круглый стол на тему «Современное литургическое искусство: традиции, тенденции и перспективы развития».

Проект «Современные иконописцы России» в очередной раз подтвердил, что иконопись сегодня не утратила своего значения, что она продолжает оставаться полноценным оригинальным художественным явлением, которое развивается и отображает современное культурное пространство.

Примечания

¹ ТАСС: информационное агентство России. Выставку «Православная Русь» в Москве посетили более 270 тысяч человек. URL: <http://tass.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

² Уткина А. Мы смотрим на икону как на диковинный артефакт // Православие и мир. 2015. URL: <http://pravmir.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

³ Зайцева Ю. Из московской выставки современной иконы вырастет музей церковного искусства на Валааме // Благовест инфо: агентство религ. информ. 2015. URL: <http://blagovest-info.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

⁴ Уткина А. Указ. соч.

⁵ Зайцева Ю. Указ. соч.

⁶ РПЦ: офиц. сайт Московского Патриархата. При участии Валаамского монастыря в Москве пройдет выставка «Современные иконописцы России». 2015. URL: <http://patriarchia.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

М.-Н. Штарайтите

Монументальная живопись средневековых пещерных монастырей Таврики: проблемы консервации и реставрации

Статья посвящена рассмотрению проблем сохранности монументальной живописи средневековых пещерных монастырей Крыма. Основной задачей является определение наиболее верного подхода в реставрации и консервации фресок, основываясь на анализе состояния сохранности живописи, а также условий в которых находятся памятники средневекового христианства.

Ключевые слова: монументальная живопись, фреска, консервация монументальной живописи, реставрация монументальной живописи

Mariia-Nikol Shtaraitite

Monumental painting of the middle-age cave monasteries of Taurica: conservation and restoring issues

The article is devoted to the problem of saving the monumental paintings of the middle age cave monasteries of the Crimea. The main goal is to define the most correct approach in restoration and conservation of the frescoes, basing on analysis of the paintings' state of preservation as well as conditions of the middle age Christian monuments.

Keywords: monumental painting, mural, conservation of mural paintings, restoration of mural painting

Среди небольшого количества памятников монументальной живописи в Крыму особого внимания заслуживают средневековые росписи так называемых «пещерных монастырей», так как благодаря своему местоположению и отдаленности от современных больших городов их ценность наиболее высока. Наиважнейшим аспектом в изучении рассматриваемых фресок является уровень их сохранности. Из-за отсутствия реставрационных работ, под воздействием природных факторов, актов вандализма, многие изображения не сохранились вовсе, некоторые дошли до наших дней фрагментарно, и лишь малая часть сохранилась в том состоянии, в котором можно определить иконографию и рассмотреть колорит.

Появление монументальной живописи на территории юго-западного Крыма датируется XII–XIV вв. и связано с политической стабилизацией и развитием феодальных отношений как в среде коренных жителей, так и в Византии. На примере храмов пещерного комплекса Эски-Кермен мы рассмотрим проблемы, связанные с реставрацией, консервацией и использованием выдающихся памятников культурного наследия средневекового Крыма.

Важным трудом при разработке данной темы является работа 1960-х гг. выдающегося советского исследователя монументальных памятников Таврики Олега Ивановича Домбровского «Фрески средневекового Крыма»¹. Благодаря его записям и зарисовкам можно увидеть изменения, произошедшие с фресками в течение последних 50 лет.

Значительными памятниками этого круга являются фрески Эски-Кермена – «пещерного города» расположенного в юго-западной части Крыма, датированного VI в. н. э., возведенного в качестве византийского укрепления. Одной из важнейших является роспись храма Донаторов, «возможно, что он был связан с находящимся рядом с ним средневековым поселением и замком Кыз-кулле. Последние, видимо, имели какое-то отношение к расположенному не遠деке средневековому городу Эски-Кермену», – предполагает вслед за Н. И. Репниковым² и В. П. Бабенчиковым³ О. И. Домбровский⁴. Все три объекта представляли собой единый, исторически сложившийся комплекс. Таким образом, рассматривая целый ряд архитектурных культовых построек можно увидеть состояние нескольких фресок в пределах одного поселения. Комплекс включает в себя храм Успения, храм Донаторов и храм Трех всадников.

Храм Донаторов вырублен в скалистом мысу, алтарная апсида направлена на восток, что является традиционным для христианских церквей. Иконографическая схема росписи храма Донаторов отличается некоторой архаичностью: в конхе алтарной части помещен Деисус. Подобная композиция встречается в Крыму лишь дважды; кроме данного храма – в конхе Верхореченской церкви. Вне Крыма поясные изображения Деисуса в алтарных апсидах встречаются редко⁵. Росписи храма не переделывались, и были созданы постепенно, начиная с конца XII в. и по XIV столетие.

Относительно высокая степень сохранности отличает фрески алтарной части с Деисусом и изображенным ниже таинством Евхаристии. В настоящее время можно рассмотреть лишь силуэты, и фрагментарно остатки красочного слоя.

Одним из наиболее сохранившихся изображений в настоящее время является фреска «Трех всадников», находящаяся на территории средневекового города-крепости Эски-Кермен в юго-западной части Крыма. Основание города датируется VI в. н. э., он был возведен в качестве византийского укрепления. Помимо оборонительной функции от набегов кочевников, на территории города были обнаружены остатки кафедры рядом с центральными воротами, что указывает на нахождение правящего епископа округа. На фреске изображены три всадника на конях, со щитами, плащами, закинутыми на левое плечо, и копьями в правой руке. Средний из них, очевидно, Георгий Победоносец: он поражает копьём чудовище; копьё двух других обращены острием вверх. На крупе лошади первого всадника сидит, держась за седока, мальчишеская фигурка. Позы самих всадников довольно спокойные, за исключением Георгия, взмахнувшего правой рукой, в которой он держит копьё. Зато плащи их развеваются, придавая фигурам стремительное движение, торсы слегка откинута назад, поводья отпущены, ноги вытянуты в стремянах⁶. Так в 1966 г. описывает композицию фрески О. И. Домбровский, еще более детальное описание исследователь дает колористическому решению изображения. Живописные приемы, правильные пропорции и изящные силуэты всадников и их коней в этой фреске несут отблеск аналогичных образов античности, и в какой-то степени воскрешаемых византийским искусством XI–XII вв.⁷ Уже в 1960-е гг. в книге Домбровского можно увидеть описание актов вандализма, производимого над фресками: «Их лики подверглись безжалостному намеренному повреждению»⁸.

На южном обрыве эски-керменского плато, над храмом Трех всадников, находится еще одна пещерная культовая постройка с росписями, свое условное название она получила от крупной, сравнительно хорошо сохранившейся фрески Успения⁹. Эта фреска, по всей видимости, является престольной, так как находится при входе. Этот храм является уникальным по ориентации с северо-востока на юго-запад, на территории Крыма это крайне редкое явление, и единственное, в котором алтарь расположен в углу. Классическое решение внутреннего пространства церкви предполагает расположение алтаря в центральной апсиде. Росписи, украшавшие стены, изображают в основном сюжетные композиции. По центру северо-восточной стены находился образ воина с копьём, уничтоженный в настоящее время, еще О. И. Домбровский описывает его как практически утраченный. Тема воина-заступника и охранителя присутствует во всех, ранее описанных храмах, что связано с идеей защиты города от врагов и фортификационным назначением поселения.

По композиционной и иконографической схеме роспись храма Успения отличается от фресок храма Донаторов, но имеет с ней ряд общих стилистических черт. С живописью храма Трех всадников ее роднят главным образом орнамента и аксессуаров – детали одежды воина, оружие. Как описывает Домбровский, образ самого воина по сравнению с фигурами всадников несколько более статичен, он торжественнее, в нем нет порывистости, страстности движений, которыми проникнуты образы Трех всадников¹⁰. Росписи храма Успения связаны со многими аспектами истории церкви, отсюда и разнообразие сюжетов отдельных фресок, составляющих общее поле изображения, и элементы ярусности композиционной схемы. Из-за своего строения пещерные храмы не могли разрастаться вверх, как было принято в этот период, но их росписи полноценно отражали единое направления церковного искусства X–XII вв.

В настоящее время большая часть изображений утрачена, об иконографии сюжетов, колористических особенностях можно говорить, в большей степени, опираясь на исследования прошлого века. Проведя анализ состояния фресок несколько десятилетий назад, можно сделать вывод, что без принятия реставрационных мер в ближайшее время дальнейшая история настенных росписей пещерных монастырей Крыма закончится, не став известной для большинства. Факторами, влияющими на негативное состояние являются как природное воздействие, так и акты человеческого безразличия, а в некоторых случаях и акты вандализма. В связи с активной сменой этнического фонда, религиозного состава и отсутствия преемственности поколений, исследуемые памятники фресковой живописи приобрели неудовлетворительное и местами полностью руинированное состояние, они неуклонно разрушаются.

Одним из важных аспектов для решения вопроса о дальнейшей судьбе средневековых пещерных монастырей Крыма является политическое положение региона. Рассматривая изучение христианских древностей Крыма можно выделить три периода, которые связаны с тремя государствами: Россия, СССР, Украина. Под влиянием той или иной господствующей идеологии в обществе в различное историческое время сложились определенные тенденции в изучении церковных христианских древностей, во главе которых стояло или само государство, или отдельные личности.

С присоединением Крыма к России в XVIII в. христианские храмы рассматривались в контексте истории богослужения, в рамках истории Вселенской Православной Церкви, Византийской Церкви, Русской Православной Церкви.

В советский период, во время господства атеистической идеологии на первый план вышли вопросы, связанные с социально-политическим контекстом. Храмы стали изучать как часть единого археологического комплекса, вместе с могильником, городом, поселениями, хозяйственными постройками. Это в значительной степени дало возможность для уточнений датировок памятников, но умало значение самого храма, отодвинув вопросы по изучению истории Церкви¹¹. Но именно в этот период был написан фундаментальный труд советского исследователя монументальных и средневековых памятников Таврики О. И. Домбровского «Фрески средневекового Крыма»¹².

В конце XX – начале XXI в. с падением богоборческой идеологии интерес к христианским церковным древностям Крыма, к национальным святыням существенно возрос среди широкой общественности¹³. В последние годы наряду с новыми исследованиями, научными публикациями появилось множество репринтных изданий и новых путеводителей по святым местам Южного бережья, электронных сайтов, где упоминаются христианские древности. Все это способствует возрождению в нашем Отечестве традиции в изучении древностей Православной Церкви. Однако, следует отметить актуализировавшуюся проблематику охраны памятников культурного наследия, в том числе и христианских. С распадом СССР фактически прекратилось государственное финансирование археологических исследований. Бесконтрольное строительство наносит урон как известным, поставленным на государственный учет памятникам, так и объектам, полностью забытым, о которых археологи узнали уже после полного их уничтожения. Из-за нестабильности политического положения региона вопрос о реставрации и консервации фресок в пещерных монастырях Крыма является открытым.

Важной проблемой становится дальнейшая судьба настенных изображений пещерных монастырей Крыма. Реставрация фресок является одним из возможных способов восстановления авторской задумки, целостности художественного оформления храма, колорита, и наконец, придание экспозиционного вида монументальным росписям в их естественной среде. Реставрационные работы могут оказать как положительное влияние, так негативное. Рассматривая реставрацию с точки зрения вмешательства, следует помнить, что новые материалы могут нарушить естественный баланс среды, в котором находятся фрески. Поэтому стоит поднять вопрос о консервации данных произведений христианского искусства с целью обеспечения сохранности красочного слоя на длительное время путем создания оптимальных температур, напитки стен водоотталкивающими синтетическими растворами, а также укрепления красочного слоя.

Проблема сохранения фресок является актуальной как для развития изучения культуры Крымского полуострова, так и для научного осмысления отечественного искусства в целом. История развития христианства в Крыму прочно связана с появлением христианства на Руси, об этом свидетельствуют труды российского археолога и историка искусства Л. А. Беляева¹⁴, он указывает на план Херсонеса, составленный в 1786 г. К. И. Габлицем, на котором показано предполагаемое место крещения князя Владимира Святославича. Также стоит отметить, что Крым является неотъемлемым «передаточным звеном» византийских канонов искусства на Русь, и важным регионом для изучения художественного наследия нашей страны.

Примечания

¹ Домбровский О. И. Фрески средневекового Крыма. Киев: АН УССР, 1966. С. 90.

² Репников Н. И. Эски-Кермен в свете археологических разведок 1928–29 гг. // ИГАИМК. 1932. С. 120.

³ Бабенчиков В. П. Из истории Крымской Готии // ИГАИМК. 1936. Вып. 117. С. 145–155.

⁴ Домбровский О. И. Указ. соч. С. 90.

⁵ Там же. С. 23.

⁶ Там же. – С. 35.

⁷ Там же. С. 36.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 42.

¹⁰ Там же. С. 45.

¹¹ Беляев Л. А. Христианские древности: введ. в сравнит. изучение. СПб.: Алетей, 2001. С. 219–220.

¹² Домбровский О. И. Указ. соч. С. 90.

¹³ Чумазин Е. В., Иванов Ю. М. Храмы Ялты: крат. справ. Ялта, 1998. С. 46.

¹⁴ Беляев Л. А. Указ. соч. С. 217.

А. А. Хлопонина

Творчество Билла Каннингема в контексте стритстайл фотографии

Стритстайл-фотография, превратившаяся сегодня в растрепанное явление моды, возникла в 1960-е гг. как любительское увлечение. После того, как стритстайл-фотография стала частью мейнстрима, особо острым становится вопрос сохранения достоверности. Говоря о развитии современной стритстайл-фотографии, творчество фотографа Билла Каннингема представляется особо важным. Каннингем один из первых, кто начал фиксировать креативные образы людей на улице, чье творчество и сегодня соответствует актуальным тенденциям.

Ключевые слова: стритстайл фотография

Aleksandra. A. Khloponina

Bill Cunningham's works in the context of streetstyle photo

Street style photography today has become a popular fashion phenomenon, which appeared in 1960 as a hobby. After street style photo became a part of the mainstream, the question of authenticity conservation became particularly acute. Speaking about the development of modern street style photography, creative of photographer Bill Cunningham seems particularly important. Cunningham is one of the first who started to fix creative looks of people on the street, whose works today is still the latest trends.

Keywords: street style photo

Фотографии отводится весомая часть в индустрии моды: как коммерческому направлению в рекламе, как глянцевої фотографии, и как своеобразному способу визуальных заметок реальности. Стритстайл фотография представляет важное направление в современной модной фотографии. А Билла Каннингема можно назвать одним из интереснейших представителей подобного направления, чье творчество включает в себя наиболее актуальные тенденции и отличается авторским узнаваемым образным рядом.

В ходе процессов, имевших место в культуре второй половины XX в., возникает явление «стритстайл», которое сегодня является неотъемлемой частью моды и, прежде всего, отражает проявление индивидуализма в одежде и внешнем облике. Современный стритстайл можно охарактеризовать как эклектическое смешение различных стилей и их элементов, которые подвержены быстрой смене. Стритстайл также воспринимается как часть индустрии моды, где в процессе институционализации, происходит и коммерциализация явления. Данные процессы особенно ясно видны на примере развития фотографии «стритстайл».

В начале XXI в. стритстайл фотография получила распространение в большом количестве ресурсов, и в первую очередь, в средствах массовой информации: начиная с глянцево-журналов, и заканчивая интернет-блогами. По мере развития, стритстайл фотография занимает весомые позиции, становясь направлением в модной фотографии, а также в сфере коммерции.

Идея стритстайл фотографии предусматривает непостановочные снимки людей с улицы, как знаменитостей, так и прохожих. Одним из ключевых качеств подобных фото является достоверность и естественность. Цель такой фотографии – фиксация визуального опыта, наделяя при этом тривиальность качеством значимости.

Если рассматривать фотографию стритстайл в сравнении с глянцевої фотографией, будет заметна существенная разница в отношении к объекту фотографирования: глянцева фотография в журналах мод или рекламе стремится идеализировать модель, стритстайл фото же, напротив, подчеркивает повседневность, занимается документированием процессов, происходящих на улице.

Можно процитировать Сьюзен Сонтаг, которая утверждала: «Сфотографировать – значит придать важность»¹. Именно этим и занимаются фотографы стритстайл – они придают ценность тем объектам, которые являются первостепенными по их мнению. Стритстайл фото становится посредником в передаче информации о модных течениях или в составлении «модного портрета» города.

Двусмысленность стритстайл фотографии обнаруживается в отношении к автору. С одной стороны, в стритстайл фотографии важным остается элемент, схожий с фотожурналистикой: на первом месте стоит само изображение, отражающее окружающую действительность. Стритстайл

снимок является документом, несущим информацию. С другой стороны, одних стритстайл фотографов выделяют из всей массы именно благодаря наличию индивидуального видения, которое и отличает Билла Каннингема.

Творчество американского уличного фотографа Билла Каннингема, как одного из первых стритстайл фотографов, послужило началом в развитии нового направления модной фотографии и оказало сильное влияние на дальнейшую историю стритстайл фотографии.

В декабре 1978 г. в газете «Нью-Йорк Таймс» (The New York Times) появляется стритстайл фото Греты Гарбо, сделанное Биллом Каннингемом. В газетном развороте под заголовком «Пятьдесят седьмая и Пятая: Магнит для всего Мира» снимок актрисы, сделанный на Пятой авеню сопровождается подписью: «Грета Гарбо, 73, скользит практически незаметно»². Как утверждает сам фотограф, объектом на его фото являлась вовсе не актриса, а пальто изнутри с необычным кроем плеча³. Фотографии Билла Каннингема сосредоточены не столько на людях, сколько на предметах их одежды и на сочетании этих предметов.

Прежде, чем стать фотографом, он учился в Гарварде, занимался собственным брендом «William J.», изготавливавшим шляпы, работал в сфере рекламы, но истинным увлечением Каннингема оставалось наблюдение за людьми. Увлечение, которым фотограф занимается на протяжении столь долгого периода времени, превратило Каннингема в культового персонажа мира моды. В 2008 г. Билл Каннингем был удостоен звания кавалера Ордера Искусств и Литературы Министерства Культуры Франции. В 2011 г. был снят документальный фильм «Билл Каннингем Нью-Йорк» рассказывающий о творчестве Билла Каннингема, который со временем стал фотожурналистом уличной моды Нью-Йорка. Билл Каннингем больше тридцати лет ведет для газеты «Нью-Йорк Таймс» рубрику «На улице», посвященную внешнему виду горожан. Колонка помогает составить портрет Нью-Йорка в определенный момент времени, уподобляя деятельность Каннингема модной антропологии.

Проводя параллели в попытках найти истоки стритстайл фотографии, снимки Билла Каннингема можно сравнить с той формой, которую еще в начале XX в. использовал фотограф Эдвард Линли Самборн (Edward Linley Sambourne), запечатлевая девушек, идущих по улице. Подобные фото, как и работы Каннингема, представляют интерес в силу того, что они демонстрируют, во что на самом деле одевались люди, и как этот костюм отличается от официальных образов моды. Важным моментом фотографий является тот факт, что зачастую объекты на снимках не знали о том, что их фотографируют. Так, проявляется один из ключевых моментов стритстайл фотографии – идея отстраненного наблюдения. На всех снимках Каннингема присутствует ощущение невмешательства фотографа в пространство, фотографируемое им.

В случае со стритстайл фотографией важно понимать значение самого фотографа, поскольку он выступает человеком, фиксирующим происходящее и интерпретатором событий и модных тенденций. Творчество Билла Каннингема следует рассматривать не только как отдельные фотографии, но и получающиеся «коллажи», публикуемые в газете Нью-Йорк Таймс. Получившийся фотоколлаж сопровождается авторским комментарием Каннингема. Подбор фотографий создает совокупное впечатление об изображенных объектах и выступает одним из инструментов в трансляции, а порой и в создании «трендов» уличной моды.

В качестве примера можно разобрать один из коллажей. Подбор фотографий от 22 июня 2011 г. под заголовком, который можно перевести как «Денди» или «Щеголь»⁴ демонстрирует мужчин, спешащих на работу ранним утром на Пятой авеню. В центре внимания мужской костюм и способ его ношения мужчинами разных возрастов и социальных групп. Билл Каннингем акцентирует внимание на деталях костюмов, которые придают им индивидуальность – цвет, выбор фактуры, дополнительные аксессуары. Коллажируя фото, фотограф будто сталкивает классическую манеру ношения костюма, как у Доменико Спрано, фото которого расположены в верхней строке справа, и экспериментирующее молодое поколение. Классические приталенные с широкими лацканами костюмы Доменико Спрано, всегда дополненные галстуком-бабочкой и живым цветком, обладают итальянской изысканностью. На контрасте выступают молодые люди, фото которых расположено в нижнем ряду, которые экспериментируют, миксуя цвета и фактуры, надевая костюм без галстука, не надевая носки или выбирая пиджак яркого цвета. Каннингема привлекают необычные вещи и их сочетания. Так, в крайней правой горизонтальной строке расположены три фото элегантного мужчины, который ходит на работу с красным спортивным велосипедом, в комментарии к фотоколлажу Каннингем интерпретирует его как необычный аксессуар. Снимки Каннингема, передавая отраженный на них стиль Нью-Йорка, символизируют проявление творчества и свободу модного высказывания, свойственное стритстайлу.

Если говорить о содержательном ключе фотографий Каннингема, то рассматривая героев его фото, можно заметить, что их выбор делается лишь с точки зрения визуального облика. Не имеет значения, идет речь о профессионале мира моды или о незнакомце с улицы, который самовыражается при помощи собственного внешнего вида. Главная разница между Биллом Каннингемом и современными стритстайл фотографами, многие из которых превратили увлечение фотографией в бизнес, заключается в различии видения «идеального предмета».

Если сравнивать видение Билла Каннингема и современного американского стритстайл фотографа Скотта Шумана будет видна разница в фокусировке их взглядов. Так, Скотта Шумана интересуют образы людей в целом, как человек подает себя. Для Билла Каннингема, которого можно назвать романтиком стритстайл фотографии, главным является одежда, на ней сфокусировано все внимание. Безусловно, Каннингем оказал влияние на современных стритстайл фотографов, поскольку его манера предусматривает не только захват уличной моды в качестве фотографа, но и оценивание происходящего в качестве модного редактора⁵.

В основе стритстайл фотографий Каннингема лежит метод спонтанного захвата мгновения. Непостановочное фото представляет собой момент, который был выхвачен из пространственно-временного континуума. Основным посылом фотографий Каннингема является фиксация предметов одежды, цепляющих глаз, смелых стилистических решений. Зачастую выбор расположения предметов в кадре сделан таким образом, что зритель остается один на один с изображенными на нем, не имея возможности дистанцироваться. Цель подобных фотографий: запечатлевание и трансляция повседневной жизни предметов одежды. Говоря о качестве фотоснимка, в оценку входят следующие критерии: сюжет, композиция, фокусировка, освещение. Именно сюжет позволяет рассматривать стритстайл фото как новое направление модной фотографии. В современной фотографии выбор сюжета оценивается с точки зрения тривиальности того или иного события, поскольку именно в подобных рамках у фотографа появляется возможность проявить собственное фотографическое видение. Обыденность сюжета стритстайл фотографии компенсируется наделяемыми его смыслами.

Важное значение имеет фон, который без исключения является единым для всех стритстайл фото. На подобных фотографиях фоном всегда является улица. Даже актуальные сегодня фото во время недель моды в случае со стритстайлом делаются на улице – либо перед показом, либо после показа. Уличное пространство является смыслообразующим в вопросах стритстайла. Улица – пространство, облик которого создают находящиеся на ней люди, улица изменчива и зависит непосредственно от контекста. По мнению Каннингема именно улица является недостающим компонентом в создании полной картины бытования модных тенденций.

Индустрия моды создает вокруг фотографий контекст, придавая подобным фото новый статус. Изначально уличные фотографы фиксировали повседневные образы людей, символизируя демократизацию индустрии в целом. Однако сегодня стритстайл фотография превратилась в часть модного бизнеса, потеряв качество достоверности. Специфика фотографии видится в том, что сюжет всегда будет на первом месте. Формальные же признаки в фотографии не так важны, как, скажем, в живописи. В таком случае, можно сделать предположение, что для того, «чтобы работы были легко узнаваемы, требуется <...> одержимость одной темой»⁶, которая и наблюдается у Каннингема. Говоря о проблемах современной стритстайл фотографии творчество Билла Каннингема представляется особо важным. Особенность фотографий Каннингема заключается в сохранении репортажности снимков, несмотря на наличие индивидуального видения. Фиксируя образы горожан, фотограф при помощи снимков и получающихся из них коллажей, зачастую не только отражает модные тенденции, передавая атмосферу улицы города, но и предстает трендмейкером.

Примечания

¹ Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 44.

² «Greta Garbo, 73, slips by practically unnoticed».

³ Cunningham B. Bill on Bill // The New York Times, 2002. URL: <http://nytimes.com>. (дата обращения: 03. 02. 2016).

⁴ англ. «Swells».

⁵ Shuman S. The Sartorialist. London: Penguin Books, 2009. P. 272.

⁶ Сонтаг С. Указ. соч. С. 113.

А. А. Орлова

**Взаимодействие мира искусства и реальности в кинофильме «Транс»,
режиссер Дэнни Бойла, 2013 г.**

Взаимодействие мира искусства и реальности, наша жизнь как игровое пространство – все это проблемы, которые на сегодняшний день актуальны для многих произведений искусства, в том числе и кинофильмов (например: «Начало» Кристофера Нолана, или «Фонтан» Дарена Аронофски). Предметом анализа становятся игровая площадка и «многомирие» в кинофильме «Транс» (режиссер Дэнни Бойл). Интересно проследить каким образом автор провоцирует зрителя к внимательному просмотру и реакции на усложненную реальность киноповествования. Помимо этого, режиссером акцентируются такие темы, как: художественный рынок, психология, плутовство, искусство. Мир искусства – становится зеркалом, в котором проявляются человеческие взаимоотношения.

Ключевые слова: игровое кино, художественный рынок

Anastasiya A. Orlova

**The interaction of the worlds of art and reality in the movie «Trance»,
director Danny Boyle, 2013**

Interaction of the world of art and reality, our life as game space – all this problems are actual today for many works of art, including movies (for example: «Beginning» by Christopher Nolan, or «Fountain» by Darren Aronofsky). A subject of the analysis is playground and «multy worlds» in the movie «Trance» (director Danny Boyle). It is interesting to track how the author provokes the viewer to attentive viewing and reaction to the complicated reality of a film narration. In addition, the director accents such subjects, as: art market, psychology, trickery, art. The world of art – becomes a mirror in which is shown human relationship.

Keywords: fiction film, art market

Взаимосвязь мира искусства и реальности – актуальная тема не только для кинофильма, но и для любого другого произведения искусства. Условность и действительность, взаимодействуя между собой, создают игровое пространство, в которое включается и зритель. Предметом анализа становится игровая площадка кинофильма «Транс» Дэнни Бойла. «Транс» вышел в прокат в апреле 2013 г.

«... Жанр фильма четко определить невозможно: в нем не просто смешение различных жанров, что, в общем-то, вполне нормально, – фильм состоит из совершенно различных жанровых сплавов, как лоскутное одеяло, причем стыки этих сплавов периодически отчетливо потрескивают», – замечает в своей критической статье «Криминальный мистический драматриллер „Транс“» А. Экслер¹.

Своего рода лейтмотивом всего фильма становятся слова одного из героев Саймона Ньютона: «Ни одно произведение искусства не стоит человеческой жизни». Они характеризуют как сюжетные линии, так и позиции героев.

Многомирность и игра – ключевые понятия, характеризующие данный кинофильм. Сосуществуют и взаимодействуют миры: аукциона, воспоминаний и подсознания Саймона, мир картины «Ведьмы в воздухе» Ф. Гойи. В игровых взаимоотношениях находятся как эти соединяющиеся миры, так и герои между собой.

В данном произведении зрителю представлен художественный рынок начала XXI в., акцент режиссером делается на героев картины, аукцион становится частью их мира. Сфера художественного рынка представлена через ее динамику взаимоотношений с маргинальным миром. И данная взаимосвязь существует как на текущий момент, так и с отсылкой к предыдущему опыту их взаимодействия.

Именно со сцены аукционных торгов начинается кинофильм, и сам герой – Саймон Ньютон – аукционист. Автор, через комментарии Саймона, дает зрителю краткий экскурс в историю краж произведений искусства. «Мы повышаем свой уровень, а грабители свой... У нас меры предосторожности, у них планы». «Сила и дерзость» – неизменные составляющие ограбления. Дерзость – как ключевое понятие, залог успеха.

Наряду с этим в фильме речь идет не только в целом об художественном аукционе, но и о конкретном произведении искусства (лоте) – о «Ведьмах в воздухе» Франческо Гойи. Эта картина

находится в музее «Прадо», в фильме же она становится предметом торга. Символическая природа произведения живописи коррелирует с символикой кинофильма. За счет этого создается несколько смысловых уровней: сама картина со своими персонажами, ее путешествие среди людей, ее трансформации в подсознании главного героя. Такая многослойность усложняет сюжетную канву. «Ведьмы в воздухе» становится предметом желания всех героев. Фрэнку она нужна как выгодный, дорогой товар. Мотивы другой героини фильма Элизабетт не столь очевидны, она лишь говорит, что «для меня она слишком много значит». Саймон же ищет картину в гипнотическом «трансе», в который он погружен психологически.

Гойя представляет в своей картине сцену с парящими ведьмами, держащими в воздухе тело мужчины. По словам Бойла: «На полотне – человек, которого держат три ведьмы в странных колпаках, а под ним – осел, символизирующий безумие и глупость, мужчина, покрытый плащом и бредущий в никуда, и еще один падший, закрывающий уши руками. Все эти персонажи Гойи отражают состояние героев в «Трансе», терзаемых своими демонами»². Таким образом, режиссер подчеркивает взаимную связь героев картины Гойи и героев своей кинокартины.

Авторы фильма в одном из эпизодов не случайно создают мир пропавших картин. Один из героев фильма видит полотна: Микеланджело Меризи да Караваджо, Поля Сезанна, Яна Вермеера, Винсента Ван Гога, Амедео Модильяни, Клода Моне, Эдгара Дега, Рембрандта ван Рейна и Франсиско Гойи во время гипнотерапевтического сеанса.

Визуальной поддержкой «многомирности» становится мотив зеркал, стекол и других отражающих поверхностей. Через них мы видим, как взаимопроникновение миров, так и их искажение. Оператор Энтони Дод Мэнтел применял специальные приемы для создания у зрителя ощущения погружения в Транс. Саймон стучит по стеклу для того, чтобы освободиться от гипноза (сцены выхода из этого состояния). Элизабетт неоднократно видит свое отражение в многочисленных зеркалах (сцены воспоминаний расставания с Саймоном). «Мы много снимали через стекло или плексиглас, чтобы несколько первых изображений были слегка странными, – поясняет постановщик Марк Тилдесли. – Это непросто, потому что мы не хотели прямо сказать: „Смотрите, он в трансе“, мы хотели сделать это ненавязчиво. Публика должна была увидеть реальный мир немного искаженным, непривычным, но так, чтобы не прослеживалась мысль о том, что что-то происходит»³.

Зритель как наблюдатель постоянно мигрирует между различными временными промежутками. Из настоящего времени мы переносимся то в прошлое (воспоминания Элизабетт), то в вымышленное пространство (гипнотическое), постоянно меняется визуальный ряд.

Географическое пространство действия достаточно условно. Хотя по некоторым сценам все же понятно, что события, в которых существуют герои, происходят в Лондоне. Таким образом, понятия «многомирности» становится ключевым. Зритель вынужден постоянно путешествовать по предложенным режиссером мирам: Лондону, подсознанию Саймона, пространству картины Гойи.

Игра – как важная составляющая реализует себя как во взаимоотношениях героев друг с другом, так и в отношениях автор / зритель. В первой части фильма мы видим, условно говоря, «настоящее героя». Это Саймон, обладающий информационной базой, недоступной «Саймону прошлому», комментирующий происходящие события как прошедшие, находящийся «над» событиями. Режиссер даже внешне отделяет его как речь, прямую обращенной к зрителю, так и одним и тем же костюмом, меняющимся в течение фильма. Парадоксальным наличие этого героя становится тогда, когда зритель досматривает «Транс» до конца, ведь в финале Ньютон погибает. Так откуда же тогда этот «настоящий Саймон»? Или это проекция «всезнающего» автора-творца? То есть «авторов» мира кинофильма несколько: автор-режиссер, снявший фильм; Гойя – автор картины «Ведьмы в воздухе»; «всезнающий Саймон», появляющийся в начале фильма – Саймон 1; Саймон – как автор своего внутреннего психологического пространства, в котором герои ищут воспоминания о картине – Саймон 2. Сюжет фильма не предполагает однозначных ответов на вопросы.

Зритель-соучастник создает свое понимание на основе предыдущих нескольких видений, вовлекаемый в поиски картины вместе с героями, заранее не знает всех деталей. Он постоянно вынужден быть включенным в «многомирие» фильма для того, чтобы понимать происходящее.

В оппозиции к «шизофреничному» Саймону находится бандит Фрэнк, представитель маргинального мира. Это спокойный и рассудительный герой, «мудрец». Его вдумчивость и интеллектуальные поиски в решении проблемной ситуации выделяют его среди других персонажей преступного мира. К тому же, если можно использовать такую терминологию, он «вожак» среди них. Помимо прочего, его характеризуют: «аристократизм» во внешнем виде (классический костюм), роскошный дом, способы решения проблем (интеллектуальные поиски), речевая манера (в русском переводе). Типичная грубость сочетается с интеллектуальностью. Образ восходит к типу плута из

средневековых плутовских романов. Например: «Хромой бес» Луиса Велеса де Гевары, «Похождения Симплиссимуса» Г. Я. К. Гриммельсгаузена. В средневековой литературе этот образ связан с маргинальным классом. В роли плута обычно выступал слуга, который обладал хитростью, умом и способностью обманывать хозяев или других слуг. Комизм заключался в разоблачении хитрости и неожиданном (для плута, а иногда и для читателя) плутовстве жертвы, которая оказывалась скрытым плутом. И этот порочный круг, где жертва и плут могут легко поменяться местами и составлял основу сюжетной канвы.

В фильме представлены образы плута и жертвы, которые периодически меняются местами. В этом проявляется игровая-ролевая природа взаимоотношений героев между собой и зрителем (вынужденным угадывать их роли).

Мотив плутовства выражается и в типичном любовном треугольнике: Элизабет – Саймон – Фрэнк, где каждый имеет роль как жертвы, так и плута. Фрэнк – жертва обмана Саймона и его «притеснитель», заставляющий искать картину. Подчиняется Элизабетт, которая им манипулирует, а также представляет для нее опасность как главарь банды. Элизабетт – жертва одержимости Саймона, но и тот, кто им манипулирует. Также манипулирует Фрэнком и находится в опасности от его банды грабителей. Саймон – одержимый, причиняющий вред Элизабетт, а также жертва ее гипноза. Обманувший Фрэнка, но и его должник. Таким образом, каждый из главных героев примеряет на себя роль и плута, и жертвы. Каждый идет к цели – обретению картины. Кажется, что тема аукциона не основная, но именно она становится площадкой, на которой разворачиваются действия в первой половине фильма.

«Транс» вышел в прокат в 2013 г., события самого фильма точной датой не обозначены, но по внешним признакам их можно отнести к современности, то есть можно сказать, что это взгляд на мир художественного рынка на сегодняшний день. Тема «многомирия» достаточно популярна, и реализуется также и в таких кинофильмах, как например: «Начало» Кристофера Нолана, где зритель наблюдает несколько уровней погружения в сон, или «Фонтан» Дарена Аронофски, в котором параллельно существуют реальность, мир «пишущейся» книги и постапокалиптика.

В «Трансе» мир искусств и реальность взаимодействуют и находятся в сложных отношениях, реальность предстает в сфере аукциона, и в преступном мире. Искусство предстает в фильме: в аукционном пространстве (лот), в картине Гойи (подсознание Саймона). Игровое пространство провоцирует быструю смену ролей, что задает динамичность развития сюжета и вовлеченность зрителя как участника событий, в то время как многомирие, созданное Дэнни Бойлом, заставляет лавировать между узнаваемой реальностью, картиной и Трансом. Аукцион предстает как модель идеального игрового пространства, в котором герои вынуждены играть и меняться ролями. Единственно подлинным миром остается искусство.

Примечания

¹ Экслер А. Криминальный мистический драматриллер «Транс» // Эхо Москвы. 2013. URL: <http://echo.msk.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

² Гринева Т. 5 фактов о криминальной драме «Транс» Дэнни Бойла. URL: <http://bit.ua> (дата обращения: 03. 02. 2016).

³ Там же.

А. И. Карпеева

Патриотическая тема в хоровом творчестве Г. Свиридова

В статье рассматривается хоровое творчество Г. В. Свиридова. Тема его творчества – патриотизм и Родина, сопереживание о прошлом и беспокойство о будущем. Образы природы – неотъемлемая тема сочинений Георгия Васильевича. Центральный образ хоровых сочинений Свиридова – гражданин, патриот, человек, открыто любящий свою Родину. Выделяются три хора из музыки к трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоанович», с которых начинается наиболее яркий и плодотворный период творчества. 100-летний юбилей композитора широко отмечается по всей стране и за рубежом. В родном городе Курск открывается Свиридовский Центр. Планируют выход диска с записями известных и малоизвестных произведений композитора.

Ключевые слова: Георгий Свиридов, русская хоровая музыка

Alena I. Karpeeva

Patriotic theme in the choral works of Georgy Sviridov

The article examines choral arts Sviridov. The theme of his work – patriotism and the homeland, empathy about the past and anxiety about the future. Images of nature – an integral theme of the works of George Perkun. The Central image of choral works by Sviridov – the citizen, the patriot, the man who openly loves his country. There are three choir from the music to the tragedy by A. K. Tolstoy «Tsar Fyodor Ioanovich», which begins with the brightest and most fruitful period of creativity. 100th anniversary of the composer is widely celebrated throughout the country and abroad. In his native city of Kursk offers Center Sviridovskiy. Expect the release of the CD with recordings of famous and less famous works of the composer.

Keywords: Georgy Sviridov, Russian choral music

Сберечь и приумножить в художественном творчестве характерные черты искусства своей нации.

Г. В. Свиридов

В свиридовской музыке отразилось нечто непреходящее в человеке, природе, искусстве – красота души, пейзажа, народной песни.

А. Сохор

В русской музыке XX в. Г. В. Свиридов занимает особое место: его голос неповторим, он отличается от других музыкантов-современников. Главным образом он известен, как автор вокальной музыки – ораторий, романсов, хоров. На первый план Георгий Васильевич выдвигает песенную природу творчества в противовес сложной партии инструментализма, несмотря на то что в инструментальной музыке он сказал свое веское слово. Свиридов – продолжатель традиции идущих от Глинки – Мусоргского.

Во многом благодаря Георгию Васильевичу советская музыка 1950–1970-х гг. развивает жанр оратории. Оратории Свиридова – это выражение точной мысли о Родине, о событиях в любимой стране, о народе, который пережил все беды и несчастья войны и восстаний. Это единство, сплетения высокой классической поэзии и музыки. В центре ораториальных исканий выдающиеся поэты России: А. С. Пушкин, С. А. Есенин, Б. Л. Пастернак, В. В. Маяковский, А. А. Блок. Во многом заслуга Свиридова заключается в том, что он воссоздал традицию оратории фольклорного типа в виде венка народных песен, тесно сплетенных в фантазии композитора, образующих единое вокально-симфоническое целое. В то время когда происходит интенсивное усложнение музыкально-выразительных средств (полифонических, гармонических, тембровых, интонационных), он не боится быть ясным и простым, порой даже лапидарным. Зачастую кажется, что в его хоровых произведениях доминирует вокальная мелодия, поддержанная пустыми квартово – квинтовыми аккордами, либо аскетично – вытянутым органным пунктом. Композитор не усложняет музыку контрапунктическими комбинациями, имитациями, модуляциями в его музыке, также отсутствуют. Он использует бытовой мелодичный распев, либо речитативные фразы тесно связанные со словом, согласовываются с главной мыслью поэтического текста.

Философия поэзии и сила духовности выражаются в оригинальной, тонкой, почти прозрачной мелодии, обрамленной особым оркестровым колоритом в незатейливом ладовом строе. Композитор обращается к древнему знаменному распеву православия в «Поэме памяти Сергея Есенина». Он опирается на духовный стих, знаменный распев в хоровых сочинениях: «Душа грустит о небесах», «Пушкинских венках», «Памяти А. А. Юрлова», «Молитва», «Любовь святая», «Покаянный стих». Мелодика этих сочинений чиста и возвышено-вдохновенна и проникновенна. В ней заключен глубокий этический смысл. К романсу «Голос из хора», написанного в 1963 г. на стихи А. А. Блока, Свиридов впервые обратился еще будучи студентом Ленинградской консерватории в 1936 г., когда стал учеником Д. Д. Шостаковича. Композитора очень увлекали стихи Блока, особенно о Петербурге, его любимом городе. На стихи А. Блока были написаны: сольные миниатюры, и камерный цикл «Петербургские песни» (1963), и миниатюрные кантаты «Грустные песни» (1962), «Пять песен о России» (1967), и хоровые поэмы «Ночные облака» (1979), «Песни безвременья» (1980).

Центральное место в наследии Георгия Васильевича занимают поэты А. С. Пушкин и С. А. Есенин. Выбор поэтов неслучаен. Он увидел в их творчестве пророческие черты. А. С. Пушкин в своем творчестве отобразил голос правды и честности, в служении искусства народу. И Свиридову близка направленность творчества Пушкина. Его стихи запоминающе-отражаются в концерте для хора «Пушкинский венок» (1979 г.). Это 10 стихотворений, объединенных мелодическим началом, связанным с настроением и переживаниями поэта. Здесь за светлой искренней радостью виднеется воспоминание о былом, отражается образ детства, который не вернуть как и ушедшие годы. В этом сочинении усматривается своеобразный диалог поколений о бессмертии духовного начала в искусстве. Близость А. Пушкина и Г. Свиридова кроется во внутреннем спокойствии, гармоничном сочетании доброго и одновременно трагического, воссозданного с глубоким пониманием величия и драматизма переживаемой эпохи.

В творчестве С. Есенина композитора привлек незатейливый взгляд в будущее, размышления о родной земле, сострадание к окружающему горю. Поэзия Есенина воодушевила его на создание «Поэмы памяти Сергея Есенина», главным зерном которого стали строки «Я – последний поэт деревни». Именно из этого афоризма и вырастает идея цикла. Объемно и емко раскрывается драматический образ героя – последнего поэта деревни, его сопереживания, сострадания к окружающей действительности. Кроме того, на слова Есенина композитор написал и хоры «Вечером синим», «Табун», «Душа грустит о небесах». В последствии, в камерно-вокальной поэме «Отчалившая Русь», созданной в 1977 г., им разовьется тема Родины. А в конце 1980-х гг. завершится работа над ораторией «Светлый гость», написанная также, на стихи С. А. Есенина. Видя угрозу уничтожения отечественным деревенским традициям, обрядам, песням, Георгий Васильевич в своих сочинениях опирается на многозначность, исконность русского слова. Большое внимание придается важности языка, на котором говорит поэт, сохраняя его смысловую доминанту в музыке.

В хоровом творчестве Свиридов обращается к наиболее важным и значимым событиям в истории отечества: Куликовская битва, революционные события. В музыке слышны переживания автора за жизнь своего героя. Зачастую, его герои – простые люди, со своим пониманием жизни, верой в собственную правоту, а в особых случаях и с трагической судьбой. В этих сочинениях композитор сохраняет самобытность мышления русского человека и вносит в его жизнь живую интонацию речи и поведения. Важной проблемой хорового творчества композитора становится этическое начало жизни: как жить праведно, как относиться к окружающим. Главным в творчестве Свиридова можно считать слово. Слово для Георгия Васильевича – это сокровенное, необычайно значимое, духовное, высокое начало. Это центр, вокруг которого выстраивает он музыку, отражающую мысль поэзии. Стиль хорового письма Георгия Васильевича отличен от Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова. В хоровых сочинениях Свиридова отсутствуют прямые обработки народных песен. Музыка композитора находится в постоянном стремлении, развитии, движении вперед и при этом с постоянным обращением к главному образу героя. В его музыке выделяется важность мысли повторами ключевого слова, ведь повтор это основной элемент выражения эпики.

Стиль хорового письма Свиридова не возможно не узнать. Музыка Георгия Васильевича поражает простотой мелодики, гармонии и понятна слушателю. Для свиридовского хорового письма характерно преобладание мелодии, где на первом плане выразительность самого смысла слова, достаточно часто оно едва поддержано статичным аккордом или органным пунктом. В тесной связи мелодики и поэзии его творчества можно усмотреть и непосредственное обращение к речевой интонации или прерывистой декламации. Вероятно, чтобы не отвлечь внимание слушателя от смысловой доминанты произведения он не использует сложные контрапункты и модуляции, концентрируясь на открывающемся после произношения поэтическом тексте. Характерной чертой

хорового письма, проявляющегося в национальном характере его творчества, очевидна опора на глубокие традиции классиков – П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, А. Д. Кастальского. Его музыкальная простота сложного творчества, представляется чем-то удивительным в современной музыкальной культуре. Создавая доступную, понятную хоровую ткань, композитор большое значение придает тонким выразительным деталям.

Порой его хоровое письмо соткано из синтеза песенной или незатейливой романсной интонации. Часто преобладает только песенное начало широкого мелодического дыхания, иногда выраженные в призывах, волевых вздохах, мощном и ясном повествовании литературного текста. Романсовость в свою очередь добавляет задушевный оттенок своей гибкой непринужденностью, пластичностью, богатством тонких нюансов, несущих оттенок психологического начала.

Центральный образ хоровых сочинений Свиридова – гражданин, патриот, человек, открыто любящий свою Родину. Главной темой через все творчество композитора проходит эта доминирующая линия его открытым патриотизмом и любовью к Родине. Он художник, который активно переживает вместе со своим героем перипетии судьбы, истории и непрестанно сочувствует и страдает народу, ратует за благополучие и сохранение национальной культуры. Его произведения берут за душу, заставляют слушателя задуматься и переживать, вместе с героями его произведений, различные повороты и героические события страны. Такими чертами изобилуют самые яркие его сочинения: «Патетическая оратория», «Поэма памяти Сергея Есенина», вокальные циклы.

Важное место в хоровом творчестве композитора занимают зарисовки и образы природы, родного края. Они представлены по-разному. Это и хрупкий и неяркий, едва отмеченный в своих очертаниях нечеткий образ «Осенью» на стихи Ф. И. Тютчева, или же отмеченный утренней дымкой образ «Деревянной Руси» на стихи С. А. Есенина. Хоровая музыка, отображающая портреты и образы природы, в свою очередь, неразделима с настроениями его героев, активно действующих и переживающих.

Выделим вершинное сочинение композитора, которым является Три хора из музыки к трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоанович». В нем используется православный канонический текст («Молитва» № 1 – композитор использует тропарь вечерни «Богородице Дево, радуйся», который поется на всенощном бдении). Авторское прочтение последнего произведения «Песнопения и молитвы» состоит из 16 частей, оно создавалось 12 лет (с 1985 г. по 11 декабря 1997 г.). Задуман был цикл «Из литургической поэзии», который насчитывал 43 названия. Музыкальная ткань, прописанная Г. В. Свиридовым, имеет схожие черты со старинным кантом, знаменным распевом, а также пропитана и элементами современной, бытующей, городской интонацией.

Хоровое творчество Георгия Васильевича Свиридова – этапное явление в истории современной музыкальной культуры. Оно открывает новое движение, возрождает традиции искусства русского хорового пения, влияет на последователей его творчества.

2015 год юбилейный – 100 лет со дня рождения Георгия Васильевича проходит с размахом. В балашихинской Детской школе искусств № 1 им. Г. В. Свиридова это событие отмечено ежегодной российской научно-практической конференцией, посвященной композитору – «Путь к традиции». В Санкт-Петербурге, в Большом зале Филармонии 1 октября состоялся концерт, где исполнялись четыре фрагмента из кантаты «Отчалившая Русь», переложение для женского хора и фортепиано С. В. Екимова. В родном городе Курск на базе филиала областной филармонии (бывший Дом офицеров) открывается Свиридовский Центр, местные власти планируют выход диска Георгия Свиридова с записями как известных, так и малоизвестных произведений композитора. На родине, в Курске композитора любят и почитают и еще ровно 10 лет назад, в 2005 г. поставили памятник всенародному композитору. На его постаменте высечены строки, принадлежавшие Георгию Васильевичу Свиридову, которые он пронес через все творчество: «Воспеть Русь, где Господь дал и велел мне жить, радоваться и мучиться».

УДК 78.071.2

К. О. Гуркина

Дирижерское искусство в контексте исполнительства

В статье предлагается исторический обзор современного видения дирижерского искусства с позиций ведущих музыкантов мира, которые рассуждают о формировании профессии дирижера, как самостоятельного вида исполнительства. Показаны различные точки зрения на взаимодействие оркестра и дирижера. Затронуты некоторые аспекты работы известных дирижеров с партитурой. Рассмотрены различные стили управления оркестром. Даны характеристики профессиональных и личностных качества дирижера.

Ключевые слова: искусство дирижирования

Kristina. O. Gurkina

Personality of a conductor in music art

The article presents the historical summary of modern vision of the conductor's art as individual type of performance. It suggests varieties of interactions between the conductor and orchestra. It touches on some aspects of the conductor's work on score, shows different styles of conducting, and reveals competencies and personal identity of a conductor.

Keywords: conducting art

Дирижер должен обладать волей и способностью вырвать оркестр из бездны рутины и поднять его до энтузиазма художественного исполнения

А. В. Оссовский¹

Дирижерское искусство как исполнительская деятельность часто ассоциируется в контексте музыкальной культуры той или иной эпохи и не всегда осмысливается как самостоятельное творчество. Проблема дирижирования как исполнительства мало изучена в музыковедении. Многие исследователи пытались сформулировать это понятие, дать определение этому виду исполнительства. Само понятие «исполнительство» или как отмечено в музыкальных словарях «исполнительская деятельность» представляет собой «специально организованную, творчески активную форму самовыражения музыканта, направленную на достижение художественно-звукового результата и его эстетического восприятия»².

Следует отметить, что исполнительская деятельность развивается подчас под влиянием педагогического воздействия, в виде различных методов или подходов в музыкально-игровой практике. Исполнительская деятельность дирижера отличается и специфическими особенностями. В системе музыкально-игрового процесса исполнитель-дирижер выступает не только как субъект, но и является непосредственным объектом своей деятельности, то есть он выступает посредником между композитором и исполнителем-музыкантом, выполняющим его интерпретаторскую волю на инструменте / или инструментах и слушателем, воспринимающим результат их совместной музыкально-игровой деятельности. Само инструментальное исполнительство, участников этого действия под руководством дирижера, связано как с целенаправленным и длительным процессом овладения соответствующей тому или иному инструменту техникой игры и средствами музыкальной выразительности, так и с проявлением различных психических мотиваций и физических нагрузок. Поэтому исполнительство имеет тенденцию к постоянному развитию и совершенствованию проходящему в репетиционном пространстве. В процессе исполнительской практики, то есть репетиций, у музыканта проявляется не только интерес и любовь к своему инструменту, но и появляется увлеченность в процессе музицирования. Главная исполнительская цель формируется и формулируется дирижером и заключается в достижении максимального художественно-звукового результата, и, в конечном счете, мастерства, и проявляется в процессе музицирования в высоком «чувстве эстрадности» и артистизма. Дирижер при этом является фундаментальным звеном в процессе музицирования, но предлагает решение тех или иных профессиональных задач соответствующим образом, пользуясь определенными профессиональными приемами. В исполнительской деятельности дирижера проявляются те специфические характеристики для конкретного инструментального вида творчества в оркестре или в ансамбле, которые позволяют раскрыть музыкально-художественные ценности произведения и даже предлагается определенный эталон интерпретации музыкального произведения. Дирижерское исполнительство предполагает объективные условия в вариантной множественности воспроизведения музыкального произведения и его интерпретацию.

Исполнительство дирижера представляет собой достаточно специфическую форму сотворчества определенных межличностных и профессиональных отношений музыкантов, а также одну из форм восприятия слушателя, как объекта воздействия. Творческое исполнительство способствует формированию особого состояния, которое охватывает музыканта в процессе музицирования. При этом возникает творческое вдохновение, которое представляет собой феномен особого, наивысшего напряжения и подъема чувств, необычных и суггестивных³ по своей интенсивности и концентрированности. Этот феномен реализуется в «музыкальном откровении». Все эти признаки относятся и к дирижеру как исполнителю в согласованном союзе с концертирующими музыкантами. Дирижер проходит тот же путь в обучении профессионализму, как и любой другой музыкант, только требования к нему в определенном смысле предъявляются намного выше. Как отмечается в музыкальных словарях: «дирижер – руководитель коллектива исполнителей (оркестра, хора, оперной группы)», объединяющий их в целях достижения наибольшей стройности и законченности исполнения. Свои художественные намерения, указания темпов, оттенков исполнения и прочее дирижер передает движениями рук⁴. Несколько иное понимание дано А. Н. Должанским: «Дирижер... руководитель разучивания исполнения музыки, которому принадлежит художественная трактовка произведения, осуществляемая под его управлением всем ансамблем исполнителей»⁵.

Представляется, что искусство дирижера заключается в умении не только управлять творческим коллективом (хором или оркестром), заниматься исполнительской деятельностью, но и быть частью коллектива, сливаться с ним и быть основополагающей частью исполнения, предлагать другим исполнителям свое понимание произведения. Далее в своем определении А. Н. Должанский дает историческую справку, что предшественником современного дирижера был один из участников ансамбля (скрипач или чембалист). Он во время исполнения произведения ударами своего смычка или кивками головы отсчитывал такт (метр) исполняемого произведения и указывал на моменты вступления отдельных инструментов. Несколько позже эти обязанности стал выполнять специальный человек – дирижер, выполняющий свои намерения движением рук. Дирижер оркестра, как правило, в правой руке держит палочку. Самая сильная (первая) доля такта обозначается движением правой руки сверху вниз. Самая слабая (последняя), движением руки снизу вверх. Кроме того дирижер во время исполнения показывает темп и ритмические особенности, дополнительными движениями рук, головы или же всего корпуса, а также мимикой. Так дирижер указывает характер исполнения музыки, как для ансамбля, так и в целом произведении, обращаясь к отдельным группам ансамбля или участникам⁶.

Было время, когда дирижер стоял на симфонических концертах лицом к публике и спиной к оркестру. Прогрессивное развитие дирижерского мастерства происходило параллельно с развитием музыкального ансамбля. В XVII–XVIII вв., руководство небольшими ансамблями осуществлялось лучшим (концертмейстером) из исполнителей. Сидя за клавином или играя на скрипке, он исполнял свою партию и одновременно отбивал такт и указывал вступление другим музыкантам. Такими музыкантами были И. С. Бах, К. Диттерсдорф, Й. Гайдн, Ф. Хабенек. С развитием симфонической музыки, ее усложнением и разнообразием, увеличение количества участников ансамбля требовало освобождение скрипача-концертмейстера от исполнения оркестровой партии для руководства коллективом. К середине XIX в. складывается профессия дирижер в привычном для нас понимании. К первым таким дирижерам относятся И. Мозель, К. М. Вебер, Л. Шпор. Первые среди крупных дирижеров, выступавших с различными оркестрами, были Г. Берлиоз и Ф. Мендельсон. Одним из основоположников современного дирижирования наряду с Л. Бетховеном и Г. Берлиозом следует считать Р. Вагнера. По примеру Вагнера дирижер, ранее стоявший за своим пультом лицом к публике, повернулся к ней спиной, что обеспечивало ему полный творческий контакт с артистами оркестра. С этого момента и возникает дирижирование, как совершенно самостоятельная профессия. Во главе оркестра появляется музыкант-интерпретатор с палочкой в правой руке, которому все исполнители оркестра беспрекословно повиновались. Ведущее положение на рубеже XIX–XX вв. занимала немецкая школа дирижирования, к которой принадлежат выдающиеся дирижеры: Х. Рихтер, Ф. Мотль, А. Никиш, Ф. Вейнгартнер, К. Мук, Р. Штраус. Крупнейшими русскими дирижерами принято считать М. А. Балакирева, А. Г. Рубинштейна, Н. Г. Рубинштейна. В качестве дирижеров систематически выступали композиторы: Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, А. К. Глазунов, С. В. Рахманинов.

Как отмечал Б. Хайкин, искусство дирижера «это способность протянуть невидимые нити к каждому из исполнителей, причем это связь двусторонняя: дирижер – артист – дирижер⁷. Каждый дирижер по-своему понимает это искусство. Можно сказать, что искусство дирижера заключается в умении раскрыть и донести до слушателя замысел того или иного произведения, побудить артистов и слушателей переживать различные эмоциональные состояния, переданное в музыке. Главным инструментом дирижера является оркестр, с небывалой своеобразной и многозвучной клавиатурой. В действительности это

коллектив живых, индивидуально мыслящих, чувствующих и созидających музыкантов-художников, которые полностью доверяют своему руководителю, заражаются его волей, применяют свою собственную и активно включаются в эмоциональное состояние, диктуемое им. Это доверие очень важно для дирижера. Как говорил А. Пазовский (1887–1953): «Важно уметь играть на этом инструменте, а не «бороться» с ним наподобие того, как плохой инструменталист «борется» с трудностями игры на скрипке, флейте или валторне, творчески сливаться с коллективом, всем своим существом петь, играть, дышать вместе с ним»⁸. Это, пожалуй, наиболее важная составляющая профессии.

С позиции обывателя, впервые побывавшего на концерте, дирижер воспринимается несколько утилитарно, ему кажется, что все очень просто. Р. Штраус (1864–1949) в свое время говорил: «Ничего не кажется таким простым, как искусство дирижирования». Действительно, сидя в зрительном зале, можно подумать, что размахивать руками особая наука не требуется. Но это ошибочное мнение. Все намного сложнее и глубже, чем можно себе представить. Эта профессия притягивает множество музыкантов инструменталистов. Но, даже имея большой исполнительский опыт, не всем удается постигнуть ремесло. Часто ловишь себя на мысли, что во время выступления один дирижер оставляет равнодушным, а другой вызывает бурю эмоций. Почему так происходит? Дело в том, что дирижер управляет, не столько музыкантами, сколько их исполнением. А исполнение зависит от силы энергетического посыла дирижера. Причина в том, «что даже идеально показанный ауттакт не может дать нужного результата, если нет главного и определяющего – активного внутреннего импульса, в виде чувств, настроения и эмоций, обращенного к оркестру»⁹. Требуется огромное мастерство для того, чтобы через язык жестов передать чувственное содержание, смысловой подтекст «знаков препинания выставленных в партитуре»¹⁰. Недостаток эмоциональной поддержки со стороны дирижера сводится к бездушному тактированию, лишенного всякого смыслового ядра, что в свою очередь приводит к невыразительному и скучному исполнению, и не находит отклика в сердцах слушателей.

Но это лишь малая видимая часть работы дирижера, которая часто привлекает музыкантов, слушателей и простых обывателей к этой профессии. Но они не представляют всей глубины дирижерского искусства. Ведь дирижер не «регулирующий», который показывает вступление инструментов, а мыслящий, интеллектуально и эмоционально развитый музыкант. Он является автором интерпретации, организатором творческого процесса и в определенной степени педагогом. Дирижер как интерпретатор, является посредником между композитором, исполнителями и слушателями, поэтому предварительное изучение материала является, чуть ли не самым важным в дирижерском искусстве.

Работа над партитурой начинается с создания рабочего исполнительского плана. Изучаются все выразительные элементы исполнения. Выстраивается форма произведения. Рассчитываются физические и эмоциональные силы. Самая главная часть этой работы – найти характер произведения и сформировать необходимый объем выразительных средства для его передачи. Только после того, как дирижер раскроет для себя авторский замысел, он сможет по средствам своего искусства достучаться до слушателей и творческого коллектива. Первое к чему приступает в своей работе дирижер это изучение текста партитуры, не стараясь подменить автора собой. Чем глубже и богаче музыкальное произведение, тем сложнее раскрыть музыку партитуры и донести ее для слушателя такой, какой представляет ее сам композитор. Представляется, что основная задача дирижера в этом и заключается.

Строгое следование авторскому тексту – это процесс исключительной творческой активности. Он начинается при первом соприкосновении с партитурой, когда творческое воображение рождает первоначальный замысел произведения. В активном поиске замысла произведения, развивая и проникая в глубь каждого куска музыкального материала зарождается свое собственное исполнительское отношение к сочинению, индивидуальное его толкование. При первом прочтении партитуры дирижер старается услышать ее внутренним слухом или за роялем, предварительно определяя при этом форму фактуру, гармонию, динамическое развитие, темповые изменения, проводит дирижерский анализ. На репетицию дирижер обязан приходит подготовленным и с намеченным планом работы. Когда дирижер готов к работе и знает чего хочет от оркестра, тогда рождается творческий союз, если же нет, то музыканты это чувствуют и неохотно выполняют требования дирижера.

Предрепетиционная работа важна не только при разучивании новых произведений. Глубокой и поддерживающей работой должна быть и в случаях, когда партитура уже давно, может быть хорошо, известна дирижеру. Как бы хорошо не знал художник то или иное произведение, при каждом новом обращении к нему он находит то, что ранее проходило мимо него. Как сказал А. Пазовский «Таков закон исполнительского искусства: пусть само произведение остается неизменным, но артист, возвратившись к нему через известный промежуток времени, уже иной»¹¹. Это происходит потому, что за время работы над партитурой он обогатился новыми эмоциями, большим опытом и его знания и видение расширились.

У каждого яркого дирижера вырабатывается свой стиль дирижирования. Интересно раскрывает

это понятие К. П. Кондрашин (1914–1981) в своей книге. Он пишет, что стиль дирижера – это принцип работы и манера воссоздания результатов этой работы на концерте. В стиль входит множество компонентов – манера репетирования, отношение к авторскому тексту, внешнее поведение на концерте, степень импровизационности при исполнении. Сколько ярких дирижеров – столько и стилей¹². Одни дирижеры большое значение придают репетиционному времени, дотошно и кропотливо делают произведение на репетиции, доводят всю технологию до совершенства, а на концерте отпускают оркестр, зная, что все будет как надо. К ним относятся Е. А. Мравинский и Г. фон Караян. Общность этих двух мастеров состоит в том, что вся работа во многом проделана заранее.

А другие дирижеры предпочитают не заниматься чрезмерно деталями на репетициях, знакомят оркестр лишь со своим общим планом, но на концерте осуществляют все подробности, используя свою блестящую технику и мастерство, что также часто дает великолепные результаты. К таким дирижерам можно отнести А. Никиша, Г. Н. Рождественского.

В конечном счете, стиль определяется характером звучания оркестра, его особенностью. Один и тот же оркестр под управлением одного дирижера звучит суше, у другого наоборот, более насыщенно и ярко. И это хорошо, иначе бы оркестры не имели своего фирменного лица, отличительных особенностей, что выделяло бы их среди массы творческих коллективов. Дирижировать оркестром может любой музыкант, но лишь немногие проникают под покров ремесла, кажущегося самым легким, а на самом деле труднее трудного. Можно согласиться с Р. Штраусом, который говорил: «Даже если вы знаете, что дирижировать очень трудно, надо дожить до семидесяти лет, чтобы осознать насколько это трудно»¹³.

Эта профессия очень притягательна. Многие музыканты обучаются дирижированию, вне зависимости от знаний и способностей. Но один оказывается способным увлечь исполнителей и слушателей образностью своей интерпретации, помочь живому восприятию музыки; другой, ограничивается формальным тактированием, нередко оставляет и публику и исполнителей равнодушным. Бытует мнение, что «дирижером нужно родиться». И. А. Мусин писал, что такая позиция в корне ошибочна. Конечно, предрасположенность человека к той или иной деятельности, в особенности в искусстве – факт очевидный. Но в основе этой предрасположенности лежит не одна какая-то способность (пусть даже очень определенная), а целый комплекс качеств физикопсихики. Именно от состава этого комплекса, от характера, яркости каждого из составляемых, а также от их взаимосвязи и взаимодействия зависит сила дарования¹⁴. При полном взаимодействии этих качеств, есть вероятность стать дирижером, которым будет восхищаться весь мир. Для этого нужно упорно трудиться, на протяжении всей жизни, быть частью того, что ты делаешь. Сколько бы дирижер не был дирижером, он все время совершенствует свои знания и умения.

Какими внутренними качествами должен обладать дирижер? А. М. Пазовский отвечая, делает акцент на «врожденных задатках». К ним он относит: музыкальный слух, память, темперамент, воображение; чувство музыкальной формы и ансамбля; интонационная чуткость; природная эластичность рук и лица, с помощью которых дирижер передает свои художественные намерения артистам. Особенно ценным свойством дирижера является умение передать главные средства музыкальной выразительности – чувство мелодического дыхания, напевность, метроритмическая ясность. Ведь ощущение мелоса, напевности – кратчайший путь к постижению красоты музыкального материала и пластичности движущихся линий всей партитурной ткани, к передаче образной, стилиевой и одухотворенной стороны произведения. При этом чувство ритма, как могучего «строителя формы», непрерывной пульсации, дающей музыке жизнь, движение, развитие¹⁵.

А. Пазовский отмечает также очень важное качество для дирижера зрительно-образное мышление. Как известно одна и та же музыка у различных людей вызывает различные образные ассоциации, не все музыканты-профессионалы нуждаются в такого рода ассоциациях, но музыкальная идея есть всегда художественный образ, а почувствовать и найти его как раз также помогут развитое образно-зрительное мышление, воображение, фантазия музыканта. В сущности, фантазия – творческая мысль художника. Воплощение же мысли в законченной художественной форме – есть мастерство¹⁶.

Это явление (способности, умения) К. Кондрашин называет повышенными музыкальными данными. В первую очередь острый гармонический слух, развитый тембро-динамический слух, физио-пластические способности и административный талант – это врожденные, природные способности музыканта. Помимо базовых способностей существуют качества, относящиеся только к дирижерскому ремеслу. К основным приобретенным, выделяемые и А. Пазовским, и К. Кондрашиным и придающие им огромное значение – это воля и целеустремленность. При отсутствии этих качеств, в лучшем случае дирижер будет отбивать такт, чтобы объединить оркестр и не мешать ему играть, а в худшем – только отмахивать сильные доли, не обращая внимания на выразительность музыкального материала. В любом случае, это нельзя назвать «искусством управлять оркестром». Дирижеру необходимо быть убежденным в правильности своей

концепции и не идти на поводу у оркестра. Он должен четко следовать за авторскими ремарками и находить адекватные приемы дирижерской мануальной техники понятные оркестрантам. Дирижерские замечания должны быть востребованы непосредственно в процессе исполнения партитуры. Добиваться от оркестра соответствия своему представлению в каждом конкретном случае музыкального произведения и раскрывать смысловые элементы музыкального материала в партитуре, способствующие адекватному восприятию музыкального произведения¹⁷. Все перечисленные выше качества, как мне представляется, должны присутствовать и быть востребованы в подготовительном и репетиционном процессе дирижера в равной степени. Так, дирижер с плохим музыкальным слухом – несостоявшийся профессионал или же несовершенная мануальная техника также затрудняет понимание музыкантов-исполнителей и не способствует раскрытию сочинения, что также плохо. Дирижер, стоящий за пультом без исполнительской воли еще более беспомощен и не способен руководить оркестром.

В Москве в 1920-х гг. был проведен один художественный эксперимент. Был создан большой оркестр без дирижера, исполнявший большой репертуар. Уровень исполнительства был очень высок, участниками коллектива были высококлассные музыканты. Оркестром фактически руководили два концертмейстера, которые добивались точность нюансов, фразировки, штрихов и т. д. Посадка в оркестре позволяла видеть музыкантам друг друга и музицировать вместе. Но все, что мог добиться оркестр это поддерживать точный ансамбль, баланс звучания, оттенки и фразировку. Однако, как пишет И. Мусин подлинное исполнительское дыхание, непринужденность, неповторимость были недостижимы¹⁸.

На этот счет К. Кондрашин в своей книге отмечал, чтобы создать единую интерпретацию, необходимы три условия. Первое, единство мысли, т. е. философская мысль раскрывающая идею музыкального произведения. Сто человек не могут одновременно выработать одну линию развития идеи. Второе, в оркестре должна быть единая технологическая задача: правильное распределение звукового баланса. Музыканты, сидящие далеко друг от друга не могут контролировать звучание всего оркестра, на это способен только дирижер. Третье условие, самое важное – формирование произведения, сведение во единое всех фрагментов программы концерта. Персимфанс оказался провальным проектом и перестал свое существование в силу несостоятельности самой творческой идеи¹⁹.

Дирижерское искусство стало определяющим в современном оркестровом исполнительстве и эволюция этой профессии представляется согласно современной развивающейся музыкальной профессии, где достаточно часто успех исполняемого сочинения принадлежит наравне с музыкантами того коллектива, который интерпретирует произведение. Оно находится в постоянном движении и развитии, а значит и подлечит и научному осмыслению. И сегодня дирижерское искусство откликается и развивается согласно новым направлениям, течениям в мирового музыкального культурного пространства.

Примечания

¹ О музыке и музыкантах: афоризмы, мысли, изречения, высказывания / сост. Е. С. Райзе. Л.: Музыка, 1969. С. 136.

² URL: <http://jurisprudence.academic.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

³ Суггестия (от лат. suggestio – внушение), собирательный термин, которым обозначаются различные формы эмоционально окрашенного вербального (словесного) и невербального воздействия на человека с целью создания у него определенного состояния (в том числе побуждения к определенным действиям). URL: <http://psychology.academic.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016); Большая психологическая энциклопедия. М.: Эксмо, 2007. С. 571.

⁴ Краткий музыкальный словарь-справочник / общ. ред. Э. Ф. Леонова. М.: Кифара, 2005. С. 46.

⁵ Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. 4-е изд. Л.: Музыка, 1964. С. 92.

⁶ Там же. С. 92.

⁷ Хайкин Б. Э. Статьи; Беседы о дирижерском ремесле. М.: Совет. композитор. 1984. С. 36.

⁸ Пазовский А. М. Записки дирижера. М.: Музыка, 1966. С. 71.

⁹ Ержемский Г. Л. Дирижеру XXI в.: психолингвистика профессии. СПб.: Деан, 2007. С. 44.

¹⁰ Мусин И. А. Язык дирижерского жеста. М.: Музыка, 2011. С. 23.

¹¹ Пазовский А. М. Указ. соч. С. 114.

¹² Кондрашин К. П. Мир дирижера. Л.: Музыка. 1976. С. 166.

¹³ Мусин И. А. Указ. соч. С. 6–7.

¹⁴ Там же. С. 7.

¹⁵ Пазовский А. М. Указ. соч. С. 67–68.

¹⁶ Там же С. 69.

¹⁷ Кондрашин К. П. Указ. соч. С. 8–9.

¹⁸ Мусин И. А. Указ. соч. С. 5.

¹⁹ Кондрашин К. П. Указ. соч. С. 7.

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

УДК 021.3

Д. Ю. Поплавская

Сотрудничество публичной библиотеки с организацией дополнительного образования

Статья посвящена вопросу взаимодействия библиотекарей с педагогами дополнительного образования. Автор описывает возможности их совместной деятельности по формированию читательской компетентности у подростков.

Ключевые слова: дополнительное образование, читательская компетентность, образовательная программа

Darya Y. Poplavskaya

Co-operating of public library and organisation of additional education

The article focuses on the interaction between librarians with teachers of additional education. The author describes the capability of their joint activities for developing reading competence in adolescents

Keywords: additional education, reading competence, educational program

В настоящее время в каждом субъекте Российской Федерации действуют многочисленные дома творчества детей и молодежи, центры внешкольной работы и другие организации дополнительного образования. В большинстве подобных организаций реализуются дополнительные образовательные программы туристско-краеведческой направленности. Подростки, обучающиеся по данным программам, пишут эссе, сочинения; участвуют в конкурсах творческих и исследовательских работ по краеведению; выступают с докладами на краеведческих чтениях, конференциях, круглых столах и семинарах; создают аудиовизуальные материалы и т. д. Следовательно, им свойственны определенные информационные потребности и читательские интересы. Педагоги дополнительного образования занимаются подбором литературы для своих подопечных, но поступающая от них информация не всегда является достаточной. В этой ситуации сотрудникам публичных библиотек следует проявлять инициативу и предлагать руководителям краеведческих объединений помощь в информационном обеспечении образовательного процесса. Данная практика является традиционной для ряда публичных библиотек и организаций дополнительного образования. Так, например, в Центре внешкольной работы города Отрадное (Кировский район Ленинградской области) при реализации образовательных программ туристско-краеведческой направленности «Знатоки Приневья», «Невская перспектива» и «Гардарики» активно использовались ресурсы Отраденской городской библиотеки.

В соответствии с учебно-тематическими планами отдельные занятия в одноименных объединениях проводились не в стенах организации дополнительного образования, а в библиотечных помещениях. Приступая к проведению краеведческого исследования, учащиеся знакомились с библиотекарями и оказываемыми ими услугами, приобретали навыки поиска литературы по каталогам, получали консультации по работе с текстами отраслевой тематики.

Особый интерес для подростков представляла постоянная краеведческая экспозиция, существующая в Отраденской городской библиотеке с 2012 г. В библиотечном краеведческом музее нашли отражение наиболее яркие события в истории города.

В годы правления Екатерины II на этих землях по проекту архитектора Ивана Егоровича Старова был возведен величественный дворцовый комплекс «Пелла». Как и в Таврическом дворце, также созданном И. Е. Старовым, основным помещением дворца в Пелле был большой зал, расположенный в главном корпусе. С данным зданием галереями были соединены шесть малых дворцов. Симметричные каре служебных корпусов оформляли парадный въезд на территорию дворцового комплекса. При Павле I все эти здания разобрали, а кирпич использовали в ходе строительства Михайловского замка в Санкт-Петербурге¹.

К сожалению, проектные материалы по Пелле были утрачены. О ее архитектурном ансамбле мы можем судить по некоторым архивным документам и редким изображениям. Примером такого изобра-

жения служил веер, на котором неизвестный художник нарисовал архитектурное творение И. Е. Старова. Данный экспонат хранился в Государственном Эрмитаже. В 1925 г. он был похищен из музея. Еще одним редким изображением Пеллы является рисунок архитектора Джакомо Кваренги².

Мы не случайно приводим в докладе краеведческую информацию. Она дает представление о том, какие именно сведения выявляются, анализируются и обобщаются сотрудниками Отраденской городской библиотеки. Созданные продукты активно продвигаются, при этом целевой аудиторией становятся, в первую очередь, старшие школьники.

Необходимо указать на то, что библиотека собирает материалы по истории и культуре не только города Отрадное, но и Кировского района Ленинградской области в целом. Данные ресурсы оказываются востребованными среди юных краеведов. Используя их, подростки под руководством педагога и библиотечной подготовили и представили на районные и областные конкурсы работы по следующим темам:

– Мыза Аннинская и дом Мурузи: таинственная связь и схожие судьбы³;

– Посещение Ф. И. Тютчевым Шлиссельбурга как фактор создания произведений, входящих в «Денисьевский цикл»⁴;

– Шлиссельбургский и Новолодожский уезды Санкт-Петербургской губернии и Отечественная война 1812 г.;

– Мифы и легенды о происхождении отдельных топонимов Кировского района Ленинградской области⁵;

– Пребывание в оккупированной Вырице жителей населенных пунктов, располагавшихся на территории нынешнего Кировского района Ленинградской области.

Отметим, что авторы двух последних работ стали победителями интеллектуальных соревнований районного и областного уровней.

Проводя отдельные исследования, подростки уделяли внимание не только своей малой родине – городу Отрадное или Кировскому району Ленинградской области, но и северной столице. Так, член краеведческого объединения «Невская перспектива» Анастасия Букина стала автором сочинения «Вклад Дмитрия Сергеевича Лихачева в дело сохранения образа Санкт-Петербурга»⁶. В 2012 г. оно было представлено на Всероссийский открытый конкурс творческих работ старшеклассников «Идеи Д. С. Лихачева и современность», ежегодно организуемый и проводимый Российской Академией наук, Конгрессом петербургской интеллигенции и Санкт-Петербургским Гуманитарным университетом профсоюзов. А Букина вошла в число призеров. Она заняла третье место и получила денежную премию, присуждаемую для поддержки талантливой молодежи.

В 2013 г. в конкурсе «Идеи Д. С. Лихачева и современность» приняла участие член объединения «Гардарика» Дарья Смирнова. Она подготовила сочинение «От Гиппократа к Д. С. Лихачеву: размышления о медицинской этике» и стала финалистом в соревновании старшеклассников. По признанию Д. Смирновой, наиболее значимым моментом в процессе написания работы для нее было знакомство с трудами Д. С. Лихачева. Роль проводников к этим текстам выполнили сотрудники публичной библиотеки. Благодаря их усилиям в круг чтения девушки вошли сборники «Письма о добром» и «Раздумья о России».

Таким образом, в Отраденской городской библиотеке и Центре внешкольной работы города Отрадное было реализовано партнерство библиотечной и педагогов дополнительного образования в формировании читательской компетентности у старших школьников.

В заключительной части доклада следует указать на то, что библиотечные специалисты могут сотрудничать не только с руководителями краеведческих объединений. Они способны оказывать педагогам помощь при составлении дополнительных образовательных программ любой направленности, выступать в роли соавторов методических разработок и т. д.

Примечания

¹ Осипов А. Дворец в Пелле // PRO Отрадное. 2011. 23 сент.

² Истоки малой родины // Полезные адреса и телефоны г. Отрадное. Отрадное: Невская волна, 2014. С. 39–55.

³ Заломова В. Мыза Аннинская и дом Мурузи: таинственная связь и схожие судьбы // Педагогический мир. URL: <http://pedmir.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

⁴ Смирнова Д. Посещение Ф. И. Тютчевым Шлиссельбурга как фактор создания произведений, входящих в «Денисьевский цикл» // Педагогический мир. URL: <http://pedmir.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

⁵ Смирнова Д. Мифы и легенды о происхождении отдельных топонимов Кировского района Ленинградской области // Педагогический мир. URL: <http://pedmir.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

⁶ Букина А. И. Вклад Дмитрия Сергеевича Лихачева в дело сохранения образа Санкт-Петербурга // Педагогический мир. URL: <http://pedmir.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

К. В. Петров

**Русская литература XIX – начала XX в.
в серии «Универсальная библиотека» издательства «Реклам»**

В статье характеризуется период публикации многочисленных произведений русских прозаиков, поэтов и драматургов XIX – начала XX вв. в немецком издательстве «Реклам».

Ключевые слова: история книгоиздания Германии, издательство Реклам, Универсальная библиотека

Kirill V. Petrov

**Russian Literature in the «Universal-Bibliothek» («Universal Library»)
of the Publishing Company «Reclam», 19th – early 20th centuries**

This article is devoted to the period of publication of numerous works of the Russian novelists, poets and playwrights of the 19th and early 20th centuries in the German publishing house «Reclam».

Keywords: history of German book publishing, Reclam, Universal-Bibliothek

Одним из старейших и самых известных издательств в Германии является книжное издательство «Реклам». Оно было основано Антоном Филиппом Рекламом в 1828 г. в Лейпциге. Наиболее известной является серия «Универсальная библиотека», которая до сих пор остается культурно-исторической вершиной в деятельности издательской фирмы. Она оставила заметный отпечаток в истории немецкого народного просвещения второй половины XIX – начала XX вв. В этот период издательство «Реклам» зачастую обладало статусом ведущего на книготорговом рынке и почти не имело себе равных по доступности цены на книги. Именно благодаря низкой стоимости и высокому тиражу книг серия «Универсальная библиотека» стала доступной для самых разных слоев населения: как для интеллигенции, так и для рабочих, как для богатых, так и для малоимущих.

«Универсальная библиотека» считается одним из пионеров в издании произведений русской литературы в Германии. Русская литература до XIX в. была даже для образованных немецких читателей скорее редким, экзотическим явлением. Только после освободительной войны коалиции европейских держав против Наполеона она постепенно начинала приобретать известность среди немецкой читательской публики. Издательство «Реклам» оказывало значительное влияние на процесс широкого распространения русской художественной литературы на немецкой земле во второй половине XIX столетия и в начале XX в. Особое место при этом занимала публикация переводов произведений известных русских писателей и поэтов. Желание немецкого читателя узнать больше о таинственной и огромной империи на востоке, о социальной жизни этой страны, стремление понять ее специфику были, по-видимому, велики. Чтобы удовлетворить эту жажду знаний, издательство «Реклам» в 1870–1880-е гг. приступило к выпуску исторических романов Г. П. Данилевского и социально-критических произведений А. И. Герцена и М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Одним из первых писателей русской издательской программы «Реклам» был Н. В. Гоголь. В 1873 и 1881 гг. появились два издания романа «Мертвые души» в переводе Ф. Лебенштайна.

Великий русский поэт А. С. Пушкин по праву находился в центре внимания лейпцигского издательства. Его наиболее значительные сочинения издавались в «Универсальной библиотеке» в 70–90-е гг. XIX в., в том числе роман в стихах «Евгений Онегин», поэма «Кавказский пленник», прозаические произведения (например, «Капитанская дочка»), драматические произведения («Борис Годунов» и другие), а также стихи в немецком переводе.

Другой выдающийся русский поэт – «русский Байрон» М. Ю. Лермонтов стал известен в Германии благодаря, в частности, выходу в свет романа «Герой нашего времени» в 1877 г. в переводе Вильгельма Ланге, изданного в «Универсальной библиотеке».

Известно, что И. С. Тургенев любил Германию, как свою вторую родину. Со многими известными литераторами и аристократами духа он состоял в тесных дружеских отношениях: с П. Хейзе, Т. Штормом, Б. Ауэрбахом и другими. Его друзья принимали действенное участие в распространении его произведений в Германии, в том числе писатель и переводчик Фридрих Боденштедт. Знакомство немцев с творчеством Тургенева началось в 1854–1855 гг. с перевода его сборника рассказов «Записки охотника». С середины 60-х гг. XIX в. после выхода в свет тургеневских повестей

и рассказов в переводе Ф. Боденштедта Тургенев стал для читателей Германии любимым русским писателем. Многие тургеневские сочинения были опубликованы в издательстве «Реклам» в 70-е гг. XIX столетия в переводе Вильгельма Ланге: роман «Отцы и дети», повести «Несчастливая», «Пунин и Бабури» и другие.

Л. Н. Толстой, как и Тургенев, принадлежал к числу авторов, чьи произведения выпускались в издательстве «Реклам» большими тиражами. В «Универсальной библиотеке» были представлены не только всемирно известные романы «Анна Каренина», «Война и мир» и «Воскресение», изданные в 1891–1900 гг., но и некоторые драмы Толстого: так, например, в 1900 была опубликована «Власть тьмы», вышедшая из-под пера Толстого в 1886 г. Постановка этой пьесы в театрах Германии имела сенсационный успех. После смерти автора в «Универсальной библиотеке» были изданы его неоконченные пьесы «И свет во тьме светит» (в 1911 г.) и «Живой труп» (в 1912 г.). Достаточно интенсивно на страницах томов серии публиковались религиозные и публицистические сочинения Толстого: в частности, в 1892 г. было издано его «Краткое изложение Евангелия». В 1913 г. вышли в свет «Беседы с графом Львом Толстым», которые вел с ним Н. Н. Гусев, секретарь великого русского писателя в последние годы его жизни.

Выдающимся литературным образцом для мастеров немецкой словесности служил Ф. М. Достоевский. Его творчество было воспринято известными немецкоязычными литераторами с большим интересом и благоговением. К числу почитателей таланта Достоевского относились Томас Манн, Густав Фрейтаг, Пауль Хейзе, Конрад Фердинанд Мейер и другие. В 1888 г. в серии издательства был напечатан роман «Преступление и наказание» в переводе на немецкий язык Г. Мозера. Этот роман вскоре стал самым популярным произведением Достоевского в Германии¹.

Одним из известнейших переводчиков издательства «Реклам» был Фридрих Фидлер. Он родился в Санкт-Петербурге, работал там некоторое время сотрудником газеты «St. Petersburg Herold» и учителем немецкого языка. Деятельность этого переводчика в немецком издательстве была невероятно плодотворной. Он интересовался не только русской классической поэзией, но и современной. В конце XIX-начале XX вв. появился целый ряд небольших по формату и объему изданий произведений русских поэтов в переводе Фидлера: М. Ю. Лермонтова (1893), А. К. Толстого (1895), А. С. Пушкина (1897), Н. А. Некрасова (1902 г.), Ф. И. Тютчева (1905). В немецком переводе Фидлера отдельными изданиями были опубликованы также сборники стихотворений С. Я. Надсона (1898), К. М. Фофанова (1900), А. Н. Майкова (1901), А. А. Фета (1903) и Я. П. Полонского (1904). С этими поэтами Фидлер был знаком лично. Сотрудничество переводчика с издательством завершилось в 1907 г. после публикации книги «Русские поэтессы», в которой были представлены творения двадцати русских женщин-стихотворцев, ранее не известных в Германии².

А. П. Чехов, окрещенный в Западной Европе «русским Мопассаном», был неотъемлемой фигурой русской издательской программы «Реклам». Чеховские юмористические сочинения были изданы в 4-х томах малого формата. С драматургией Чехова издательство познакомило немецких читателей в 1902 г., когда вышли в свет переводы пьес «Чайка» и «Три сестры».

Творчество А. М. Горького было представлено в серии издательства несколькими томами его рассказов и других сочинений, опубликованных с 1901 по 1906 гг. Горький, певец люмпен-пролетариата, играл в Германии особую политическую роль. Его произведения были с любопытством встречены редакторами печатных органов немецких социал-демократов³.

Совокупность перечисленных изданий произведений свидетельствует о широком жанровом диапазоне издательской программы «Универсальной библиотеки» 1870–1900-х гг., охватывающей сочинения значительного числа русских прозаиков, драматургов и поэтов. Таким образом, русская литература, ставшая общедоступной благодаря существенному вкладу издательства «Реклам», получила широкое распространение среди всех слоев читающего населения Германии.

Примечания

¹ Reissner E. Die Universal-Bibliothek als Wegbereiter der russischen Literatur in Deutschland: Reclam, 125 Jahre Universal-Bibliothek, 1867–1992 / verlags- und kulturgeschichtliche Aufsätze; hrsg. von Dietrich Bode. Stuttgart: Reclam, 1992. S. 119–126.

² Fiedler F. Aus der Literatenwelt: Charakterzüge und Urteile: Tagebuch / hrsg. von Konstantin Asadowski. Göttingen: Wallstein Verlag, 1996. S. 15. (Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung; Bd. 71).

³ Reissner E. Op. cit. S. 129–130.

М. А. Голяева

Сравнительный терминологический анализ: на материале определений связанных терминов, представленных респондентами разного статуса

Варианты определений терминов во многом зависят от специфики той области знания, в рамках которой рассматривается тот или иной термин. В частности, «кризис» – явление, затрагивающее многие сферы человеческой жизни на различных уровнях. Поэтому для более полного понимания данного термина необходимо рассмотреть определения из различных источников, а также принять во внимание особенности определений различных авторов, связанных с тем или иным видом деятельности.

Ключевые слова: информационное предупреждение, родовое понятие, сравнительный анализ

Maria A. Golyaeva

Comparative terminological analysis: definitions of terms associated by the respondents with different status

Options definitions largely depend on the specifics of that area of knowledge, within which to examine a particular term. In particular, the «crisis» is a phenomenon that affects many spheres of human life at various levels. Therefore, for a more complete understanding of this term it is necessary to review the definitions from various sources, while also taking into account the definitions of various authors, related activity.

Keywords: informational alert, generic term, comparative analysis

В данной работе рассматриваются результаты сравнительного анализа определений для двух понятий: «кризис» и «информационное предупреждение». Были собраны и проанализированы определения трех групп респондентов: специалисты из разных областей знания (авторы монографий, учебных пособий и статей о кризисах разного типа); студенты 4-го курса библиотечно-информационного факультета по профилю «аналитик информационных ресурсов»; участники форумов и блогов по теме. Первая группа определений была собрана из печатных и электронных ресурсов удаленного доступа – электронных журналов и различных сайтов, посвященных тем или иным профессиональным областям, не имеющим отношение к информационной аналитике. Вторая группа испытуемых была разделена на 2 команды (Правая и Левая). Участник каждой команды сформулировал собственное определение двух заявленных терминов. Затем Правая и Левая команды составили на основе работ своих участников общие определения. Базой для выявления определений третьей группы являются электронные ресурсы, не связанные с профессиональной деятельностью участников – пользователей из блогов и форумов. При сопоставлении определений каждой из трех групп обнаружены некоторые сходства и отличительные особенности в понимании терминов, их сочетании.

Вторая группа испытуемых интересна тем, что студенты определяли термины в начале учебного курса «Информационное предостережение кризисных ситуаций» без использования словарей и иных источников. В их определениях «кризиса» в качестве родового понятия чаще всего используются следующие слова и фразы: ситуация, этап развития и переходное состояние. Присутствуют и другие варианты: высшая точка конфликта, двигатель развития, столкновение интересов. В результате родовое понятие «этап развития» выбрано Правой командой при составлении общего определения. Левая команда предпочла понятие «ситуация».

Если при выявлении родовых понятий в данных определениях достаточно легко просматриваются общие тенденции, то видовые отличия сформулированы по-разному у каждого члена команды. Наблюдается и описание того, чем характеризуется кризис, и перечисление видов объектов, в которых он возникает, условия, причины его возникновения. Однако обе команды включили в состав своих определений последствия кризиса. При этом и Левая, и Правая команды предполагают, что итогом кризиса является либо негативное развитие событий, либо положительное: «упадок деятельности, либо ускорение ее развития», «полный распад или успешный выход с дальнейшей реорганизацией системы». То есть кризис является событием (или этапом), определяющим дальнейшее развитие объекта, может даже его существование, согласно мнениям респондентов второй группы.

При сборе информации о кризисе среди профессиональных авторов первой группы обнару-

жено, что понятие «кризис» часто рассматривается специалистами в области психологии и экономики. Это связано с популярностью обсуждений мирового экономического кризиса и постоянным интересом людей к теме возрастных психологических кризисов. Среди данных определений можно выявить слова, которые авторы чаще всего используют при попытке объяснения термина «кризис». Кризис определяется как выбор, развитие, поворотный пункт, решение, перелом. Все перечисленные слова имеют отношение к переменам. То есть, кризис всегда связан с переменами. При этом в данных определениях отсутствует сугубо негативная окраска изменений, характеризующих кризис. Напротив, в некоторых определениях подчеркивается связь кризиса с развитием.

Были обнаружены также довольно оригинальные авторские определения кризиса. Например, в книге «Кризисы взрослой жизни» кризис характеризуется как остановки на жизненном пути, дающие возможность осмысления своих действий. Автор статьи «Как преодолеть жизненные кризисы?» пишет, что кризис – это «время, когда сильный становится сильнее». Другой автор рассматривает кризис как некую особую игру, в которой «очень малые изменения могут решить ход дела».

При сравнении результатов, полученных при выявлении определений первой и второй группы респондентов, обнаружена общая черта: кризис связывается с моментом важных изменений, решающих дальнейшее развитие событий.

В третьей группе (пользователи форумов) наблюдается большое разнообразие формулировки определений. Авторы в данном случае активно используют образные сравнения – «новая дверь», «волшебный пинок». Также встречаются довольно расплывчатые определения кризиса, например, кризис как процесс, «завязанный на бесконечные циклы рождения и смерти». Некоторые авторы в качестве синонимов кризиса перечисляют такие понятия, как: глубокое расстройство, резкий перелом, период обострения противоречий. Одни определения характеризуют кризис как негативное явление: «болезненное отторжение», «спад производства», «глубокое расстройство», «нехватка ресурсов». Другие, напротив, подчеркивают положительные стороны кризиса: «новая дверь, открытая для новых свершений», «волшебный пинок, который призывает к действию», «время свободы выбора». Некоторые определения более объективны, так как в них в качестве последствий кризиса указываются и возможность развития, и спад деятельности.

Выявлена общая тенденция: как и в двух предыдущих группах, большая часть авторов так или иначе связывают кризис с изменениями. «Новая дверь», «переходный этап», «поворотный момент», «период нестабильности», «переломный период», «резкий перелом», «период обострения противоречий», «время свободы выбора», финал старой системы и зарождение новой – все эти фразы характеризуют перемены, причем значительные. Вторая общая черта – частое определение кризиса через понятия «ситуация», «этап» и «состояние», обнаруженные во всех трех группах. Третья общая черта – попытка определить понятие с учетом отрасли знания или круга интересов респондентов.

Таким образом, кризис – многозначный термин, имеющий различные варианты определений. Можно выделить некоторые общие тенденции, однако найти универсальное определение довольно сложно. Так, «Большой энциклопедический словарь»¹ и иные толковые словари трактуют понятие с учетом сферы проявления – как «резкий, крутой перелом в чем-либо, тяжелое переходное состояние (например, духовный кризис)»; как «острое затруднение с чем-либо (например, с производством или сбытом товаров)».

По результатам сравнительного анализа был сделан основной вывод: для эффективного анализа кризисных явлений важна специфика предметной области, заложенная в связи между понятиями. Поэтому вторая группа респондентов рассматривала кризис с позиций информационной аналитики. Если изучать кризисы именно в таком контексте, то очевидна смысловая и функциональная связь в словосочетании «информационное предупреждение кризисных ситуаций». Поэтому обе команды второй группы респондентов, представили авторизованные определения термина «информационное предупреждение», без командного их обобщения. Рассмотрев определение каждого из 12 участников, были выделены наиболее удачные: «своевременное получение определенной информации, необходимой для предотвращения нежелательного развития событий в будущем» и «анализ деятельности и объекта с целью выявления возможных кризисных ситуаций, а также способов борьбы с ними». На этой основе было сформулировано итоговое определение: информационное предупреждение кризисных ситуаций – это своевременная передача информации, способной предотвратить кризисную ситуацию, либо снизить ее последствия.

Примечания

¹ Большой энциклопедический словарь. 2-е изд., перераб. и доп. СПб.: Норинт, 2004. 1434 с.

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ • SOCIO-CULTURAL ACTIVITY

УДК [374.7:379.8-053.6]:001.895

Н. Р. Юсупзянова

Инновационные подходы к организации молодежного досуга

В статье рассмотрены подходы к раскрытию сущности инфраструктуры молодежного досуга; описаны факторы, влияющие на ее развитие; охарактеризованы инновационные формы молодежного досуга, а также новые объекты инфраструктуры культурно-досуговой деятельности молодежи.

Ключевые слова: молодежный досуг, инновационные формы досуга

Nataliya R. Yusupzyanova

Innovative approaches to organization of youth leisure

In this article is described some aspects of cultural and recreational infrastructure; described the factors which influencing its development; characterized an innovative forms of youth leisure and new infrastructure of cultural and leisure activities of young people.

Keywords: free time of youth, innovative forms of leisure

Наивысшей ценностью здорового общества является человек, его потребности, интересы и благополучие. С каждым днем потребности современного человека растут как в количественном, так и в качественном отношении. Продуктивное, насыщенное свободное времяпровождение для человека становится весьма значимой потребностью, что отражается на содержании и ресурсном обеспечении современного досуга. Досуговая деятельность характеризуется многообразием форм и направлений, носит выраженный развлекательный характер, базируется на применении новейших технологий, что находит свое отражение, в том числе, в обновлении инфраструктуры досуга.

Современное состояние инфраструктуры молодежного досуга характеризуется постоянными изменениями и динамикой, что требует обобщения и всестороннего анализа. Значительным результатом этих изменений стало формирование новой, во многом отличной от сложившейся ранее, системы организации молодежного досуга за счет появления разнообразных рекреационных, развлекательных, зрелищных, спортивно-оздоровительных и иных центров свободного времяпрепровождения молодежи.

Организационное обеспечение разнообразных видов досуга детей и молодежи стало функцией не только учреждений культуры и досуга, но и различных предприятий сферы просвещения, информации, спорта, здравоохранения, общественного питания и т. п. Так, возникли клубные объединения разного формата при кинотеатрах, театрах, библиотеках, музеях; появились разнообразные рекреационно-досуговые, информационно-просветительные центры при торгово-развлекательных комплексах и на базе специализированных торговых предприятий; предприятия общественного питания, особенно ориентированные на работу с молодежной аудиторией, становятся сегодня своеобразными полифункциональными центрами досуговой активности, удовлетворяющими коммуникативные, художественно-эстетические, рекреационные, интеллектуальные и иные социальные потребности людей.

Приведем примеры наиболее интересных, на наш взгляд, объектов инфраструктуры молодежного досуга.

Достаточно интересный опыт организации различных форм досуговой деятельности представлен в коммерческих торговых предприятиях. Деятельность досуговых пространств в торговых комплексах направлена как на развитие умственных и творческих способностей детей и молодежи, так и на активный отдых. В торговых центрах представлен широкий выбор разнообразных площадок для проведения свободного времени – это кинотеатры, аквапарки, зоопарки, парки аттракционов, музеи, которые приобретают все более технологичные формы. В частности, можно выделить интерактивные музеи, такие как «Лабиринтум», научно-развлекательный центр «Умникум» (временно закрыт), где посетители могут наглядно и экспериментально познакомиться с законами различных

наук. Музеи могут посещать как взрослые, так дети от 4-х лет, но основной аудиторией учреждений являются все-таки дети.

Появились достаточно интересные модификации зоопарков, по сути, представляющие собой «живые уголки». Так, в нашем городе существуют несколько так называемых «трогательных зоопарка», где можно не только познакомиться с представителями фауны, но и погладить или покормить зверей. Такого вида зоопарки появились в торговых центрах «Рио», «Континент», «Монпансье», ТРК «Лето».

Досугово-развлекательную функцию выполняют и отдельные магазины. Например, в сети магазинов «Буквоед» организуются семинары, творческие мастерские, проводятся ток-шоу и концерты, создаются детские клубы.

Весьма популярны в последнее время квестуры и эскейп-румы – это площадки для интеллектуальных приключений команд от 2-х до 5-ти человек, где каждый может проявить свои способности в решении запутанных головоломок. Создатели придумывают все более изощренные квесты по мотивам фильмов, книг, компьютерных игр или основанных на реальных событиях.

Большой интерес в молодежной аудитории вызывают анти-кафе, девиз которых – «В антикафе платишь за время, а не за еду». Здесь можно поработать, организовать встречу с друзьями или клиентом, провести праздник, почитать книгу, выпить чашку кофе, послушать лекцию, поиграть в игровые приставки или настольные игры и многое другое. В Санкт-Петербурге их десятки, все они имеют креативные названия и привлекают посетителей неформальной обстановкой, уютным интерьером и графиком работы (многие из них работают круглые сутки): это «Циферблат», «Цифербург», «Миракл», «Свободное время» и другие. Кроме того, стали появляться интересные формы ресторанов: это рестораны «в темноте», где посетитель можете приобрести уникальный опыт восприятия окружающего мира, вкуса и запахов без участия зрения; или же рестораны на крышах. Большим спросом в такого рода заведениях общественного питания пользуются различные творческие встречи и лекции со знаменитыми или успешными людьми, проходящие в неформальной обстановке.

В последнее время растет популярность креативных площадок, в пространстве которых организовываются различные «Hand-made» ярмарки, ярмарки антикварных вещей, благотворительные ярмарки, которые радуют посетителей необычными предметами гардероба, декора или же винтажными предметами, а также создают условия для общения, овладения новым опытом на мастер-классах, самовыражения.

Огромной популярностью в молодежной среде пользуется экстремальный и активный отдых. Появились зорбпарки, батутные комплексы, аквапарки, маза-парки. Разные компании предлагают полетать на дельтаплане, прыгнуть с парашютом, отправиться в свободное падение на веревке, не выезжая за пределы города. Подобные виды досуговой деятельности дают возможность молодежи самореализоваться, проверить свои физические возможности, получить необычные эмоции и впечатления. Однако главная задача организаторов этих мероприятий – обеспечить безопасность.

В России начали появляться коворкинги – точки сбора молодых предпринимателей и людей творческих профессий. В Санкт-Петербурге это «Зона действия», «404 Hub», «Бизнес плейс», «AnG studio».

Развивается и сеть кинотеатров, основанных на применении новейших технологий: так, появились кинопаркинги, 3D, 4D, 5D фильмы.

В современные публичные библиотеки также проникают новейшие технологии, превращая их в медиатеки или информационно-просветительские центры. Фонды библиотек содержат различные типы документов: печатных, электронных, мультимедийных; кроме того, в библиотеках имеется оборудование, необходимое для хранения и воспроизведения всех типов документов, а также доступ к этим документам через компьютерные сети, включая Интернет.

Изменения затрагивают не только инфраструктуру молодежного досуга, но и непосредственно формы досуговой деятельности, которые позволяют самореализоваться талантливым людям. В качестве примера можно отметить популярные в молодежной среде ворк-шопы, общественные лекции, тимбилдинги, творческие встречи, фестивали, флешмобы, перформансы, хэппенинги,

В частности, ворк-шоп – это интенсивное учебное мероприятие, на котором участники приобретают опыт, прежде всего, благодаря собственной активной работе, практике. Это некая мастерская, где профессионал делится своим мнением и опытом, но также инициирует процесс обмена мнениями с помощью вовлечения участников в обсуждении проблематики. Типы воркшопов: дискуссионный клуб; мозговой штурм; игровая площадка; воркшоп-круиз; мастерская; студия.

В Санкт-Петербурге проводится множество «неформальных» фестивалей, ориентированных, в первую очередь, на молодежную аудиторию. Например, «Смешной фестиваль», проводимый

театром «МИМигранты», помимо спектаклей и шоу, отличился акцией в метро «Улыбнись клоуну». Во время фестиваля фудтраков «Еда на колесах» 15–16 мая предлагают отведать легкую трапезу на свежем воздухе, а создатели фестиваля «Своя атмосфера» предлагают проникнуться походной романтикой и почувствовать вкус дикой жизни.

Значительное место в молодежном досуге занимает интернет. Онлайн игры, фильмы, радио, онлайн-общение стали любимыми занятиями многих молодых людей и их тоже можно считать инновационными формами досуга.

В представленном обзоре охарактеризована лишь небольшая часть инновационных форм молодежного досуга, составляющих насыщенное и многообразное социально-культурное пространство города. Однако актуальным является вопрос, в какой мере молодежь вовлечена в предлагаемые виды досуговой деятельности, каковы досуговые предпочтения молодых людей? Экспресс-опрос на данную тему, проведенный нами среди студентов 1-го курса, позволил сделать следующие выводы.

1. Все опрошенные нами студенты достаточно регулярно посещают различные, преимущественно традиционные, учреждения социально-культурной сферы (музеи, театры, галереи и т. п.). Инновационные культурно-досуговые, развлекательные предприятия посещают не более 40 % студентов; основная причина отсутствия интереса к подобным заведениям – неосведомленность студентов.

2. На вопрос «Как часто вы посещаете инновационные культурно-досуговые учреждения?» ответы распределились следующим образом: 50 % опрошенных студентов посещают досуговые или арт-пространства 1–2 раза в месяц, 30 % стараются посещать каждую неделю и 20 % – от случая к случаю. Наиболее популярными среди респондентов являются такие предприятия, как мультиплексы, антикафе и разнообразные арт-пространства. Среди самых посещаемых мероприятий выделяются флешмобы и фестивали.

3. Основной источник получения информации о проводимых мероприятиях и услугах различных субъектов культурно-досуговой сферы для 90 % респондентов – интернет-ресурсы, а также рекомендации друзей и знакомых.

Обобщая вышеизложенное, следует отметить, что охарактеризованные в статье формы молодежного досуга, по сути, не являются инновационными в мировом масштабе, так как практически все идеи заимствованы у западных создателей. Кроме того, были рассмотрены формы досуга, существующие в мегаполисах. В малых городах и небольших поселениях досуговая инфраструктура представлена преимущественно традиционными учреждениями культуры и досуга и практически не развивается. Также можно заметить, что все новое – это хорошо забытое старое, просто усовершенствованное и нередко переименованное на западноевропейский лад. Однако, в целом, молодежный досуг весьма разнообразен и насыщен современными формами его организации, что делает жизнь молодежи ярче и креативнее.

Примечания

¹ Рябова Т. В. Организационно-педагогические факторы развития инфраструктуры культурно-досуговой сферы: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.05 / СПбГАК. СПб., 1996. С. 3.

² Красильщикова В. Детская афиша. URL: <http://kidsreview.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

³ URL: <http://kudago.com> (дата обращения: 10. 02. 2016); URL: <http://yapotrebitel.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

Е. И. Шадорская

Социальная адаптация людей с синдромом Дауна средствами социально-культурной деятельности

В статье рассматривается социально-культурная деятельность как фактор социальной адаптации людей с синдромом Дауна в общество. Влияние культурных мероприятий на изменение отношения студентов Санкт-Петербургского института культуры факультета социально-культурных технологий к людям с синдромом Дауна.

Ключевые слова: социальная адаптация, люди с ограниченными возможностями здоровья

Evgeniya. I. Shadorskaya

Social adaptation of people with Down syndrome into society by means of social and cultural activities

In the article consider the social and cultural activities as a factor of social adaptation of people with Down syndrome in the society. The influence of cultural activities on changing attitudes of students of the St. Petersburg Institute of Culture of the department of social and cultural technologies to the people with Down syndrome.

Keywords: social adaptation, people with disabilities

Культура общества во многом определяется отношением к людям с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ), к пожилым людям, детям. А люди с ментальными проблемами являются особо уязвимой частью общества. Но, к сожалению, на данный момент в нашей стране инвалиды всех категорий по-прежнему остаются той социальной группой, которая остро испытывает на себе проявления нетерпимого, интолерантного отношения, обусловленного недостаточной информированностью общества об их особенностях и возможностях¹. На протяжении всей истории человечества отношение к ним кардинально менялось. От физического уничтожения, изоляции, неприятия их как «полноценных членов» до интеграции в общество и создания для них безбарьерной среды.

О том, как общество относилось к детям – инвалидам, мы впервые узнаем из мифов о древней Спарте, где, согласно древнему историку Плутарху, немощных детей сбрасывали со скалы. В Древнем Риме, как и в Древней Греции, детоубийство младенцев с расстройствами считалось нормой. Но, в тоже время в Риме разрабатывались способы лечения людей с инвалидностью. В Древней иудейской культуре ко всем слепым и глухим, сиротам и малоимущим относились особенно внимательно, детоубийство запрещалось. Однако, инвалиды, по-прежнему, считались людьми с печатью греха, именно поэтому им запрещалось посещение религиозных ритуалов. Для русской культуры инвалиды традиционно являлись объектом милосердия. Инвалиды, в православной культуре, вызывали чувство жалости, сострадания и сочувствия².

Обращаясь к истории, видно, что отношение к людям с физическими или психическими недостатками было неоднозначным. Проблемы детской инвалидности относительно недавно стали предметом специальных исследований. Серьезные исследования развития детей, вообще, начали проводиться только после второй мировой войны, а это очень незначительный отрезок времени в масштабах развития человечества.

Первым актом, касающимся прав детей, стала принятая Генеральной Ассамблеей ООН в 1959 г. Декларация прав ребенка. Декларация провозгласила, что «человечество обязано давать ребенку лучшее, что оно имеет», гарантировать детям пользование всеми правами и свободами на их благо и благо общества³.

Один из наиболее важных правовых актов – это «Конвенция о правах инвалидов», которая была принята резолюцией 61 / 106 Генеральной Ассамблеи ООН только в декабре 2006 г. «Государства-участники признают право инвалидов участвовать наравне с другими в культурной жизни и принимают все надлежащие меры для обеспечения того, чтобы инвалиды имели доступ к произведениям культуры в доступных формах: к театрам, культурным мероприятиям, музеям, туристическим услугам, библиотекам...»⁴. Конвенция дает право инвалидам, в том числе людям с синдромом Дауна (СД), участвовать наравне с другими в проведении досуга и в культурных мероприятиях, т. е. способствует социальной адаптации в общество.

Под социальной адаптацией обычно понимают постоянный процесс активного приспособления индивида к условиям социальной среды и результат этого процесса⁵.

В нашей стране жизнь людей с синдромом Дауна до сих пор окружена массой заблуждений и стереотипов. В то же время, во всех цивилизованных странах мира эти стереотипы были опровергнуты 20 лет назад. Дети посещают школы вместе с нормально развивающимися сверстниками, посещают различные кружки и секции, ходят в театры, музеи, на концерты. Будучи взрослыми многие получают специальность и имеют возможность трудиться по выбранной специальности. В мире большое количество организаций, которые помогают повышать качество жизни людей с синдромом Дауна.

Социально-культурная деятельность призвана привлечь внимание общественности на проблему адаптации и социализации людей с СД, формировать толерантное отношение к ним, показать окружающим, что они тоже имеют право на полноценную жизнь.

Адаптацией и интеграцией людей с СД средствами социально-культурной деятельности занимаются организации, непосредственно работающие с людьми данной категории: «Даунсайд Ап» в Москве, Санкт – Петербургская общественная организация инвалидов «Даун центр», «Самарские солнышки» и другие. В театральной сфере были осуществлены многие проекты, например: «Danza Mobile», театр «Кабуки», театр «Экспромт», «Театр Простодушных». «Театр Простодушных» – социокультурный феномен современной России. Это некоммерческая театральная группа, основной состав которой люди с СД. Проекты масс-медиа: выставка фотографий Владимира Мишукова «Близкие люди», московские благотворительные велопробеги «Красная площадь» в пользу детей с СД, в Новосибирске открылась выставка плакатов «Люди как люди, только с Синдромом Дауна» и др.⁶ К Международному дню человека с Синдромом Дауна (21 марта) во многих крупных городах организуются различные мероприятия. Очень мало мероприятий проводится систематически, большинство приурочено к 21 марта и проводится раз в год. Потенциал социально-культурной деятельности не используется в полной мере. А ведь именно социально-культурная деятельность направлена на создание условий, которые помогли бы каждому человеку интегрироваться в общество. Социально-культурная деятельность обладает большими возможностями для удовлетворения высших потребностей человека, стимулирует раскрытие его творческого потенциала благодаря включению его в разнообразные формы культурного творчества. Люди с ОВЗ учатся работать в коллективе и адекватно реагировать на различные ситуации, овладевают общепринятыми нормами поведения, формируется общая культура личности и эмоциональная сфера. Все это является решающим фактором успешной социализации и интеграции человека в социум.

СПбГИК имеет возможность создавать программы совместно с общественными организациями, театрами, музеями для лиц с ОВЗ с целью их социальной адаптации в общество. СПбГИК готовит специалистов в области культуры, прививает основы толерантного отношения ко всем людям независимо от их индивидуальных особенностей. Студенты СПбГИК проявляют интерес к работе с данной категорией людей.

В ноябре 2014 г. на базе института СПбГИК было проведено исследование студентами кафедры социально-культурной деятельности на тему: «Отношение студентов СПбГИК факультета социально-культурных технологий к людям с синдромом Дауна (СД)».

1 этап проходил в виде анкетирования. Количество участников 80 человек. В опросе принимали участие студенты от 17–24 лет. Целью 1 этапа исследования являлось выявление степени осведомленности студентов СПбГИК факультета СКТ о людях с СД.

В ходе анализа результатов исследования, было выявлено, что большинство студентов СПбГИК факультета СКТ 51 % встречались с людьми с СД, но лишь 9 % из них имели опыт общения с людьми с СД. Лидирующими качествами при встрече с людьми с СД у студентов СПбГИК факультета СКТ стали страх 45 % и неприязнь 18 %, так же большой процент набрало сострадание 29 %, желание помочь 9 %. Большинство студентов СПбГИК не хотели бы принимать участие в волонтерских движениях 67 %, организованных для людей с СД. Причиной этого является неосведомленность о людях с СД, т. е. отсутствие знаний об особенностях, о способностях людей данной категории. А представление о людях с СД построено на стереотипах. Студенты не знают о том, как общаться и вести себя с людьми с СД. Неосведомленность играет важнейшую роль в отказе от совместной деятельности с людьми с СД.

2 этап исследования проводился с февраля по апрель 2015 г. Были выбраны следующие методы: анкетирование, эксперимент, наблюдение, интервьюирование. Целью эксперимента являлся анализ изменения отношения у студентов СПбГИК факультета СКТ к людям с СД после личного контакта с ними. Место проведения: ТРК «Гранд Каньон» пр. Энгельса, д. 154 – детский развлекательный центр

«Кидбург». Период проведения: 20 марта 2015 г. с 16:00 до 18:30. В мероприятие участвовало 56 семей с ребенком с СД и 16 человек с СД из детского дома.

Перед экспериментом с группой студентов СПбГИК факультета СКТ было проведено анкетирование, по результатам которого было выявлено, что при отсутствии личного контакта с людьми с СД, большинство участников 38% до личного контакта имело негативное отношение к людям с СД: страх 25%, неприязнь 18%, раздражение 5%. 25% опрошенных студентов имели позитивное отношение: сострадание 20%, симпатия 5%. От ответа воздержались 3 респондента 27%. После эксперимента с группой студентов СПбГИК факультета СКТ было проведено интервью. В ходе его анализа было выявлено, что при личном контакте с людьми с СД негативные стереотипы не подтвердились. Все студенты рассказывали о положительных эмоциях (радость, улыбки) от встречи с людьми с СД и выражали желание в дальнейшем участвовать в мероприятиях вместе с ними.

Данное исследование показывает, что совместная деятельность с людьми с СД меняет к ним отношение в лучшую сторону. Увеличив количество социально-культурных мероприятий в которых будет осуществляться процесс тесного взаимодействия со здоровыми людьми, эффект интеграции людей с ОВЗ в социум многократно усилится, а здоровые люди научатся принимать людей с СД. В социально-культурной деятельности заложены значительные социализирующие возможности. Эти возможности обусловлены ее самостоятельной природой и творческим характером, позволяющим дополнить процесс социальной адаптации личности. Однако данный аспект проблемы недостаточно разработан в специальной литературе. Трактуются социально-культурная деятельность преимущественно как средство самореализации и рекреации и происходит недооценка ее социализирующих и социально-интеграционных возможностей.

Успешность социально-культурной интеграции во многом зависит от реализации ресурсов и потенциалов культурно-досуговой деятельности. Необходимо в полной мере использовать формы, методы и средства социально-культурной деятельности. Такие методы как: театральное искусство, клубные технологии, игротерапия, арт-терапия, музыкотерапия, сказкотерапия, посещение театров, музеев, выставок, различные спортивные и культурно-просветительные мероприятия становятся эффективными средствами в социальной адаптации людей с СД в общество. Требуется применять научный подход, выстраивать долговременные проекты, создавать методологию социально-культурной работы с разными категориями людей с ограниченными возможностями здоровья.

Примечания

¹ Волкова И. П. Психология социальной адаптации и интеграции людей с глубокими нарушениями зрения. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. 2712 с.

² Замский Х. С. Умственно отсталые дети: история их изучения, воспитания и обучения с древних времен до середины XX в. М.: Академия, 2008. С. 14, 194.

³ Права человека: сб. междунар. док. М.: Юрид. лит., 1998. С. 139–141.

⁴ Конвенция о правах инвалидов: принята резолюцией 61/106 Генеральной Ассамблеи ООН от 13 декабря 2006 г.

⁵ URL: <http://murzim.ru> (дата обращения: 03. 02. 2016).

⁶ URL: <https://downsideup.org> (дата обращения: 03. 02. 2016).

М. В. Голубев

Феномен сетевой этики в виртуальной среде Интернета

Сетевая этика как формирующийся феномен виртуального пространства Интернета, на основании которого строятся социальные интеракции. С учетом стремительного развития интернет-технологий представляется проблематика содержательных особенностей и функциональной базы самого понятия сетевой этики, его перспективы развития и становления.

Ключевые слова: Интернет-среда, сетевое сообщество, сетевая этика

Maksim V. Golubev

The phenomenon of network ethics in the virtual environment of the Internet

Network ethics as a forming phenomenon of virtual space of the Internet, which are built on the basis of social interaction. With the rapid development of Internet technology appears problematic content features and functional basis of the concept of network ethics, prospects of its development and becoming.

Keywords: Internet-environment, network community, network ethics

Современное развитие технологий, в частности Интернет-технологий, порождает проблематику развития социальных интеракций в виртуальном пространстве. Появляется множество вопросов относительно того, как возникают социальные связи в Интернете, какую специфику развития они имеют, чем обусловлены и так далее. Поэтому вопрос, касающийся развития социальных интеракций в виртуальной среде Интернета, является, безусловно, актуальным. Задаваясь данной проблемой социальных связей, социальных отношений, мы сталкиваемся с формированием относительно нового феномена, феномена сетевой этики. Именно она должна служить некоторым базисом, костяком, на котором будет зиждиться становление социальных интеракций в Интернет-пространстве.

Чтобы раскрыть сущность феномена сетевой этики, было проведено исследование, в ходе которого были выделены такие задачи, как определение понятия сетевой этики, раскрытие ее особенностей, также исследование того, как выстраиваются взаимоотношения субъектов в рамках сетевой этики. Рассматриваются вопросы регулирования, структурирования и нормирования этих интеракций, взаимоотношений в Интернет-пространстве, посредством сетевой этики.

В ходе исследования было проведено 7 интервью, респондентами которого были молодые люди возрастом от 18 до 24 лет. Стоит учесть то, что именно молодые люди данного возраста в основном «насекают» виртуальное пространство Интернета¹. Использование такого метода, как интервью позволит нам глубже и более детально разглядеть всю сущность феномена сетевой этики.

В основе использованной методологии лежат научные концепты таких авторов, как Джордж Хоманс и Питер Блау, Георг Зиммель, Хабермас, а также Кастельс. Хоманс и Блау – сторонники теории социального обмена: идея о «полезности» действия социального субъекта². Георг Зиммель утверждал о значимой роли социального взаимодействия, как инструмента обобществления человека. Идеи Хабермаса основываются на рассмотрении сущности коммуникативного и инструментально действий³. Кастельс же определил явления « сетевого общества », « сетевого пространства ». Сам его научный концепт заключается в рассмотрении коммуникации и трансформации самой структуры взаимодействий.

В исследовании феномена сетевой этики следует отталкиваться от таких научных работ, как «Интернет-троллинг: понятие, содержание и формы» М. М. Акулича⁴, «Сложностная этика сетевых сообществ» С. А. Решенина⁵, «Этические проблемы информационного пространства» А. С. Овчинниковой⁶. Эти научные работы особо акцентируют внимание на проблемы становления и развития негативного поведения в Интернет-пространстве (феномен Интернет-троллинга), проблемы формирования единого (универсального) этического Интернет поля, проблемы регуляции взаимодействий в сети Интернет (ориентация на регулирование Интернет-отношений, посредством неформальных норм).

В ходе проведенного анализа интервью были получены такие категории, как удобство социальных интернет-сетей, особенности интернет-общения, дифференциация поведения в сети, регуляция поведения в сети, феномен интернет-агрессии, причины интернет-агрессии, функциональность сетевой этики и этикета, интернет-отношения.

Удобство социальных интернет-сетей обуславливает развитие социальных интеракций в Интернет-пространстве. Это ознаменовано мультифункциональным форматом самих интернет-сетей, к примеру, сервис Вконтакте, который позволяет не просто общаться друг с другом, посредством передачи сообщений, но также направлен на просмотры видео, прослушивание аудиофайлов и другое. Все это увеличивает социальные интеракции. Кстати говоря, необходимо указать и на то, что Интернет-пространство обладает не только плюсами (отсутствие территориальных барьеров), но и недостатками (отсутствие возможности «осязать» своего собеседника). Получается то, что эти многофункциональные сервисы позволяют в большей степени «почувствовать», «осязать» своего партнера по общению. Особенности интернет-общения необходимо назвать такие характеристики, как общедоступность (увеличивает количество социальных интеракций), относительная анонимность (как снятие психологического барьера и меньший риск разоблачения), «грамматическая свобода». Данные характеристики детерминируют то, что Интернет-пространство претендует на то, чтобы называться иным полем для развития коммуникаций, имеется в виду отличие Интернет поля от реальных полей взаимодействия, проще говоря, от нашей реальной жизни. Так необходимо раскрыть такую категорию, как регуляция поведения в сети. Если в нашей реальной жизни становление социальных интеракций проходит по принципам формальных и неформальных норм, то Интернет-общение строится (в основном) на принципах неформальных правил и норм. Это может обосновываться тем, что формальные правила не могут захватить все Интернет-пространство. Так что при всем этом можно охарактеризовать Интернет-пространство, как относительно независимую и относительно автономную область, где могут формироваться социальные интеракции. В связи с этим все больше становится актуальным вопрос неформального регулирования взаимодействий, а именно формирования сетевой этики, на базе которой и будет происходить взаимодействие, она будет являться регулятором, «посредником», «фильтром». Важным феноменом в Интернет поле является интернет-агрессия. Ее мы можем охарактеризовать, как негативное, или «деструктивное» общение, направленное разрушение самих социальных связей. Тем более то, что сама проблема агрессии в Интернете становится все популярнее в научных кругах, в связи с обозначиванием генезиса этой интернет-агрессии, путями решения по нивелированию агрессии и другое. Важно выделить то, что интернет-агрессия – это результат не столько технических особенностей интернет-общения (анонимность), сколько индивида. То есть, так называемая, техническая особенность интернет-общения – это просто возможность для реализации интернет-агрессии, а культурный, психологический базис является ключевым.

Исходя из полученных результатов необходимо сделать определенные выводы. Интернет – это место, где нормативно-правовое регулирование остается за рамками, а в регулировании поведения выступает некий независимый и ситуативный комплекс правил. Сетевая этика в интернет-общении имеет свои особенности субъективности, независимости от нормативно-правового регулирования, не имеет общепринятого характера и может варьироваться в зависимости от ситуации. При этом сетевая этика, имея не формальный и не строгий характер, обладает своими основами, от которой она и происходит, а именно психологический и культурный фактор. Интернет имеет свои преимущества и свои недостатки. Так сетевая этика структурирует и нормирует происходящие в большом, беспорядочном потоке социальные интеракции. Таким образом, мы можем сказать, что сетевая этика как социальный феномен влияет на формирование и развитие социальных интеракций, при этом сетевая этика регулирует, структурирует и нормирует эти интеракции. Ключевой особенностью сетевой этики является то, что она построена на неформальных нравственных основах. Однако сама сетевая этика проходит этап становления, в которой могут возникать конфликтные ситуации (интернет-агрессия). Поэтому вопрос проблематики содержания и функционирования сетевой этики остается актуальным.

Примечания

¹ Социология молодежи: учеб. пособие / под ред. Ю. Г. Волкова. Ростов н/Д: Феникс, 2001. С. 7.

² Ритцер Д. Современные социологические теории. 5-е изд. СПб.: Питер, 2002. С. 324.

³ Гнатюк О. Л. Основы теории коммуникации. М.: КноРус, 2010. С. 202.

⁴ Акулич М. М. Интернет-троллинг: понятие, содержание и формы // Вестн. Тюмен. гос. ун-та. 2012. № 8. С. 47–54.

⁵ Решенин С. А. Сложностная этика сетевых сообществ // Вестн. Кемер. гос. ун-та. 2012. № 1. С. 232–235.

⁶ Овчинникова А. С., Сергеев А. С. Этические проблемы информационного пространства // Вестн. СПбГУ. Сер. 6. Философия, культурология, политология, право, международные отношения. 2011. № 2. С. 38–43.

Перспективы изучения MMORPG в социологии

Игры жанра MMORPG относятся к наиболее массовым видам современных игр. В статье раскрываются некоторые научные подходы к изучению MMORPG, а также предпринимаются попытки для определения возможного поля исследований данного феномена.

Ключевые слова: MMORPG, современные исследования, виртуальная реальность, синтетические миры, Хейзинга, Кайуа, Бурдьё, Луман, Хоманс, Гофман

Olga Y. Grigorieva

Modern research and prospects of studying in sociology MMORPG.

Games MMORPG genre often perceived in society as a phenomenon that affects the life of the individual purely negative. In this article describes the nature of MMORPG, reveals some scientific approaches to the study of the problems these games, as well as the conclusions are some modern scholars, partly reflecting the breadth of possible field studies.

Keywords: MMORPG, modern research, virtual reality, synthetic worlds, Huizinga, Caillois, Bourdieu, Luhmann, Homans, Goffman

Для современного общества характерна экспансия игрового начала, которое проникает во все сферы человеческого бытия. В пространстве Интернета также активно культивируются компьютерные игры. В данной статье речь пойдет о ММОПРГ, одной из массовых современных компьютерных игр, которая отражает многие сферы жизни современного общества и изучение которой интересно для исследователей, работающих в разных отраслях научного знания.

ММОПРГ – такой вид игры, которая способна одновременно задействовать в процессе игры огромное количество людей. Как сообщает американский новостной портал Huffpost Tech (Хаффингтон Пост) (UK) в статье «Star Wars: The Old Republic Is „Fastest-Growing MMO Ever“ With 1m Users» за 27 декабря 2011 г.: «После запуска в 2011 г. Star Wars: The Old Republic была объявлена «самой стремительно развивающейся MMORPG в истории» из-за того в период рождественских каникул в течение 3 дней к ней было привлечено внимание более 1 млн игроков»¹. «MMORPG (Massively Multiplayer Online Role-Playing Game) – компьютерная игра, функционирование которой происходит через программу-клиент, работающую на компьютерах различных игроков – удаленно подключая их к централизованным серверам. Игроки взаимодействуют в контексте полностью моделируемого мира, каждый со своим собственным персонажем, каждый игрок символически обозначен графическим изображением: аватаром и уникальным именем – ником»². Во всем мире люди в настоящее время наигрывают более 3 млрд часов в ММОПРГ-игры каждую неделю. Так же заметна массовая миграция человеческих усилий, внимания, отношений и самобытности к синтезированным мирам, специально разработанным, чтобы развлечь и увлечь людей.

Для определения методологических подходов к исследованию феномена ММОПРГ целесообразно опираться на творческое наследие современной социокультурной теории, предметно анализирующей природу и сущность феномена игры. В рамках Game Studies за основу чаще всего берутся идеи Йохана Хейзинга. В работе Homo Ludus (1938) Й. Хейзинга утверждает, что культура формируется в игре³. Homo ludens, по мнению Хейзинга, должен осознаваться наравне с Homo faber (Человеком создающим). Но, как отмечает Хейзинга, на протяжении истории элемент игрового процесса выбывает из культуры. Начало такого «убывания» фиксируется в XVIII в. и его окончание в XIX в. В это время начинается преобладание экономических интересов и понятия пользы в обществе. Экономические отношения становятся основой определяющей ход истории. Игра в культуре становится все более фальшивой. Хейзинга предупреждает о том, что культура, ушедшая от игр – ее истоков, стремится к саморазрушению, варварству и хаосу.

Хейзинга выделяет 3 вида игр, в соответствии с обозначениями видов игр в античности: пайдия («ребячество») – одиночные (пасьянс), агон («состязание») – агональные (спорт) и атюрма («ерунда») – азартные (игра в кости). Логично предположить, что в компьютерных играх, которые являются частью молодежной культуры, скрыты те механизмы, которые формируют современную молодежную культуру. Хейзинга использует понятие пуэрилизм для описания современного общества. Характеризуя грубостью, наивностью, несамостоятельностью и нетерпимостью сознание современного человека, он противопоставляет его игровому сознанию, где нет путаницы игры и серьезного, когда, например, игровая дея-

тельность приобретает серьезный характер, а трудовая деятельность или даже жизнь самого человека воспринимается им как игра.

В работах другого западного исследователя – французского социолога Роже Кайуа, в частности «Map, Play, and Game» (1961)⁴, анализируются многие социальные структуры и разные виды поведения, как формы игры. Роже Кайуа отталкивается в своей концепции от теории Й. Хейзинга. Он выделяет 6 основных характеристик игры: она доступна, но необязательна; она отделена от обычной жизни собственными игровыми временем и пространством; результат игры заранее не определен, потому что проявленная инициатива делает человека игроком; игра не создает богатства, поэтому может беспрепятственно как начинаться, так и закончиться; игра регулируется правилами, не такими как законы реальной жизни, которым должны следовать игроки в своем поведении; игра устанавливает «воображаемую» реальность, по отношению к реальной.

Сложность игры становится понятной при учете 4 форм, которые может принимать игра: 1) Агон (Agon) – «борьба, состязание», шахматы, футбол, шары; 2) Алеа (Alea) – «риск, случай», игровые автоматы, рулетка, лотерея; 3) Мимикрия (Mimicry) – «подражание», имитация или ролевые игры; 4) Илинкс (Ilinx) – головокружение, которое человек сам себе создает вращениями; американские горки, прием галлюциногенов.

Выделенные Р. Кайуа два типа игр, позволяют отнести различные ее формы по двум противоположным полюсам: один – к тому, где преобладает принцип развлечения, шалости, вольной импровизации и беспечности, где фантазию ничто не ограничивает и не контролирует, это Paidia; другой – к тому, где преобладает поглощение беспечности, ее дисциплинирование по средствам какой-то дополнительной тенденции, затрудняющей достижение результата и заставляющей прикладывать все больше усилий (делая результат совершенно бесполезным) – Ludus. С помощью взаимного давления Paidia и Ludus Р. Кайуа объясняет мнимую нестабильность культур. Так же исследователь связывает «корруптирование» различных игр в современном обществе с процессом их институционализации.

Совершенно новое значение получает термин «магического круга» («Magic Circle»), введенный Й. Хейзинга. В области цифровых технологий, термин «магический круг» означает воображаемый барьер, который окружает синтетические (виртуальные) миры (среды), такие как современные 3-D шутеры, ролевые и стратегические компьютерные игры. Особенно данный термин актуален для многопользовательских онлайн ролевых игр и программ вроде Second Life.

Эдвард Кастронова в своей книге «Синтетические Миры Бизнес и Культура онлайн игр» отмечает, что магический круг «можно считать своего рода щитом, защищающим фантазийный мир от мира внешнего»⁵. Исследование современных виртуальных миров показывает, что магический круг не является непроницаемым. Кастронова описал магический круг как «пористое». Между виртуальными мирами и реальным миром явно существует определенная взаимозависимость. Виртуальные миры имеют много характеристик, присущих только им, но они также имеют определенные характеристики, которые возникают под влиянием реального мира. Согласно Кастроново, виртуальный мир «невозможно изолировать полностью; люди постоянно входят и выходят из него, внося в него свои поведенческие предсказания (assumptions) и отношения»⁶. Следовательно, элементы виртуальных миров оцениваются с точки зрения их важности в реальном мире. Затем эти новые оценки набирают вес как внутри магического круга, так и вне его. Становится трудно определить само значение слова «виртуальный». Кастронова отмечает, что «то, что считается виртуальным, так ровно вплетается в то, что считается реальным, что увидеть разницу между ними становится все труднее»⁷. Эта идея в духе Акторно-сетевой теории Бруно Латура, Мишеля Каллона и Джона Ло, но не в терминах «социологии перевода».

Немаловажное значение для разработки методологии изучения игр имеют труды Пьера Бурдьё⁸. Плодотворной для понимания, как действуют люди в игровом обществе, является концепция габитуса П. Бурдьё. В игровом мире вслед за П. Бурдьё можно выделить различные поля, в которых существует своя логика и которые формируют определенную стратегию поведения у игроков, влияя на то, что в этом поле имеет для них наибольшее значение. Поля в виртуальном игровом пространстве имеют свои специфические (связанные с их синтетическим происхождением) особенности. Так, существуют поля сражений – арены, которые заставляют игроков вырабатывать отличные от реального мира стратегии действий для улучшения собственных социально-игровых позиций.

В выработке стратегий и установлению игроками того принципа иерархии, который закрепил их выгодные позиции в том или ином поле, важное место занимают экономический, социальный, культурный и символический виды капиталов. Для отстаивания своей позиции в игре игрок взаимодействует между многими полями, как пример: классовым и культурным, где происходит отстаивание своей игровой позиции и пробуются различные стратегии игры, позволяющие выделиться в ней. Доминирующие группы игроков способны навязывать свои интересы в определенном поле группам противников. Игроки следуют в своих игровых стратегиях одной цели – различию между собой и другими. Так использование различных предметов в игре каждый раз воспроизводит эти самые различия между игроками, как принося

пользу своему владельцу, так и вреда ему. Анализируя различия между игроками, исследователь может определить характер символического насилия, которое имеет место по отношению к недоминирующим группам игроков.

С точки зрения общей теории систем (ОТС) Никласа Лумана⁹ можно поставить следующий вопрос: является ли синтетический мир – автопоэзийной системой. В случае положительного ответа речь может идти о самонаправленности этой системы, о ее границах и роли случайности, а также об изменениях, которые вызывает внешняя среда (реальный мир) в системе синтетического мира, о ее усложнении или упрощении под воздействием реального мира, о рисках и возможностях подсистем, создаваемых виртуальным миром для снятия этих рисков.

Методология Никласа Лумана позволяет раскрыть базисные элементы в MMORPG, благодаря которым система способна воспроизводить себя вновь и вновь; определить соотношение синтетических миров и социальных систем; применить такой динамический процесс как эволюция для описания виртуальных миров.

Социальное взаимодействие, происходящее в MMORPG, может рассматриваться как театрализованное представление (мимикрия у Роже Кайуа¹⁰). Драматургическая теория Ирвинга Гофмана¹¹ имеет большой методологический эффект для изучения MMORPG. Применяя драматургический анализ можно выделить то, что находится на переднем и заднем планах взаимодействий, происходящих в играх, проанализировать, как реквизит соотносится с предметами, существующими в игре, ответить на вопрос, является ли персонаж игрока его костюмом. Можно рассмотреть оффлайновый (offline) режим игры как место, куда игроки могут удаляться, чтобы подготовиться к очередному представлению, и охарактеризовать его также как своего рода виртуальное «закулисье» социальной жизни в онлайн-играх. Социальная жизнь в MMORPG может быть также рассмотрена как сформированный коллективным опытом особый жизненный мир. Перед исследователем сразу же возникает вопрос: Как влияет синтетическая реальность на формирование жизненного мира? Феноменология Альфреда Шюца, несомненно, вооружает исследователя методологией для ответа на поставленный вопрос и многие другие, в частности такие: как игроки осмысливают сознание других игроков, находясь при этом в своем собственном потоке сознания, как проявляется социальная способность игрока и в чем выражается частный, биографический аспект жизненного мира.

Методологически плодотворной в исследованиях MMORPG, на наш взгляд, является также теория обмена Джорджа Хоманса¹². Игровое поведение как минимум двух игроков MMORPG можно рассматривать как обмен деятельностью, приводящий к вознаграждению или наказанию (выигрыш / проигрыш). В этом же ключе интересно проследить, как работают постулаты успеха, стимула (повторение одних и тех же наборов игровых действий для получения поощрения), ценности (как это отражается на стратегии поведения игроков относительно личных целей в игре), лишения (как пропадает интерес к определенным игровым задачам вследствие отсутствия заинтересованности в поощрении и как это вызывает чужеродство (в фарминге, например)) и прочие.

Подводя итог, хотелось бы отметить важность предложенных методологических подходов для формирования концептуальных моделей изучения MMORPG. Новый инструментарий позволит исследователям адекватно объяснить современные игры и, таким образом, более глубоко понять особенности современного общества, в котором в игре стирается грань между реальным и виртуальным мирами и создаются новые практики развития для играющего сообщества и для культуры в целом.

Примечания

¹ URL: <http://huffingtonpost.com> (дата обращения: 03.02.2016).

² Chiappesi M. MMORPG: a review of social studies / Dipartimento di Scienze Sociali, Università di Pisa. Pisa, 2005. С. 32.

³ Хейзинга Й. Homo Ludens: ст. по ист. культуры / пер. с гол. Д. В. Сильвестрова. М.: Прогресс: Традиция, 1997. С. 416.

⁴ Кайуа Р. Игры и люди: ст. и эссе по социологии культуры / сост., пер. с фр., вступ. ст. С. Н. Зенкина. М.: ОГИ, 2007. С. 470.

⁵ Castronova E. Synthetic worlds: the business and culture of online games. Chicago: The Univ. of Chicago Press. 2005. С. 148.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Bourdieu P. Outline of a theory of practice. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1977.

⁹ Луман Н. Социальные системы: очерк общ. теории / пер. с нем. И. Д. Газиева, СПб.: Наука, 2007.

¹⁰ Кайуа Р. Указ. соч. С. 470.

¹¹ Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М.: Канон-пресс-Ц, 2000. 304 с.

¹² Хоманс Дж. Социальное поведение его элементарные формы // Социальные и гуманитарные науки. Сер. 11. Социология. 2001. № 2. С. 124.

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

Аветисян Владимир Рубенович, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Avetisyan Vladimir Rubenovith, graduate student, Department of museology and cultural heritage vavetisyan@orientmuseum.ru	Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD in history, associate professor, Department of museology and cultural heritage elenamast@yandex.ru
Александрова Марина Николаевна, студент, кафедра искусствоведения Aleksandrova Marina Nikolaevna, student, Department of art studies Lusy.sky@mail.ru	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Petrakova Anna Evgenievna, doctor of art studies, associate professor, Department of art studies petrakova.anna@gmail.com
Блажко Надежда Петровна, студент, кафедра искусствоведения Blazhko Nadezhda, student, Department of art studies nadya.blazhko@gmail.com	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Petrakova Anna Evgenievna, doctor of art studies, associate professor, Department of art studies petrakova.anna@gmail.com
Васильева Екатерина Александровна, аспирант, кафедра музеологии и культурного наследия Vasileva Ekaterina Alexandrovna, postgraduate student, Department of museology and cultural heritage dir@russiansdolls.ru	Куклинова Ирина Анатольевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Kuklinova Irina Anatolievna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage i_kuklinova@mail.ru
Гармидер Ксения Павловна, аспирант, кафедра искусствоведения Garmider Ksenia Pavlovna, postgraduate student, Department of art studies konstantinova.isk@gmail.com	Корнилова Анна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра искусствоведения Kornilova Anna Vladimirovna, doctor of art studies, professor, Department of art studies annakorni4@yandex.ru
Голубев Максим Владимирович, студент, кафедра философии и социологии Golubev Maksim Vladimirovich, student, Department of philosophy and sociology agentblacksites94@gmail.com	Грусман Янина Владимировна, кандидат социологических наук, доцент, кафедра философии и социологии Grusman Yanina Vladimirovna, PhD in sociological sciences, associate professor, Department of philosophy and sociology yagrus82@gmail.com
Голяева Мария Александровна, студент, кафедра документоведения и информационной аналитики Golyaeva Maria Aleksandrovna, student, Department of documentation science and information analysis masha.mary10-12@yandex.ru	Гордукалова Галина Феофановна, доктор педагогических наук, профессор, кафедра документоведения и информационной аналитики Gordukalova Galina Feofanovna, doctor of pedagogics, professor, Department of documentation science and information analysis gfgord@mail.ru
Григорьева Ольга Юрьевна, студент, кафедра философии и социологии Grigorieva Olga Yurevna, student, Department of philosophy and sociology miy-l@mail.ru	Грусман Янина Владимировна, кандидат социологических наук, доцент, кафедра философии и социологии Grusman Yanina Vladimirovna, PhD in sociological sciences, associate professor, Department of philosophy and sociology yagrus82@gmail.com
Гуркина Кристина Олеговна, студент, кафедра оркестрового дирижирования Gurkina Kristina Olegovna, student, Department of orchestral conducting gurkina.kristina@bk.ru	Слонимская Раиса Николаевна, доктор педагогических наук, профессор, кафедра теории и истории музыки Slonimskaya Raisa Nikolaevna, doctor of pedagogics, professor, Department of theory and history of music raisa1970@mail.ru
Дускулова Ирина Амирова, магистрант, кафедра теории и истории культуры Duskulova Irina Amirovna, graduate student, Department of theory and history of culture ira_1992_17@mail.ru	Махлина Светлана Тевельевна, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории культуры Makhlina Svetlana Tevelevna, doctor of philosophy, professor, Department of theory and history of culture makhlina@pochta.tvoe.tv
Елсукова Софья Олеговна, студент, кафедра искусствоведения Elsukova Sofya Olegovna, student, Department of art studies sophieaulich@gmail.com	Яковлева Мария Викторовна, кандидат культурологии, доцент, кафедра искусствоведения Yakovleva Mariya Viktorovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of art studies nadinst2008@yandex.ru

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

Калашников Андрей Игоревич, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Kalashnikov Andrey Igorevich, student, Department of museology and cultural heritage andkalashnikov@yahoo.com	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail.com
Карпеева Алена Игоревна, студент, кафедра академического хора Karpeeva Alena Igorevna, student, Department of academic choir ale15122604@yandex.ru	Слонимская Раиса Николаевна, доктор педагогических наук, профессор, кафедра теории и истории музыки Slonimskaya Raisa Nikolaevna, doctor of pedagogics, professor, Department of theory and history of music raisa1970@mail.ru
Карпова Елена Валерьевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Karpova Elena Valeryevna, graduate student, Department of museology and cultural heritage elena.karpova93@gmail.com	Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD in history, associate professor, Department of museology and cultural heritage elenamast@yandex.ru
Койвистойнен Алена Алексеевна, магистрант, кафедра искусствovedения Koivistoinen Alena Alekseevna, graduate student, Department of art studies lyalich@hotmail.com	Корнилова Анна Владимировна, доктор искусствovedения, профессор, кафедра искусствovedения Kornilova Anna Vladimirovna, doctor of art studies, professor, Department of art studies annakorni4@yandex.ru
Кузнецова Екатерина Игоревна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Kuznetsova Ekaterina Igorevna, student, Department of museology and cultural heritage mille.siraina@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
Купрякова Вера Сергеевна, аспирант, кафедра теории и истории культуры Kupryakova Vera Sergeevna, Department of theory and history of culture, postgraduate student, verakupryakova@gmail.com	Москвина Ирина Константиновна, кандидат философских наук, доцент, кафедра теории и истории культуры Moskvina Irina Konstantinovna, PhD in philosophy, associate professor, Department of theory and history of culture i.moskvina@mail.ru
Лазарева Ольга Викторовна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Lazareva Olga Viktorovna, graduate student, Department of theory and history of culture ov_lazareva@mail.ru	Ляпкина Татьяна Федоровна, доктор культурологии, профессор, кафедра теории и истории культуры Lyapkina Tatiana Fedorovna, doctor of cultural studies, professor, Department of theory and history of culture teffil@mail.ru
Маслова Виктория Геннадьевна, магистрант, кафедра искусствovedения Maslova Victoria Gennadievna, graduate student, Department of art studies vikamaslova@yandex.ru	Лола Галина Николаевна, доктор философских наук, профессор, кафедра искусствovedения Lola Galina Nikolaevna, doctor of philosophy, professor, Department of art studies galina_lola@mail.ru
Мичурина Екатерина Игоревна, студент, кафедра теории и истории культуры Michurina Ekaterina Igorevna, student, Department of theory and history of culture kami95@yandex.ru	Свиридова Любовь Олеговна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Sviridova Lubov Olegovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture sviridova05@mail.ru
Морозова Нина Сергеевна, аспирант, кафедра искусствovedения Morozova Nina Sergeevna, postgraduate student, Department of art studies ninams11@rambler.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
Назанян Карина Георгиевна, аспирант, кафедра музеологии и культурного наследия Nazanian Karina Georgievna, postgraduate student, Department of museology and cultural heritage vergessene_elf57@mail.ru	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail.com

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

Орлова Анастасия Андреевна, магистрант, кафедра искусствоведения Orlova Anastasiya Andreevna, graduate student, Department of art studies lepra_nic@mail.ru	Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствоведения Dyemshina Anna Yurevna, doctor of cultural studies, associate professor, Department of art studies demshina24@mail.ru
Павлова Татьяна Константиновна, аспирант, кафедра теории и истории культуры Pavlova Tatyana Konstantinovna, postgraduate student, Department of theory and history of culture tanya-pk@mail.ru	Иконникова Светлана Николаевна, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории культуры Ikonnikova Svetlana Nikolaevna, doctor of philosophy, professor, Department of theory and history of culture ikon.08@inbox.ru
Петров Кирилл Владимирович, аспирант, кафедра документоведения и информационной аналитики Petrov Kirill Vladimirovich, postgraduate student, Department of documentation science and information analysis kirill435@mail.ru	Ельяшевич Дмитрий Аркадьевич, доктор исторических наук, профессор, кафедра документоведения и информационной аналитики Elyashevich Dmitry Arkadevich, doctor of history, professor, Department of documentation science and information analysis dmitry@elyashevich.ru
Петрова Наталья Олеговна, студент, кафедра искусствоведения Petrova Natalya Olegovna, student, Department of art studies natalifrance@yandex.ru	Шевелева Елизавета Владимировна, старший преподаватель, кафедра искусствоведения Sheveleva Elizaveta Vladimirovna, senior lecturer, Department of art studies elizaveta.sheveleva@gmail.com
Полякова Маргарита Аркадьевна, студент, кафедра искусствоведения Polyakova Margarita Arkadievna, student, Department of art studies margarita.grey@yandex.ru	Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies ArutyunyanJl@yandex.ru
Поплавская Дарья Юрьевна, магистрант, кафедра библиотекovedения и теории чтения Poplavskaya Darya Yurevna, graduate student, Department of library science and theory of reading dpoplavskaja@gmail.com	Андреева Юлия Федоровна, кандидат педагогических наук, старший преподаватель, кафедра библиотекovedения и теории чтения Andreeva Yuliya Fyedorovna, PhD in pedagogics, senior lecturer, Department of library science and theory of reading andreevaulyiy@mail.ru
Раншакова Татьяна Владимировна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Ranshakova Tatiana Vladimirovna, student, Department of museology and cultural heritage ranshakovatv@ gmail.com	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail.com
Родина Марина Александровна, студент, кафедра искусствоведения Rodina Marina Aleksandrovna, student, Department of art studies dovab@yandex.ru	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Petrakova Anna Evgenevna, doctor of art studies, associate professor, Department of art studies petrakova.anna@gmail.com
Саморцева Айти Михайловна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Samortseva Ayta Mihaylovna, graduate student, Department of theory and history of culture cg92@yandex.ru	Суворов Николай Николаевич, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории культуры Suvorov Nikolay Nikolaevich, doctor of philosophy, professor, Department of theory and history of culture suvorovnik@mail.ru
Сараева Алина Владимировна, студент, кафедра теории и истории культуры Saraeva Alina Vladimirovna, student, Department of theory and history of culture saraeva_angelina@mail.ru	Свиридова Любовь Олеговна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Sviridova Lubov Olegovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture sviridova05@mail.ru

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

Сидорова Анастасия Марковна, аспирант, кафедра теории и истории культуры Sidorova Anastasia Markovna, postgraduate student, Department of theory and history of culture nastagiki8@mail.ru	Прокуденкова Ольга Викторовна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Prokudenkova Olga Viktorovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture proolg2000@mail.ru
Соколова Наталья Анатольевна, аспирант, кафедра теории и истории культуры Sokolova Natatlya Anatolievna, postgraduate student, Department of theory and history of culture aletea888@mail.ru	Иконникова Светлана Николаевна, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории культуры Ikonnikova Svetlana Nikolaevna, doctor of philosophy, professor, Department of theory and history of culture ikon.08@inbox.ru
Страхова Дарья Алексеевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Strakhova Daria Alekseevna, student, Department of museology and cultural heritage dariagerfort@gmail.com	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail.com
Стрекаловская Зоя Андреевна, аспирант, кафедра теории и истории культуры Strekalovskaya, postgraduate student, Department of theory and history of culture betta.85@mail.ru	Ляпкина Татьяна Федоровна, доктор культурологии, профессор, кафедра теории и истории культуры Lyapkina Tatiana Fedorovna, doctor of cultural studies, professor, Department of theory and history of culture teffil@mail.ru
Суздалова Ульяна Петровна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Suzdalova Ulyana Petrovna, graduate student, Department of theory and history of culture upsuzdalova@mail.ru	Иконникова Светлана Николаевна, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории культуры Ikonnikova Svetlana Nikolaevna, doctor of philosophy, professor, Department of theory and history of culture ikon.08@inbox.ru
Теребилов Максим Геннадьевич, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Maksim Gennadevich Terebilov, student, Department of museology and cultural heritage colmayers.93@mail.ru	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail.com
Тищенко Анастасия Андреевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Tishenko Anastasia Andreevna, student, Department of museology and cultural heritage stanafly@yandex.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
Ушакова Варвара Андреевна, студент, кафедра искусствоведения Ushakova Varvara Andreevna, student, Department of art studies varvara.ura@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
Харлашова Александра Ивановна, студент, кафедра искусствоведения Kharlashova Alexandra Ivanovna, student, Department of art studies sunny_2010@mail.ru	Шевелева Елизавета Владимировна, старший преподаватель, кафедра искусствоведения Sheveleva Elizaveta Vladimirovna, senior lecturer, Department of art studies elizaveta.sheveleva@gmail.com
Хлопонина Александра Анатольевна, студент, кафедра искусствоведения Khloponina Aleksandra Anatolievna, student, Department of art studies sashakhloponina@gmail.com	Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствоведения Dyemshina Anna Yurevna, doctor of cultural studies, associate professor, Department of art studies demshina24@mail.ru
Чернавина Лара Вячеславовна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Chernavina Lara Vyacheslavovna, graduate student, Department of theory and history of culture lara.stein@mail.ru	Махлина Светлана Тевельевна, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории культуры Makhlina Svetlana Tevelevna, doctor of philosophy, professor, Department of theory and history of culture makhlina@pochta.tvoe.tv

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

Чубарь Полина Ивановна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Chubar Polina Ivanovna, graduate student, Department of theory and history of culture photochubar@gmail.com	Ляпкина Татьяна Федоровна, доктор культурологии, профессор, кафедра теории и истории культуры Lyapkina Tatiana Fedorovna, doctor of cultural studies, professor, Department of theory and history of culture teffil@mail.ru
Шадорская Евгения Игоревна, студент, кафедра социально-культурной деятельности Shadorskaya Evgeniya Igorevna, student, Department of socio-cultural activity s.sujanov@yandex.ru	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
Шапошникова Алена Сергеевна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Shaposhnikova Alyona Serrgeevna, graduate student, Department of theory and history of culture shaposhnikova-alena@mail.ru	Большаков Валерий Павлович, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории культуры Bolshakov Valery Pavlovich, doctor of philosophy, professor, Department of theory and history of culture bolshakov.valerii@mail.ru
Шендарев Николай Андреевич, аспирант, кафедра искусствоведения Shendaryev Nikolay Andreevich, postgraduate student, Department of art studies fonmozal@mail.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
Шенкова Елизавета Филипповна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Shenkova Elizaveta Filippovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage chigaron@mail.ru	Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Zinoveva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage muzeology@mail.ru
Шестакова Юлия Алексеевна, аспирант, кафедра музеологии и культурного наследия Shestakova Iuliia Alekseevna, postgraduate student, Department of museology and cultural heritage jul.shstk@gmail.com	Некрасов Сергей Михайлович, доктор культурологии, профессор, кафедра музеологии и культурного наследия Nekrasov Sergey Mikhaylovich, doctor of cultural studies, professor, Department of museology and cultural heritage vmp@museumpushkin.ru
Шмакова Анна Андреевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Shmakova Anna Andreevna, student, Department of museology and cultural heritage shmakova.anna.19@gmail.com	Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Zinoveva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage muzeology@mail.ru
Штарайтите Мария-Николь, магистрант, кафедра искусствоведения Shtaraitite Mariia-Nikol, graduate student, Department of art studies Soboleva.nikol@inbox.ru	Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies ArutyunyanJl@yandex.ru
Юсупзянова Наталия Радиковна, студент, кафедра социально-культурной деятельности Yusupzyanova Nataliya Radikovna, student, Department of socio-cultural activity nashata1@mail.ru	Рябова Татьяна Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра социально-культурной деятельности Ryabova Tatyana Viktorovna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of socio-cultural activity tv.ruabova812@gmail.ru
Яковенко Анна Викторовна, аспирант, кафедра музеологии и культурного наследия Yakovenko Anna Viktorovna, postgraduate student, Department of museology and cultural heritage manieva.anna@mail.ru	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 shlyahtinalm@rambler.ru