

Научный журнал

Молодежный вестник

Санкт-Петербургского
государственного
института культуры

№ 1 (11) / 2019



МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК
Санкт-Петербургского государственного
института культуры

Научный журнал

№ 1 (11) / 2019

МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК
Санкт-Петербургского государственного института культуры

Научный журнал

№ 1 (11) • 2019

Издается с 2012 г.

До 2015 г. выходил под названием «Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств»; до 2017 г. – с подзаголовком «Сборник статей аспирантов, магистрантов, студентов» как приложение к научному журналу «Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств»

УЧРЕДИТЕЛЬ

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

Редакционная коллегия

А. Н. Балаш (главный редактор, д-р культурологии, доцент),
Г. В. Михеева (заместитель главного редактора, заслуженный работник культуры РФ, д-р пед. наук, проф.), Ю. И. Арутюнян (канд. искусствоведения, доцент),
П. Н. Базанов (д-р ист. наук, доцент), Г. В. Варганова (д-р пед. наук, профессор),
А. Ю. Демшина (д-р культурологии, доцент), Т. В. Захарчук (д-р пед. наук, доцент),
С. Т. Махлина (заслуженный работник высшей школы РФ, д-р филос. наук, проф.),
В. В. Молзинский (заслуженный работник высшей школы РФ, д-р ист. наук, проф.),
А. С. Мухин (д-р филос. наук, доцент), Е. Р. Пономарев (д-р филол. наук, доцент),
Г. В. Скотникова (д-р культурологии, проф.), Н. Н. Суворов (д-р филос. наук, проф.),
А. А. Сукало (д-р пед. наук, проф.), И. Н. Белобородова (ответственный секретарь, канд. ист. наук, доцент)

Научный редактор выпуска

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

Рецензируемое научное издание

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

Редактирование, техническое редактирование, верстка Т. В. Мироновой
Выпускающий редактор А. С. Шитова

191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 2. СПбГИК. каб. 2556, тел. 318 97 16
www.spbgik.ru; e-mail: marina_rio@mail.ru. Лиц. ИД № 05313 от 09.07.2001
Подписано в печать 12.11.2019. Формат 60 x 84¹/₈. Усл. печ. л. 24. Тир. 500 (1-й завод 1–125). Зак.

Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг».
(ООО Первый ИПХ) 194044, Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., д. 60, лит. У

Содержание Contents

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ • ART HISTORY

Т. В. Мороз. Образ льва в романской фасадной скульптуре Северной Италии: к вопросу семантики (Tamara V. Moroz. Romanesque facade sculpture of lion in North Italy: to the problem of semantics)	5
Н. А. Цимерман. Мундирные платья Екатерины II: взаимодействие моды и военного костюма (Nadezhda A. Tsimerman. Uniform dresses of Catherine II: the interaction of fashion and military costume)	8
К. А. Гонтарчук. Федоровский городок в Царском Селе: вопросы реставрации и визуализации неорусского стиля (Christina A. Gontarchuk. The Fedorovsky gorodokin Tsarskoye Selo: the questions of restoration and visualization of newrussian style)	12
А. А. Епишина. Эволюция стиля книжной иллюстрации И. Билибина (Alina A. Epishina. Evolution of the style of book illustration by I. Bilibin)	15
А. Р. Плиева. Социальные аспекты творчества Ф. Гойи (Anna R. Plieva. Social aspects of Goya's art)	22
Е. В. Сергеева. Образ Марии Магдалины в творчестве Б. Плокгорста (Elena V. Sergeeva. Image of Maria Magdalena in B. Plockhorst's creativity)	26
В. В. Мишова. Мозаики мастерской Фроловых: к вопросу об изучении (Victoria V. Mishova. The Frolovs' mosaics: the theme to master)	30
И. А. Иговцева. Специфика изображения одежд в современной иконографии новомучеников (Irina A. Igovtseva. The specifics of the portraying of vestments in modern iconography of new martyrs)	33
А. И. Любимова. Идеи и приемы символизма в неофициальном искусстве 1960–1980 годов (Anastasia I. Lubimova. Ideas and techniques of symbolism in the unofficial art of the 1960s–1980s)	38
З. М. Овчинникова. Творчество А. Каплана, Б. Ермолаева, Л. Овчинникова в контексте формирования художественного языка отечественной графики 1960-х (Zoya M. Ovchinnikova. Creative activity of A. Kaplan, B. Ermolaev, L. Ovchinnikov in the lithographic workshop in the 1960s – tradition and innovation)	42
О. С. Голубева. Книжка-раскраска в творчестве Г. И. Ясинского (Olga S. Golubeva. The coloring book in the G. I. Yasinsky's art)	47
А. С. Горбачева. Проблема отношения игровой среды видеоигр и художественного пространства (Alexandra S. Gorbacheva. The problem of the relation between game environment and artistic space)	51
П. А. Тавостина. Черты постмодернизма в визуальном языке Уэса Андерсона (Polina A. Tavostina. Features of postmodernism in the visual language of Wes Anderson)	55

МУЗЕОЛОГИЯ • MUSEOLOGY

Д. А. Баранникова. Концепция «музей – храм» в зарубежных и отечественных исследованиях (Daria A. Barannikova. The concept of «Museum – temple» in foreign and domestic research)	58
Ю. С. Смоленцева. Формы интерпретации традиционной культуры в деятельности этнографических музеев (Yulia S. Smolentseva. Forms of interpretation of traditional culture in the activities of ethno-graphic museums)	62
Л. А. Голова. Агитпароход как пример передвижного выставочного пространства (Lyubov A. Golova. The agitation ship as an example of a mobile exhibition space)	65
Н. В. Бондарева. Тематические экспозиции 1920–1930-х гг. в петергофских дворцах (Natalia V. Bondareva. Thematic exhibitions of 1920–1930s in the Peterhof palaces)	68
Е. В. Прокофьева. «Кабинет искусств» в истории культуры и в современном дизайне (Elizaveta V. Prokofyeva. "Cabinet of art" in the history of culture and in modern design)	72
А. М. Шегрен. Музейно-театральный проект: грани аутентичности (Anastasiia M. Shegren. Museum-theater project: edges of authenticity) ..	76
А. Д. Бабанова. Феномен фильма-выставки: музей на большом экране (Anna D. Babanova. Phenomenon of exhibition on screen: museum on the big screen)	80
Н. О. Шакулова. Методы экспонирования цифровых инсталляций в музее (Natalia O. Shakulova. Exhibiting methods of digital installations in a museum)	84
А. Д. Кочнева. Мультимедийная выставка в культурной индустрии (Anna D. Kochneva. Multimedia exhibition in the cultural industry)	87
Д. А. Рыкова. Научно-технический музей и посетитель: ретроспектива и перспективы взаимодействия (Darya A. Rykova. Scientific and technical museums and the visitor: a retrospective and perspectives)	91
В. А. Алексахина. Внемузейные формы в практике музеев ВМФ (Varvara A. Aleksakhina. Non-museum forms in the practice of navy museums)	96
Н. А. Емельянова. Интерес посетителя музея в структуре научного знания (Nadezhda A. Emelyanova. Interest of museum visitor in structure of scientific knowledge)	99
М. С. Конева. Этические вопросы раскрытия станковой масляной живописи (Marina S. Koneva. Ethical questions of cleaning of an easel oil painting)	102

КУЛЬТУРОЛОГИЯ • CULTURAL STUDIES

Т. А. Афанасьева. Александро-Невский культурный форум в Санкт-Петербурге как инструмент эффективного диалога Церкви и музея. (Tatiana A. Afanasyeva. Alexander Nevsky Cultural Forum in St. Petersburg as a tool for effective dialogue between the Church and the museum)	105
А. А. Яско. Проблемы культуры в теоретических исследованиях А. Белого (Anna A. Yasko. Problems of culture in theoretical researches of Andrei Bely)	108
А. В. Сараева, И. В. Кондаков о специфике образа Московской Руси (Alina V. Saraeva, I. V. Kondakov on the specifics of the image of Moscow Russia)	112
С. В. Иванов. Новые ориентиры новой культуры: Big Baby Tape (Serafim V. Ivanov. New reference points of new culture: Big Baby Tape)	115
Г. М. Шагоян. Творчество Мартироса Сарьяна периода художественного объединения «Голубая роза» (Gurgen M. Shagoyan. The work of Martiros Saryan period of the artistic Association "Blue rose")	118
Д. А. Брундуков. Творческий портрет Ю. Б. Богданова (Denis A. Brundukov. Creative portrait of U. B. Bogdanov)	122
Е. И. Филимонова. Современные центры изучения культуры айнов (Elena I. Filimonova. Modern Centers of learning Ainu culture)	126
С. Н. Феоктистова. «Сад камней» храма Рёандзи (Svetlana N. Feoktistova. Ryoanji Temple "Stone garden")	128
М. В. Садыкова. Амбивалентность художественной Вселенной в произведении Х. Мураками (Marina V. Sadykova. The Ambivalence of the Artistic Universe in the Work of H. Murakami)	131

ИСТОРИЯ • HISTORY

А. И. Зотова. Археологические исследования палеолитических стоянок в Костенковско-Борщевском районе (Anastasia I. Zotova. Archaeological research of the paleolithic sites in Kostenki-Borschevo region)	136
А. Е. Гузанова. Антирелигиозная политика Советской власти в 1918–1922 гг. (на примере Ярославского края) (Anastasia E. Guzanova. Anti-religious policy of the Bolsheviks in 1918–1922 (on the example of the Yaroslavl region)	143

ФИЛОЛОГИЯ • PHILOLOGY

М. С. Шавлинский. Феномен спирали в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» (Maksim S. Shavlinskii. Phenomenon of spiral in novel «Life of Arseniev» by Ivan A. Bunin)	147
Е. А. Каганова. Крымский миф в тревелогогах первой трети XIX века (Elena A. Kaganova. The Crimea in the travelogues of the first third of the XIX century)	150

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

С. А. Никитченко. Информационная поддержка проектирования КИС: основные направления (Sofia A. Nikitchenko. Information support for design of CIS: main directions)	154
Т. М. Николаева. Подготовка научной статьи к публикации: возникающие проблемы и пути их решения (Tamara M. Nikolaeva. Preparation of the scientific article for publication: problems and solutions)	158
И. В. Федоров. Применение авторского права при репродуцировании документов в библиотеке (Igor V. Fedorov. The use of copyright in the reproduction of documents in the library)	162
К. М. Рыжова. Эволюция системы научных периодических изданий (Kristina M. Ryzhova. The evolution of the system of scientific periodicals)	165
Н. Ю. Голоух. Показатели цитирования научных публикаций как фактор оценки научной деятельности (Natalia U. Goloukh. Indicators of citing scientific publications as a factor in the evaluation of scientific activity)	168
А. Я. Мудрина, Л. Р. Мендигазиева. Рекомендательные возможности сетей научного сотрудничества (Aleksandra Y. Mudrina, Lada R. Mendigazieva. Advisory capabilities of scientific collaboration networks)	171
В. В. Семенова. Приобщение детей к естественно-научному знанию в муниципальной библиотеке (Valentina V. Semenova. Introduction of children to natural science knowledge in the municipal library)	173
М. И. Захарова. Формирование культуры поведения подростков в общедоступной библиотеке (Maria I. Zakharova. The formation of teenagers' culture of behavior in public library)	175
Л. Д. Апушкина, Т. Д. Жуковская. Пути обучения студентов академическому письму: правила формулирования тезиса (Lidiya D. Apushkina, Tatyana D. Zhukovskaya. Thesis statement in the teaching students academic writing)	177

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ • SOCIO-CULTURAL ACTIVITY

А. В. Меркульева. Культурно-досуговые технологии в формировании городского пространства (Alexandra V. Merkulieva. Cultural and leisure technologies in formation of urban environment)	181
Д. Д. Шавгенина. Событийный PR в digital-эпоху (Daria D. Shavgenina. PR of events in Digital era)	185

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ • ART HISTORY

УДК [7/042:599.742.711]:73.033.4

Т. В. Мороз

Образ льва в романской фасадной скульптуре Северной Италии: к вопросу семантики

Исследование посвящено изучению иконографии образа льва в романской скульптуре церквей Северной Италии. Особое внимание уделяется символическому значению мотива. Фигура льва является одним из самых распространенных образов в средневековой фасадной скульптуре, появляющимся в разных частях фасада. Это, а также существование большого количества трактовок данного мотива в христианских текстах, способствовало развитию ряда интерпретаций, которые и представлены здесь. С помощью иконографического и семиотического подходов удалось проследить появление в средневековом искусстве образа льва, а также выявить его основные значения. Проблема раскрывается на примере рельефов и круглой скульптуры таких церквей, как Сан Амброджо в Милане, Сан Микеле в Павии, Санта Мария Маджоре в Бергамо, а также кафедральных соборов Модены, Пармы, Вероны и др.

Ключевые слова: средневековое искусство, романская скульптура, фасадная скульптура, иконография, христианская символика, образ льва

Tamara V. Moroz

Romanesque facade sculpture of lion in North Italy: to the problem of semantics

The study is dedicated to the research of the iconography of the Romanesque sculpture of lion on the façades of north Italian churches. Special focus will be on the symbolic meaning of this motif. The figure of a lion is one of the most widespread image on the Medieval façades and it can appear on the different parts of the church-building. But a great number of various representations of this image in many Christian sources promoted the development of some interpretations which are described here. Using iconographic and semiotic methods the author traced the appearance of the image of a lion in Medieval art and deduced its main significances. The problem is revealed by examples of reliefs and sculptures in Basilica of Sant'Ambrogio in Milan, San Michele Maggiore in Pavia, Santa Maria Maggiore in Bergamo and in the cathedrals of Modena, Parma, Verona and others.

Keywords: Medieval art, Romanesque sculpture, the façade sculpture, the iconography, Christian symbolism, the image of a lion

Романская скульптура, подчиненная религиозному мировоззрению, представлена богатыми по своей выразительности образами, которые зачастую несут в себе глубокий символический смысл. Поэтому нередко на фасадах соборов встречается большое количество скульптурных зверей и птиц, которые могут служить как декоративными элементами, так и воплощением неких абстрактных явлений или олицетворением христианских праведников, апостолов, порой даже Христа. Зачастую один образ содержит в себе множество значений, иногда противоречащих друг другу. Одним из таких скульптурных образов, часто встречающимся в оформлении романских храмов, является фигура льва.

Прежде всего, следует отметить, что лев в христианской иконографии является примером двойственного символизма, что связано с большим количеством смыслов, вкладываемых в эту фигуру в Библии и других христианских источниках. Так, образ этого животного может иметь как положительные, так и отрицательные коннотации. К последней относятся сравнения льва с силами зла и дьяволом, появляющиеся в различных текстах. Как отмечает В. П. Даркевич, идея льва – антихриста родилась из рассказов Ветхого Завета о борьбе со львом Самсона и Давида – библейских прообразов Христа. Челюсти льва, которые разрывает Самсон, сопоставлялись тогда с пастью ада¹. Эта же идея появляется и в первом послании Петра: «Противник ваш диавол ходит, как рыкающий лев, ища, кого поглотить» (1 Петр 5:8). Сравнения льва с дьяволом появляются и в трудах таких христианских богословов, как Блаженный Августин и Астерий Амасийский. Так, Астерий писал: «И почему же лев дьявол? Не по царственному достоинству, но по тираническому насилию; он лев – не по силе, а по хищничеству. Лев пасть имеет зловонную: так и дьявол, ибо изрыгает богохульства»².

В то же время в разных текстах находятся и положительные трактовки образа льва. Например, он мог символизировать евангелиста Марка или самого Христа. Последнее подтверждается текстом Бестиария: «Вторая особенность льва, когда он спит: кажется, его глаза открыты. Таким же образом наш Господь, почивал в телесном обличье, был похоронен после распятия, в то время как

Его божественная сущность бодрствовала»³. Поверие же о том, что дыханием лев воскрешает львят, сопровождается таким комментарием: «Точно так же поступил и Отец наш всемогущий, воскрешая на третий день из мертвых Господа нашего Иисуса Христа»⁴. Здесь же будет уместно процитировать Иакова: «Он уснул как лев и львёнком пробудился»⁵. Кроме того, Эмиль Маль отмечает, что лев был одним из типологических изображений смелости, и приводит высказывание Рабана Мавра: «Лев по своей смелости есть царь зверей. В книге Притч сказано: лев самый смелый из животных, он не боится встречи ни с кем»⁶. Также лев может символизировать добродетель, так как «каждый христианин должен быть одновременно человеком, тельцом, львом и орлом. [...] он должен быть львом, ибо лев – храбрый из зверей, а праведник, отказавшись от всего суетного, ничего не страшится в этом мире, и к нему относятся слова «праведник будет тверд и смел, как лев»⁷.

Именно такая амбивалентность трактовок образа животного затрудняет интерпретацию мотива льва в фасадной скульптуре и порождает множество версий. Как правило, на истолкование образа влияет расположение скульптуры в той или иной части фасада.

Чаще всего львы появляются в качестве рельефов порталов и капителей и круглой скульптуры эдикул и абак, где могут предстать с жертвами или без них в полулежащем, сидящем или стоящем положениях. Жертвами при этом могут быть баран (ягненок), олень, собака, змея, дракон или человек.

В композициях с человеком лев и сам может представлять в роли жертвы, что особенно свойственно сюжетам, связанным с Самсоном или Давидом или, как определил Франс Карлссон, с «укротителем льва»⁸. В таких композициях человек (Самсон или Давид) разрывает пасть льва, что мы и видим на рельефах из Пармы и Модены (в этих двух случаях представлен Самсон). По мнению Карлссона, эта тема является символом силы⁹. Схожий по значению мотив встречается в Сант-Амброджо в Милане и Сан-Микеле в Павии: «укротитель» сдерживает двух львов одновременно, демонстрируя свое превосходство. Появление этого сюжета на таких конструктивных частях сооружения, как колонны, базы, капители и замковые камни может означать мощь церковного здания и, шире, Ecclesia Universalis¹⁰. Впрочем, стоит заметить, что сюжеты укрощения льва чаще встречаются в интерьерах церквей, тогда как на фасадах соборов животное в большинстве случаев представлено в доминирующей над человеком позиции (здесь в качестве примера можно вновь привести Сан-Микеле в Павии). И таким образом здесь можно усмотреть следующую идею: снаружи лев – дьявол свирепствующий, а внутри – дьявол уже побежденный¹¹.

Наибольшую же распространённость фигура льва в фасадной круглой скульптуре получила в качестве опор эдикул, установленных у порталов многих итальянских церквей. Морфологические истоки образа зверя, на спину которого опирается колонна, были исследованы Ричардом Бернхеймером, который установил первоначальное появление данного мотива в восточных культурах, откуда он попал в искусство Древнего Рима и впоследствии унаследован средневековыми мастерами¹². Но изначально такое изображение льва проникло и устоялось в книжной миниатюре, а в скульптуре возникло не ранее 1100 года¹³. Самым ранним примером можно указать скульптуры начала XII века в западной эдикуле кафедрального собора Модены. Скульптуры представляют собой двух сидящих без жертвы львов, на заднюю часть которых опираются колонны, что является редким примером такой позиции, так как обычно животные изображаются стоя или лежа. Это можно наглядно увидеть в скульптурах базилики Санта Мария Маджоре в Бергамо, Кафедрального собора Пармы, Кремоны, Фиденцы и Феррары.

Как уже отмечалось выше, амбивалентность образа льва способствовала появлению множества интерпретаций данного мотива, среди которых доминируют две теории. Одна объясняет появление зверя в порталах в качестве стража храма, другая же говорит о нем как о символе враждебных сил. Первая теория опирается на описание Физиолога, где говорится об особенности льва спать с открытыми глазами, и на упоминания в Хрониках и книге Ездры о стражах, охраняющих врата Иерусалима и храм Соломона. Вторая же предполагает различие львов без жертвы, символизирующие в этом случае Христа, и с жертвой, которая может интерпретироваться как грешник во власти дьявола (отсылая нас к строке 21 Псалма: «Спаси меня от пасти льва») или душа во власти смерти.

Еще одно объяснение появления львов в порталах опирается на предположение, что порталы служили не просто проходом в церковное здание, но местом действия разного рода мероприятий, таких как, например, суды¹⁴. Упоминания о важности портала, а также о его судебных функциях можно обнаружить во многих библейских текстах. Так, например, в 117 Псалме говорится: «Отворите мне врата правды; войду в них, прославлю Господа» и «Вот врата Господа; праведные войдут в них» (Пс. 117:19-20). Также в текстах описываются мудрые суды Соломона, на которых он восседает на троне, окруженном львами (3-я Царств 10:19-20). Таким образом, судебная функция порталов могла отразиться в их оформлении, где львы являлись символами справедливого (праведного) суда, напоминая о судах Соломона. Однако против этой интерпретации говорит тот факт, что фи-

гура льва, поддерживающего колонну, может появляться не только в порталах, но и других частях фасада и интерьера.

Последняя теория, о которой здесь пойдет речь, отмечает, что фигура льва, несущая колонну, появляется во многих частях храма и, как правило, несет свою функцию, и поэтому образ мог появиться как символ силы, которую отмечают многочисленные источники при описании зверя¹⁵. Но также львы, согласно учению Ecclesia Universalis, здесь могут означать праведников, которые сравниваются со львом и являются силой церкви. Это прекрасно иллюстрирует отрывок из текста Рабана Мавра: «Также лев символизирует бесстрашие святых учителей, чей рык, то есть проповедующий голос, устрашает противников»¹⁶. И таким образом, лев может иллюстрировать силу, которая поддерживает и обеспечивает устойчивость церкви.

Однако Франс Карлсон, чья интерпретация была приведена здесь последней, рассматривая мотив, игнорирует некоторые детали в трактовках данного образа, так как, по его мнению, они являются лишь вариациями одного мотива. Версия исследователя кажется убедительной, пока не встречаются такие необычные сюжеты, какой представлен на южном портале собора Сан-Дзено Маджоре в Вероне. Скульптура изображает льва, несущего колонну, сзади зверя кусает собака. Такая резко отличающаяся от приведенных выше примеров трактовка мешает интерпретировать образ как символ силы, ведь лев здесь выступает не как доминирующий зверь, а, скорее, как жертва. Если обратить внимание на рельеф соседней капители, где также появляется фигура льва с широко разинутой пастью и высунутым языком, то нельзя не вспомнить об отрицательной коннотации зверя, о его сравнении с дьяволом. Это вполне соотносится с изображенной выше сценой пожирания драконом человека. Возвращаясь к круглой скульптуре, хочется и здесь предположить, что лев все-таки олицетворяет враждебные силы, которые отводит сторожевой пес. Так, в Бестиарии указано: «В некотором роде священники подобны сторожевым псам. Всегда отводят уловки противоправного дьявола, мешая ему заполучить главное сокровище – человеческие души, то есть души христиан»¹⁷. Конечно, нельзя утверждать однозначно, что скульптура иллюстрирует данный отрывок, однако он дает возможность предположить о существовании такой трактовки образа льва.

Подводя итоги, хочется отметить, что несмотря на двузначность фигуры льва, в научной среде доминируют трактовки положительного характера образа, где лев предстает стражем, символизирует справедливый суд, силу, а также праведников. Тем не менее, на фасадах храма можно встретить и сюжеты, где этот зверь может интерпретироваться как одолаваемые силы зла. Таким образом, несмотря на схожесть образов, их можно совершенно по-разному интерпретировать, уделяя внимания трактовке той или иной фигуры.

Примечания

¹ Даркевич В. П. Путиями средневековых мастеров / Владислав Петрович Даркевич. – М.: Наука, 1972. – С. 126.

² Волков А. В. Код средневековья. Загадки романских мастеров / Александр Волков. – М.: Вече, 2013. – С. 97.

³ Уайт Т. Х. Средневековый бестиарий. Что думали наши предки об окружающем их мире / Теренс Хэнбери Уайт [пер. с англ. С. Федорова]. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2013. С. 1 4.

⁴ Там же. С. 14.

⁵ Там же. С. 14.

⁶ Маль Э. Религиозное искусство XIII века во Франции / Эмиль Маль. – М.: Инст. Философии, теологии и истории Св. Фомы, 2008. – С. 189.

⁷ Там же. С. 78.

⁸ Carlsson F. The iconology of tectonics in Romanesque art / Frans Carlsson [пер. с англ. Т. Мороз]. – Н.: Am-Tryck, 1976. P. 87.

⁹ Ibid. P. 88.

¹⁰ Ibid. P. 89.

¹¹ Махов А. Е. Средневековый образ: между теологией и риторикой. Опыт толкования визуальной демонологии / Александр Евгеньевич Махов. – М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2011. С. 69.

¹² Carlsson F. The iconology of tectonics in Romanesque art / Frans Carlsson [пер. с англ. Т. Мороз]. – Н.: Am-Tryck, 1976. – P. 109.

¹³ Ibid. P. 110.

¹⁴ Ibid. P. 113.

¹⁵ Ibid. P. 113.

¹⁶ Ibid. P. 114.

¹⁷ Уайт Т. Х. Средневековый бестиарий. Что думали наши предки об окружающем их мире / Теренс Хэнбери Уайт [пер. с англ. С. Федорова]. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2013. – С. 77.

Н. А. Цимерман

Мундирные платья Екатерины II: взаимодействие моды и военного костюма

Мундирные платья Екатерины II создавались под влиянием французской моды XVIII века, сочетая в себе элементы военного костюма, черты национального костюма и моды данного периода. Отличительной особенностью гардероба русской императрицы стало наличие двух разных категорий мундиров, «мужского» военного костюма и «женского» типа костюма – мундирных платьев.

Ключевые слова: русский костюм XVIII века, мундирные платья Екатерины II, мода Российской империи XVIII века, придворный костюм XVIII века

Nadezhda A. Tsimerman

Uniform dresses of Catherine II: the interaction of fashion and military costume

Uniform dresses of Catherine II were created under the influence of the French fashion of the XVIII century. A characteristic feature of the clothes of the Russian empress was the presence of two different categories – uniforms and uniform dresses. The uniform dresses of Catherine II from the funds of various museums were analyzed. Existing publications critically evaluated. Trends in the development of male and female uniforms were revealed, considered the male and female uniform of the Semenovsky, Equestrian, Preobrazhensky regiment and army infantry.

Keywords: russian costume of the 18th century, uniform dresses, Catherine II, Russian Empire Fashion, court costume

Придворная мода в России сформировалась в XVIII веке, и на время правления Екатерины II пришлось немалые изменения в костюме. Несомненно, основные модные тенденции в XVIII веке диктовала Франция, но в соответствии с политическими интересами российской императрицы придворный костюм менялся, эволюционировал и выполнял определенные задачи. Среди дамских платьев при дворе Екатерины II известно русское платье, греческое платье, турецкое платье, маскарадное, но особую государственную важность имело мундирное платье императрицы.

Исследованию мундирных платьев императрицы уделено недостаточное внимание. Публикации, посвященные данной теме можно встретить у Коршуновой Т. Т. (речь идет о платьях из фондов Государственного Эрмитажа), Кирсановой Р. М. Мундирным платьям уделен раздел из монографии Бордэриу К. 2016 года, однако стоит оценить неполноценный анализ данного вида костюма, в книге указано, что в коллекциях музеев сохранилось всего 6 платьев, но на данный момент автором статьи обнаружен 31 комплект мундирных платьев из разных коллекций, включая 8 неполных комплектов. Зимин И. В. в своей статье «Мундирные платья русских императриц и великих княжон» также упоминает только о сохранившихся шести мундирных костюмах¹. Новейшая публикация исследования мундирных платьев Екатерины II размещена в каталоге «Императорский и великокняжеский костюм середины XVIII – первой трети XIX века в собрании ГМЗ «Павловск» 2018 года, подготовленном Вершининой Н. М. В каталоге представлены ранее не опубликованные платья Екатерины II. Всего в доступности посетителей музеев находится 5 мундирных платьев Екатерины II, на временные выставки из фондов предоставляются платья из хранилища. Не все мундиры императрицы изучены и опубликованы, поэтому данное исследование актуально.

На сегодняшний день основными местами хранения мундирных платьев Екатерины II являются: Государственный Эрмитаж (6 платьев), Государственный музей-заповедник «Павловск» (14 комплектов и 12 отдельных элементов), Государственный музей-заповедник «Царское Село» (4 платья), Государственный музей-заповедник «Петергоф» (одно морское платье).

Со времени правления Петра I императоры назначались шефами лейб-гвардии Преображенского полка, имея чин полковника. Последующие императоры продолжили традицию, но не стали ограничиваться Преображенским полком. Таким образом, императрица Екатерина II была шефом лейб-гвардии не только Преображенского, но и Измайловского, Конного, Кирасирского, Семеновского и Гренадерского полков. Следовательно, как почетный командир императрица должна была носить мундир подшефного полка. Как шеф Екатерина II посещала полковые празднества, принимала участие в парадах, учениях, вручении наград, присутствовала на панихидах по погибшим воинам².

Впервые императрица надела мундир Семеновского полка во время событий дворцового переворота 1762 года, приведших ее к российскому престолу. Екатерина позаимствовала мун-

дир у офицера А. Ф. Талызина, который был приблизительно одинакового роста с ней. В первые годы правления Екатерина II использовала мундир как одежду для досуга, верховой езды, охоты, поездок, визитов в дома знатных особ³. Вероятнее всего, в этих случаях императрица носила мундирный мужской костюм со штанами. В конце 1760-х годов Екатерина отдала предпочтение «длинному» мундиру. Таким образом, она хотела соблюсти церковные нормы и приличие, а также исключала сравнений ее с Елизаветой Петровной, которая любила носить в молодости мужской костюм. Появившиеся мундирные платья стали компромиссом между общепринятым костюмом того времени и стремлением продемонстрировать близость к гвардейским полкам, бывшим в то время главной опорой трона⁴.

Мужской военный костюм состоял из кафтана, камзола и кюлотов, которые заправлялись в высокие сапоги. Мундир декорировался пуговицами в ряд на бортах, обшлагах. Офицерские и генеральские мундиры обшивались золотым галуном по бортам, воротникам, обшлагам. Костюмы шились из сукна, за каждым полком закреплялся определенный цвет ткани. Примером военного костюма рассматриваемой эпохи может служить мундир из собрания музея-заповедника «Павловск» офицера лейб-гвардии Семеновского полка 1742 года, который принадлежал Петру III.

На полковые празднества и праздники флота императрица надевала особый наряд, который позже стали именовать мундирным платьем. Он представлял собой синтез военного костюма и женской моды XVIII века, навеянной Францией. На протяжении XVIII века был распространен тип женского платья, который состоял из затянутого корсета, без рукавов, нижней юбки, распашного верхнего платья с узким рукавом до локтя, кружевными манжетами. Юбку носили на каркасе-панье или фижмах из китового уса или ивовых прутьев⁵. Широко распространенными в пошиве платьев были складки «Ватто», при таком покрое складки начинались со спинки, свободно ниспадая переходили в шлейф. Платье на фижмах с корсетом – это основа силуэта мундирного платья, но форменным оно становится благодаря используемому сукну как в военной форме, пуговицам, расположенным в ряд на бортах и обшлагах, декору галуном по бортам, обшлагам и воротникам. По фотографиям мужского мундира и мундирного платья можно проследить тенденции заимствования фасона и материала из мужского костюма.

Мундирное платье более всего было подвержено модным тенденциям, поскольку это был не просто мундирный костюм, основанный на элементах мужского костюма, а именно женское платье. Здесь важно подчеркнуть, что у императрицы имелись как каноничные мужские мундиры, так и «мундирные платья». Таким образом, оба понятия применимы для характеристики гардероба Екатерины II, в чем и заключается его особенность.

Мундирный костюм императрицы претерпевал изменения, дополнялся деталями, разрабатывался на протяжении нескольких десятилетий. С 1762 по конец 1760-х годов мундирные платья состояли из приталенного камзола, юбки и верхнего платья. Вместо мужских кюлотов в женском мундире была юбка, присутствовал камзол, вместо кафтана – верхнее платье. С начала 1770-х до 1796 года силуэт мундиров становится более свободным, часто вместо юбки и лифа используется нижнее платье наподобие русского сарафана, на верхнем распашном платье появляются откидные рукава с открытыми проймами, в моделях применяют складки «Ватто». Позже подобные платья стали называть «офранцузенными сарафанами»⁶. За несколько десятилетий правления Екатерины II форменное платье изменялось как в соответствии с актуальными модными веяниями в Европе, так и с меняющимся телосложением государыни.

Для сравнения сходств и отличий мужского военного костюма и мундирного платья Екатерины II рассмотрим костюмы Семеновского полка, Конного полка, Преображенского полка. Мундир офицера лейб-гвардии Семеновского полка 1742 года, принадлежащий Петру III, состоит из камзола, кафтана и кюлотов. Костюм выполнен из темно-зеленого сукна. Сохранившееся платье Семеновского полка 1766 года из Царскосельского музея-заповедника выполнено также в зеленом цвете, но более светлого оттенка, и использовалось для пошива не сукно, а шелковая ткань. Мундирный комплект состоит из нижней юбки, имитированного камзола и верхнего платья со шлейфом, причем рукава с разрезными обшлагами, так же, как и в мужском мундире, только в женском костюме заметны более плавные линии в силуэте, в мужском же – более четкие и строгие. Мундирное платье декорировано золоченым галуном по бортам верхнего платья, воротника, также обшиты края обшлагов, борта камзола. Очень схоже расположение пуговиц.

Мундиры Конного полка отличаются тем, что сшиты из синего сукна, а воротники и обшлага выполнялись из алого сукна. В собрании музея-заповедника «Павловск» присутствует кафтан офицера лейб-гвардии Конного полка 1742 года, где фалды, воротник, борта, разрезные обшлага и карманные клапаны обшиты золоченым галуном с растительным орнаментом, волнообразным

с одного края. Верхнее платье женского мундирного костюма Конного полка из коллекции Государственного Эрмитажа 1776 года выполнено из синего шелка, имеет распашной вид, отложные воротники и длинные откидные рукава. Спинка платья приталена, от талии идут мягкие складки, длина верхнего платья немного больше, чем нижнего, имеется небольшой шлейф. Нижнее платье шито из красного шелка, рукава из синего с красными вставками. Низ откидного рукава, обшлага, воротник, проймы, борта верхнего и перед нижнего платья декорированы форменным золотым галуном. Декор платья гармонично дополняют идущие в ряд золоченые пуговицы.

Сюртук офицера лейб-гвардии Преображенского полка 1762 года из собрания музея-заповедника «Павловск» шит из зеленого сукна, воротник и обшлага из красного сукна. Петлицы на полах, клапанах карманов, рукавах, фалдах вышиты золочеными нитями, канителью со стилизованными флористическими элементами. Мундирное платье 1769 года Преображенского полка из коллекции музея-заповедника «Павловск» состоит из лифа, юбки и верхнего платья со шлейфом. Золоченым галуном обшита борта верхнего платья, воротник, края обшлагов, имитированный камзол-жилет также обшит галуном по краям. Манжеты рукавов свободные, по верхнему краю обшиты галуном, поверх галуна пришиты по три пуговицы. Нижняя распашная юбка обшита галуном спереди в два ряда. Принципиальное отличие от мужского костюма можно наблюдать в использовании исключительно зеленой ткани, в то время как в мужском мундире обшлага и воротник из красного сукна, а также в более скромном декоре – мужской мундир, напротив, украшает богатая вышивка с блестками и канителью.

Сохранившиеся экземпляры мундирных платьев Екатерины II с 1763 по 1796 года позволяют произвести анализ костюмов и разделить платья по составному признаку и выявить тенденции развития. К первой группе моделей можно отнести платья из приталенного камзола, юбки и верхнего платья. Такие модели мундирных платьев императрица носила с 1762 до конца 1760-х годов.

Вторую группу женского мундира представляют платья в духе традиционного русского костюма, которые состоят из нижнего платья и верхнего распашного платья с откидными рукавами. Мундирные платья сочетали в себе формы народного костюма и европейской моды в виде распашного платья на фижмах и складок «Ватто». Данную более позднюю модель отличает свободный силуэт, подходящий под изменяющуюся фигуру императрицы. Есть также образцы, состоящие из юбки, кофты и верхнего платья. К данной группе можно отнести платья с начала 1770-х годов до 1796 года.

Рассмотрим более подробно на примерах каждую группу моделей. Мундирных женских костюмов первой группы моделей сохранилось меньше. Мундирное платье Преображенского полка 1763 года из коллекции Государственного Эрмитажа состоит из приталенного жилета, пышной юбки и верхнего платья со шлейфом зеленого цвета, цвет юбки более теплый и светлый относительно цвета верхнего платья и жилета. Рукава верхнего платья со свободными манжетами, которые начинаются от локтя. Мундирное платье Семеновского полка 1766 года (музей-заповедник «Царское Село») также состоит из жилета, который является стилизованным камзолом из мужского костюма, юбки и верхнего платья со шлейфом. Все элементы костюма шиты из зеленого шелка, манжеты схожи с моделью мундира Преображенского полка. Мундирное платье императрицы Кавалергардского полка 1766 года состоит из верхнего синего платья и нижнего платья золотистого цвета, лиф стилизован под модный в то время двубортный английский рейтфрак с характерным стояче-отложным воротником и широкими лацканами, демонстрируя практичную, предусмотренную в том виде фраков для верховой езды длину. Также как и у вышеописанных моделей 1763 и 1766 года, наблюдается приталенный силуэт и пышная юбка.

Поздняя группа моделей женского мундирного костюма Екатерины II более многочисленна. Большую часть мундирных платьев можно охарактеризовать как распашные платья в традиционном русском стиле с откидными длинными рукавами, но созданные в цвете, соответствующем определенному военному полку и с использованием галуна и золоченных пуговиц, как в мужском мундире. К таким можно отнести мундирное платье Семеновского полка 1779 года (Государственный Эрмитаж). Верхнее и нижнее платье данной модели шито из зеленого шелка, образуя распашной силуэт благодаря использованию фижм. В платье используются длинные откидные рукава, пришитые к проймам со стороны спины. Декор с помощью золотого галуна распространяется на воротник, обшлага, проймы верхнего платья, левый и правый борт верхнего платья и перед нижнего платья. Поверх галуна пришиты золоченные пуговицы на верхнем и нижнем платье, а также на обшлагах рукавов. Мундирное платье Морского флота 1784/1786 года (музей-заповедник «Павловск») состоит из верхнего белого платья и нижнего зеленого цвета. Нижнее платье спереди обильно декорировано золотой вышивкой с флоральными мотивами в технике «вприкреп», рукава нижнего платья белые, обшлага из синего шелка, вышиты с использованием

золотых блесток. Верхнее платье распашное, с длинным шейфом, ложными откидными рукавами и проймами, вышивка золотыми нитями.

Другой вариант позднего мундирного платья состоит из верхнего платья с откидными рукавами, а нижнее платье заменяет кофта с юбкой. В случае с мундирным платьем Морского флота 1786 года из собрания музея-заповедника «Павловск» под верхним белым платьем кофта и пышная юбка зеленого цвета, видна только небольшая полоска спереди с богатой золотой вышивкой с блестками. У данной модели вышивка только на кофте и юбке, и на обшлагах рукавов, галун не используется.

Мундирные платья Екатерины II позволяют проследить влияние французской моды на придворную одежду, оценить синтез парадного и военного костюма, национальные мотивы, которые показывали направленность политики российской императрицы. Французская мода сформировала силуэт мундирного платья благодаря использованию фижм и корсета, национальные черты появились в виде откидных рукавов с открытыми проймами и нижнего платья-сарафана, а военным костюм стал из-за декора золоченым галуном, пуговицами как в мужском мундире военных полков, соответствию цвета мундирного платья определенному полку. Важным итогом стало установление двух типов костюма – заимствованного мужского с кюлотами, появившегося первоначально и сохранившего свою форму, и женского – непосредственно созданное для Екатерины II мундирное платье.

Примечания

¹ Зимин И. В. Мундирные платья русских императриц и великих княжон / И. В. Зимин // Военно-исторический журнал. – 2008. – №3. С. 57–60.

² См: Бордэриу, К. Платье императрицы. Екатерина II и европейский костюм в Российской империи / Ксения Бордэриу. – Москва: Новое литературное обозрение, 2016. С. 16.

³ Там же. С. 16.

⁴ См: Зимин, И. В. Взрослый мир императорских резиденций: вторая четверть XIX-начало XX в. / И. В. Зимин. – Москва: Центрполиграф, 2013. 556 с.

⁵ См: Коршунова, Т. Т. Костюм в России XVIII – начала XX из собрания Государственного Эрмитажа / Т. Т. Коршунова. – Ленинград: Художник РСФСР, 1979. С. 7.

⁶ См: Кирсанова, Р. М. Офранцузенный сарафан: как Екатерина Великая пыталась скрыть европейское платье на русский манер / Р. Кирсанова // Родина. – 1997. – № 7. С. 33–37.

К. А. Гонтарчук

Федоровский городок в Царском Селе: вопросы реставрации и визуализации неорусского стиля

Статья посвящена вопросам реставрации и современного применения Федоровского городка, а также его историографии в период строительства, разорения и возрождения. Рассматриваются проблемы и причины возрождения неорусского стиля, визуализация истории русской архитектуры и искусства с XII по XVII века.

Ключевые слова: православие, неорусский стиль, архитектурный ансамбль, реставрация, памятники допетровской Руси, общество возрождения художественной Руси

Christina A. Gontarchuk

The Fedorovsky gorodokin Tsarskoye Selo: the questions of restoration and visualization of newrussian style

The article is devoted to the questions of restoration and modern implementation of the Fedorovsky gorodok and also its historiography during the periods of building, devastation and renewal. The problems and reasons of renewal of newrussian style are discussed in the article. The visualization of history of Russian architecture and art of the XII-XVII centuries are submitted.

Keywords: Orthodoxy, newrussian style, architectural ensemble, restoration works, the historical art monuments of the period before Peter I the Great, the society of renewal of artistical Rus' (Russia)

«12 февраля 1917 г. осматривал с удовольствием постройки при Феодоровском Гос. соборе. Приветствую добрый почин в деле возрождения художественной красоты русского обихода. Спасибо всем потрудившимся. Бог на помощь вам и всем работникам в русском деле. Николай»¹.

С начала 2018 года ведутся активные реставрационные работы реконструкции и приспособления для современного использования комплекса зданий Федоровского Городка при Федоровском Государевом соборе в Царском Селе – Града Китежа XX века.

Федоровский городок – комплекс сооружений в Царском Селе, расположенный по адресу: Академический проспект, недалеко от Фермского парка. Первоначальное название – Дом для причта и служащих Федоровского Государева собора. Ансамбль городка является памятником федерального значения.

Конец XIX – начало XX веков отмечено особым интересом к русской старине. После годов забвения (эпохи барокко, классицизма, рококо) ценнейших сокровищ, а именно наследия Древней или допетровской Руси – дивные памятники зодчества, иконописи – получили перерождение, второе дыхание, когда в 1915 году образовалось Общество возрождения художественной Руси (ОВХР) под председательством князя А. А. Ширинского-Шахматова. В него вошли И. Я. Билибин, А. А. Бобринский, В. М. Васнецов, К. Е. Маковский, М. В. Нестеров, Н. В. Покровский, Н. К. Рерих, К. К. Романов, С. П. Рябушинский, А. В. Щусев и другие известные деятели и покровители искусства. Общество ставило своей целью распространение знаний, информации среди простого народа о древнем русском творчестве во всех существующих видах искусства.

Можно с твердой уверенностью предположить, что с окончанием Первой мировой войны усилился бы интерес ко всему русскому, родному. В особенности к самобытному художественному творчеству России.

Воскрешение в новом комплексе зданий, прежде всего, Федоровского собора, в Пещерном храме которого были собраны подлинные старинные иконы и утварь со всей страны, старинных художественных форм – это высшее достижение, возникшее под императорской поддержкой и попечительством в деле возрождения русского стиля. Постройка жилых зданий для нужд собора предполагалась в архитектурном духе Ростовских памятников XVII века.

Для нахождения подлинных прообразов старинных интерьеров, мебели, утвари обращались за помощью в музеи и архивы (в те времена древлехранилища): Московский исторический музей, Собрание древних памятников П. И. Щукина, Московское Строгановское училище, Петербургский музей Императорской Археологической Комиссии, Музей при рисовальном училище барона Штиглица. Предпринимались специальные поездки по империи для осмотра художественных памятников.

Непосредственно просветительская функция проекта Федоровского городка заключалась в следующем: большинство русских людей знали памятники древнерусского зодчества в лучшем случае по книгам. Жители Петербурга, а в то время Петрограда, и вовсе имели мало представления о древних русских памятниках, в силу возраста и стиля построек столицы, за исключением меньшинства, которое предпринимало поездки по России. Между тем в городе находилось огромное количество учебных заведений, где студенты только теоретически могли иметь представление о художественном наследии Руси. Необходим был подъем патриотического духа, нужно было привить любовь к своему, родному. Именно такие цели и функции несли на себе начинание, положенное императором и членами ОБХР.

На протяжении истории русская архитектура имела на себе иноземное влияние: Византия, романский стиль, период монголо-татарского ига, эпоха западноевропейского влияния и итальянских зодчих и т. д., однако всегда это влияние растворялось в благодатной почве русского восприятия.

В 1913 году указом императора Николая II было решено построить архитектурный комплекс (1913–1918) в неорусском стиле по проекту Степана Самойловича Кричинского, взявшего за основу русское зодчество XVII века. Интересно, что при проектировании архитектурного облика собора сменился архитектор. А. Померанцева (архитектор торговых рядов ГУМа в Москве) сменил В. Покровский (проектировал Военно-исторический музей в Петербурге). В свою очередь первый проект зданий для соборного причта был выполнен В. Покровским, которого также сменил С. Кричинский (автор проекта Федоровского храма в честь 300-летия Дома Романовых в Петербурге на Миргородской улице), который и закончил строительство. Главными художниками собора и городка являлись братья Васнецовы: Виктор и Аполлинарий. Виктор Михайлович сам утверждал проекты росписей. Уникален стиль росписей: главная идея – это соединение исконно русских дохристианских мифопоэтических образов, символов и мотивов с новозаветными христианскими идеями и смыслами.

Городок имел свое официальное назначение – дом для причта Федоровского Государева собора. Однако его менее официальной, но более важной функцией должно было стать создание на его базе «живого» музея русской старины, которая органично бы существовала в новых условиях нового века. Городок должен был быть местом собраний и деятельности Общества возрождения художественной Руси. Стоит отметить, что на первоначальных эскизах он носил имя «Романовское подворье», так как прообразом послужили палаты бояр Романовых на Варварке в Москве, которые Александр II превратил в музей, как место рождения первого царя из рода Романовых – Михаила. Государь император лично выбирал архитектурные образцы для Городка: Ростовский Кремль, Теремной дворец, Грановитая палата, архитектура Новгорода, Костромы, орнаментальная резьба Владимиро-Суздальской земли XII века.

Строительство домов для священников и диаконов, других небольших построек было завершено уже к лету 1914 года. В 1915 г. была возведена Трапезная палата, интерьерные отделочные работы которой велись до 1917 года. Также строились различного рода хозяйственные помещения (прачечная, баня). Работы по отделке и благоустройству территории велись вплоть до июля 1918 г.

Во время Первой мировой войны при Федоровском соборе был открыт лазарет для раненых солдат, а впоследствии и офицеров, в стенах Федоровского городка. Патронировали лазарет Великие княжны Мария и Анастасия Николаевны.

После закрытия лазарета в городке хранилось собрание церковной утвари, икон, оружия и других предметов старины – многое принадлежало «Обществу возрождения художественной Руси». Целью, которого, как уже говорилось выше, было: «распространение в русском народе широкого знакомства с древним русским творчеством во всех его проявлениях и дальнейшее его преемственное развитие в применении к современным условиям»². Этой цитатой можно охарактеризовать и нынешнюю главную задачу восстановления Федоровского городка.

После революции 1917 года начинается новая трагическая история Федоровского городка. В 1918 г. Д. Н. Ломан, ктитор собора, передал все документы в ведение советской власти. Комплекс зданий был передан Петроградскому агрономическому институту. Настал тяжелый период запустения. Настоятелем Федоровского собора в то время был протоиерей Афанасий Беляев. Он передал в ЗАГС все метрические книги (1910–1917 годы). В 1921 году сменился настоятель собора. Им стал отец Алексей Кибардин. Ему пришлось стать свидетелем чудовищного разграбления и осквернения собора. С 20-х годов начинается повсеместное уничтожение и изъятие церковных ценностей. В фондах Екатерининского дворца Царского Села находились костюмы служащих, виды Федоровского собора и зданий городка, написанные художником Сырневым. Церковная утварь, облачения были переданы Музею религии и атеизма. В Трапезной палате городка разместились

администрации различных ведомств, Институт молочного животноводства. Судьба старинных икон пещерного храма Серафима Саровского остается загадкой.

В период Второй мировой войны Федоровский городок очень сильно пострадал. Во время оккупации войсками фашистов городок находился рядом с передним краем обороны. Ценности, которые еще оставались, были вывезены. Реставрация началась только в 1976 году.

В 1994 году Федоровский городок был передан Русской православной церкви и по благословению патриарха Алексия II здесь планировалось разместить патриаршее подворье, музей, гостиницу.

В начале этого года начались масштабные реставрационные работы с приспособлением к современному использованию.

По заказу Комитета по градостроительству и архитектуре СПб ГКУ НИПЦ Генплана Санкт-Петербурга разработано концепцию по реставрации и благоустройству территории Федоровского городка. Предполагается реконструкция дорог, устройство тротуаров и ливневой канализации, уличного освещения, озеленение территории, постройка стоянки для автомобилей.

Примечания

¹ Материалы из периодики заседаний ОБХР в период 1912–1915.

² Материалы Императорской Археологической комиссии 1892–1918.

³ Кричинский С. С. Постройка домов при Федоровском Государевом соборе в Царском Селе // Зодчий. – Пг., 1916. № 51.

⁴ Крылов А. К. Федоровский городок – «Китеж» русской культуры // Программа «Храм» Санкт-Петербургского Фонда культуры. – Вып. 9. – СПб, 1995.

⁵ Ломан Ю. Д. Воспоминания крестника Императрицы // Программа «Храм» Санкт-Петербургского Фонда культуры. – Вып. 7. СПб, 1994.

⁶ Федотов А. С. Общество возрождения художественной Руси // Актуальные проблемы истории русской культуры: Сб. научных трудов / Институт истории АН СССР. – М., 1992.

⁷ Голубкова М. Город Патриарха. Федоровский городок в Царском Селе отреставрируют под резиденцию главы РПЦ // Российская газета. – М., 2010. – 13 октября. – № 5310 (231).

⁸ Семенова Г. В. Царское Село: знакомое и незнакомое. – М.: Центрполиграф, 2009.

⁹ Феодоровский городок в Царском Селе и Николай Рерих: Буклет выставки в Главном здании СПбГУ (Двенадцати Петровских коллегий) / Санкт-Петербургский государственный музей-институт семьи Рерихов; Музей истории Санкт-Петербургского государственного университета. – СПб, 2008.

А. А. Епишина

Эволюция стиля книжной иллюстрации И. Билибина

Проводится исследование развития творческой манеры И. Я. Билибина (1876–1942) в области книжной иллюстрации, рассматривается процесс профессионального становления Билибина как мастера оформления книги, оценивается его вклад в развитие данной области. Проблема исследуется на основании фактов из биографии художника. Приводятся выдержки из писем Билибина, отзывов современников. Определяется круг художников, повлиявших на его творчество, устанавливаются источники заимствования мотивов и различного языка произведений. На разных этапах выделяются основные черты книжных иллюстраций художника, затем происходит сопоставление полученных результатов. В работе используются формально-стилистический, исторический, эволюционный методы.

Ключевые слова: Билибин Иван Яковлевич, книжная иллюстрация, иллюстрации к сказкам, эволюция стиля, русское искусство, модерн

Alina A. Epishina

Evolution of the style of book illustration by I. Bilibin

This article is dedicated to the analysis to the development of the artistic manner of I. Bilibin (1876–1942) in the book illustration, its contribution to the development of this field is evaluated. The subject is explored on the facts from the artist's biography. Artists and motives influenced the work of Bilibin are defined. The main features of the artist's works are highlighted, then the results are compared. For the research formal stylistic analysis, historical and evolutionary methods are used.

Keywords: Bilibin Ivan Yakovlevich, book illustration, illustrations to fairy tales, evolution of style, Russian art, modern

Искусство оформления книги на рубеже XIX–XX веков переживало сложное время. С активным развитием науки, совершенствованием технологий печати большую возможность получило репродуцирование. Художественный аспект в этом контексте отошел на второй план. К тому же, ситуация усугублялась отсутствием четких требований к книге как к произведению искусства.

Большую роль в развитии книжной иллюстрации сыграли художники «Мира искусства». К концу XIX века традиция оформления книги находилась в упадке, поэтому необходимо было вернуть изображениям изящество и композиционную организованность. Одним из наиболее ярких иллюстраторов того времени стал Иван Яковлевич Билибин, известный также как театральный декоратор, создатель костюмов к операм и балетам.

Характерной чертой творчества этого художника, как и объединения, был ретроспективизм – интерес к прошлому, поиск эстетических идеалов. Билибин основательно подходил к исследованию старины, изучению костюма, утвари, быта и культуры. Важными составляющими творчества Билибина стали переосмысление стилистических особенностей определенных эпох и их новое прочтение в начале XX века.

Билибину удалось собрать воедино поиски коллег по «Миру искусства»¹, он «впервые в истории русской книги сумел увидеть художественный комплекс там, где другие видели лишь отдельные задачи оформления». С другой стороны, художник оказался под влиянием творческих идей «красивой, но в тоже время легкой для прочтения книги» У. Морриса, писавшего о декоративном характере иллюстрации и прочной ее связи с природой шрифта и композицией. Билибин сумел добиться особых результатов в области «архитектуры книги». При этом его работы отличаются живостью образов, герои иллюстраций – не стафажные фигурки, а вполне динамичные и эмоциональные персонажи.

В 1897 году художник отмечал: «Я, нижеподписавшийся, даю торжественное обещание, что никогда не уподоблюсь художникам в духе Галлена, Врубеля и всех импрессионистов. Мой идеал – Семирадский, Репин (в молодости), Шишкин, Орловский, Бонна, Мейсонье и подобные. Не исполню этого обещания, перейду в чужой стан, то пусть отсекут мою десницу и отправят ее заспиртованную в Медицинскую Академию. Иван Билибин»².

В 1898 году художник обучался в мюнхенской школе А. Ашбе – мастера, который был известен благодаря новым методологическим принципам. Речь шла о создании в рисунке «большой линии» и «большой формы» без детализации и контрастной светотеневой моделировки. В живописи он

разрабатывал идею «кристаллизации цвета», согласно которой краски не смешивались на палитре, а взаимодействовали на холсте, являя особую насыщенность и чистый цветовой ритм. Реализацию этих принципов можно увидеть на протяжении всего творчества Билибина: локальность цвета – характерная черта работ художника.

Первые работы заложили основу творческого метода Ивана Билибина. В них начала формироваться манера художника, в дальнейшем получившая определение «билибинский стиль», совершенствование которого происходило на протяжении всего творческого пути. На первых порах Билибин находился под влияниями своих предшественников и современников – например, детской иллюстрации Елены Поленовой. Уже в ее творчестве соединились народное искусство с зарождающимся во второй половине XIX века модерном, что и воспринял Билибин. Однако живописные акварели и гуаши предшественников более походили на станковые произведения и не имели связи с декоративными элементами графики. Художники проводили эксперименты с контурной линией и локальным цветом – и в этом смысле Билибин особенно поспособствовал развитию книжной иллюстрации.

На начальном этапе творчества Билибин находился под воздействием произведений В. Васнецова. В 1898–1899 годах в Петербурге проходила выставка этого художника, которая произвела сильное впечатление на Билибина, а в 1899 году он создал первые иллюстрации к русским сказкам, среди которых была «Сказка об Иван-царевиче, Жар-птице и Сером волке». Эти акварельные работы отличались особой декоративностью и замысловатым рисунком. В начале творческого пути художник был знаком с древнерусским искусством не столько по первоисточникам, сколько по работам своих современников³, поэтому на примере ранних работ принято говорить о зарождении билибинского стиля – в них появлялись образы русской старины с использованием зарисовок крестьянских построек, предметов быта, одежды. Сам художник отмечал: «Основная линия моей художественной работы была мною найдена с первого же шага, и дальше я только развивал и углублял ее». С. Голынец в статье «Билибин и билибинский стиль» отмечает, что «его ранние иллюстрации воспринимаются еще как картины, в которые лишь внесен элемент графичности»⁴.

После работы над иллюстрациями к «Сказке об Иван-царевиче» творчество художника вызвало интерес у Экспедиции заготовления государственных бумаг (ныне – Гознак), и Билибин в течение четырех лет работал над заказом на серию иллюстраций к русским сказкам. Это был новый формат детской книги, уже активно использовавшийся за рубежом⁵ – большая ярко украшенная тетрадь вертикального формата. Для шести книг, заказанных Экспедицией, Билибин создал одну обложку. Небольшие прямоугольные картинки, напоминающие клейма лубка конца XVII – начала XVIII века, представляют фантастический мир – птицы Сирин и Алконост, сказочная архитектура, орнамент, стилизованный под старорусский шрифт. Как и в других ранних работах, художник практически не оставил пустого пространства. Пейзаж в этих работах добавляет особого драматизма сюжету. В манере художника чувствуется влияние А. Беклина и Ф. Штука – темные гнетущие тона зелени, льющиеся и пламенеющие формы, читаемые в очертаниях растений, будто повествующих сюжет вместе с героями. Такой прием в изображении объединяет всю работу – лист папоротника, плюмаж темного всадника, грива коня отличаются по цвету, трактовка же деталей подобна. Изображение на листе заключено в раму, которая имеет свой орнаментальный мотив и определенный ритм, тем самым добавляя детали рассказу и создавая атмосферу сюжета. Например, в иллюстрации к сказке «Василиса Прекрасная» боковые части обрамления представляют стилизованные изображения воронов, сидящих на еловых верхушках, нижний край заполнен строгим рядом более детализированных елей, а в верхней части имитируется деревянная планка с симметричными изображениями белых коней по краям, напоминая выноску для текста и создавая ощущение начала повествования. В работах раннего периода в оформлении рамок Билибин использовал природные стилизованные мотивы. Особым элементом иллюстрации мог выступать пейзаж, заключенный в бордюре, который обладал определенной двойственностью – как абстрагированная от сюжета рамка и как изображение, непосредственно связанное с эпизодом сказки. Такой прием активно использовался в западноевропейском искусстве – М. Клиндером, Х. фон Марэ, А. Беклиным⁶. Общий облик иллюстрации во многом вписывается в существующий в то время стиль модерн: болатная цветовая гамма, обилие густой зелени, движение линии, напоминающей знаменитый «удар бича», флоральные мотивы в стилизованных заставках и концовках сказок, тип красоты и сама тематика, выбор сюжета иллюстрации, интерес к национальному прошлому своей страны.

Первые выпуски «Сказок» демонстрируют еще неполное владение художником линейно-плоскостных приемов, важных для графического ансамбля, что выражается в нарушении композицией плоскости изображения, детализации линии контура, пестроте разобценных цветовых пятен.

В следующих работах исследователями отмечается эволюция в овладении приемами книжной графики и совершенствование стиля⁷. В 1901–1903 годах художник создал иллюстрации к сказкам «Сестрица Аленушка и братец Иванушка», «Белая уточка» и «Марья Моревна». Линия в этих работах набирает большую силу, играет ведущую роль в восприятии общего облика иллюстрации. Она четко организует изображение, скорее обозначает границы, а не передает фактуры (ткань, листва, волос), формирует текущие переходы, как в предыдущих работах. Вытянутый формат полосных иллюстраций роднит их с работами У. Морриса, Э. Берн-Джонса, У. Крейна, в произведениях которых композиционная схема развивается по горизонтали, что создает особую напряженность. У этих художников Билибин заимствует лапидарность образов, а изысканность линии билибинских иллюстраций подобна творениям английских графиков Ч. Риккетса и Ч. Шэннона.

С изменившимся характером линии изображения кажутся более плоскостными по сравнению с ранними, где объемы и формы моделировались за счет сдержанного штриха. При этом движение линии не геометризует изображение – линия остается весьма выразительной и свободной, обретает большую уверенность. Не изменяя себе, художник и в этих работах сумел найти баланс: отсутствие создающей объем штриховки он компенсировал колоритом, при помощи цвета создав объекты и расставив акценты. В иллюстрации к сказке «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» поднимающийся темный лес на заднем плане эффектно выделяет белый плат Аленушки, уводя его от возможности «раствориться» в бледно-розовом небе. Алый узор на рукавах платья и полоса внизу выделяют героиню, а темно-синий сарафан объединяет с общим зеленоватым колоритом иллюстрации. По тому же принципу акцентируется костюм Иванушки – теплые розовые оттенки рубахи и портков. Любопытна оказывается роль рамки в этой же работе: в данном случае она связывает колорит иллюстрации, «закольцовывает» сюжет в свои орнаментальные границы.

В работах этого периода появляются обобщенные условно-декоративные приемы, новые подходы к организации пространства – контрастное сопоставление планов, скрытая разными объектами линия горизонта. Среди иллюстраций к «Белой уточке» стоит выделить «Княгиню на теремной башне». В этом изображении Билибин использовал прием, характерный для дальнейших работ – художник совместил несколько точек зрения. Композиция выстроена таким образом, что на караван кораблей, уходящих к высоко поднятой линии горизонта, зритель смотрит сверху, но при этом на княгиню в башне – снизу. Этот прием можно сравнить с особенностью иконописи – изображение предполагает следование взгляда зрителя от одного объекта к другому. Композицию изображения удерживает «лекальная» линия, начинающаяся от красного конька крыши, уходящая по краю стены через купола в цепь кораблей и заканчивающаяся в силуэте теремной башни. Плоскостный, условный рисунок роднит эти работы с витражной живописью модерна. В иллюстрациях к «Белой уточке» в оформлении рамок встречаются мотивы, взятые из народного творчества – резьбы, вышивки. «Народное» заключено и в психологическом аспекте – общее печальное настроение изображений в сказках, создает ощущение фольклорных плачей и причитаний.

С 1902 по 1904 год по командировке этнографического отдела Русского музея Билибин предпринял ряд поездок в Вологодскую, Архангельскую и Олонецкую губернии. Коллекция образцов народного искусства, сделанные им фотографии, зарисовки деревянного зодчества и природы Русского Севера и послужили художнику исходным материалом для дальнейших работ. После экспедиции он стремился документально точно фиксировать произведения древнерусского искусства, что и отразилось на последующих работах.

Изменения стиля заметны в иллюстрациях к сказке «Вольга» (1904). Их отличает монументальность, достоверность изображения предметов. При этом художник сохранил творческий элемент, добавил стилизованные детали: цветочный раппорт в толще воды, упрощенные водоросли на дне, лежащих рыб, создающих подобие нижнего края рамки. В изображениях увеличивается пятно в композиции, а орнаментальные мотивы тяготеют к плоскостным формам – вышивке, набойкам. В основе изображений укладывается миф, память вне хода истории. Сюжеты трактуются более декоративно и плоскостно, чем в ранних «Сказках».

В иллюстрациях к «Сказке о царе Салтане» (1907) художник изобразил сюжеты в декорациях, представляющих Русь XVI–XVII веков. Образы героев приобрели особый индивидуализм, практически портретность, фантастичность этих работ сосуществует с реальностью. Билибин рисует царские палаты, кремль, костюмы и лады. В отличие от «Сказок» 1901–1903 годов, иллюстрации в «Сказке о царе Салтане» (1907) более ориентированы по горизонтали, рамки не столь активны, как ранее, менее символичны, сильнее связаны по смыслу с сюжетом. Графические приемы совершенствуются, однако билибинский стиль находится еще на стадии развития. Колорит в этих работах становится подчеркнуто плоскостным и декоративным. В иллюстрации «И, дивясь, перед собой видит город он

большой...» в пестрой растительности на переднем плане еще прослеживаются черты, заложенные в раннем творчестве – жесткий контур, локальность цвета и предметное разнообразие, однако костюм изображен сложнее, чем прежде: уделяется внимание к деталям (застежкам на кафтане, вороте, меховой оторочке шапки, кушаку), демонстрируется богатство орнамента ткани. Город на заднем плане представляет не архитектурную абстракцию, а некую схему характерного для Севера Крама с приземистыми башенками и множеством золотых луковичных куполов внутри стены.

Впечатления от экспедиции подарили работам этого периода еще одну особенность – колорит выполняет не только декоративную функцию, но и передает состояние природы. В иллюстрации «Во все время разговора он стоял позадь забора...» тяжелые шапки снега на ели, глубокие следы от ног Салтана и его спутника-пса буквально вызывают слуховую реакцию у зрителя – морозный снег поскрипывает, по мере отдаления он приобретает более холодный оттенок, вдали розовеет зимнее небо – явственнее ощущается морозный воздух, подчеркнутый теплым, почти горячим светом из окон. Эта игра цвета – морозные розово-голубые тона – удерживает единство иллюстрации, снег переключается с богато декорированным костюмом царя. Изящна его поза, более сложная эмоционально по сравнению с предыдущими работами – Салтан изображен спиной к зрителю (соответственно, исключен ориентир на мимику), наклон фигуры с опорой на одну ногу вместе с поворотом головы и скрещенными за спиной руками выдает крайнюю заинтересованность в происходящем в доме. Работам этих лет присуща карикатурность образов – для сатирического журнала «Жупел», в оформлении которого (1905–1906, вплоть до его закрытия) принимал участие Билибин, было опубликовано изображение «Царь горох». Как и в этой карикатуре, так и в иллюстрациях к «Сказке о царе Салтане» («Пир») Билибин высмеивает пороки приближенных ко двору – развалившийся на полу боярин во хмелю, скорее всего, пытавшийся погладить кошку, сидящую перед ним. По этим иллюстрациям заметен юмор художника, который он вкладывает в повествование. «Пир» представляет интерес с композиционной точки зрения – стражники по краям напоминают кулисы, а разворачивающееся действие – мизансцену из спектакля. Это обстоятельство демонстрирует еще одну сторону творческой деятельности художника, выступающего и в роли театрального декоратора.

При стилизации художник отталкивался от разных точек – народного творчества, русского пейзажа, японской ксилографии. Билибин совмещает выразительные средства орнамента, лубка, иконы с графическими элементами. Он обращается к наследию европейской и японской гравюры – в данном контексте можно сопоставить его работу «Бочка по морю плывет» с одной из ксилографий («Большая волна») «36 видов горы Фудзи» Кацусика Хокусая. Изображение Билибина отличается особой формой, экспрессивностью линии, звучание цвета, сочетание обратной перспективы с динамичным пространством, совмещение достоверности с цветовой условностью и некоей символизацией. Примечательно, что эскиз работы оказывается не связанным с гравюрой Хокусая и походит на витраж модерна.

В отношении иллюстрации «Тут он в точку уменьшился, комаром оборотился...» можно провести параллель с полотном «Заморские гости» Н. Рериха (1901). Согласно описанию на сайте Третьяковской галереи, картина «вызывает ассоциации с поэтическими образами сказки о Царе Салтане А. С. Пушкина», в то время как иллюстрация Билибина таковой и является. Изображения роднит особенность композиции – парусный охристый корабль, выделяющийся на морской синеве, старорусский город-крепость на острове, покрытом зеленым ковром. И даже чайки на картине Рериха переключаются с комаром в иллюстрации Билибина с той разницей, что у последнего персонаж обусловлен сюжетом. Оба художника работают не просто в одну эпоху – это подчеркивают сходные стилистические особенности – но и являются коллегами и соратниками (в 1916 Билибин сменил Рериха на посту председателя «Мира искусства»⁸; ранее, в 1906 году Рерих стал директором Рисовальной школы Императорского общества поощрения художников⁹, а через год в Обществе начал преподавать Билибин). В своем творчестве они оба выступают приверженцами древнерусской тематики, но для Рериха интерес представляет языческая и раннехристианская Русь, Билибин отдает предпочтение искусству Руси XVII столетия.

Если иллюстрации к «Сказке о царе Салтане» отличаются разной степенью стилизации – от лирических веяний русского пейзажа до влияния японской гравюры, то при работе над «Сказкой о золотом петушке» (1906–1907) художник опирался в большей степени на народные лубочные картинки. Некоторые исследователи называют билибинский стиль второй половины 1900 – начала 1910 годов как «облагороженный лубок»¹⁰. Художник эстетизировал вариант народных картинок, опустив наивную непосредственность лубка. Билибин перенял композиционный строй этих изображений – цепочка или волнистая линия холмов вдоль нижнего края иллюстрации служит обрамлением, верхняя часть может содержать изображение облаков на линии неба, также организовывая пространство. В этих изображениях крупные фигуры застывают в величественных позах. Снова используя прием – совмещение разных

точек зрения – при разделении на планы, художник сохранил плоскостность. Билибин оставил довольно большие незакрытые цветом пространства, играющие определенную роль в восприятии изображения, использовал новую систему – активная работа штрихом, более примитивная контурная линия. В этих работах Билибин максимально графичен с технической позиции – художник создал на бумаге эскиз, потом перевел на кальку и проработал детали, после чего перенес изображение на ватман и кистью провел четкий контур, подобно тому, как гравёр работает резцом (за этот «проволочный» контур Билибин получил от товарищей прозвище «Иван Железная Рука»). С помощью технических приемов художник добился особого гротескного заострения образов, усилив эмоциональную составляющую. Композиция иллюстраций уравновешена по отношению к другим графическим элементам, подчеркивается особая горизонтальность плоскости листа. «Шествие Дадонова войска», с одной стороны, напоминает известный лубок «Славное побоище Александра Македонского с Пором, царем индийским» (XVIII век), с другой стороны, работы У. Крейна и напряженные иллюстрации О. Бердслей. В иллюстрациях к «Сказке о золотом петушке» отмечается еще одно достижение на творческом пути – единение изображения, в целом опирающегося на лубок и гравюру XVII – начала XVIII века. При создании образного мира в этих работах Билибин не ориентировался на конкретную эпоху истории русского государства, а создал условное Дадоново царство.

Последовавшая работа по иллюстрированию «Сказки о рыбаке и рыбке» завершена не была – позже художник обратился к ней в 1930-х годах в Париже. Однако в 1908 году он создал иллюстрацию, заставку и обложку. Главный мотив изображения «Пришел невод с одною рыбкой...» – единение природы и человека. Северный пейзаж, к которому вновь обратился Билибин, выполнен в данном случае в отточенной завершенной графике. Фон бордюра из стилизованных рыб – завитки – восходит к англо-саксонским орнаментам. Изысканность единого декоративного оформления выделяет эту работу как одну из лучших в творчестве художника.

В 1911 году были опубликованы сказки Александра Рославлева с иллюстрациями Билибина. Работа получилась менее удачная, чем предыдущие: слишком явная связь с лубочными картинками и народным творчеством сделала иллюстрации тяжеловесными.

Тему Древней Руси Билибин продолжил в иллюстрациях к учебным пособиям по отечественной истории (1908), школьным учебникам и хрестоматиям. В «Картинах по русской истории» М. Гросмана и Кнебеля (1908–1913) была напечатана композиция «Суд во времена Русской Правды». Целью издания было создание этнографически достоверных изображений. Иллюстрацию отличает более точный характер изображаемого, нарратив общего облика. В этот период художник работал в довольно широком жанровом диапазоне – наряду с научной книгой, со сборниками стихов, многотомными изданиями могли встречаться популярные брошюры, беллетристика. Подобные заказы отвлекали Билибина от важной для него работы над былинами, но принесли не меньшее признание, чем сказки¹¹. Богатая фантазия четко укладывается в графические приемы, литературные идеи сохраняют свою суть в формах иллюстраций. В парадно-торжественных изданиях по искусству, архитектуре, классической литературе, оперных программах и поэтических сборниках часто встречается мотив окна. Например, на обложке к собранию сочинений Габриэле Д'Аннунцио (1903) сквозь раму окна открывается безмятежный итальянский пейзаж, сходный с изображениями природы мастеров Ренессанса. В отличие от учебных материалов, где преобладает орнаментально-шрифтовое решение, подобные издания насыщены декоративно-образительными элементами. Другой, иллюстративно-шрифтовой тип решения обложки был применен в издании книги Джорджа Кеннана «Сибирь и ссылка» (1906). Такой подход демонстрирует поиски Билибина максимально удачного варианта отразить суть книги в изображении.

До отъезда из России он создает еще несколько работ в области книжной иллюстрации. Эскизы к русским народным сказкам и поэме А. Пушкина «Руслан и Людмила» (1917) напоминают станковую графику, в исполнении которой Билибин умышленно увеличивает размеры. Наиболее ярко стиль художника отразился в иллюстрациях 1919 года к русской народной сказке «Пойди туда – не знаю куда» – «Стрельчиха и Андрей-стрелок» и «Стрельчиха перед царем и свитой»: знание народной культуры, изящество стилизации, орнаментальность, монументальность композиции, сила колорита и плавность линий. В образах героев Билибин изобразил себя и супругу Рене О'Коннель.

В годы пребывания в Египте (1920–1925 годы) книжная иллюстрация не была приоритетной для художника, он почти не работал в этой области, невостребованной в арабской культуре. Исключение может составить поэма Пентаура. Издание не было осуществлено, однако сохранились эскизы. Египетскую композицию отличала особая изящная, чисто звучащая линия. На иллюстрации была изображена голова молодого Рамзеса в шлеме с уреем. Над плечами помещались фигурки рабов, ведущих коней, а в верхнем углу в картуше находилось имя фараона.

В 1925 году художник переехал в Париж, и совершенствование приемов книжной графики возобновилось. Находясь в эмиграции во Франции, вплоть до 1936 года Билибин иллюстрировал различные книжные издания. Наряду с русскими художник работал с арабскими, французскими, немецкими сказками, с книгами по русской и французской истории. В оформлении изданий Билибин использовал как цветные иллюстрации, так и черно-белые. В это время в творческом арсенале художника впервые появилась тоновая графика, которая будет использоваться в дальнейшем. Особой роскошью отличается нарядное издание «Сказок избы» (1931), выполненное в парадном официальном русском стиле. Общий торжественный пафос смягчают орнаменты заставок и концовок. Более мягкие образы заключены в «Сказке о золотой рыбке» А. С. Пушкина (1933). Бенуа писал: «Рисунки Билибина выручают и воссоздают ту «русскость атмосферы», которой не хватает тексту [французского перевода сказки]»¹². Сдержанность цветового решения, экспрессивность линий, свобода пластики персонажей, пейзажей и архитектурных видов создают особую атмосферу иллюстраций. Графический язык получил большую пространственность и реалистичность, чем в предыдущих работах. Подобной же экспрессией обладают иллюстрации к сборнику Ж. Рош-Мазона «Сказки ужихи» (1932). Так же работу отличают свободная линия, пластичная форма, строгий и выразительный рисунок. Стилистически эти работы перекликаются с творениями 1910-х годов.

Богатый мир арабского Востока, изученный Билибиным за время проживания в Египте, лег в основу образов сказок «Ковер-самолет» (1935). Пестрота костюмов, арабских ковров, восточной посуды, архитектурных деталей создают особенный красочный узор. Иллюстрации к сказке Г. Х. Андерсена «Русалочка» (1937) уходят корнями к образам эпохи Возрождения. Русалочка на обложке сказки напоминает возвышенный образ Венеры полотна Сандро Боттичелли. В основном иллюстрации выполнены в черно-белой манере, изысканный рисунок, словно сотканный из тончайших линий, представляет взору пейзаж – образ природы создает особое эмоциональное состояние.

После возвращения из эмиграции Билибин начал преподавать в графической мастерской Академии художеств и вновь занялся графическим оформлением и иллюстрированием книг. Первыми работами стали изображения к «Сказке о царе Салтане» и «Сказке о рыбаке и рыбке» (1938), поскольку именно благодаря «Сказкам» начала 1900-х годов художник оставил след в культурной среде страны. Композиции решались в черно-белом варианте и строились на контрасте пятен. Эта контрастная игра могла быть заимствована из работ живописца и графика Ф. Валлотона. Стилистически данные иллюстрации Билибина оказываются близки работам французского периода, которым присущи пластика форм и изящество кружевных линий.

Некоторые работы, например, иллюстрации к монографии М. Першерона «Москва» (1935–1936) – могут напоминать еще более раннее творчество («Василису Прекрасную» 1900 года), но Билибин включил в процесс создания новые освоенные приемы: добавил штрих, местами нарочито лубочный, или цветной, напоминающий контуры 1910-х годов. Художник использовал тональные переходы, благодаря чему иллюстрации выглядят более живописными. Колорит в целом стал менее орнаментальным и сильнее связал воедино все изображение. Большую выразительность получили графические иллюстрации к «Песне про купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова (1938–1939).

Стоит отметить также определенную тенденцию в творчестве Билибина: начиная с 1910-х годов на творческий стиль Билибина оказала сильное влияние иконопись. Сам художник в автобиографических записках отмечал, что прошел «через разные увлечения: и народным лубком, и каноном иконографии»¹³. Это влияние проявлялось в разные периоды. Из работ 1910-х годов в пример можно привести открытку с изображением Змея Горыныча, а затем сравнить ее с иллюстрацией 1941 года «Добрыня Никитич освобождает от Змея Горыныча Забаву Путятишну». Колорит таких работ имеет особую насыщенность, сохраняется его локальный характер. Черный проволоочный контур меняется на цветную линию. В подобных иллюстрациях художника можно наблюдать охристые скалистые утесы, ломаные складки костюмов, как на одеждах святых.

Работы конца 1930-х – начала 1940-х годов в меньшей степени стилизованы, художник меняет ориентир на индивидуализацию, психологизм образа героя литературного произведения: «... в былинах: Илья Муромец, хитрый Алеша Попович, благородный Добрыня, все это – типы, характеры и портреты. Если изображать их, хотя и декоративными, и красивыми, и высокохудожественными, одним из канонических методов, то все эти характеристики исчезнут»¹⁴. Все же почерк Билибина сохранился и в поздних иллюстрациях – художник не отказался от орнамента, поместив его на одеяния, замаскировав в архитектурных ритмах, в природных объектах (незавершенная иллюстрация к былине «Дюк Степанович» 1941 года). Единство изображения разрывается в силу смешения

орнаментальных элементов с иконописными, лубочными и отчасти портретными. Однако работа выглядит «ювелирной», проработанной до мелочей.

Заслуга Билибина в области книжной иллюстрации заключается в своеобразном отношении к ней. Художник исключает момент «детскости», излишней сентиментальности и броской наивной яркости. На протяжении всего творческого пути Билибин оставался профессионалом, был верен принципам развития и поиска новых возможностей и решений. Профессиональная безупречность – одно из главных правил художника¹⁵.

Для ранних работ художника характерна заполненность пространства, отсутствие интереса к развитию действия и к характеру персонажей. Главной задачей становилась передача очарования старины, в связи с чем Билибин разрабатывал детали, создавал декоративный образ. В развитии творческой манеры художник всегда последователен, в более поздних работах он не повторял себя, а двигался далее. Учитывая недочеты, Билибин добивался все большей достоверности.

Психологизм ранних иллюстраций кроется в общем облике работы, отражается в состоянии природы, подчеркнутым линией и колоритом, при отсутствии эмоциональности героев. Работы не лишены образов, они оказываются шире. В поздних иллюстрациях Билибин перешел «на личности» и сумел заложить психологизм в индивидуальные черты лица героя. Отчасти это, как один из факторов, повлияло на разобщение композиции, придало иллюстрации более дробный характер.

В течение всего творчества метод Билибина оставался прежним – от понимания национального начала, от точного знания к художественному образу. Большое достижение мастера – гармония цвета и линии, синтез их выразительных средств. Несмотря на то, что иллюстрация – графический вид искусства, работы Билибина можно назвать живописными. Это достигается не только за счет насыщенного колорита, но и благодаря виртуозной работе с линией. Художник управляет контуром и штрихом, подчиняя все элементы единому ритму и удерживая строй иллюстрации за счет линии. Таким образом, в широком смысле успех Билибина заключается в разработке единой структуры художественного оформления и единого принципа изображения, что стало важным достижением русской иллюстрации начала XX века.

Примечания

¹ [Билибин И. Я.] Иван Яковлевич Билибин, 1876–1942: [альбом] / авт.-сост. Татьяна Верижникова. – Санкт-Петербург: Аврора, 2011. С. 43.

² Голынец С. В. Иван Яковлевич Билибин : статьи, письма, воспоминания о художнике / ред., сост. С. В. Голынец. – Ленинград: Художник РСФСР, 1970. С. 131.

³ Там же. С. 8.

⁴ Там же. С. 9.

⁵ [Билибин И. Я.] Иван Яковлевич Билибин, 1876–1942 [альбом] / авт.-сост. Татьяна Верижникова. – Санкт-Петербург: Аврора, 2011. С. 46.

⁶ Там же. С. 48.

⁷ Там же. С. 47.

⁸ Там же. С. 15.

⁹ Мельников В. Л. И. Я. Билибин и его окружение по материалам Санкт-Петербургского государственного музея-института семьи Рерихов / В. Л. Мельников // Научно-практическая конференция, посвященная 140-летию со дня рождения И. Я. Билибина: материалы научно-практической конференции. – Ивангород, 2016. С. 41.

¹⁰ Голынец С. В. Иван Яковлевич Билибин : статьи, письма, воспоминания о художнике / ред., сост. С. В. Голынец. – Ленинград: Художник РСФСР, 1970. С. 11.

¹¹ [Билибин И. Я.] Иван Яковлевич Билибин, 1876–1942: [альбом] / авт.-сост. Татьяна Верижникова. – Санкт-Петербург: Аврора, 2011. С. 55.

¹² Бенуа А. Н. Новая книжка Билибина // Александр Бенуа размышляет / сост. И. Зильберштейн, А. Савинов – Москва: Советский художник, 1968. С. 206.

¹³ Голынец С. В. Иван Яковлевич Билибин : статьи, письма, воспоминания о художнике / ред., сост. С. В. Голынец. – Ленинград: Художник РСФСР, 1970. С. 62.

¹⁴ Там же. С. 63.

¹⁵ Мельников В. Л. И. Я. Билибин и его окружение по материалам Санкт-Петербургского государственного музея-института семьи Рерихов / В. Л. Мельников // Научно-практическая конференция, посвященная 140-летию со дня рождения И. Я. Билибина: материалы научно-практической конференции. – Ивангород, 2016. С. 46.

А. Р. Плиева

Социальные аспекты творчества Ф. Гойи

В данной статье были проанализированы социальные аспекты творчества Гойи, типологизированы живописные и графические произведения художника по сюжетам, включающим проблемы социального неравенства и нравственного состояния общества, антивоенные и антиклерикальные высказывания. Также выявлены художественные приемы, используемые Гойей, чтобы высказать свое порицание или похвалу выделенным темам.

Ключевые слова: Франсиско Гойя, художественная выразительность, моральная проблематика, социальный аспект

Anna R. Plieva

Social aspects of Goya's art

This article is dedicated to study the social aspect of Goya's artworks. The main objective of the research is to typologize his painting and graphic oeuvres by plots. Furthermore, we have explored artistic techniques that the painter use in order to express his moral disfavour or approval.

Keywords: Francisco Goya, artistic expression, moral issues, social aspect

Франсиско Гойя является одним из самых значимых художников-новаторов в истории искусства, стоявшим у истоков эпохи романтизма. В связи с рядом общественно-политических событий, значительно повлиявших на европейское общество XVIII–XIX веков и повлекших за собой становление новой, буржуазной морали, в изобразительном искусстве сформировалось множество новых тем и сюжетов: народные сопротивления, критика государственного строя, социальные и моральные проблемы общества и др.

Франсиско Гойя налагал на себя некую ответственность в области просвещения и воспитания общества, что характеризует его как человека, связанного с идеями и эпохи Просвещения, и романтизма, и имеющего личное, специфическое понимание проблем современного испанского общества. Он критикует отсталость, невежество и иррациональность. При этом художник изобретает оригинальные методы реализации своей моральной критики с помощью символизации происходящего и романтической иронии. В данной работе рассматривается социальный аспект творчества Гойи, проводится типологизация живописных и графических произведения художника по сюжетам. Также были выявлены художественные приемы, используемые Гойей, чтобы показать свое моральное неодобрение или похвалу.

В 1775 году, поселившись в Мадриде, Франсиско Гойя получил заказ на картоны для королевской шпалерной мануфактуры. Он создал множество сцен народных увеселений и охоты. Гойе представилась возможность показать жизнь Испании, взаимоотношения между людьми. Тогда он впервые берется за веселые сценки народного быта, которые впоследствии предстанут перед зрителем совсем в другом ключе¹.

Именно в «эпоху гобеленов» Гойя впервые обращается к социальной критике, но пока еще достаточно осторожно. В одном из последних картонов «Игра в пелеле» (1791–1792, Прадо, Мадрид) художник изображает карнавальную забаву: четыре девушки весело подбрасывают в воздух на платке выполненную в человеческий рост куклу. Таким образом, Гойя говорит о том, что некоторые женщины забавляются с мужчинами, как с игрушками².

Этот же сюжет намного позже появится в серии офортов «Нелепицы», которые Гойя начал создавать примерно в 1816 году, но опубликованы они были только через 36 лет после его смерти. Первый лист, называющийся «Женское безумство» (1815–1820) повторяет композицию картона «Игра в пелеле», но странные, нелепые позы девушек, их усмешки и запавшие глаза вносят беспокойство в некогда мирную жанровую сценку. Вместо куклы, выступающей в роли мужчины, на офорте теперь изображены две маленькие невнятные фигуры. В дальнейшем тема брака и отношений между полами еще не раз появится в его творчестве.

В картоне «Свадьба» (1791–1792, Прадо, Мадрид), написанном в то же время, Гойя критикует браки по расчету. Некрасивый, похожий на обезьяну, но ярко и богато одетый господин ведет к алтарю юную красивую девушку. Жених здесь является композиционным центром, его ярко-красный камзол создает цветовой акцент. Невеста стоит чуть впереди него, скрестив руки на груди и печально опустив взгляд вниз. Очевидно, ее семья бедна, а потому у нее нет другого выхода, кроме как выйти замуж по расчету. Этот господин явно представлен как отрицательный персонаж: у него большое, одутловатое лицо, чрезвычайно вздернутый нос, толстые, мясистые губы и смуглая кожа, он похож на мавра. Гойя еще не раз будет использовать подобные черты, изображая отрицательных персонажей в последующих своих работах. Такие неравные браки были популярной темой для карикатур не только в Испании, но и по всей Европе. (Напомним, что к изображению брака в сатирическом ключе обращался, например, Хогарт, в цикле «Модный брак» (1743–1745)³.

Гойя часто будет обращаться к теме неравного брака в «Капричос». Например, как в офорте номер 14 «Какая жертва!». Юную девушку выдают замуж за богатого, но уродливого и неприятного господина. Горбатый, кривоногий, низкий мужчина с большим крючковатым носом самодовольно и жадно рассматривает несчастную невесту. Девушка, отвернувшись от пристального взгляда неприятного господина, обреченно опустила глаза в пол. На втором плане, прямо за фигурами главных персонажей, изображены три человека. Это, очевидно, родители невесты и ее дуэнья. Старушка, стоящая прямо за невестой, горько плачет, прикрыв глаза рукой. Она единственная, кого волнует судьба девушки. Рядом с ней плечом к плечу стоят довольные сделкой родители невесты, ведь отныне они могут больше не беспокоиться о финансах. Отец поднял руку в одобряющем жесте. У него крючковатый нос и толстые губы, как у жениха в картине «Свадьба», он так же некрасив; возможно, через внешнее уродство Гойя демонстрирует уродство моральное. Здесь критика выглядит уже жестче, чем в «Свадьбе».

Также Гойя в своем творчестве часто обращался к сюжетам общественно-социального характера. Большое место в его раннем творчестве занимает жанровая живопись. В вышеупомянутых картонах для королевской шпалерной мануфактуры Гойя писал сцены охоты и народные развлечения. Примером является «Зонтик» (1776–1778, Мадрид, Прадо). Этот картон Гойя выполнил для шпалеры, предназначенной для столовой королевы Марии-Луизы. На картине изображено свидание двух молодых людей. Здесь художник отдает дань уходящему галантному веку, что отражено как в сюжете, так и в костюме девушки.

Спустя 36 лет Гойя вновь пишет даму с зонтиком, только совсем в ином ключе. На картине «Молодые дамы с письмом» (1812–1814, Лилль, Музей изящных искусств) изображена молодая, модно одетая дама из высшего общества. Дама читает письмо, а служанка держит над ней зонтик. Главной героине противопоставлены женщины из народа: на заднем плане тяжело трудятся прачки, являющиеся, по сути, фоном для состоятельной дамы. В картине преобладают темные, тусклые цвета и глубокие тени.

Гойя с удовольствием выполнял заказы, связанные с изображением народной испанской жизни, такие как «Прогулка в Андалусии» (1777, Мадрид, Прадо). Популярность подобных сюжетов связана с увлечением высших слоев общества народной культурой, вызванной запретом Карла III в 1766 году на традиционную испанскую одежду, аргументированным тем, что плащ и шляпа с низкими полями помогают скрываться преступникам, и мешают работе полиции. После десятидневных протестов запрет был отменен. Костюм вернулся в народную жизнь, а дворянство, в свою очередь, начинает увлекаться национальными одеждами, песнями, танцами и боями быков.

К циклу народных развлечений относится также картина «Луг у Сан-Исидро» (1788, Мадрид, Прадо). Она изображает празднование дня святого Исидро, отмечаемого ежегодно 15 мая. Посетив утреннюю мессу и совершив паломничество к святому источнику, горожане веселятся на берегу Мансанареса. В композиции картины исчезают все противоречия социальных слоев. Шпалера должна была располагаться в комнате двух маленьких инфант, потому в картине нет места потасовкам или каким-либо непристойностям.

Спустя почти тридцать пять лет Гойя снова обращается к этому же сюжету в одной из своих «Черных картин», написанных на стенах «Дома Глухого», но представлен он уже совсем иначе. «Процессия в честь святого Исидора» (1820–1823, Мадрид, Прадо) изображает обезумевшую толпу паломников. В левой части картины сконцентрирована основная группа фигур. Наваливаясь друг на друга, они громоздятся на переднем плане. Их лица искажены страшными гримасами и максимально обезличены, рты широко раскрыты, глаза вытаращены. В нижнем правом углу картины, на переднем плане расположена фигура предположительно монаха, который, кажется, горько плачет, наблюдая за этим пугающим действием.

Во многих своих работах, созданных не по заказу, Гойя изображает открытые рты, демонстрируя дику сторону человеческой природы, проводя параллели с потерей контроля и безумием⁴. Подобные гримасы художник использовал в «Капричос», изображая демонов, ведьм и других отрицательных персонажей, например в офорте номер 64 «Счастливого пути» или номер 53 «Какой златоуст».

В 1786 году Гойя должен был написать серию о четырех временах года. В последнем эскизе он показал тяготы крестьян, переживающих зиму. На картине «Зима. Снежная буря» (1786–1787, Мадрид, Прадо) изображено пять мужчин на фоне заснеженного зимнего пейзажа. Герои тяжело идут против сильного ветра, сгибающего деревья, закутавшись в одеяла. Они ведут за собой осла, на спину которого взвалили выпотрошенную тушу свиньи. Возможно, мужчины везут ее в город на продажу. Гойе надоело улаживать чужие взгляды приятными сценами, он создает картины, демонстрирующие неприукрашенную действительность⁵.

К сюжетам общественно-социального характера в творчестве Гойи нельзя не отнести полотно «Трибунал инквизиции» (1812–1819, Мадрид, Музей Академии Сан-Фернандо). Оно свидетельствует о терроре, проводимом церковью. На картине изображена процедура аутодафе – покаяние подсудимого. Он сидит на возвышении под пристальным взглядом толпы, представляющей собой почти единую массу. Детально выделены лишь несколько персонажей: человек на заднем плане, зачитывающий обвинение, подсудимый, двое обвиняемых, возможно ожидающих своей очереди, и представитель светской власти, расположившийся на переднем плане рядом с подсудимым и с интересом наблюдающий за происходящим. Обвиняемые, облаченные в ярко-желтые

позорные колпаки и санбенито, выделяются на общем черно-сером фоне. Также на подсудимого падает свет, что дополнительно выделяет его как смысловой центр композиции. Подсудимый должен признать свою вину, отречься от собственной ереси. Трибунал, в зависимости от преступления, назначает наказание, а затем снова принимает обвиняемого в лоно церкви. Если же подсудимый не желал каяться, его передавали в руки светским властям, а затем казнили. В эпоху Гойи суды инквизиции уже не проводили публично⁶.

К критике церкви и инквизиции Гойя часто обращался в «Капричос». Яркий тому пример лист номер 24 «Тут ничего нельзя было поделать», на котором изображено наказание осужденной. Полуобнаженную женщину сковали ошейником, надели на нее позорный колпак и везут верхом на осле сквозь ликующую толпу. Толпа вокруг создает единую массу, над которой возвышается осужденная. Она является единственной белой фигурой в композиции, Гойя выделяет ее из общего хаоса, как бы подсвечивая. Авторская подпись содержит в себе сочувствие с едким сарказмом: «Эту святую сеньору жестоко преследуют. Огласив историю ее жизни, ей оказывают почет. Но если это делают, чтобы устыдить ее, то зря теряют время. Невозможно устыдить того, кто не знает стыда»⁷. В «Капричос» часто встречаются подобные противоречия, когда гуманный художник просветитель выступает в роли моралиста. Возможно, это было сделано, в том числе для того, чтобы не навлечь на себя гнев инквизиции.

Тем не менее, Гойя обращался к церковной тематике не только в критическом ключе. В 1819 году он пишет алтарную картину по заказу монашеского братства, создавшего «Благочестивые школы святого Антония». Члены братства выступали за усовершенствование образования и преподавали в школах для детей бедняков, пытаясь подготовить их к жизни⁸. Гойя, по всей видимости, посещал «Благочестивую школу» в Сарагосе и испытывал благодарность к братьям. Такое предположение можно выдвинуть хотя бы на основании того факта, что он запросил за картину минимальную плату.

Гойя должен был изобразить основателя братства – Святого Иосифа Калазанского, умершего в 1648 году. Картина называется «Последнее причастие Иосифа Калазанского» (1819, Мадрид, община «Благочестивых Школ»). Он изображен в момент последнего причастия незадолго до смерти. В картине изображены коленопреклоненные члены братства. В левой части расположена группа пожилых людей, по центру, между священником и Иосифом – молодые, справа – совсем юные. Вопреки традициям, над головой Иосифа не летают ангелы, приветствующие благочестивого человека. Лишь полупрозрачный столп света падает на него сверху, который, возможно, является аллегорией святого духа.

Нимб Иосифа прорисован тончайшей золотой линией. Фигуры священника и святого, расположенные на переднем плане и возвышающиеся над присутствующими, образуют цельную, замкнутую группу. Гойя объединяет их почти непрерывным контуром. Сцена демонстрирует сопричастие, доверие и духовную связь между людьми, что не часто встречается в его творчестве⁹.

Большое значение в творчестве Гойи имеют сюжеты антивоенного характера. Например, картина «Восстание 2 мая 1808 года» (1814, Мадрид, Прадо), повествующая о событиях, когда в Мадриде вспыхнул мятеж. После того, как появился слух о том, что французы увозят еще оставшихся в Мадриде инфантов, начались волнения. Восстание было спонтанным и жестоким. Композиция, построенная по диагонали, динамична и представляет собой плотную, беспорядочную группу тел людей и лошадей. В картине Гойя сумел передать энергию и живое движение¹⁰. Здесь нет сюжетно-композиционного центра или главного героя. Более того, непонятно, кто одержит победу. Движение в картине разобщено, что придает композиции динамику. В картине отсутствует тема героизма. Гойя изображает мрачную, кровавую бойню, в которой есть лишь смерть. У всех героев, находящихся на первом плане, вытаращены глаза – выразительное средство, при помощи которого Гойя показывает безумие и неистовство человека.

«Расстрел 3 мая 1808 года» (1814, Мадрид, Прадо) является второй частью диптиха, посвященного народному восстанию. Вслед за подавлением мятежа последовала казнь. Сорок три человека были расстреляны на горе Принсипе-Пио в ночь на 3 мая. По рассказам слуги Гойи, сопровождавшего его к месту казни, художник прямо там сделал несколько зарисовок¹¹. «Расстрел 3 мая 1808 года» несколько контрастирует с «Восстанием 2 мая 1808 года» за счет того, что если в одном случае Гойя изобразил вспышку ярости и ненависти, хаотичную динамику схватки, то на второй картине он создает напряжение, затянущееся мгновение между залпами ружей.

Фигуры расстреливаемых расположены в левой части картины между каменным откосом и шеренгой французских солдат. Благодаря этому создается ощущение, будто люди загнаны в угол. Сюжетно-композиционным центром картины является повстанец в белой рубашке, стоящий на коленях. Свет стоящего на земле фонаря еще сильнее выделяет его на общем фоне. Его широко разведенные руки напоминают распятие, а на ладонях заметны стигматы. Справа и за спиной героя расположены другие приговоренные. С одной стороны от мятежников – тела уже убитых товарищей, с другой – те, кто через минуту встанет на их место. Каждая группа является лишь промежуточным звеном в страшной цепи¹². Здесь Гойя вновь использует вытаращенные глаза с почти светящимися белками как выразительное средство, чтобы передать безумный страх, испытываемый повстанцами, представшими перед лицом смерти.

Но главной темой для антивоенных сюжетов в творчестве Гойи становится герилья – партизанская война против французских оккупантов. Гойя сделал множество зарисовок, впоследствии образовавшие серию «Бедствия войны», состоящую из 82 листов.

В «Бедствиях войны», так же, как и в «Восстании 2 мая 1808 года», отсутствует героическая тема. Гойя не выступает ни на чьей стороне, а показывает лишь ужас и зверства, порожденные войной. Серия сделана не по заказу, а лишь на основе личных впечатлений художника. Офорт «Какое мужество!», повествующий о подвиге Агостины Сарагосской, пожалуй, единственный, в котором отразилась тема героизма.

Основными мотивами серии «Бедствия войны» являются пытки, казни, сопротивление, голод – эти темы переходят из листа в лист точно так же, как и в реальной жизни люди день за днем переживали все эти ужасы.

Лист «И этому не поможешь» (1810–1811) является предвестником созданной позже картины «Расстрел 3 мая 1808 года». На переднем плане изображен мужчина с завязанными глазами, привязанный к столбу. Рядом с ним лежит тело, по-видимому, его предшественника. Справа, вне поля зрения зрителя, стоят французы, готовые выстрелить в пленного. В пространство иллюстрации попали лишь три дула мушкетеров, выглядывающие из-за границы листа.

Построение фигур французских солдат на заднем плане в точности повторится в картине «Расстрел 3 мая 1808 года». В данном офорте Гойя совершенно по-новому трактует пространство – у него отсутствуют границы. Та же самая сцена повторяется на втором плане и на всех последующих. Выглядывающие из-за границы листа дула мушкетеров говорят о том, человек, расположенный сейчас на переднем плане, лишь одно из звеньев страшной цепи убийств, фрагмент мозаики, состоящей из множества таких же повторяющихся частей¹³.

Практически все работы, выполненные художником в военные годы, являются размышлением о том, что война делает с человеком, как в физическом, так и в моральном плане. В войне ему видятся не подвиги, а непрекращающийся ужас, жестокость и смерть. Война в интерпретации Гойи антигероична¹⁴.

Проанализировав социальные аспекты творчества Гойи, можно сделать вывод о том, что многие его работы объединены между собой темами, волнующими художника на протяжении всей жизни – отношения между полами, общественно-социальная и антивоенная тематика. В интерпретации Гойи каждый из этих сюжетов обличает и критикует пороки общества. В некоторых случаях, уже на позднем этапе творчества, он вновь обращался к своим ранним работам, переосмысляя их уже в ином ключе.

Кроме того, художник закладывает определенную моральную оценку практически во все свои работы, даже в самые, казалось бы, обыденные сценки бытового жанра. Темы и сюжеты в его творчестве напрямую зависят от событий, происходящих в то или иное время. Гойя, можно сказать, документирует современную действительность с точки зрения своих личных моральных взглядов, критикуя пороки общества. У него на все есть свое мнение, собственный взгляд, который он выражает в своих работах, используя аллегории, или при помощи особенностей композиционных решений, индивидуальных выразительных средств и световых акцентов. Так, например, выражая неодобрение, Гойя делает персонажей уродливыми, демонстрируя моральное уродство через уродство внешнее, либо рисует страшные гримасы, лишаящие лица персонажей человеческих черт, тем самым обезличивая их, что является характерной чертой его творческого метода.

Таким образом, объектами критики Гойи становятся те или иные черты, характерные для современного общества. В работах художник выражает окружающую его действительность, интерпретируя происходящее с точки зрения личных моральных взглядов, критикуя пороки и социальную несправедливость.

Примечания

¹ Хаген, Роз-Мари. Гойя / Роз-Мари Хаген, Райнер Хаген. – М.: Арт-родник, 2007. С. 8.

² Там же. С. 19.

³ Раздольская, В. И. Европейское искусство XIX века: классицизм, романтизм / В. И. Раздольская – СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 50.

⁴ Хаген, Роз-Мари. Гойя / Роз-Мари Хаген, Райнер Хаген. – М.: Арт-родник, 2007. С. 78.

⁵ Хаген, Роз-Мари. Гойя / Роз-Мари Хаген, Райнер Хаген. – М.: Арт-родник, 2007. С. 16.

⁶ Роговер, Е. С. Гойя: искусствоведческий экскурс / Е. С. Роговер. – СПб.: Нестор-История, 2016. С. 56.

⁷ Гойя, Ф. Х. Капричос / Франсиско Гойя. – М.: Искусство, 1969. С. 24.

⁸ Хаген, Роз-Мари. Гойя / Роз-Мари Хаген, Райнер Хаген. – М.: Арт-родник, 2007. С. 65.

⁹ Хаген, Роз-Мари. Гойя / Роз-Мари Хаген, Райнер Хаген. – М.: Арт-родник, 2007. С. 69.

¹⁰ Осипова, И. С. Гойя / И. С. Осипова. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2008. С. 94.

¹¹ Осипова, И. С. Гойя / И. С. Осипова. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2008. С. 97.

¹² Там же. С. 97.

¹³ Осипова, И. С. Гойя / И. С. Осипова. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2008. С. 88.

¹⁴ Там же. С. 84.

Образ Марии Магдалины в творчестве Б. Плокгорста

В статье рассматриваются определенные аспекты творчества немецкого живописца Бернгарда Плокгорста, связанные с религиозной тематикой и, в частности, с воплощением образа Марии Магдалины. Ее типаж, созданный художником, отражает не только западноевропейскую изобразительную традицию, но и германский эталон красоты. В статье впервые выявлена связь образа Марии Магдалины с национальным типом, отразившемся в произведениях назарейцев Франца Пфорра «Суламифь и Мария» и «Италия и Германия» Фридриха Овербека. В первый раз в этом контексте рассматриваются аллегорические скульптуры «Германия» и «Бавария». Сделан вывод о том, что Плокгорстом создан облик Марии Магдалины, являющейся собирательной интерпретацией национального типажа в контексте немецкого искусства XIX столетия.

Ключевые слова: Бернгард Плокгорст, Мария Магдалина, иконография, Франц Пфорр, Фридрих Овербек

Elena V. Sergeeva

Image of Maria Magdalena in B. Plockhorst's creativity

German artist Bernhard Plockhorst dedicated his work to religious themes. One of the favorite heroines of his works is Mary Magdalene. The artist created five versions of the story «The Appearance of Christ Mary Magdalene» (Noli Me tangere). She is depicted on plots dedicated to the cycle of the Passion of Christ and the Resurrection. The master gives her appearance a special thrill. It follows the established Catholic iconography based on the idea of the life of the Saint. Her type, created by the artist, reflects not only the Western European visual tradition, but also the German standard of beauty. For the first time, the connection of the image of Mary Magdalene with the national type, reflected in the works of the Nazarene by Franz Pforr «Shulamith and Maria» and «Italy and Germany» by Friedrich Overbeck, is considered. For the first time, in this context, the allegorical sculptures «Germany» and «Bavaria» are considered. It was concluded that Plockhorst created the image of Mary Magdalene, which is an interpretation of the national type in the context of 19th century German art.

Keywords: Bernhard Plockhorst, Mary Magdalene, Franz Pforr, Friedrich Overbeck

Бернгард Плокгорст свою жизнь посвятил религиозной живописи. Творчество мастера во многом остается малоизученным, в том числе и сюжеты, связанные с изображением Марии Магдалины, и характер самих изображений, создававшихся в контексте национального возрождения. При этом следует отметить, что анализ произведений Плокгорста, связанных с образом Марии Магдалины, ранее не проводился.

Б. Плокгорст часто прибегал к личности Марии Магдалины. Художник изобразил святую в нескольких сценах: «Христос у Марфы и Марии (У ног Христа)», «Распятие», «Скорбящая Мария Магдалина (У Креста)», «Явление Христа Марии Магдалине», «Три жены у Гроба Христа (Он Воскрес!)». Обращение это не случайно – образ Марии Магдалины, созданный в произведениях живописца, близок как к западноевропейской традиции изображения святой, так и к национальному эталону красоты, ставшему символом Германии. Католическая церковь идентифицирует Марию Магдалину с Марией из Вифании и раскаявшейся грешницей, отершей ноги Христа своими волосами, а также Марией Египетской¹, хотя протестанты утверждают, что это были три разных женщины². В европейской живописи Мария Магдалина, начиная с XVI в. изображается в желтых одеждах. Этот цвет в европейской символике имел отрицательный подтекст, символизируя продажность и измену³. Цвет волос Марии в европейской живописи становится традиционно золотистым, а распущенные волосы святой символизируют ее покаяние⁴.

При этом типаж золотоволосой женщины, какой явилась Мария Магдалина в европейском искусстве, в Германии совпадает с издавна признанным национальным типом красоты. На миниатюре, помещенной в Манесском кодексе 1300 г., изображен Гильдебольдт Званегенский, ведущий девушек к хоровам. Их длинные распущенные золотые волосы завиты, на головах – венки⁵. На миниатюре, иллюстрирующей рыцарский турнир, все дамы золотоволосые, с распущенными длинными волосами⁶.

В XIX столетии для немцев вопрос национальной самобытности является предметом своей самоидентификации, поскольку, не имея единого государства, они должны были черпать национальную общность прежде всего в своей культуре⁷. Отсюда вытекает особое внимание, которое должен был разделенный народ уделить национальному идеалу красоты, ставшего символом Германии. В начале века назарец Франц Пфорр создает диптих, где изображает два женских образа – Сула-

мифь и Марию. Суламифь в его трактовке стала не только символом женской красоты, воспетой в ветхозаветном писании, но также итальянского ренессанса и, в частности, живописи Рафаэля. Мария, в свою очередь, символизировала немецкий Ренессанс и творчество Дюрера, то есть Пфорт сопоставлял в более широком смысле Италию и Германию⁸. Фридрих Овербек, входивший в кружок назарейцев, также пишет аллегорическую картину «Италия и Германия», ранее названную аналогично произведению Пфорта «Суламифь и Мария (1828 г.) Она представляет собой две женские фигуры, символизирующие искусство двух стран. Это подтверждается пейзажем, расположенным за двумя фигурами – романской архитектуры за «Италией» и готической – за «Германией». Национальный подтекст зашифрован и в колорите, и в цвете волос, характерном для этих наций⁹. Ули Шустер предполагает, что персонафицированная фигура «Германии» может быть Марией Магдалиной.

Назареец Филипп Фейт также создал две акварели, «Италия» и «Германия», позже воплощенные в настенной росписи Штеделевского Института. «Германия» олицетворяет собой Империю¹⁰. Она увенчана дубовым венком, лежащим на волнах распущенных длинных волос, дуб является символом Германии¹¹. Длинные распущенные волосы для германской культуры имели большое значение, историческую память, уходящую во времена германских племен, где они традиционно являлись символом свободных германских женщин¹². При этом «Германия» облачена в желтый плащ, цвет, традиционный для изображения Марии Магдалины.

В середине XIX в. король Баварии Людвиг I воздвигает мемориал-зал Славы (Вальхаллу), посвященный выдающимся личностям германского мира. В центральной части северного фронтона представлена фигура Германии, восседающая на престоле, с опущенным перевитым мечом в правой руке, увенчанной венком из дубовых листьев. Внутри главного зала внимание привлекают карикатуры, облаченные в две туники, сверху обернутые в волчью шкуру¹³. Их головы с распущенными волнами длинных волос венчает дубовый венок, а внешний вид повторяет статую Германии на фронтоне.

Позднее Людвиг I воздвигает символическую статую «Баварии» на лугу Терезы в Мюнхене в 1843–1850 гг. Колоссальная скульптура из бронзы облачена в двойную тунику и препоясана широким кожаным поясом, в правой руке она держит перевитый меч, у рукоятки ветвь лавра. Ее длинные волнистые волосы собраны в прическу наподобие широкого хвоста, голова увенчана дубовым венком и в левой руке она также держит дубовый венок. «Бавария» предстает в виде древней германки.

В 1877–1883 гг. на берегу Рейна, установлена статуя «Германии», возвышающаяся над Рюдесхаймом. Этот памятный комплекс символизирует восстановление Германии, как империи после прусско-французской войны в 1871 г. Именно поэтому Германия держит имперскую корону в поднятой правой руке, а в левой увитый лавром опущенный меч. Она изображена с распущенными, развевающимися на ветру волнистыми волосами и увенчана дубовым венком. «Германия» предстает в виде прекрасной дамы.

Рассмотрев аллегорические изображения, можно сделать вывод о том, что образ Германии представляет собой типаж, отражающий национальный эталон красоты: воинствующую золотокудрую деву с атрибутом рыцарства – мечом.

В произведениях Плокгорста образ Марии Магдалины создан в европейской традиции прекрасной золотоволосой женщины. В них Мария предстает в коленопреклонении: она либо стоит у ног Христа, либо у Гроба перед сияющим Ангелом. Ее коленопреклонение особого типа, напоминает позу рыцарей, с опорой на правое колено. Кроме того, почти на всех произведениях, Мария отвернулась от зрителя, только в некоторых она предстает в профиль. Лишь на картине «Христос у Марфы и Марии» можно увидеть лицо святой.

В произведении «Явление Христа Марии Магдалине» 1866 г.¹⁴ Мария, облеченная в хитон и гиматий, воздевает руки ко Христу. Прекрасны ее длинные светлые волосы. Святая развернута от зрителя на три четверти, однако, ее изящные руки, нежный профиль свидетельствуют о том, что художник видит в ней идеал красоты. Действие происходит при свете утренней зари, которая, переключаясь с обликом Марии, несет впечатление свежести.

Не удалось найти достоверное изображение грандиозного полотна «Явление Христа Марии Магдалине» 1867 г., находившееся в алтаре собора замка Мариенбурга. Можно предположить, что журнал «Нива», опубликовавший литографию с картины художника «Воскресение» 1867 г.¹⁵ из этого же собора, также поместил литографию с картины «Явления Христа Марии Магдалине»¹⁶. С головы Магдалины упало белое покрывало, обнажив распущенные волосы. Но Мария этого не замечает. Ее движение полно порыва. Это придает произведению характер ликования.

Композицию картины «Явление Христа Марии Магдалине» 1866 г. в целом повторяет произведение 1880 г., но действие перенесено в раннее утро. Еще только начинает светать и на востоке

появляются отблески зари. В левой части полотна Магдалина, стоящая на коленях перед сияющим Христом, протягивает к нему с благоговением руки, желая прикоснуться к этому свету. Она облачена в алый хитон и темно-синий гиматий (цвет одежд Христа при жизни), ее талия препоясана кожаным двойным поясом. Мастерство художника вызывает восхищение: просвечивает нежная кожа Марии, ее светлые волнистые волосы, становятся прозрачными от сияния, исходящего от Спасителя. Глядя на нее, вспоминаешь аллегорический образ «Германии» в творчестве назарейцев, которые ассоциировали ее с Марией Магдалиной. Излюбленный германский типаж блистательно изображен мастером.

Такой же нежный образ Марии создан Плокгорстом в картине «Три жены у Гроба Христа» (Он воскрес!) 1883 г.¹⁷, некогда находившейся в Катариненкирхе в родном городе мастера – Брауншвейге. Магдалина, отпрянувшая от Ангела, сидящего на камне от Гроба, стоит на одном колене, движением правой руки, она хотела бы закрыться от сияния бесплотного. У нее легкий хитон, полупрозрачный от света. Гиматий, напоминающий в драпировке римскую хламиду, закрывает спину по диагонали. Именно диагональное построение придает динамизм фигуре Марии. Длинные локоны убраны в широкий хвост, напоминающий прическу «Баварии».

Полотно «Христос у Марфы и Марии» (У ног Христа) ныне известно по опубликованной в журнале «Die Kunstfuralle» ксилографии¹⁸. Однако, есть возможность восстановить колорит картины, благодаря сохранившемуся картону¹⁹. Юная Мария сидит у ног Христа. Ее распущенные волосы подвязаны лентой в руках она держит книгу-атрибут Марии Магдалины. Несомненно, что художник делает акцент на ее образе. Об этом свидетельствует жест Спасителя и название картины «У ног Христа», указывает на Марию, как главное действующее лицо.

Другой вариант этого сюжета²⁰ также показывает Марию в центре композиции. На нее указывает Христос. Ее нежное юное, с легким румянцем, лицо обращено к Нему. Это единственная картина Плокгорста, где Магдалина изображена повернутой к зрителю, в то же время только здесь на ней надета прозрачная накидка на светлые волосы. Образ несет впечатление молодости с ее надеждами.

Необходимо заметить, что акцент, сделанный на личности Магдалины в описываемых произведениях «Христос у Марфы и Марии», не случаен. Известно, что отношение протестантов и католиков к сестрам Марфе и Марии, как олицетворениям добрых дел (Марфы) и веры (Марии), было различным. Протестанты поддерживали позицию Марфы, а католики – Марии. Это различие в трактовке, отразилось наприятии картины, написанной назарейцем Овербеком возвратившемся в католичество, для отца другого назарейца – Людвиг Фогеля-протестанта. Отец Фогеля и сам художник не согласились с преимуществом Марии над Марфой.

Анализ работ художника показал, что понимание образа Марии Магдалины у Плокгорста, несмотря на его принадлежность лютеранству, смыкается с представлением назарейцев, опиравшихся на католическую традицию.

Рассмотрев произведения, связанные с Марией Магдалиной в творчестве мастера, можно сказать, что золотые волосы героини дань не только устоявшейся традиции, родившейся в Католической Церкви и воспринятой протестантскими художниками как некое, уже изначально известное представление, но и символ-соединение образа Марии и аллегии Германии. Если в «Германии» рыцарство выражается через меч, как атрибут, то в образе Марии Магдалины оно выражено через рыцарское коленопреклонение. Это не просто святая, а святая, несущая эталон германской красоты и идеи, искусство готики и Дюрера. Следовательно, типаж Марии Магдалины для немецкого художника – это собирательный образ, отражающий типаж древней германки.

Примечания

¹ Деларен Ж. Глазами Церкви. // История женщин на Западе. В 4 т. II. Молчание Средних веков / Под ред. К. Клапиш-Зубер. Санкт-Петербург: Алетей, 2009. С. 43.

² Там же. С. 41.

³ Карнаухова А. А. Символика цвета в европейской культуре // Гуманитарные науки. 2017. №2 (февраль). С. 86.

⁴ Толстой Н. И., Усачева, В. В. Волосы // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. Москва: Междунар. отношения, 2002. URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/Волосы> (дата обращения: 4.02.2019).

⁵ Мерцалова М. Н. Костюм разных времен и народов. В IVт., Т. I. Москва: Академия Моды, 1993. С. 167. Илл. 148.

⁶ Там же. С. 174. Илл. 157.

⁷ Гусева М. В. Проблема позитивной национальной интеграции в кайзеровской Германии в трудах Г. фон Трейчке, Ю. Лангбена и В. Зомбарта: автореф. дис. ... канд. исторических наук. Москва: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2011. С. 3–4.

⁸ German masters of the nineteenth century: paintings and Drawings from the Federal Republic of Germany. The Metropolitan Museum of Art New York. New York: Harry N. Abrams, 1981. P. 176.

⁹ Uli Schuster. Sulamith und Maria oder Italia und Germania. Friedrich Overbeck (1869–1909). URL: <https://web.archive.org/web/20091112215048/http://www.kusem.de/lk/over/over.htm> (дата обращения: 6.02.2019).

¹⁰ Die deutschen Maler der Romantik und Italien - "Italia und Germania" von Friedrich Overbeck. URL: www.viaggio-in-germania.de/italia_overbeck.html (дата обращения 6.02.2019).

¹¹ Похлебкин В. В. Словарь Международной символики и эмблематики. Москва: Центрполиграф, 2004. С. 142–143.

¹² Толстой Н. И., Усачева В. В. Указ. соч.

¹³ Похлебкин, В. В. Указ. соч. С. 96.

¹⁴ Литография с картины Б. Плокгорста «Явление Христа Марии Магдалине» 1866 г. URL: <http://oldting.ch/Litografie-nach-BernhardPlockhorst-Jesus-erscheint-am-Osternmorgen-7769012-0026553158> (дата обращения: 20.07.2018).

¹⁴ Нива Год XIII. №1–26. 1882. № 13. С. 292–293.

¹⁵ Нива. Год XLIV. №1–26. 1913. № 15. С. 283.

¹⁶ Нива. Год XXXVII. № 1–26. 1906. № 13. С. 196.

¹⁷ Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur 1895-1896. /Herausgegeben von Friedrich Pecht.-München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft vormals Friedrich Bruckmann, 1896. S. 111.

¹⁸ Картон Плокгорста Б. «Христос у Марфы и Марии»/Аукцион «66», Rudolstadt, Saturday, 6.03.2010. URL: <http://www.artvalue.com/auctionresult--plockhorst-bernhard-1825-1907-jesus-bei-maria-und-martha-2608616.htm> (дата обращения: 17.12.2018).

¹⁹ Плокгорст Б. Христос у Марфы и Марии // Живописное обозрение: Илл. журн. путешествий, открытий, исследований, изобретений и проч. Т. 1 № 1–13. (5 янв. – 30 марта) 1897 (LXII). № 13. С. 208.

²⁰ German masters of the nineteenth century: paintings and Drawings from the Federal Republic of Germany. P. 178.

В. В. Мишова

Мозаики мастерской Фроловых: к вопросу об изучении

Новая веха в истории русской мозаики начинается в XIX веке с началом строительства Исаакиевского кафедрального собора в Санкт-Петербурге. С этого момента начинает звучать в разных источниках фамилия мозаичистов Фроловых. Во многих уголках России и за рубежом появляются памятники, украшенные мозаикой данной мастерской. Но несмотря на большое количество произведений и описаний, творчество семьи мозаичистов до сих пор не имеет глубокого научного анализа.

Ключевые слова: мозаика Фроловых, венецианская мозаика, новый этап в русском мозаичном искусстве, конец XIX века в мозаике

Victoria V. Mishova

The Frolovs' mosaics: the theme to master

The new millstone of the Russian mosaic art began with a building of the Saint Isaac's Cathedral in Saint-Petersburg in the 19th century. From that moment the Frolovs' surname was noticed in different articles. The monuments adorned with mosaic of this workshop appeared in many parts of Russia and abroad. But despite a great amount of monuments and descriptions, creations of this family are still not scientifically and deep analyzed.

Keywords: the Frolovs' mosaic, Venetian mosaic, new step in the Russian mosaic art, the end of 19th century in mosaic

Деятельность мозаичной мастерской Фроловых является самой масштабной в России благодаря уникальному, венецианскому способу набора, при этом, как показывает практика научных изысканий, крайне мало исследованной в отечественном искусствознании. Так, мы видим, как мало представлено работ, которые посвящены не только описанию памятников, созданных с конца XIX – середины XX в.

Первым упоминанием в издательской сфере о мозаичной мастерской служит «Заметка о мозаике. Первая частная мозаичная мастерская Фролова. 1890–1900 гг.»¹. Она представляет собой список работ А. Н. Фролова, признанного по рекомендации Ф. А. Бруни академиком мозаики и родоначальником династии русских мозаичистов, его сыновей и описание технологического процесса набора мозаик. С одной стороны, при поиске списка работ первого мозаичиста мастерской данная статья будет полезна, так как из нее станет ясно, какая техника набора принесла мастерской успех и стала ключом к новой вехе русского мозаичного искусства. Заметка ограничивается на периоде 1890–1900 гг., а это лишь начало истории существования.

Существенную часть упоминаний о мастерской Фроловых можно встретить в работах, посвященных Исаакиевскому собору и Спасу на Крови, таких как А. Л. Ротач «Исаакиевский собор – выдающийся памятник русской архитектуры»², А. М. Яблонский «Исаакиевский кафедральный собор»³ и В. А. Курляндский, В. Ф. Пятинин «Спас на Крови, послание на стенах»⁴. После научно-практической конференции ко «200-летию начала строительства Исаакиевского собора» в сборник вошли статьи М. Г. Колотова «Исаакиевский собор»⁵ и Л. И. Белецкой «Реставрация мозаик Спаса на Крови»⁶. В данных статьях и книгах разобраны и проанализированы все мозаичные работы мастерской, но только в данных архитектурных сооружениях. Последние две статьи содержат в себе более подробное описание техники Фроловых, особенности и небольшой сравнительный материал, что делает данные источники востребованными среди специалистов в области мозаики.

Если брать во внимание другие научные труды и книги, например, Г. П. Бутикова и Г. А. Хвостовой «Исаакиевский собор»⁷ или статью Б. М. Кириков и В. А. Фролов «Первые советские мозаики»⁸, то вышеупомянутые источники максимально приближены к объекту исследования (мозаикам мастерской Фроловых). В «Исаакиевском соборе»⁹ Г. П. Бутикова и Г. А. Хвостовой история постройки, экстерьер и интерьер описаны и разобраны детально, включая украшения внутреннего убранства-мозаики. У В. А. Фролова есть анализ мозаик советского периода и экскурс в историю созданий. Два вышеупомянутых источника объединяет их концентрация на мозаиках определенного периода без рассмотрения эволюции творчества Фроловых.

В. И. Селезнев в книге «Изразцы и мозаика: очерк техники и значения их в декоративном искусстве и зодчестве» упоминает частную мастерскую Фроловых в контексте появления новой (об-

ратной) техники набора в России и затем объясняет в какого типа зданиях мозаика стала применима, без конкретизации на памятники¹⁰. По-другому рассматривает мозаичное искусство Б. М. Кириков в «Архитектуре петербургского модерна: Особняки и доходные дома», автор анализирует мозаику как часть интерьера и архитектуры¹¹. Данное издание подходит для изучения творчества Фроловых, связанного с гражданской архитектурой Санкт-Петербурга.

Обладая источниками, содержащими исторический экскурс и фрагментарный разбор отдельных произведений Фроловых, читатель или исследователь творчества мозаичистов сталкивается с проблемой нахождения полного и подробного пособия для изучения возрождения русской мозаики после смерти М. В. Ломоносова и влияния выдающейся семейной плеяды мастеров на развитие мозаичного дела.

На сегодняшний день наиболее полный список произведений плеяды Фроловых содержится в книге Н. С. Кутейниковой «Из истории русского мозаичного дела (вторая половина XIX века»¹² и статьях самого В. А. Фролова (младшего сына основоположника мастерской) «Мозаичная мастерская Фроловых»¹³, «Петербургская мозаика. Город – Династии – Культура»¹⁴, «Язык мозаики»¹⁵, «Из истории русской и советской мозаики»¹⁶. Каждая из статей имеет определенную узкую тематику, общий обзор мозаики и автобиографические факты, которые складывают впечатление о личностях мозаичистов, но не об их творчестве. На наш взгляд, статьи самого мозаичиста не охватили весь объем мозаичных произведений, сделанных в мастерской Фроловых. В книге Н.С. Кутейниковой читатель найдет полный перечень выполненных мастерской работ в России и за рубежом, сможет узнать местонахождение и год создания произведений. Однако, формальный анализ или сравнение мозаик по времени, местонахождению или предназначению в книге отсутствует.

Из книги Н. С. Кутейниковой известно, что частной мастерской сделано 44 мозаичные работы. Для изучения существующего материала по данным произведениям, стоит перечислить малоизвестные памятники и выяснить, где есть возможность получить информацию об их существовании.

В. А. Фролов, работая со смальтой, немеркнущим, вечным материалом, создавал уникальные и индивидуальные мозаичные произведения для мемориальных сооружений. Для часовни-усыпальницы фабриканта Левченко в Москве создал три мозаики по рисункам В. М. Васнецова, для надгробного памятника композитору А. П. Бородину в Александро-Невской лавре, где из золотой смальты с изображением пяти нотных строчек выложил строчки с цитатами из произведений Бородина: «Богатырской» симфонии, хора «Улетай, моя песня» из оперы «Князь Игорь», романса «Песнь темного леса», скерцо из неоконченной 3-й симфонии, начала картины «В Средней Азии» и факсимиле композитора. Для памятника А.И. Куинджи создал целое панно «Древо жизни». Для усыпальницы Прохоровых в Новодевичьем монастыре в Москве сделал три медальона с ликами святых, для надгробного памятника-колоннады на могиле Георга Лиона и А. И. Рожновой в мастерской по мотивам картины А. Бёклина «Остров мертвых» было создано панно. Для мавзолея мукомольных заводчиков Эрлангеров на Введенском кладбище в Москве – цветная мозаика с изображением Христа Сеятеля по эскизу К. С. Петрова-Водкина. Обо всех вышеперечисленных памятниках можно узнать из кратких упоминаний в газетах, книг и журналов, таких как «Чурлянис и проблема синтеза искусств» Иванова Г. В.¹⁷, «Введенские горы» М. Д. Артамонова¹⁸, « Исторические кладбища Санкт-Петербурга» А. В. Кобака и Ю. М. Пирютко¹⁹.

Стоит отметить, что во многих проектах мозаичисты не просто сотрудничали с такими выдающимися художниками, как Н. К. Рерих, В. М. Васнецов, К. С. Петров-Водкин и т.д., а имели продолжительный отрезок творчества с каждым из них. В библиографиях художников есть упоминание о мозаичистах Фроловых как соавторов произведений, но отдельных источников с анализом работ или подробным описанием нет.

Помимо украшения мозаиками в России церковных сооружений, надгробных памятников, гражданских построек и московского метро, мастерская Фроловых одновременно занималась созданием произведений мозаичного искусства за рубежом: в Эстонии и Аргентине. Примерами служат храм святого благоверного князя Александра Невского в Ревеле²⁰ и храм Св. Троицы в Буэнос-Айресе. Мозаики Фроловых упомянуты в книгах, посвященных данным архитектурным объектам²¹, но без должного внимания.

По сегодняшний день остается необъяснимым отсутствие научного материала с комплексным, глубоким изучением произведений мастерской в России и за рубежом, охватывающий период конца стилей эклектика и модерн.

А. А. Фролов – основоположник первой частной мозаичной мастерской в России, известный благодаря изучению техники Сальвиати за рубежом и внедрению ее в русское мозаичное искусство. Новый, венецианский способ набора, предложенный мастером, позволил мастерской обеспечить

себя заказами по сегодняшний день. Заслуга плеяды Фроловых в возрождении мозаики в России и создании мозаичных шедевров на протяжении практически столетия, с момента открытия мастерской до создания последних мозаик для станции метро «Автозаводская» в Москве.

Примечания

¹ Заметка о мозаике. Первая частная мозаичная мастерская Фролова. 1890-1900 гг. СПб.: Типолиитография Рашкова, 1900. 32 с.

² Ротач А. Л. Исаакиевский собор – выдающийся памятник русской архитектуры / А. Л. Ротач. СПб., 1868. 56 с.

³ Яблонский А. М. Исаакиевский кафедральный собор / А. М. Яблонский. Пг., 1917. 16 с.

⁴ Курляндский В. А., Пятинин В. Ф. Спас на Крови, послание на стенах / В. А. Курляндский, В. Ф. Пятинин // История Петербурга. 2006. № 1. С. 25–27.

⁵ Колотов М. Г. Исаакиевский собор. Л.-М.: Стройиздат, 1964. 86 с.

⁶ Белецкая Л. И. Реставрация мозаик Спаса на Крови [Текст] / Л. И. Белецкая // Реставрация мозаик Спаса на Крови: сб. статей. СПб, 2006.

⁷ Бутиков Г. П., Хвостова Г. А. Исаакиевский собор / Г. П. Бутиков, Г. А. Хвостова. Л.: Лениздат, 1974. 167 с.

⁸ Кириков Б. М., Фролов В. А. Первые советские мозаики / Б. М. Кириков, В. А. Фролов // Строительство и архитектура Москвы. 1980. № 6. С. 24–26.

⁹ Бутиков Г. П., Хвостова Г. А. Исаакиевский собор / Г. П. Бутиков, Г. А. Хвостова. Ленинград: Лениздат, 1974. 167 с.

¹⁰ Селезнев В. И. Изразцы и мозаика: очерк техники и значения их в декоративном искусстве и зодчестве. – Санкт-Петербург: Изд-во К. Л. Риккера, 1896. 64 с.

¹¹ Кириков Б. М. Архитектура петербургского модерна: Особняки и доходные дома / Б. М. Кириков. Санкт-Петербург: Издательский дом «Коло», 2008. 575 с.

¹² Кутейникова Н. С. Из истории русского мозаичного дела (вторая половина XIX века) / Н. С. Кутейникова // Проблемы развития русского искусства. Вып. XII. Л., 1980. С. 50–57.

¹³ Фролов В. А. Мозаичная мастерская Фроловых, 1890–1917 / В. А. Фролов // Храм и культура. Вып. 12. С. 91–103.

¹⁴ Фролов В. А. Петербургская мозаика. Город – Династии – Культура. Избранные статьи / В. А. Фролов. Санкт-Петербург, 2006. С.120–135.

¹⁵ Фролов В. А. Язык мозаики / В. А. Фролов. // Художник и город. Москва, 1988. С. 336–347.

¹⁶ Фролов В. А. Из истории русской и советской мозаики / В. А. Фролов // Советский художник. 1988. № 9. С. 283–315.

¹⁷ Иванов Г. В. Чурлянис и проблема синтеза искусств // Аполлон. № 3. 1914. С. 5–21.

¹⁸ Артамонов, М. Д. Введенские горы / М. Д. Артамонов. Москва: Московский рабочий, 1993. 203 с.

¹⁹ Кобак А. В., Пирютко Ю. М. Исторические кладбища Санкт-Петербурга. 2-е изд. Москва-Санкт-Петербург: Центрполиграф, 2011. 797 с.

²⁰ Тизик К., священник. Ревельский Александро-Невский собор на Вышгороде. Ревель, 1900. 124 с.

²¹ Гершельман М. 100-летие закладки Свято-Троицкого собора в Буэнос-Айресе // Наша Страна. Буэнос-Айрес, 1998. № 2499–2500.

И. А. Иговцева

Специфика изображения одежд в современной иконографии новомучеников

На рубеже XX–XXI вв. список святых православной церкви пополнился внушительным количеством имен новомучеников и исповедников, пострадавших в относительно недавнее время. Современные иконописцы активно занимаются созданием икон и храмовых росписей, прославляющих новых святых и рассказывающих о мучениях и казнях, которым они подверглись. В формировании иконографии новомучеников немаловажное место занимает и выбор одеяний персонажей, как положительных, так и отрицательных. Иконографический анализ произведений православного искусства, посвященных теме мученичества святых XX в., позволяет выявить основные подходы к изображению одежд современных персонажей на иконах.

Ключевые слова: современное православное искусство, иконография, новомученики, собор новомучеников и исповедников российских, одеяния святых

Irina A. Igovtseva

The specifics of the portraying of vestments in modern iconography of new martyrs

At the turn of XX–XXI centuries the list of saints of the Orthodox Church has been replenished with an impressive number of names of new martyrs and confessors who suffered in recent times. Icon painters nowadays are engaged in the creation of icons and temple murals, that glorify the new saints and show the torments and executions they had to suffer. In the formation of the iconography of the new martyrs, the clothing of the characters, both positive and negative, plays an important role. The iconographic analysis of works of orthodox art devoted to the theme of the martyrdom of saints of the 20th century allows to reveal the main approaches to the depiction of the clothes of modern characters on icons.

Keywords: modern orthodox art, iconography, new martyrs, Cathedral of the New Martyrs and Confessors of Russia, clothes of saints

Вопрос, связанный с изображением новоявленных святых, представляется весьма актуальным в настоящий момент. В результате масштабной работы комиссии по канонизации новомучеников и исповедников, пострадавших в недавнее время от рук представителей иных религий или современных атеистических режимов, список святых русской православной церкви пополнился почти двумя тысячами новых имен¹. К лику святых были причислены патриарх Тихон, Иоанн Кронштадтский, митрополит Петр Крутицкий, митрополит Ленинградский Серафим и многие другие. К чину страстотерпцев, или «страдание претерпевших», был причислен Николай II и члены его семьи, расстрелянные в 1918 г. Канонизация новомучеников продолжается и по сей день, все еще ведется сбор сведений для последующего причисления к лику святых не только на территории России, но и в ряде других стран, сохранивших преобладающую роль православия среди официальных конфессий, в числе которых страны Балканского полуострова, Беларусь, Грузия, Кипр и др.

Стремительное появление большого количества новоявленных святых обусловило необходимость написания новых икон и разработки новых иконографий, поскольку «причисление церковным Собором к лику святых подвижника благочестия вызывает написание службы ему, жития, а также указания – как писать его образ»². Православное изобразительное искусство вследствие этого процесса пополнилось большим количеством образов и сюжетов, среди которых немаловажную роль играют новые персонажи, причем не только положительные – новомученики, но и отрицательные – их палачи.

Пишутся отдельные образы новоявленных святых, житийные и летописные иконы, посвященные недавним событиям, Соборы новомучеников, в храмовые росписи включаются циклы, прославляющие новых святых и рассказывающие о страданиях, которые они претерпели. Примерами могут послужить работы иконописной мастерской ПСТГУ «Икона Новомучеников и Исповедников Российских», «Икона Святых Отцов Поместного Собора 17–18 гг.», «Царственные Мученики», «Преподобномученица Елизавета» и др.³

На сегодняшний день не существует строго установленного канона по написанию образов новомучеников, их иконография все еще находится в стадии формирования. Перед иконописцами

стоит сложная задача – создание узнаваемого образа с портретными характеристиками, передающего, однако, не только внешний облик святого, но и духовно-сущностный, сакральный. Вопросы визуализации образов новопрославленных святых касаются не только их ликов, которые в основном создаются по фотографиям, но и одежд – в каком облачении представить на иконе мученика, а также его палача. К настоящему моменту представляется возможным выделить несколько подходов к выбору того или иного типа одеяний для изображения современных персонажей в иконографии.

Наиболее часто встречающимся типом одежд являются церковные облачения, соответствующие духовному сану того или иного святого. Например, Святитель Тихон обычно изображается в традиционных одеждах патриарха, согласно его прижизненному статусу: в белом куколе с изображением херувима, боковыми наметками, увенчанными крестами; в зеленой мантии со скрижалями у плеч и подола, также изображаются епитрахиль, поручи, крест и панагия на длинных цепочках⁴. Данный подход к созданию иконографии священнослужителей вполне традиционен и соответствует иконописному канону, требующему изображать представителей Церкви в соответствующих им облачениях, поскольку «изображение полного облачения епископов и священников, в котором они предстали Богу во время литургии, помогает подчеркнуть и отобразить суть служения на иконах»⁵

В некоторых случаях новомученики предстают на изображениях в светлых длинных хитонах, чаще всего в сюжетных сценах или в клеймах житийных икон, изображающих казни, расстрелы или пытки. Так, например, на иконе архиепископа Рижского Иоанна (Мастерская «Скиния», 2005–2006 гг., Свято-Покровский кафедральный собор, г. Гродно, Беларусь), сожженного заживо после долгих пыток, новомученик изображен в длинном белом облачении на фоне горящего пламени, в котором виднеется крест. На иконе священномученика Петра Крутицкого работы иконописной мастерской «Скиния»⁶ изображено благословление патриархом Тихоном Петра Крутицкого на пост митрополита, а также убийство последнего красноармейцем. В сцене благословления священномученик Петр изображен в белых одеждах и накинутом на плечи красном плаще, вероятно, отсылающем к традиционному атрибуту иконографии мучеников. В сцене расстрела священномученика, представленной в нижней части иконы, Петр Крутицкий изображен лежащим в светлом облачении, на его груди – панагия на длинной цепочке. В росписях северного придела храма Троицы Живоначальной (выполнены иконописной бригадой под руководством Андрея Патракова, 2012–2017 гг., с. Горетово, Московская обл.) присутствует несколько сцен с персонажами, облаченными в светлые хитоны, среди них «Расстрел в Бутово», «Убийство священномученика Серафима», изображения Фаддея Успенского, Кирилла Смирнова и Петра Крутицкого, находящихся в заточении в тюрьме. Новомученики в данных росписях представлены облаченными в длинные светлые одеяния. На голове Фаддея Успенского изображен черный клобук, митрополиты Кирилл Смирнов и Петр Крутицкий представлены в белых клобуках с крестами, соответствующих им по чину. Особо выразительны белые одеяния сонма новомучеников в росписи, посвященной массовым казням на Бутовском полигоне. Представлено несколько моментов процесса расстрела: уже убитые мученики лежат в темных ямах, над ними – склонившие головы мученики в коленапреклоненных позах, смиренно принимающие смерть от винтовок членов НКВД, наконец, позади группа святых, только ожидающих своей казни. Все новомученики изображены в белоснежных одеждах, а их головы увенчаны золотистыми нимбами с красной обводкой. Судя по всему, длинное белое облачение в данном контексте символизирует святость персонажей, их духовную чистоту и готовность принять смерть за Христа.

Необычным с точки зрения традиционной иконографии можно назвать изображения мучеников в вариантах одежды, использовавшейся в качестве формы в тюрьмах и лагерях. Наибольшее количество таких изводов создается в румынской иконописной традиции. Румынские священники и праведники XX века, претерпевшие пытки и смерть в тюрьмах, организованных представителями коммунистического режима, сейчас почитаются многими православными верующими⁷. В иконографии румынских новомучеников встречаются как многофигурные композиции – сонм мучеников в полосатых робах⁸, так и отдельные образы⁹.

На известной иконе «Новомученики румынской земли» (Иконописец Георгий Кальчу, 2000-е гг., монастырь Дьяконешти, Румыния) полосатые костюмы используются не только с целью создания исторической достоверности, они также играют немаловажную художественную функцию. Клейма иконы отображают трагические события, происходившие в румынских тюрьмах в годы коммунистического режима, а именно жестокие изощренные пытки заключенных¹⁰. Истощенные тела румынских заключенных в сценах пыток и мучений обладают гипертрофированными пропорциями, они чрезвычайно худы и напоминают скелеты, обтянутые желтоватой кожей. Обритые головы некоторых из них увенчаны терновыми венками. Полосатые тюремные костюмы только

усиливают общее трагическое впечатление, визуально акцентируя внимание на чрезмерной худобе персонажей и объединяя их в единый сонм мучеников.

Крайне любопытный вариант можно наблюдать на фрагменте росписи православной школы имени Вениамина Костачи в Нямецком монастыре (авторство уточняется, 2000-е гг., регион Нямц, Румыния). На стене изображены шесть мучеников, ноги, которых закованы в кандалы, их головы окружают золотистые нимбы, а тела облачены в длинные полосатые одежды бело-синего цвета. Одежды мучеников здесь напоминают синтез традиционного хитона и полосатой тюремной робы, что в итоге образует особый тип костюма, говорящего одновременно и о земном заключении, и о небесной святости.

Тип тюремной формы встречается и в отечественных примерах. Так, например, в росписях уже упомянутого выше храма Троицы Живоначальной изображен сюжет из жития новомученика Григория Пирадзе, сожженного нацистами в Освенциме. Он добровольно пошел на смерть вместо приговоренного к казни еврея. Сам Пирадзе изображен в белых одеяниях, черном клобуке и с мученическим крестом в руках, а спасенный им от смерти заключенный в тюремной полосатой робе и коричневом плаще. Рядом располагается изображение также сгоревшего, но уже в советском лагере, мученика Ильи Четверухина. Он представлен с обритой головой и облаченный в одежду, напоминающую о его лагерном заключении – грубые светло-коричневые штаны и рубаху. В храме Новомучеников и исповедников Церкви Русской в Норильске имеется необычная роспись с изображением новомученика Петра Игнатова (авторство уточняется, 2015–2019 гг.), скончавшегося в исправительно-трудовом лагере. Святой, изображенный в полный рост на фоне нескольких лагерных бараков, одет в голубые штаны с заплатами и в зеленую стеганую ватную куртку на пуговицах. Слева на его груди виднеется нашивка с личным номером заключенного, а в правой руке он держит мученический крест.

Для новопрославленных мирян наиболее распространенный тип костюма – светский, соответствующий им по статусу, месту и времени проживания. Таких костюмы могут создаваться по сохранившимся фотоматериалам. Например, юристы Юрий Новицкий и Иван Ковшаров, расстрелянные после Петроградского процесса и впоследствии канонизированные, изображаются либо в условных строгих костюмах, либо их одежды в точности воспроизводятся с сохранившихся фотографий¹¹. Светский костюм позволяет показать статус персонажа, его профессиональные характеристики, деяния, которые его прославили. Так, например, святой Александр Мюнхенский, участник антифашистского движения «Белая роза» изображается в белом халате с красным крестом на рукаве, в знак его принадлежности к медицинской профессии, в руке у него белая роза, символ одноименного антифашистского движения и мученический крест¹².

Иногда к светскому костюму добавляется традиционный мученический атрибут – красный плащ. Судя по всему, использование данного атрибута объясняется попыткой приблизить непривычные для иконописной практики варианты современной одежды к более каноничным. Так, например, в интерьере Храма на Крови в мозаичной технике исполнено изображение страстотерпца Евгения Боткина (авторство уточняется, 2018 г., г. Екатеринбург), святой представлен одетым в черные брюки и в белую рубаху на пуговицах, а на его плечи накинута объемный темно-красный плащ. Похожий прием используется в иконографии Евгения Родионова, который является местночтимым святым в Сербии. Несмотря на то, что он не был официально причислен к лику святых Русской православной церковью, росписи и иконы с его изображением нередко встречаются в православных храмах¹³. Он изображается в военной камуфляжной форме и накинута на плечи красном мученическом плаще, в руках он держит крест, а иногда и оружие. В целом, внешние атрибуты и костюм этого персонажа позволяют вписать его образ в традиционный вариант иконографии святого воина¹⁴.

Неотъемлемой частью иконографии новомучеников являются изображения их непосредственных мучителей в сценах казней и пыток. Большинство новоявленных святых претерпели мученичество от рук представителей Красной армии, НКВД или иных представителей коммунистического режима, будучи расстрелянными, помещенными в места заключения или отправленными в ссылку¹⁵. Именно эти персонажи и стали изображаться в роли палачей и мучителей новомучеников в современной иконографии.

Интересен принцип выбора военной формы для изображения красноармейцев: в ряде случаев представляется более условный вариант униформы, просто темные островежные буденовки, шинели и сапоги, как в клеймах иконы «Новомученики и исповедники Российские» (Мастерская ПСТГУ, 2000 г., храм Христа Спасителя, г. Москва). Темные, почти черные, глухо застегнутые шинели солдат резко контрастируют с одеждой святых мучеников, выполненных в светлых или ярких тонах. Буденовки с заостренными концами оказываются выразительно противопоставлены окру-

жиям золотых нимбов Новомучеников. Несколько иначе представлены образы красноармейцев на трех клеймах иконы священномученика Иоасафа с житием (авторство уточняется, 2000-е гг., храм Рождества Иоанна Предтечи, г. Дубна, Московская обл.), посвященных аресту и расстрелу святого. На их шлемах-буденовках изображена красная звезда, а на шинелях появляются красные клапаны-застежки. Некоторые красноармейцы представлены не в шинелях, а в темно-зеленых гимнастерках с такими же красными клапанами на груди. Судя по всему, форма красноармейцев для изображения на иконе выбиралась согласно исторической действительности. Священномученик Иоасаф был арестован дважды, в 1924 и 1937 гг., после последнего ареста он был приговорен к расстрелу. Униформа красноармейцев, изображенная на иконе, как раз-таки соответствует той, что носили солдаты Красной армии в этот период¹⁶.

Таким образом, в ряде случаев, когда иллюстрируется конкретное событие, произошедшее в определенный временной промежуток, выбирается униформа, соответствующая месту и времени происшествя. Этот подход был использован в росписях храма Спасо-Преображения в Тярлево (А. Авилов, В. Шабалин, 2016 г., п. Тярлево, г. Павловск). Так, например, красноармейцы, расстреливающие императорскую семью, изображены в разных костюмах. Некоторые из них представлены в синих гимнастерках и синих фуражках, некоторые темно-зеленых гимнастерках и такого же цвета фуражках или шлемах-буденовках. У многих из них повязаны красные ленты на нагрудных карманах или на предплечьях. Объясняется это тем, что в 1918 году форма Красной армии еще не была регламентирована, главным отличительным знаком революционных отрядов и бойцов Красной гвардии была именно красная лента, повязывавшаяся на головной убор, карман или рукав¹⁷.

Схожие принципы наблюдаются и в зарубежных вариантах изображения мучителей. Например, в сербской иконе «Страдание святого мученика Вукашина» изображена сцена казни старца Вукашина усташским надзирателем Жилой Фригановичем в концлагере Ясеновац. Палач изображен в униформе темного цвета, подпоясанный ремнем с крупной пряжкой, на его головном уборе U-образная кокарда, являющаяся опознавательным знаком усташей в 1941–1945 гг.¹⁸ А на уже упоминавшейся иконе «Новомученики румынской земли» мучители изображены в условных темно-серых одеждах: в рубашках и кофтах, в брюках, некоторые – в закатанных выше колен штанах. И только в двух клеймах имеются персонажи «надзиратели» в темной униформе с погонами и в фуражках с красными звездами.

Тем не менее, в независимости от того, будет ли в одеждах палача воспроизведен исторический вариант костюма, либо создан некий условный тип одежды, не отсылающий к конкретному историческому периоду, но лишь помогающий дополнить неблагоприятный внешний вид отрицательных персонажей, в любом случае это будет грубое темное одяние, напоминающее в том числе и о традиционных демонических образах¹⁹. Особенно это становится заметным при сопоставлении темных одежд палачей и светлых одеяний новомучеников в рамках отдельно взятого изображения.

Несмотря на то, что православное изобразительное искусство находится в строгих рамках канона, современные иконописцы осуществляют поиски новых формальных и иконографических решений. Наиболее удачно эти поиски воплощаются в изображениях новомучеников и их палачей. Так как эти персонажи относительно современные, то их нетрадиционный внешний вид адекватно воспринимается современным зрителем иконописного произведения. Таким образом, на сегодняшний день уже можно выявить основную специфику подходов к изображению костюмов в иконографии новомучеников: изображение церковных облачений священнослужителей, традиционно описанных в иконописных подлинниках; условное изображение или стилизация светского и военного костюмов, светлых хитонов; точное воспроизведение костюмов согласно исторической действительности, чаще всего прослеживается связь с архивными фотографиями или документами; также нередко использование красного мученического плаща в изображениях новомучеников с целью приближения их образов к каноническим изображениям.

Примечания

¹ Данные обо всех канонизированных на июнь 2019 года приведены в Базе данных ПСТГУ «Новомученики, исповедники, за Христа пострадавшие в годы гонений на Русскую Православную Церковь в XX в.». URL: http://martyrs.pstbi.ru/bin/code.exe/frames/m/ind_oem.html/charset/ans (дата обращения: 10.06.2019).

² Богословие образа. Икона и иконописцы. Антология. Сост. А. Н. Стрижев. М., 2002. С. 140.

³ Иконы новомучеников работы иконописной мастерской ПСТГУ опубликованы на официальном сайте «Художественные мастерские ПСТГУ». URL: http://art.pstgu.ru/index.php?option=com_phocagallery&view=category&id=52:иконы-новомучеников&Itemid=746 (дата обращения: 10.06.2018).

⁴ См., например, икону «Святитель Тихон. Патриарх Московский» работы иконописца Георгия Гашева: Современная православная икона. Санкт-Петербург. М., СПб., 2007. С. 82.

⁵ Архимандрит Лука (Головков). Иконография новомучеников. URL: <http://moseparh.ru/ikonografiya-novomuchenikov.html> (дата обращения: 10.06.2018).

⁶ Икона опубликована на официальном сайте мастерской. URL: <http://ikona-skiniya.com/index.php/ru/2011-12-20-22-25-14/item/89-svjaschennomuchenikpetr-poljanskij-mitropolit-krutickij> (дата обращения: 10.06.2018).

⁷ Об особенностях почитания румынских мучеников XX в. см.: Grigore, M. The Aiud "Prison Saints." History, Memory, and Lived Religion. URL: <https://www.erudit.org/en/journals/euro/2015-v10-n1-euro02010/1033881ar/> (дата обращения: 10.06.2018).

⁸ См., например, икону «Румынские исповедники и мученики в коммунистических темницах» работы иконописца Корины Негреану, 2017 г.

⁹ См., например, иконы мученика Валериу Гафенку.

¹⁰ Подробнее см.: R. Romulus. Geografia și cronologia Gulagului românesc (Р. Ромулус. География и хронология румынского Гулага). URL: <http://www.memorialsighet.ro/geografia-si-cronologia-gulagului-romanesc/> (дата обращения: 10.06.2018).

¹¹ См., например, икону святых новомучеников Ивана Ковшарова и Юрия Новицкого из Никольского Морского собора (г. Кронштадт).

¹² См., например, икону Александра Мюнхенского работы иконописца О. Ю. Скопец. URL: http://art.pstgu.ru/index.php?option=com_phocagallery&view=category&id=52:ikony-novomuchenikov&Itemid=746 (дата обращения: 10.06.2018).

¹³ См., например, роспись храма Святого Валерия (г. Кишинев) с изображением Евгения Родионова.

¹⁴ Так, традиционными атрибутами святых воинов считаются красный мученический плащ и крест, а также оружие: меч, копье, щит, лук и стрелы и т.д. Подробнее см.: Саенкова, Е. М. Иконы святых воинов. Образы небесных защитников в византийском, балканском и древнерусском искусстве. М., 2008. С. 8.

¹⁵ См.: Сомин, Н. В. К вопросу о числе репрессированных за православную веру в России в XX в. Вестник ПСТГУ. Серия 2: История. История РПЦ. № 3. 2015. С. 102.

¹⁶ См.: Иллюстрированное описание обмундирования и знаков различия Красной и Советской армии (1918–1945 гг.) / под ред. И. П. Ермошина. М., 1993. С. 14.

¹⁷ См.: Там же. С. 5.

¹⁸ N. Thomas. Axis Forces in Yugoslavia 1941-45 (Н. Томас. Войска стран «оси» в Югославии 1941–45). London, 1995. P. 41.

¹⁹ В традиционной православной иконографии черный цвет является устойчивым маркером зла, отрицательных персонажей. Подробнее см.: Д. И. Антонов, М. Р. Майзульс. Демоны и грешники в православной иконографии. Семиотика образа. М., 2011. С. 43.

А. И. Любимова

Идеи и приемы символизма в неофициальном искусстве 1960–1980 годов

Обращение к идеям и приемам символизма в конце XX века в творчестве художников неофициального искусства 1960–1980-х годов связано с неприятием натурной пропаганды соцреализма. Сюжеты и лозунги, выдвигаемые представителями соцреализма, противоречили новым взглядам художников. Символизм являлся отражением духовной и психологической энергии и рассматривался как уникальное, и самостоятельное течение на рубеже XIX–XX веков, создавшее свою систему художественных образов и живописных приемов. Понимая невозможность изменить жизнь символисты обращались к прошлому, выражая протест против новых культурных ценностей. Представители неконформизма интерпретируют главные идеи символизма, помещая их в контекст своего времени. Реальность остается для них главным элементом, однако служит выражением новых идей. В статье приведен анализ творческого метода художников «Арефьевского» круга, концепции символизма в живописи Геннадия Устюгова и Дмитрия Плавинского. Идеи символизма получают распространение среди представителей неофициального искусства Саратова.

Ключевые слова: неконформизм, русский символизм, синтез искусств, абсолютная красота, ирреальное пространство, русская живопись 1960–1980 годов: «Арефьевский круг», Геннадий Устюгов, Дмитрий Плавинский, Николай Гушин, Михаил Аржанов, Виктор Чудин

Anastasia I. Lubimova

Ideas and techniques of symbolism in the unofficial art of the 1960s–1980s

The appeal to ideas and techniques of Symbolism at the end of the XX century in creative work of artists of unofficial art between the 1960s and 1980s is connected with fatigue of advocacy of socialist realism. Symbolism was a reflection of spiritual and psychological energy and was considered as a unique and independent period at the turn of XIX–XX centuries, which created its own system of artistic images and picturesque techniques. Symbolists turned to the past because of understanding the impossibility to change life. Representatives of nonconformism interpret the main ideas of symbolism, placing them in the context of their time. Reality remains the main element for them, but serves as an expression of new ideas. The article provides the analysis of creative method of artists of "Arefef's Circle", the concept of symbolism in painting of Gennady Ustyugov and Dmitry Plavinsky. The ideas of symbolism get dissemination among representatives of the unofficial art of Saratov.

Keywords: nonconformism, Russian symbolism, synthesis of art, an «absolute beauty», a surreal space, Russian painting of 1960–1980, "Arefef's Circle", Gennady Ustyugov, Dmitry Plavinsky, Nikolai Gushchin, Mikhail Arzhanov, Victor Chudin

Искусство 1960–1980-х годов парадоксальное явление, отражающее духовную и психологическую ситуацию в XX столетии в России. В советский период отечественная художественная критика, официальные средства массовой информации, музейные структуры игнорировали новые направления в современном изобразительном искусстве, лишая возможности художников представлять свои произведения. Новое искусство шло вразрез с направлением социалистического реализма в выборе тем и мотивов, выразительных средств и самодостаточности художественного творчества. Неконформизм – это реакция на долгий запрет в выражении личностного восприятия картины мира и протест против советской идеологии¹. Главным становится не содержание, а художественная форма, в создании которой художники были свободны. Отрыв формы от содержания приводил к утрате сюжетной составляющей, что противоречило советской доктрине, таким образом, неофициальное искусство определялось как безыдейность и формализм². В последние годы появляются исследования, посвященные неофициальному искусству в целом и творчеству отдельных представителей. О приемах и идеях символизма упоминают исследователи: А. К. Флоровская, Е. А. Бобринская, Е. Л. Андреева, Т. В. Никольская и Е. С. Зельфонд. Однако, на сегодняшний день этих исследований недостаточно в обороте искусствоведческой науки для полного осмысления данного явления.

Формирующаяся неофициальная культура была связана с русским искусством 1900–1920-х годов, которая выражалась в ощущении потерянности мира и угрозе утраты собственной индивидуальности. Русский символизм в отличие от западноевропейского символизма, который

развивался как литературно-художественная школа, стремился выйти за пределы собственного искусства. Главными идеями символистов были идеи абсолютной красоты, синтеза искусств и создание ирреального пространства. Художники формируют новую живописную систему, построенную на пластической и литературной основах, выражающих проблему жизнотворчества. Обращаясь к идеям символизма, нонконформисты переосмыслили его в контексте своего времени. Постепенно возникает необходимость в создании творческого метода, комплекса приемов, таких, как усиление черт и стилизация. При всей сложности и разнообразии приемов нонконформизм ориентировался на идеи начала века, способы выражения смысла и неуловимого состояния. Изучая взгляды искусства рубежа веков, художники стремились создать свою систему образов.

Поиск «новой реальности», далекой от советской системы художественных взглядов, характерен для искусства «Арефьевского» круга. Творческий метод художников индивидуален, но работы созвучны, целостное прочтение их искусства основано на стремлении свободного выражения художественного образа. Идеи символизма воплощаются в работах «арэфьевцев», написанных на мифологическую и религиозную тему. Художников привлекала мифологическая концепция мира, всестороннее и гармоничное его восприятие. Для понимания смысла важным для «Арефьевского» круга становится цвет – выражение и связь с душевной деятельностью художника и зрителя³. Ранние работы художников испытывают влияние французской школы. У «арэфьевцев» краски накладываются густо, очертания предметов могут быть неясными, границы изображения стираются, множество раздельных мазков создает вибрацию света, что отсылает к творчеству художников конца XIX – начала XX веков. Однако живопись «Арефьевского» круга жестче, она не декоративна, очертания форм грубее, цветовые контрасты ярче. Для восприятия смысла важным становится цвет – выражение и связь с душевной деятельностью художника и зрителя. Изображения, сделанные «арэфьевцами», живописные и графические, становятся символами той современности, в которой они звучат, возможно поэтому между историей, реальностью и мифом, фигуративными и абстрактными стилями нет видимых границ.

Традиции искусства рубежа веков нашли отражение в произведениях Геннадия Устюгова. В своих работах художник обращался к главным темам символизма: образам «вечной женственности» и проблеме синтеза искусств. В 1970-е гг. ощущение бесплотности в творчестве Геннадия Устюгова усиливается полным отказом от анатомической правильности, от определенности и «портретности» лица⁴. К концу 1980-х годов и начала 1990-х гг. художник добавляет различные предметы-символы и музыкальные инструменты. Тема музыки воплощалась в творчестве художника идею синтеза искусств. Его композиции – это одиночные фигуры с гитарой или арфой, или натюрморты с музыкальными инструментами. Музыкален и сам строй его произведений, основанный на цветовых контрастах. Если в ранних работах это светлые полупрозрачные оттенки, то для позднего периода характерен напряженный красный колорит. Один из любимых живописных мотивов – скользящая по воде лодка. Символ времени в творчестве художника. Женские образы остаются главным элементом его работ. В большинстве случаев это фигуры с удлинённым силуэтом, со склоненной головой или скорбно согнутым станом. Своеобразно отношение Устюгова к названию своих произведений: они участвуют в создании образа. Живопись Геннадия Устюгова обладает мощной энергетикой, прежде всего связанной с органичностью и способностью передать ясный образ тому, что обличия не имеет. Как и символисты, Геннадий Устюгов отдален от реальности, не интересуется ею, тем не менее, подобно многим представителям неофициального искусства объектом чувств для художника является реальность. То, что в жизни может иметь вид крайнего простодушия и наивности, пройдя через художественную форму, у Геннадия Устюгова обретает философскую ценность.

Символизм нашел отражение в неофициальном искусстве Саратова. Говорить о нонконформизме в Саратове следует с 1950-х годов. Социалистический реализм к этому времени уже был главенствующим над всеми направлениями в искусстве, прерваны традиции «саратовской школы живописи», берущие начало с В. Э. Борисова-Мусатова, П. В. Кузнецова и П. С. Уткина, ставшей одной из основных линий развития саратовского искусства с начала 1910–1920-х годов. В середине 1930-х в Саратове началось постепенное уничтожение искусства рубежа столетий. И только в начале 1950-х годов в городе появляется группа молодых художников, выражающих протест против приемов соцреализма. Идеи символизма возрождались благодаря Н. М. Гущину. Творческий метод художника сохранял традиции Серебряного века и европейского модернизма. Живопись Н. М. Гущина резко контрастировала с общим фоном идеологически выдержанных работ местных художников. Поиски новых средств выразительности привели Н. М. Гущина к формированию своеобразной, узнаваемой манеры – свободной, с использованием техники многослойного письма⁵. Традиции символизма, сохраненные в творчестве Н. М. Гущина, и его живописная манера

будут переосмыслены в творчестве представителей саратовского нонконформизма: Михаила Аржанова, Виктора Чудина.

Для Михаила Аржанова стремление передать музыкальность, выразительность фактуры и выразительность цвета будет главной задачей на протяжении всего творчества. Поиск максимальной выразительности приводит художника к усилению роли цвета. Как и у символистов, цвет становится способом погружения в ирреальное пространство. Особое внимание художник продолжает уделять фактуре, добиваясь богатства живописной поверхности, продолжая развитие художественных принципов Н. М. Гущина.

Особое влияние творчество Н. М. Гущина оказало на формирование художественных приемов Виктора Чудина. Так же, как и у Н. М. Гущина, основным выразительным средством становится цвет. Наделяя цвет символическим значением, Виктор Чудин создает многочисленные картины-притчи, каждый выбранный цвет олицетворяет определенный жизненный цикл, символизируя бесконечность и непрерывность жизни. Художник писал: «Человек приходит из белого безмолвия зимы, а не из черного космоса в зеленовато-светлое действо весны, когда весь мир кажется вечным и прекрасным. И уходит человек, закончив цикл земной, вновь в белую вечность»⁶. Свои видения художник выражает чистыми цветами, создавая выразительные композиции. Он не пишет лишних деталей и максимально упрощает форму, доводя ее до символа.

Интерпретация идей символизма в неофициальном искусстве Саратова выражается в особом внимании к осмыслению проблемы цвета и его символическому значению. Художники стремятся наделять цвет определенным смыслом, создавая единый художественный образ. Только после 1980-х годов, благодаря выставочной деятельности Радищевского музея в Саратове, живопись художников постепенно вызывает интерес у исследователей.

В работах Д. П. Плавинского символизм выражается в многозначности образов, игрой метафор и ассоциаций. Свой творческий метод сам художник определял как структурный символизм, где «единый образ мира разделен на ряды символов, погруженных в пласты времени: прошедшего настоящего и будущего. «Расщепление и поглощение образа пространством символов и представляет собой структурный символизм»...⁷ Д. П. Плавинский является одним из самых недооцененных художников послевоенного русского искусства, выходящего далеко за пределы советского искусства, соединяющего идеи символизма XIX–XX веков и свой собственный творческий метод.

Живопись художников конца XX столетия была лишена излишней декоративности, некоторой иллюстративности начала века, идеи символизма проявлялись в желании создать ирреальное пространство, стремлением к синтезу искусств и поиском своего идеала. В творчестве Геннадия Устюгова таким идеалом является образ «Прекрасной дамы», основанный на традиции искусства рубежа XIX–XX веков, произведений Борисова-Мусатова и художников «Голубой розы». В работах «Арефьевского» круга символизм воплощался в произведениях, написанных на религиозную тему. Создание ирреального пространства, игра метафор были характерны для Дмитрия Плавинского, разрабатывавшего метод структурного символизма.

Художники неофициального искусства писали намеками и символами, потому что символистской была современная им посткультурная советская действительность. Идеи символизма в творчестве нонконформистов соединяют в себе фрагменты российского прошлого, так же как символические образы начала XX века, выражавшие тоску по прошедшему времени. Для неофициального искусства признаки значения изображаемых объектов обладают более важным смыслом, чем их вещественное значение. Символизм в творчестве художников неофициального искусства – это более разнородное явление по сравнению с символизмом XIX–XX вв., несущее в себе индивидуальные мотивы и отражающее личность самого художника. Исследователь Е. А. Бобринская подчеркивает, что нонконформисты старались смотреть на мир «чужими» глазами, пытались увидеть и осмыслить скрытые символы. Все мифы и все иллюзии тем не менее возникали и развивались внутри советского общества и советской культуры⁸. Но стремление уйти от давления советской идеологии побуждало к переосмыслению искусства символизма. «Пафос отчужденности и борьбы», который был связан с мифологией отверженности, стал одним из ведущих мотивов у русских символистов, который создал особый стиль поведения и мироощущения и создал своеобразную психологию отверженности. Эта черта была переосмыслена в художественных кругах нонконформистов. Мотивы отчуждения от мира и одиночества занимали существенное место в работах художников. С другой стороны, мифология отверженности сопровождалась и определенным бунтом против идеологической пропаганды соцреализма.

Поле смыслов, в которое погружены визуальные образы, созданные в неофициальном искусстве, сформировалось не только в сфере изобразительного искусства. Оно сложилось на пересече-

чении разных эстетических и социальных практик. На сегодняшний день неофициальное искусство интересно тем, что оно создавало одномерные образы, сводящиеся к критической рефлексии советского искусства. Отдельные художественные приемы в работе с пространством или повторяющиеся в разных вариациях мотивы, например, «взгляд сверху», «взгляд по поверхности» – все эти мотивы складываются в политику зрения, созданную неофициальной культурой⁹.

Неофициальное искусство, несмотря на протест против советской идеологии, объектом своего творчества выбирает реальность, ставя ее в контекст своих художественных образов. Символизм искусства рубежа веков отрицает понятие реальности, которая противоречит понятию «абсолютной красоты». Таким образом, идеи и приемы символизма в неофициальном искусстве 1960–1980-х годов переосмысляются в собственную живописную систему, соединяя реальное и духовное в едином художественном образе.

Примечания

¹ Русское искусство: XX век: Исследования и публикации / отв. ред. Георгий Коваленко. Москва. Издательство Наука. 2008. С. 45

² Там же.

³ Андреева, Е. Ю. Орден непродávшихся живописцев и ленинградский экспрессионизм. Санкт-Петербург. Издательство Ивана Лимбаха. 2017. 64 с.

⁴ Устюгов, Г. А. Геннадий Устюгов: Живопись. Графика: Альбом. Санкт-Петербург. Издательство П.Р.П., 2002. 208 с.

⁵ Бобринская, Е. А. Чужие?: неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. Москва. Издательство Шалва Бреус. 2013. 496 с.

⁶ Бобринская, Е. А. Чужие?: неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. Москва. Издательство Шалва Бреус. 2013. 496 с.

⁷ Неофициальное искусство в СССР, 1950–1980-е годы: сборник по материалам конференции 2012 года. Москва: БУКСМАРТ. 2014. 480 с.

⁸ Книга трав Дмитрия Плавинского из собраний Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина: каталог выставки, 19 октября – 13 декабря 2015 / сост. О. Н. Антонов. Москва: ГМИИ, 2015. 167 с.

⁹ Уральский, М. Л. Избранные, но незваные: историография независимого художественного движения Санкт-Петербурга. Издательство Алетейя. 2012. 286 с.

З. М. Овчинникова

Творчество А. Каплана, Б. Ермолаева, Л. Овчинникова в контексте формирования художественного языка отечественной графики 1960-х

Период оттепели в СССР отмечен формированием нового отношения художников к идеологическим и творческим задачам. В Ленинграде творческой лабораторией становится экспериментальная мастерская, объединившая графиков разных поколений. С середины 1950-х и в 1960-х годах здесь работали такие выдающиеся мастера отечественной графики, как Анатолий Каплан, Борис Ермолаев и Лев Овчинников. Авторы объединяет решение творческих задач через обращение к народному, национальному искусству, но в то же время каждый из них обладал своим художественным языком. В статье рассматриваются цикл литографий А. Каплана к произведениям Шолом-Алейхема, цикл литографий-притч о деревне Б. Ермолаева, деревенские серии в «суровом стиле» Л. Овчинникова.

Ключевые слова: период оттепели, СССР, ленинградская экспериментальная мастерская, графика

Zoya M. Ovchinnikova

Creative activity of A. Kaplan, B. Ermolaev, L. Ovchinnikov in the lithographic workshop in the 1960s – tradition and innovation

The period of "Thaw" in the USSR was marked by the formation of a new attitude to artistic tasks. In this period in Leningrad functioned a kind of creative laboratory – an experimental graphic workshop which united artists of different generations and directions. In the mid – 1950s and 1960s. Outstanding artists Anatoly Kaplan, Boris Yermolaev and Lev Ovchinnikov worked there. Each of them had their own style, but they shared interest in the folk, national art. A. Kaplan is the author of a cycle of lithographs for the works of Sholom Aleichem; B. Yermolaev created a cycle of lithographs- parables about village life; L. Ovchinnikov is the author of the village life series in "Severe style".

Keywords: period of "Thaw", Leningrad Experimental Workshop, graphics, "Severe style", Anatoly Kaplan, Boris Ermolaev, Lev Ovchinnikov, art of the USSR

Середина 1950-х – начало 1960-х гг. для советского искусства – время активного поиска новых образных решений, красок и форм, выражающих чувства людей, переживавших перемены, произошедшие в обществе. Приход эпохи оттепели дал большую свободу творчества. Интерес к этому периоду со временем возрастает, и его осмысление, исследования, рассматривающие процессы, происходившие в то время, несомненно, актуальны.

К сожалению, тема творчества графиков этого периода освещена незначительно. Так, К. Карпова в своей диссертации «Суровый стиль. Судьба направления», 2015 г. и статье «Суровый стиль: художественные ориентиры направления»¹ отмечает необходимость более детального рассмотрения истоков и ориентиров сурового стиля. А. Толстой, искусствовед и критик, в рецензии к труду К. Карповой, дал обзор существующим публикациям по теме и отметил недостаточную проработку вопросов, вытекающих из задачи нового, более глубокого и всестороннего изучения феномена сурового стиля, поисков старых мастеров, а также и мастеров мирового модернизма². То же можно сказать и об изучении графического наследия, расширения представления о его развитии во второй половине XX века.

Среди современных авторов, изучавших отечественную графику, искусствовед Б. Сурис. В книгах о графиках XX века, например, о петербургских авторах Анатолии Каплане, Николае Тырсе, им проведен проникновенный анализ творчества художников. Л. Мочалов написал серию статей и монографий о петербургских графиках, об их поисках в период оттепели, в частности, издал альбом о Б. Ермолаеве. Глубоко исследовал творчество авторов в своих трудах Э. Кузнецов, одна из его книг посвящена исследованию жизни и творчества Ю. Васнецова.

А. Каменский в книге «Романтический монтаж» отмечает в суровом стиле в изображении быта «дневниковую искренность и правдивость, не признающую ничего искусственного и нарочитого», которая была для тех лет новшеством, предсказывающим перемены в самом отношении к художественным задачам³. А. Боровский в книге «Как-то раз Зевксис с Паррасием...»⁴ также возвращается к этому периоду развития отечественного искусства, к теме поиска причин, почему именно в графике появляются первые изменения и проявление новых направлений в изобразительном искусстве в середине 1950-х гг. Н. Козырева во вступительной статье к каталогу выставки «Ленинградская станковая литография 1933–1963» в Государственном Русском музее дает картину появления и развития экспериментальной литографской мастерской. Здесь в 1960-е гг. закладывались основы декоративно-пластической системы литографии⁵.

Художников привлекала царившая в мастерской необыкновенная атмосфера, взаимоотношения творческого содружества, духовного единства, возможность работать молодым авторам рядом с большими мастерами. А. Ведерников создал в этот период свои полные поэзии волжские пейзажи по воспоминаниям детства и современные ленинградские пейзажи, натюрморты, интерьеры; Ю. Васнецов – серии сказочных литографий; А. Каплун – цикл гравюр по поездкам по стране; А. Каплан – гравюры по мотивам произведений Шолом-Алейхема; Б. Ермолаев – серию работ о деревне, Л. Овчинников – серии работ о деревне, рыбаках и «ню».

Одним из направлений поисков в искусстве в 1950-х – начале 1960-х было осмысление настоящего через обращение к прошлому, народной жизни, народному искусству. Среди авторов, выбравших такой путь, были ленинградские графики, подошедшие к середине XX века зрелыми художниками – Борис Николаевич Ермолаев (1903–1982), Анатолий Львович Каплан (1902–1980), а также молодой в то время Лев Авксентьевич Овчинников (1926–2003).

А. Каплан учился у нескольких видных мастеров в Академии Художеств в Петербурге (тогда СВОМАС, потом ВХУТЕМАС и ВХУТЕИН), однако из-за постоянной смены педагогов и несогласованности преподавания не стал чьим-то последователем, а путем упорного труда и настойчивых поисков шел к своему собственному выразительному языку⁶. Именно к 1950-м он начал главную тему в своем творчестве – литографии на мотивы произведений Шолом-Алейхема. Это не в полной мере иллюстрации, скорее, собственный взгляд в свое прошлое, в детские воспоминания, которые он подкреплял постоянными поездками на родину в городок Рогачево, подтверждая, что созидание в искусстве связано с памятью личной и культурно-исторической. Одна из работ из серии Шолом-Алейхема «Тевье-молочник» изображена на фронтисписе альбома. На листе, в нижней части, на переднем плане, сидя на лавочке, беседуют двое. Человек слева, в развороте к собеседнику в мешковатом темном костюме и в кепке производит впечатление провинциала, у него большие трудовые руки и густая большая борода. Фигура словно рубленая, форма плотная, оставляет ощущение основательности. Он внимательно смотрит на собеседника. Человек справа – в светлом костюме, летней шляпе-канотье, с тросточкой, тонкие изящные кисти рук крестно сложены на изогнутой рукояти трости. То, что он из столицы, подчеркивают прическа, волосы отпущены до шеи, аккуратно подстриженная окладистая бородка и очки. Справа от собеседников – ослик, привязанный к лавочке. Фоном для работы служит вид городка, с небольшими домиками, нагромождающимися друг на друга, на затейливо изгибающейся улице, уходящей вверх под самый обрез гравюры. Вдалеке на улице жизнь течет своим чередом, жители идут по своим делам, разговаривают, кто-то заходит в дом, точильщик точит ножи и ножицы.

Поскольку тема литографии заявлена, мы понимаем, что человек слева – главный персонаж, которому посвящена серия литографий. Это Тевье-молочник, житель собирательного местечкового городка Касриловки, от имени и вокруг которого разворачивается повествование. Его истории, философские, пересыпанные ироничными афоризмами, рассказанные Шолом-Алейхему, и есть содержание повести. В редкие часы досуга, как он пишет автору в письме, приведенном в начале повести, Тевье очень любит поговорить с просвещенным человеком⁷, разговор – сюжет литографии. Тевье беседует, мы можем с уверенностью считать, с самим Шолом-Алейхемом, приехавшим на лето в Касриловку на дачный отдых. Шолом-Алейхем смотрит на Тевье снизу вверх, это сознательный прием, если проследить линию взгляда, она пройдет выше головы Тевье. Здесь явно символическая передача уважения к этому человеку через взгляд снизу вверх. Справа от собеседников в картину заглядывает ослик, видна только голова, и появление ослика знаковое. У молочника была лошадь, но не было осла, и в произведении нет даже упоминания о нем. Тевье – бедный, мирный человек, он видит в своей жизни много несправедливости, как глубоко верующий человек, ищет объяснение в заветах Божьих. Голова ослика на фронтисписе, на ключевой картине серии может рассматриваться как символ, как священное животное судей, царей, пророков в древнееврейской традиции и во втором своем значении – символ бедности, миролюбия и терпения⁸. И, наконец, городок Касриловка. Улочка городка, собравшего в себя образы всех местечковых городков. А. Каплан даже сомневался, как назвать предыдущий цикл своих работ – Касриловка (Шолом-Алейхема) или Рогачев (родина Каплана)⁹. Городок вырастает на листе головокружительно, такое впечатление, что он возносится к небесам, как аллегория дороги жизни, восхождение главного героя повести – Тевье, его жизненный путь, простого человека, но поднимающегося в своей мудрости и силе духа до вершин святости.

Сама тема литературного произведения оказалась созвучной для Анатолия Львовича. Замечательным образом Шолом-Алейхем рассказал о таком же местечке, в каком прошло детство художника, о людях, портреты которых идут чередой в серии гравюр. А. Каплан родился в черте оседлости и помнил этот мир, его эмоциональный и душевный опыт перекликался с описанными событиями в литературном произведении, поэтому листы серии имеют исповедальный характер. Б. Сурис называет использованный вид жанра – «станковая иллюстрация»¹⁰. Таким жанром пользовались издававшие отдельными листами гравюры Дюрер к «Апокалипсису» и Боттичелли к «Божественной комедии» Данте. Здесь важно то, что хотя отправной

пункт – литература, изображение живет своей жизнью. Мы видим аналогичное движение, стремление уйти от иллюстративности, придать прочтению обобщенность, большую значимость и со стороны других творцов этого времени. Это явление можно видеть, например, у Ю. Васнецова – в гравюрах к русским народным сказкам, у Л. Цуцкиридзе в графике на темы произведений Важи Пшавела и Шота Руставели, у О. Кудряшова к «Истории одного города» М. Салтыкова-Щедрина и других.

У Шолом-Алейхема повесть заняла около 150 страниц, А.Каплан создал более 100 литографий! Цикл огромный, художник работал над ним пять лет. Это – эпос местечковой жизни, и, конечно, он шире, чем литературное произведение. Автор всматривается в человеческую личность, портреты его трактованы обобщенно, изображение фактурно (благодаря авторской технике в литографии, которую он выработывал долгие годы), как будто вибрирует, мерцает, работы смотрятся цельно. Через историю одного человека, через повествование его судьбы в цикле идет постижение мироздания, вырастает образ народа.

Второй автор – Борис Николаевич Ермолаев, работал в литографской мастерской в одно время с Капланом; ровесник, он прошел почти те же этапы становления. Учеба в Художественно-промышленном техникуме в Демидовском переулке у педагогов В. Федоровича, М. Авилова с 1921 г. С 1925 по 1928 гг. учился во ВХУТЕМАСе, ВХУТЕИНе, ныне Санкт-Петербургский Государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Был членом «Общины художников» – «Цеха художников» (1923–1932 гг.) Это был период создания многочисленных объединений и обществ, разногласия мнений, течений, направлений. Л. Мочалов писал, что это было время суровое, но запомнившееся Б. Ермолаеву романтикой борьбы за новое в жизни и в искусстве. Атмосфера творческих поисков волновала и побуждала к интенсивной работе и духовному росту молодого автора. В 1927–1934 гг. он работал в ленинградских изданиях, иллюстрировал детские книги, много писал индустриальные окраины Ленинграда. В 1940–1941 гг. в экспериментальной литографской мастерской ЛОСХа Б. Ермолаев начал работать в коллективе художников с Н. Тырсой и К. Рудаковым. Потом началась война, было ранение, госпиталь¹¹.

После войны вернулся в мастерскую и продолжил работать уже с А. Капланом, А. Ведерниковым и В. Матюх. Дух творчества в этом коллективе был необыкновенный, об этом говорили все, кто приобщился к работе в мастерской. К середине 1950-х мастер отошел от иллюзорной передачи пространства, лишних подробностей, постепенно выработал свой художественный язык, который вскоре стал столь узнаваемым. Рассмотрим его литографию – «Вышивальщицы» 1960 г. Три молодые женщины в комнате. Две из них сидят на лавочке под окном, третья стоит рядом. Две женщины слева держат в руках расшитое полотенце. Та, что в середине группы, сидит, вышивает на белом полотнище красные цветы, вышивка делает полотенце нарядным, даже праздничным. Стоящая женщина держит изукрашенный край рушника в опущенных руках, такое ощущение, что она уже рассмотрела узор и делится впечатлением. Женщина справа внимательно следит за руками швеи в легком наклоне к мастерице. Все они одеты по образу сельянок – блуза, юбка, поверх юбки – фартук, на голове косынка-покрывало, ноги босые. Комната, в которой находятся вышивальщицы, просторна и светла. На охристо-бежевом полу, проходящем ровной горизонтальной полосой, расстелена белая дорожка. Вдоль дорожки идут горизонтальные полосы светло-зеленые, красные и совсем тонкие охристо-бежевые, делающие его звонким, под стать вышивке, придающие праздничность. Фигуры расположены на фоне стены; слева от них дверной проем, обрисованный красным косяком, занавешенный пестрой драпировкой, справа – окно с мелкой расстекловкой бежевым переплетом. Изображение плоскостное, но ощущение пространства и глубины достигается использованием зрительных эффектов. Так, горизонтальная дорожка с полосками вдоль нее создает передний план, и девушка, стоящая на дорожке, смотрится ближе товаров. Женские фигуры, сидящие на лавочке, отделены от стоящей фигуры полосой бежевого пола, они смотрятся вторым планом. А третий план появляется за счет вида из окна на спелые яркие желтые подсолнухи. Композиция ясная, предельно лаконичная сформирована большими плоскостями открытых цветов, сами формы обозначены четко, твердо, все пребывает в равновесии и гармонии, покое. В своих литографиях Борис Николаевич основывается на традиции древнерусской иконописи, отталкивается от работ А. Матисса и крестьянского цикла К. Малевича, народного искусства и лубка¹² и идет дальше, вырабатывая свой собственный метод и способ выражения. Весь «Деревенский цикл» исполнен покоя и философского мирозерцания: «Воскресный день», «Слушают известия», «Сестры», «Пастбище», «Мать и сын» и другие.

В 1960-х Борис Николаевич работает предельно лаконично, его жанровые сцены превращаются в притчи, а образы персонажей – в знаки. В гравюре «Вышивальщицы» три девушки под окном, тройственность – сказочный прием тройного повторения: три сына, три сестры, «три девицы под окном»¹³. Многочисленные образы из жизненных впечатлений синтезированы в единый – крестьянки. В сочетании с декоративными цветами литографии эти девушки смотрятся сказочными, нереальными. Л. Мочалов приводит такие слова автора: «Таких... персонажей, которых изображал Рублев, не было в жизни его времени, их нет и в жизни нашего времени, и, по-видимому, никогда не будет их и в жизни будущего времени. Однако, их внутренняя суть, духовная правда, чувство приподнятости реально существует до сих пор. Ибо красота души,

духовное благородство человека, народа во все времена были неизменны и бессмертны»¹⁴. Мы получили ключ к пониманию цикла от самого Б. Ермолаева. У него не было мысли передавать конкретное, натурное, единичное, а стояла задача выделить лучшее, что есть в человеке, и через синтез жизненных впечатлений создать единый образ. Возможно, таких идеальных персонажей не было и не будет никогда, но то, что передает художник, есть и сегодня – красота души и духовное благородство – это общечеловеческая суть его персонажей и темы произведений. Он мыслит большими категориями, поэтому и серия гравюр выходит на уровень общечеловеческих философских тем: материнства, преемственности поколений, родства, добрососедства, общности, труда, духовности.

Третий рассматриваемый нами автор – Лев Авксентьевич Овчинников (1926–2003), тоже выходец из литографской мастерской, хотя к этому времени она становится уже полиграфической мастерской¹⁵. В искусство он пришел не сразу, после окончания мореходного училища несколько лет ходил в море и только потом решил изменить профессию. Окончил художественное училище им. В. А. Серова (ныне им. Н. К. Рериха), но главной своей школой считал все ту же литографскую мастерскую, а примером отношения к творчеству, глубине погружения в творческий процесс и масштабу задач учился у мастеров старшего поколения. Среди них А. Ведерников, Б. Ермолаев, А. Каплан, А. Каплун, Ю. Васнецов. Для него, как для свободомыслящего автора, литографская мастерская была своего рода убежищем, где можно было относительно свободно работать, оазисом творчества в период оттепели. Атмосфера в экспериментальной мастерской настраивала на поиск новых художественных образов и ассоциаций, и художник, обращаясь к народной теме, также, как старшие товарищи, находит свой путь, создает свой собственный мир. В офорте «Старики» 1970 г. в интерьере крестьянского дома, в комнате пожилая пара – мужчина на табурете и женщина на лавке сидят рядом, под небольшим углом друг к другу, натруженные руки на коленях. Одеты старики в домашнюю одежду: старик в рубахе и широких штанах, женщина в платье с фартуком. По обе стороны от фигур окна с занавесками, между окон – большая икона Богородицы с младенцем, вышитое полотенце обрамляет икону. Глубина достигается за счет трех планов: передний – сидящие старики, средний – стены с окнами, цветок на подоконнике, стол под иконой в красном углу и дальний план обозначен столбом электропередач в одном окне и покосившимся забором, который виден в другом. Контуры форм, очерченные четкой линией, читаются ясно; взгляд переходит со стариков на окно, затем – на образ Богородицы и через второе окно возвращается к старикам, завершив круг. С любовью переданные интерьер, традиционный уклад передают идею сохранения старшим поколением традиций, веры, культуры. Другая тема тоже отчетливо читается – это одиночество стариков. Как известно, в 1960-е годы шел активный отток молодежи из деревни в город, старики доживали свой век одиноко. Теплые тона офорта, уравновешенная композиция создают спокойное, отстраненно-философское настроение, наводят на раздумья. У Л. Овчинникова этот интерес связан с воспоминаниями детства. Он совершает поездки в северные деревни, чтобы лучше прочувствовать их современную атмосферу, их дух. Именно через народную тему все три автора выходят на решение вопросов, которые их волнуют: семьи, любви, одиночества, труда, передачу картины мира.

Офорт «Старики» входит в серию по впечатлениям от поездок. Листы объединены темой, но техники применены разные. Так «Бабушка. Няня» – линогравюра; «Гармонист», «В избе» – ксилографии; «Портрет девушки с одуванчиком» – гравюра на картоне; «Мыслитель» и «Петух» – сухая игла. Все о деревенском житье. В гравюрах сочетаются повседневная реальность и широкие обобщения (такой подход был характерен для складывавшегося в это время сурового стиля). К ним относятся философская, обращенная к проблемам жизни человека работа «Гармонист», портрет крестьянина-фронтвика с развернутой гармонью почти во весь лист. Фоном служит традиционная в деревнях рама с фотоснимками на стене. Снимки из фронтовой и мирной, сельской жизни – судьба целого поколения ветеранов Великой Отечественной войны. Черно-белые вертикали мехов раскрытой гармони задают ритм работе, дают ощущение движения времени. В раме на старом снимке тот же музыкант – фронтвик, гармонь в его руках так же раскрыта, но между ними целая жизнь. Для персонажей картин сурового стиля, по словам А. Каменского: «...вся окружающая их повседневность – своя, близкая, родственная. Этим они живут и дышат, поток таких дней проходит через их жизнь, и ее смысл, ее цель, ее любовь, наконец, только с подобными днями и связаны. В них как бы разлито высокое начало, чувство осознанной цели. Вот в чем ядро романтического аспекта «сурового стиля»¹⁶. Такие персонажи и такое романтическое восприятие появляются в графике художника после поездок по рыбацким северным деревням в цикле гравюр о рыбаках Ладожского озера: линогравюры «Рабочее утро», «Переборка сетей», «Разговор», «Коловорот», «Призывники»; обрезные гравюры «Хлеб-соль», «Бабы». Особняком – работа этого же периода, философский портрет «Мыслитель», выполненная методом «сухая игла».

Таким образом, сравнение произведений нескольких авторов, творивших в один период времени, дает возможность найти у них общие и индивидуальные черты, что помогает лучше ориентироваться в процессах, происходивших в художественном творчестве.

У всех трех авторов прослеживается обращение к своим истокам, стремление найти в прошлом основу, опираясь на которую они строили свои диалоги с историей, выстраивали метафоры и параллели. Этим художникам характерно органическое свойство глубоко проникать в смысл событий и явлений. Однако, каждый воплотил свое, неповторимое. А. Каплан создал цикл литографий с национальным колоритом, передал дух местечковой жизни, ныне исчезнувший. Б. Ермолаев на основе народного искусства и, базируясь на искусстве 1920-х гг., создал идеальный, полусказочный мир. В листах Л. Овчинникова сочетаются национальный колорит, обращение к народному искусству. На материале простейших житейских ситуаций он передает дух времени, чувства современников, разрабатывает направление сурового стиля.

Близки творчеству художников по духу и настроению слова их коллеги А. Самохвалова: «Подлинное искусство, как показывает история, народно и почвенно принадлежит своему народу и своему времени – современно. Надо любить творчество народа в прошлом, его подлинность и его современность своему времени, так как оно мотивировано этим «своим» временем, и создавать новое искусство, современное уже своему, то есть нашему времени – в этом суть традиции»¹⁷.

Примечания

¹ Карпова К. Суровый стиль: художественные ориентиры направления // Вестник славянских культур. 2015. № 2 (36). С. 205.

² Толстой А. Отзыв на диссертацию К. В. Карповой «Суровый стиль», судьба направления // Декоративное искусство и пространственная среда. Вестник Московской художественно-промышленной академии имени им. С. Г. Строганова, 2016. № 1. С. 318–319.

³ Каменский А. Романтический монтаж. Москва: Советский художник, 1989. С. 191.

⁴ Боровский А. Как-то раз Зевксис с Паррасием. Москва: Центполиграф, 2012. С. 50–51.

⁵ Козырева Н. Ленинградская станковая литография 1933-1963. Санкт-Петербург: ГРМ, 2009. С. 7.

⁶ Сурис Б. Анатолий Львович Каплан. Ленинград: Художник РСФСР, 1972. С. 9.

⁷ Шолом-Алейхем. Тевье-молочник. Москва: Текст, 2005. С. 4.

⁸ Рошаль В. Энциклопедия символов. СПб: Сова, 2007. С. 895.

⁹ Сурис Б. Анатолий Львович Каплан. Ленинград: Художник РСФСР, 1972. С. 16.

¹⁰ Сурис Б. Анатолий Львович Каплан. Ленинград: Художник РСФСР, 1972. С. 40.

¹¹ Мочалов Л., Ермолаев Борис Николаевич. Ленинград: Аврора, 1973. С. 17.

¹² Мочалов Л., Ермолаев Борис Николаевич. Ленинград: Аврора, 1973. 24 С. 17.

¹³ Там же. С. 15.

¹⁴ Мочалов Л., Ермолаев Борис Николаевич. Ленинград: Аврора, 1973. С. 19.

¹⁵ Козырева Н. Ленинградская станковая литография 1933-1963. Санкт-Петербург: ГРМ, 2009. С. 7.

¹⁶ Каменский А. Романтический монтаж. Москва: Советский художник, 1989. С. 197.

¹⁷ Самохвалов А. В годы беспокойного солнца. СПб: Всемирное слово, 1996. С. 208.

О. С. Голубева

Книжка-раскраска в творчестве Г. И. Ясинского

На фоне обычных книг-раскрасок ярко выделяются издания, оформленные и проиллюстрированные петербургским художником Г. И. Ясинским (1932–2005), представляющие собой самодостаточные произведения книжной графики, являющиеся средством приобщения ребенка к искусству иллюстрации, а также развития его эстетического вкуса. Автором делается попытка проанализировать оформление и иллюстрации в книгах-раскрасках Г. И. Ясинского, выявить характерные особенности художественной манеры книжного графика, оценить место, занимаемое произведениями художника в искусстве данного жанра.

Ключевые слова: Г. И. Ясинский, книжная графика, иллюстрация, раскраска, петербургский художник, детская книга

Olga S. Golubeva

The coloring book in the G. I. Yasinsky's art

Common coloring books are not similar to the coloring books illustrated by St. Petersburg artist G. I. Yasinsky (1932–2005) absolutely. Yasinsky's drawings in such books are self-sufficient works of book graphics, which are a means of introducing the child to the art of illustration, as well as the development of its aesthetic taste. The author tries to analyze the design and illustrations in the G. I. Yasinsky's coloring books, to identify the characteristic features of the artist's drawing manner, to assess the place occupied by the artist's works of art of this genre.

Keywords: G. I. Yasinsky, book graphics, illustration, coloring book, St. Petersburg artist, children's book

Раскрашивание картинок – одно из самых любимых детских занятий. Книжка-раскраска как одно из средств развития ребенка¹ в наши дни стала очень популярна, в настоящее время педагоги и психологи много говорят о ее положительном значении для ребенка, и именно эта, развивающая функция детской книжки-раскраски стала основной причиной роста спроса на нее среди родителей. Сегодня покупатели раскрасок в большинстве своем не обращают внимания на художественные качества содержащихся в них рисунков, забывая, что детская книга, в том числе и книга-раскраска, также является средством формирования эстетического вкуса ребенка. На полках книжных магазинов можно встретить разнообразные по характеру рисунков раскраски: от самых упрощенных, утрированных по форме силуэтных изображений тех или иных предметов, зачастую выполненных с помощью графических редакторов, до более сложных детализированных рисунков, однако, к сожалению, очень часто похожих по манере исполнения друг на друга. Между тем, книжка-раскраска была такой не всегда. Первые раскраски создавались для взрослых и были предназначены главным образом для дворян, которые могли позволить себе покупку дорогостоящих пигментов, используемых для приготовления красок. Среди таких изданий можно назвать книгу «Славный Альбион»², изданную в двух томах в Великобритании в начале XVII века, а также ботаническую раскраску «Флористика» Роберта Сэйера, вышедшую в 1760 году³. Иллюстрации в названных книгах выполнены в подробной светотеневой манере с активным применением штриха как средства выявления объемности, что делает эти гравюры совсем не похожими на современные контурные изображения для раскрашивания.

Первой раскраской для детей сегодня считают вышедшую в 1879 году «Книгу рисования для малышей»⁴, проиллюстрированную Кейт Гринуэй, известным британским иллюстратором. Издание содержало гравюры, изображающие различные сценки с участием детей, а также короткие стишки и истории. Иллюстрации также были выполнены в подробной светотеневой манере, отличались стремлением к правдоподобию отображению действительности и низкой степенью стилизации. Что касается появления детских книг-раскрасок в России, в качестве первых примеров таких изданий можно назвать экземпляры, выпущенные в издательстве И. Д. Сытина, уделявшего большое внимание выпуску книг для детей, причем доступных различным слоям населения: русские народные сказки, сказки Братьев Гримм, Г. Х. Андерсена, И. Музеуса, Р. Киплинга, С. Лагерлеф и др., а также различные учебные и развивающие пособия⁵. Полноценными раскрасками можно считать страницы из развивающих книг К. В. Лукашевич «Кузовок»⁶, «Обо всем понемногу»⁷, выпущенные в издательстве И. Д. Сытина. В эти издания входили сказки, стихи, загадки, скороговорки, веселые задания, игры, а также «рисунки для срисовывания и раскрашивания», представляющие собой

контурные изображения тех или иных предметов, например животных или ягод, а иногда и целые композиции пейзажей или натюрмортов, где ребенку предлагалось еще и дорисовать какие-либо элементы. Предполагался предварительный перевод этих рисунков на отдельный лист, то есть работа детей цветом непосредственно в книге не подразумевалась. Изданием раскрасок занималось также московское издательство Г. Ф. Мириманова, где выпускались раскраски с контурными изображениями тех или иных предметов и цветными образцами для раскрашивания⁸. Раскраски продолжали издаваться и в самое тяжелое, военное время – в 1940-х годах⁹. Однако гораздо большее количество книг-раскрасок появилось в СССР в 1960-е годы. В этот период в данном жанре активно работали такие художники, как Р. Варшамов, М. Салтыков, Н. Левянт, М. Ю. Алексеев и Н. С. Строганова, А. Баженов и др. В еще большем количестве книжки-раскраски начали издаваться в нашей стране в 1980-1990-е годы.

Именно в 1980-е годы в жанре книжки-раскраски активно начинает работать петербургский книжный график Геннадий Иванович Ясинский (1932-2005), в 1965 году окончивший мастерскую М. А. Таранова Петербургской Академии Художеств. За свою жизнь Г. И. Ясинский оформил и проиллюстрировал около пятидесяти изданий для детей, среди них – стихи, сказки зарубежных и советских писателей, повести и азбуки, а также книги-раскраски. Над книжками-раскрасками Г. И. Ясинский начал работать в конце 1970-х годов, последние работы в этом жанре были сделаны в конце 1980-х гг. Сегодня, в период отсутствия четких критериев оценки произведений искусства, в том числе и книжной графики, когда отечественное искусство книги в целом-то никто не контролирует, и на книжный рынок поступает книжная продукция самого разного характера и уровня художественного исполнения, обращение к искусству советской книжной графики, к творчеству художников, прошедших хорошую школу графического мастерства, к которым можно отнести и Г. И. Ясинского, особенно актуально. Целью данной работы является анализ художественного оформления и иллюстраций в книжках-раскрасках Г. И. Ясинского, выявление характерных особенностей изобразительного языка мастера в процессе его эволюции при работе над данными изданиями, а также оценка места, занимаемого книжками-раскрасками художника в искусстве данного жанра книжной графики.

Самой ранней работой Г. И. Ясинского в жанре книжки-раскраски было издание «О рыбаке и судачке»¹⁰, оформленное и проиллюстрированное художником в 1975 году. В книге есть как цветные иллюстрации – образцы для раскрашивания, так и контурные рисунки – сами раскраски. Иллюстрации выполнены в технике тушь – перо, цветные – с добавлением акварельных заливок. Рисую пером, Г. И. Ясинский использует линию, где-то очень аккуратно вводит легкий штрих. Некоторые композиции статичны, другие – более динамичны. Что касается изображения героев, можно говорить о том, что художник создает яркие колоритные образы, каждый из которых имеет свой характер. Изображения животных и людей трактованы в достаточной мере правдоподобно с небольшой долей трансформации и условности.

Следующая книжка-раскраска с иллюстрациями Г. И. Ясинского была выпущена в 1980 году, это книга «Разговор»¹¹, содержащая английские детские песенки в переводе и обработке С. Я. Маршака. В отличие от предыдущего издания, данная книга-раскраска уже не содержит цветных образцов для раскрашивания. По сравнению с предыдущим изданием, здесь очевидна более смелая работа с образами героев, увеличивается степень трансформации фигур, персонажи трактуются с юмором, композиции иллюстраций становятся более динамичными. Текста в книге совсем немного, большую часть пространства книжных страниц и разворотов занимают рисунки-раскраски. Кроме того, в «Разговоре», в отличие от первой рассмотренной раскраски, рисунки во многом воспринимаются как самодостаточные графические работы: это уже не просто контурные рисунки, а рисунки, выполненные при помощи линии, штриха и пятна. Художник накладывает штрих в разных направлениях, где-то пользуется крестообразным штрихом, что дает разнообразие фактур и тональных градаций.

Подобные по характеру исполнения рисунки можно встретить и в книге-раскраске «Чудеса в решете», вышедшей двумя годам позже – в 1982 году¹². В данном издании наряду с «тяжелыми», нагруженными штрихом и тоном иллюстрациями, сочетающимися в себе линию, пятно и штрих, представлены и легкие «набросочные» рисунки, выполненные без штриховки. Соседство разных, можно сказать, противоположных по характеру рисунков, создает впечатление некоторой тональной разрозненности и несколько нарушает цельность восприятия всей книги.

В том же, 1982 году, была выпущена еще одна раскраска Г. И. Ясинского – «Про все на свете»¹³, представляющая собой азбуку в картинках и стихах. На каждой странице размещены по две иллюстрации, расположенные одна над другой и разделенные между собой стихотворными строчками. В свою очередь каждая иллюстрация – это изображение буквы и какие-либо рисунки, пред-

ставляющие собой самые разные композиции: и пейзажные, и изображения животных, людей, и сюжетные сценки, включающие предметы, названия которых начинаются на определенную букву. Все иллюстрации исполнены с применением линии, штриха и пятна, в рисунках-раскрасках можно наблюдать активную работу штриховкой, изображения смотрятся как самодостаточные рисунки, как будто и не требующие цветового решения.

Ту же технику, композиционное построение, динамичность, использование приемов стилизации и трансформации и даже некоторую гротескность в трактовке образов, решенных с большой долей юмора, можно встретить в раскрасках «Мастер Озорник»¹⁴, «Бременские музыканты»¹⁵ и в сказке «Храбрый портной»¹⁶. В качестве отличительных особенностей последних двух книг-раскрасок можно назвать усиление композиционной связи между соседними страницами, увеличение количества разворотных полуполосных иллюстраций. Что касается рисунков, они становятся еще менее похожими на изображения для раскрашивания, так как в них становится все меньше и меньше «пустых» плоскостей для заполнения цветом, а все больше черных пятен-заливок и плоскостей с разнообразной штриховкой. Таким образом, данные раскраски также стоят очень далеко от привычных современных детских раскрасок, рисунки в них скорее претендуют на самодостаточные графические иллюстрации, для которых цвет вовсе необязателен, что создает противоречие между заявленной формой книжного издания и готовой книгой-раскраской. Интересный выход из положения Г.И. Ясинский находит в раскраске «Храбрый портной». Как и во многих других, рассмотренных выше работах, иллюстрации в данной книге исполнены в технике линия-штрих-пятно с активным применением тона, однако художник помещает внутрь издания отдельную книгу-раскраску, которую предполагается извлечь и использовать для раскрашивания, как раз в ней ребенку предлагаются легкие линейные рисунки, где практически отсутствуют и штрих, и пятно. Таким образом, меняется форма и структура книги-раскраски Г. И. Ясинского.

Похожее композиционное решение имеет раскраска «Огниво»¹⁷. Это последняя книга-раскраска, оформленная и проиллюстрированная художником. Она отличается от предыдущих работ иллюстратора в этом жанре: все рисунки в книге цветные, выполнены тушью и пером с акварельными заливками, но также, как и в «Храбром портном», внутрь книги вставлена раскраска с легкими линейными иллюстрациями.

Таким образом, можно говорить о том, что книга-раскраска в творчестве Г. И. Ясинского прошла сложный путь развития, на протяжении почти целого десятилетия, в течение которого мастер работал в данном жанре книжной графики, характер исполнения рисунков менялся, в результате и сама форма, и структура раскрасок претерпела изменения. Начал художник с легких линейных рисунков, которые были выполнены линией практически одной толщины, однако очень скоро характер рисунков резко изменился: художник стал активно применять в своих иллюстрациях тон, вводя штриховку и пятно, в результате чего изображения приобрели качества самодостаточных графических произведений, как будто и не требующих вмешательства со стороны ребенка. Очевидно, пытаясь сохранить первостепенную функцию своих книг-раскрасок, Г. И. Ясинский изменил композиционную структуру последних изданий в данном жанре, внедрив в середину книг отдельные листы для раскрашивания, представляющие собой легкие перовые рисунки, на этот раз «требующие» заполнения цветом. Главными средствами выразительности в книжках-раскрасках Г. И. Ясинского являются гармоничное сочетание живой уверенной линии, разнофактурного штриха, создающего различные тональные градации, пятен-заливок черной тушью, а также создание ярких комических образов, созданных мастером.

Работая в жанре книги-раскраски, Г. И. Ясинский не ограничивался созданием одних лишь линейных рисунков, он стремился создать полноценные графические изображения, где бы «работали» и линия, и штрих, и пятно. Казалось бы, сам жанр книги-раскраски требует, чтобы иллюстрации выполнялись определенным образом, линейно, чтобы позволить ребенку закрасить как можно больше плоскостей теми цветами, какими он посчитает нужным. Сегодня, когда художник уже умер, и практически отсутствуют какие-либо публикации, посвященные его творчеству, найти однозначное объяснение такого подхода в работе иллюстратора над книгой-раскраской вряд ли представляется возможным. Возможно, такое решение для своих книг было избрано художником из-за нежелания создавать рисунки как бы наполовину, как рисунки, которые сможет кто-то доделать, в данном случае ребенок, который в силу возраста, отсутствия умений может с помощью цвета сделать рисунок как гармоничным, так и крайне невыразительным. Возможно, такой подход был вполне оправдан желанием вернуться к истокам и создавать свои иллюстрации-раскраски так, как это делали первые мастера этого жанра. Однозначного ответа на этот вопрос не существует, но с уверенностью можно сказать, что раскраски Г. И. Ясинского служат еще одной важной цели – фор-

мированию эстетического вкуса ребенка, приобщению детей к искусству графики, знакомству с ее выразительными возможностями. Взяв в руки книгу-раскраску Г. И. Ясинского, ребенок невольно соприкасается в произведении книжной графики высокого художественного уровня, и становится уже не так важно, будет книга раскрашенной или нет.

Примечания

¹ См.: Семченкова М. И. Детская книжка-раскраска как новация в сфере художественного воспитания // Детская школа искусств: традиции и новации: материалы научно-практической конференции (Смоленск, 02.11.2016) / Смоленский государственный институт искусств, 2016. С. 100.

² Drayton Michael. Albion's Glorious Ile. Engraver William Hole, 1612, 1622.

³ Sayer Robert. The Florist. Engravers Adam Smith, Caspar Philips, etc., 1760.

⁴ Little Folk's Painting Book. Engraver Kate Greenaway, 1879.

⁵ См.: Сафроньева А. В. Книга для детей в репертуаре издательства И. Д. Сытина // Вестник МГУП имени Ивана Федорова. 2011. №6. С. 312.

⁶ Лукашевич К. В. Кузовок: Сборник для детей младшего возраста / 4-е изд. Москва: т-во И. Д. Сытина, 1912. 142 с.

⁷ Лукашевич К. В. Обо всем понемногу / Москва: Издание Т-ва И. Д. Сытина, 1913. 245 с.

⁸ И мы раскрашиваем: Книжка-раскраска. Москва: Г. Ф. Мириманов, 1924. 16 с.

⁹ Барто Агния. Игрушки: Книжка-раскраска / Рисунки Якубович Г. С. Москва: издательство и типография Фабрики настольно-печатных игр Красно-Пресненского райпромтреста, 1944. 16 с.

¹⁰ Введенский А. И. О рыбаке и судаке: Книжка-раскраска / Художник Г. И. Ясинский. Ленинград: Художник РСФСР, 1975. 24 с. Формат 18,5 x 21,5 см.

¹¹ Маршак С. Разговор: Книжка-раскраска / Художник Г. И. Ясинский. Ленинград: Лениздат, 1980. 16 с. Формат 20,5 x 26,5 см.

¹² Маршак С. Чудеса в решете: Книжка-раскраска / Художник Г. И. Ясинский. Ленинград: Лениздат, 1982. 16 с. Формат 20 x 28 см.

¹³ Маршак С. Про все на свете: Азбука в стихах и картинках: Книжка-раскраска / Художник Г. И. Ясинский. Ленинград: Лениздат, 1982. 15 с. Формат 20,5 x 28,5 см.

¹⁴ Воронин Сергей. Мастер Озорник: Книжка-раскраска / Художник Г. И. Ясинский. Ленинград: Лениздат, 1984. 16 с. Формат 20 x 28,5 см.

¹⁵ Братья Гримм. Бременские музыканты: Книжка-раскраска / Художник Г. И. Ясинский. Ленинград: Лениздат, 1986. 16 с. Формат 20,5 x 28 см.

¹⁶ Братья Гримм. Храбрый портной: Сказка: Книжка-раскраска / Художник Г. И. Ясинский. Ленинград: Лениздат, 1987. Формат 20,5 x 28 см.

¹⁷ Андерсен Г. Х. Огниво: Книжка-раскраска / Художник Г. И. Ясинский. Ленинград: Лениздат, 1989. 16 с.

А. С. Горбачева

Проблема отношения игровой среды видеоигр и художественного пространства

Статус видеоигр в системе искусств до сих пор не определен и вызывает среди исследователей споры, касающиеся методов исследования этого явления. Феномен гейм-арта как междисциплинарного объекта изучения в статье рассмотрен в контексте возможности создания внутри видеоигры особенной игровой среды и сравнения ее с «иной реальностью» художественного пространства более привычных форм произведений искусства, на основе ряда сходств и различий этих двух понятий.

Ключевые слова: видеоигра, гейм-арт, художественное пространство

Alexandra S. Gorbacheva

The problem of the relation between game environment and artistic space

The status of video games in the art system has not yet been determined and causes controversy among researchers regarding the methods of studying it. The phenomenon of game art as an interdisciplinary object of study is considered in the context of the possibility to create a special game environment inside the video game and comparing it with the "different reality" of the artistic space, based on a number of similarities and differences between these two concepts.

Keywords: video game, game art, artistic space

Видеоигра, как современный культурно-социальный феномен, получивший в последние десятилетия сильнейшее распространение (о чем может говорить появление первых музейных коллекций видеоигр, таких как коллекция МоМА¹, включение игровых технологий в процесс обучения в учебных учреждениях и т.д.), окружена дискуссиями и спорами, касающимися проблем ее исследования и тенденций развития. Активно заявляющее о себе по всему миру с начала 2010-х годов движение независимых разработчиков меняет фокусы и векторы разработок с коммерции на свободу авторского самовыражения и вновь заостряет ряд вопросов, связанных с видеоигрой как с феноменом культуры.

Одним из таких дискуссионных, даже в среде самих разработчиков, вопросов по-прежнему является проблема взаимосвязи игры и искусства, отнесения последней к новым видам художественного творчества (феномен игры как искусства² или гейм-арта); вопрос этот может быть рассмотрен в контексте отношения внутренней игровой среды видеоигр³ и художественного пространства как внутренней же характеристики произведения искусства, определяющей взаимосвязь всех компонентов⁴, их сходств и различий.

Художественное пространство – один из наиболее сложных и важных терминов современной эстетики, объединяющий всю визуальную основу произведения искусства и позволяющий перейти от визуального на интеллектуальный уровень. Большинство исследователей (Х. Ортега-и-Гассет, М. Хайдеггер) художественное пространство противопоставляют геометрической глубине, перспективе, композиции, то есть пространству видимому; художественное пространство – «интуитивная глубина», интеллектуальная, включающая семантические и символические компоненты произведения, его концептуальное наполнение⁵. Художественное пространство – своеобразная цельная «иная реальность»⁶ произведения искусства, со всеми царящими в ней законами и соотношениями, внутренними взаимосвязями и потенциальными возможностями, в том числе, интерпретаций. Оно превращает произведение искусства, по выражению М. Хайдеггера, в «место», то есть в нечто «высвобожденное простором» как «свободой и открытостью для человеческого обитания»⁷, в область духовного постижения произведения.

В этих характеристиках легко угадывается схожесть художественного пространства с игровой средой: такой же цельной, представляющей собой «локацию», отдельный мир с собственными законами и со свободой деятельности реципиента в нем. Именно проблема создания художественного пространства внутри конкретной игры, сведения с ним ее игровой среды преимущественно роднит гейм-арт с искусством; этот процесс объединяет отдельные элементы – графическое и цифровое искусство в визуальном облике, композиторское в создании саундтрека, поэтику и литературу в конструировании вербальных составляющих и т. д. – в общее самостоятельное произведение отдельного вида творческой художественной деятельности. Вопрос появления в видеоигре художественного пространства строго не является вопросом генезиса и эволюции феномена: современная

игра далеко не всегда является произведением гейм-арта, равно как и маловыразительный на первый взгляд проект из 90-х может оказаться сложно организованной художественной системой; вопрос, скорее, в осознанном выборе конкретного автора (или коллектива авторов) и наличии необходимых ресурсов.

Возможно, это сведение на основании черт сходства художественного пространства с игровой средой. Первое из них наиболее очевидное – художественная выразительность во взаимодействии всех компонентов произведения. Ни игровая среда, ни художественное пространство не заключаются только лишь во внешних признаках, но оба во многом ими порождаются; они не сводятся к композиции, объему изображенных фигур, колориту, но связываются с ними как со своеобразными ретрансляторами внутреннего содержания. Решение художественного пространства произведения искусства любого вида определяет художественные средства, которые будут использованы художником⁸. По схожему принципу «работает» и игровая среда: в зависимости от необходимого эффекта игра определяется в жанре и конструктивных свойствах (игра в жанре «поиск предметов» потребует совершенно иного интерфейса и конструкции уровней, нежели «симулятор бога»), в визуальном исполнении, в наличии или отсутствии музыкального сопровождения. Большинство видимых и слышимых элементов видеоигры могут быть проанализированы средствами соответствующих академических дисциплин, однако сводить игровую среду к набору скрепленных единого элемента неверно – это лишь один из ее срезов, неполный, позволяющий судить только о внешних особенностях игры.

Чуть ближе к внутренним особенностям ее, как отдельный вид художественной деятельности, может подвести анализ собственных средств художественной выразительности, которыми обладает любая игра, которые определяют эффект от нее: случайность и условность⁹. «Условность» – важное для любой игры слово, ее составная часть, семантическое поле и определяющие правила. Условность, в целом, понятна: это не только наличие цели, задания, но и специальная игровая обстановка.

Элемент случайности в игре отличается от привычного. Случайность в кино или литературном произведении удивляет реципиента, вызывает у него эмоциональную реакцию, сбивает налаженный процесс мысленной интерпретации произведения – но едва ли способна по-настоящему помешать процессу чтения или просмотра. В видеоигре случайность далеко не всегда случайна или зависит от автора-разработчика и особенностей нарратива: сбой программы, отсутствие функции «сохранения», неожиданно появившийся в локации сильный противник могут «разрушить» всю игру, полностью поменять вектор ее восприятия. В игре случайность – элемент, который меняет контексты и заставляет игрока принимать решения, искать пути устранения проблем, иногда – даже бросать игру или проходить ее заново. И именно благодаря случайности и условности происходит основная часть взаимодействия игрока и игрового произведения.

Итак, игровая среда и художественное пространство определяют средства, которыми пользуется художник, исполняя произведение. Помимо этого, существенной объединяющей чертой двух понятий является возможность внутреннего действия в этом пространстве реципиента, которое в игре и современных формах искусства (перформанс) происходит напрямую, а в искусстве классических и близких форм (картина, скульптура, графика) чаще всего опосредованно.

Реципиент в художественном пространстве произведения «находится» свободно: произведение становится для него местом, миром, по которому он интеллектуально перемещается, который он изменяет в зависимости от особенностей своего восприятия и принимаемых интерпретаций. Видеоигра – сама по себе «локация»; во многих играх, даже самых, на первый взгляд, кровавых и антихудожественных, «мы находим чрезвычайно изощренные визуальные миры»¹⁰, в которых игрок свободен (в рамках игровых правил и технических возможностей) находиться, которые волен исследовать, интерпретировать и по-своему расширять.

Иногда игровая среда становится своеобразной реализацией (хоть и в виртуальном) художественного пространства; мир видеоигры становится моделью мышления, каждый вариант выбора в котором – один из вариантов интерпретации происходящего. К подобному не раз прибегал разработчик Дэви Риден, автор проектов «The Stanley Parable» (2011) и «The Beginner's Guide» (2015). «The Stanley Parable» – история офисного сотрудника Стэнли, однажды осознавшего, что он остался совсем один на своем рабочем месте. Игра сопровождается комментариями Рассказчика, который описывает почти каждое действие Стэнли (и игрока вместе с ним), пытается «рассказывать собственную историю» и весьма расстраивается, если Стэнли-игрок не подчиняется его указаниям. Ни одна из концовок в игре (насчитывается их более десяти) не является истинной: действия игрока внутри игры не запрограммированы, несмотря на наличие Рассказчика и обманчиво линейного сюжета; игра вынуждает игрока спорить с собой, вынуждает ходить по разным ветвям одной и той

же истории, как по «саду расходящихся тропок». Еще дальше Риден зашел в проекте «The Beginner's Guide» – своеобразной автобиографии, где игрок, вновь сопровождаемый голосом Рассказчика, вынужден блуждать между несвязанных друг с другом уровней-игр и выслушивать историю о работчице по имени Кода, относившемся к разработке видеоигр как к процессу творческого самовыражения. Игровая среда «The Beginner's Guide» намеренно дробна и разнородна, наполнена ключами к тому или иному слою восприятия; это – среда свободы интерпретаций и почти физического, осуществляемого с помощью кнопок клавиатуры, путешествия по внутреннему художественному пространству самой себя.

Наконец, третьей важной сходной чертой между художественным пространством и игровой средой является «интеллектуальная глубина», семантико-символическая наполненность, дающая возможность вариативности интерпретаций. Видеоигра может и не быть «картой мышления», а ее сюжетные линии – различными интерпретациями одного явления, но игровая среда проекта все равно может иметь потенцию к интеллектуальной работе игрока в ней, как и в умственном постижении произведения искусства – использованные средства и формы в данном случае не так существенны, как наличие внутренней идеи произведения, ее концепции. В художественном пространстве эта глубина очевидна – она же является его главным качеством. В игровой среде она появляется далеко не всегда (и даже не часто), и наиболее близко подводит конкретную видеоигру к терминологическому отношению к гейм-арту.

В качестве примера можно обратиться к творчеству российской группы разработчиков Ice-Pick Lodge. На счету студии четыре проекта, но наиболее важными, программными видеоиграми студии являются два первых: «Мор. Утопия» (2005) и «Тургор» (2008).

Сюжет психологического триллера, «Мор. Утопия», развивается благодаря трем протагонистам, представляющих собой три точки зрения, три способа видения внутреннего мира игры, любого из которых волен выбрать игрок. Сам же он становится наблюдателем, постоянно вынужденным принимать решения, делать выбор – помогают ему в этом специальные видеосценки, «пантомимы», которые игрок может увидеть, если придет в обозначенное игровое время в обозначенное место, вариативность развития диалогов, наличие выборов, связанных с многомерной сетью пересекающихся и зачастую противоречивых мнений внутри игры. Показательный пример – выбор способа лечения неигровых персонажей в самом конце игры: игрок может навсегда «покалечить» персонажа, дав ему созданный детьми «порошок», а может вылечить без последствий с помощью разработанной врачами панацеи; выбор становится моральным и затрагивает эмоционально-психологическую сторону игрока, вынуждая его раздумывать над тем, какие последствия имеет происходящее. Игрок влияет не на сюжет, а на внутренний мир игры, на его игровую среду, которая, вслед за трактовками и точками зрения, рождает новые смыслы всего проекта.

«Тургор» стал логическим продолжением развития идей студии о взаимовлиянии игрока и игры друг на друга, а также о возможности создания «игры как искусства». «Тургор» – это симулятор принятия творческих решений; игра предстает собой своеобразный «чистый холст», который игрок не только дополняет, меняет, красит в прямом смысле слова, используя специальные инструменты геймплея, так называемые «знаки», – но который наполняет собственным смыслом. Игра на каждое действие игрока дает разнообразные реакции, противодействия, вроде ужесточения условий, в которых происходит действие, или исчезновения главного «ресурса» – Цвета; игра может даже попытаться очень грубо остановить игрока, но творит происходящее исключительно играющий. В «Тургоре» нет единой стратегии и однозначного «пути к победе» – только постижение игры, отношение к ее концептуальным заявлениям (например, о том, что творчество является основной созидательной силой человеческой души) определяет, что и как игрок будет делать, а значит, и что будет с самой игрой.

И это важное для игры понятие «соавторства» подводит к существенному различию, определяющему разницу между игрой и произведением искусства (не отрицая при этом гейм-арта как смежного, хоть и редкого в проявлениях феномена): игра обладает имманентным свойством интерактивности; игры не существует без игрока. Обязательный коммуникативный аспект, обособленность игры от единоличного автора, интерактивность как условие ее существования определяют сущность игровой среды и отделяют ее от художественного пространства в произведении искусства. Художественная среда впускает реципиента в себя, но не требует его обязательного присутствия для собственного существования. Произведение искусства самоценно; игра становится игрой лишь в том случае, когда в нее играют – то есть переживают почти реальный опыт, творят, действуют¹¹. Произведение искусства может никак не влиять на одних людей, но «захватывать» других; игра не существует для тех, кто в нее не играет, поскольку при отсутствии активного увлечения реципиент

не участвует во внутреннем игровом конфликте, не воспринимает в комплексе все использованные в ней средства; даже наблюдение за игрой не тождественно самой игре. Роль игрока в игровом процессе беспрецедентна: без него игра не может ни существовать, ни развиваться во времени и пространстве – и именно действия игрока обуславливают внешние и внутренние детали и особенности, степень раскрытия сюжета и т. д.

Таким образом, можно заключить, что игровая среда хоть и близка, но не тождественна художественному пространству классического произведения искусства. Черты близкого сходства позволяют авторам-разработчикам в ряде случаев свести эти два понятия внутри произведения, создавая произведение гейм-арта – области, совмещающей новые медиа цифрового искусства, реляционную эстетику (как эстетику отношений и ситуаций, рождающих смыслы) с одной стороны, и существенные черты социокоммуникативных практик с другой. Наличие в игре этого синтезированного пространства не доказывает ее однозначного отношения к сфере искусства; оно лишь говорит о сходстве и близости двух областей, позволяющих рассматривать видеоигру как междисциплинарную область изучения, требующего разностороннего внимания и привлечения методов разных областей знания.

Примечания

¹ См: Museum of Modern Art. URL: https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/11/29/video-games-14-in-the-collection-for-starters/ (дата обращения: 19.01.2019).

² В русскоязычной среде термин «игра как искусство», являющийся калькой с англоязычного *game as art*, наиболее употребим разработчиком и исследователем видеоигр Н. Дыбовским (См: Дыбовский, Н. На пороге костяного дома. Расшифровка доклада на конференции разработчиков компьютерных игр. URL: <http://gamestudies.ru/criticism/dybovsky-2005/> (дата обращения: 19.01.2019)).

³ Под игровой средой автором понимается комплекс внутренних характеристик видеоигры, включающий аудио- и визуальное оформление, геймплей, гейм-дизайн.

⁴ См: Никитина, И. П. Тема художественного пространства в современной философии искусства / И. П. Никитина // Вестник Российского университета дружбы народов. 2003. №1 (9). С. 83.

⁵ Там же.

⁶ Флоренский, П.А. Обратная перспектива / П. А. Флоренский // Флоренский П. А., священник. Соч. в 4-х тт. Т. 3 (1). М.: Мысль, 1999. С. 94.

⁷ Хайдеггер, М. Искусство и пространство / М. Хайдеггер // Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 315

⁸ См: Никитина, И. П. Тема художественного пространства в современной философии искусства / И. П. Никитина // Вестник Российского университета дружбы народов. 2003. № 1 (9). С. 83.

⁹ См: Дыбовский, Н. На пороге костяного дома. Расшифровка доклада на конференции разработчиков компьютерных игр. URL: <http://gamestudies.ru/criticism/dybovsky-2005/> (дата обращения: 19.01.2019).

¹⁰ Пол, К. Цифровое искусство / К. Пол. М.: Ад Маргинем, 2017. С. 197

¹¹ См: Деникин А. А. В защиту видеоигр / А. А. Деникин // Обсерватория культуры. 2014. № 3. С. 58.

П. А. Тавостина

Черты постмодернизма в визуальном языке Уэса Андерсона

Американский кинорежиссер Уэс Андерсон обладает ярким узнаваемым стилем построения визуального ряда кинофильмов. В его творчестве ярко прослеживается ряд черт постмодернизма. Андерсон, как и любой творец постмодернизма, активно использует в своих фильмах элемент игры. Это проявляется и в поведении персонажей, и в колористическом решении работ режиссера, и в том, что он вовлекает зрителей в происходящую на экране историю, заставляя их разгадывать скрытые смыслы и снимать покровы с произведения искусства. Следующей яркой чертой постмодернизма, которую использует в своих работах Андерсон, является смешение элитарного и массового в построении визуального стиля кинокадров. Режиссер часто обращается к цитированию и интерпретации достижений художников и кинорежиссеров.

Ключевые слова: постмодернизм в искусстве, киноискусство, Уэс Андерсон, визуальный язык киноискусства

Polina A. Tavostina

Features of postmodernism in the visual language of Wes Anderson

American film director Wes Anderson has a bright recognizable style of building a visual style of movies. In his work, a number of features of postmodernism are clearly traced. Anderson, like any creator of postmodernism, actively uses the element of the game in his films. This is manifested in the behavior of the characters, and in the coloristic decision of the director's works, and in that he engages the audience in the story on the screen, forcing them to uncover hidden meanings and remove covers from the work of art. The next striking feature of postmodernism, which Anderson uses in his work, is the mixture of elite and mass in the construction of the visual style of motion pictures. The director often refers to quoting and interpreting the achievements of artists and filmmakers.

Keywords: postmodernism in art, cinema, Wes Anderson, visual language of cinema

Постмодернизм, как направление в культуре второй половины XX века, противостоящее идеям модернизма, ярко проявился в пространстве мирового искусства. Современная культура рефлексивно оценивает себя как «постмодерн», постсовременность, не противопоставляя себя истории, а понимая прошлое и настоящее в едином конгломерате. Нынешнее молодое поколение практически полностью подчинено клиповому мышлению, что нельзя оценивать с положительной или отрицательной точки зрения, а нужно признать органичным изменением, произошедшим под влиянием постмодернистских тенденций. Основную их часть занимает киноискусство, в котором не только произведение следует данному направлению, но и сам вид искусства является показателем перемен и становится интересным объектом для изучения.

Искусствоведами кинопродукция рассматривается с точки зрения особенностей ее визуальной составляющей, что позволяет говорить о близости его анализа с изучением живописи и графики. Одним из ярких представителей современной киноиндустрии является американский режиссер Уэс Андерсон, который обладает своим уникальным, узнаваемым визуальным языком. Уэс Андерсон мастерски играет с яркими контрастными локальными цветами, а его визитной карточкой стало четкое симметричное построение кадра. Мы можем проследить, с какой точностью режиссер относится к наполнению пространства внутри кадра, очень четко и педантично подбирая каждую деталь. Также режиссер активно использует в своих произведениях постмодернистские приемы, смешивая элитарное и массовое, низкое и высокое. Андерсон вовлекает зрителей в созданную им игру, в которую они охотно вступают. В его работах мы можем проследить отсылки к известным произведениям искусства, которые помогают еще больше раскрыть содержание кинофильма, определяя интертекстуальность как качество его киноязыка.

Игра в эстетике постмодернизма занимает одну из ведущих ролей. Автор играет с произведением, с прошлым, со зрителем. В «Заметках на полях „Имени розы“» Умберто Эко писал, что «постмодернизм делает иронию, игру и занимательность своими главными принципами в создании художественных произведений»¹. Этот элемент – одна из самых ярких и интерактивных деталей, определяющая постмодернистские черты в работах Уэса Андерсона. Он использует ее

во всех своих фильмах. Это проявляется и в характерах героев его фильмов, которые как будто «играют» в жизнь, и в том, что режиссер вовлекает зрителей в некий квест, который они должны пройти. Андерсон намеренно создает ощущение несерьезности происходящего. Его взрослые по-детски инфантильны, что проявляется не только в поведении персонажей, но также и в их костюмах. Взрослые герои зачастую выглядят нелепо, они примеряют на себя образы тех, кем бы им хотелось быть, что создает ощущение театральности происходящего. Так, например, можно обратить внимание на костюм героя фильма «Семейка Тененбаум» 2002 года Чеса Тененбаума, который одет в красный спортивный костюм фирмы Adidas, также одеты и его сыновья. В данной истории у Чеса умерла жена, и теперь он пытается всеми силами обезопасить детей, герой помешан на идее постоянной готовности к неприятностям. Об этом говорит и цвет, и предназначение костюма. Красный на подсознательном уровне у человека ассоциируется с опасностью, от которой легче всего убежать или сразиться с ней в удобной спортивной одежде. Интересны образы Ричи и Марго Тененбаум, а также друга семьи Илая Кэша. Ричи носит теннисную повязку на голове и футболку поло в сочетании с бежевым классическим костюмом, Марго носит полосатое спортивное платье, поверх которого надета норковая шуба, а образ Илая создается с помощью ковбойской шляпы и кожаной куртки. Костюмы придают героям некоторую инфантильность и комичность, как будто персонажи так и не смогли расстаться со своим детством и всячески пытаются за него удержаться, отрицая происходящую действительность. Благодаря этому создается многослойность произведения, где актеры играют своих персонажей, которые в свою очередь также примеряют на себя определенный образ.

Еще одним элементом игры является вовлечение зрителя в происходящее на экране, что осуществляется через особое построение кадра, присущее практически всем работам режиссера. Андерсон использует прием приближения камеры к герою и направление его взгляда прямо в объектив, что создает ощущение того, будто персонаж говорит напрямую со зрителем. Этот метод можно увидеть на примере сцены из фильма «Отель „Гранд Будапешт“» 2014 года, где Месье Густав сидит за столом и разговаривает с Мадам Д. Таких моментов очень много в работах режиссера, поэтому если разбивать его фильмы на кадры, то каждый из них будет напоминать либо постановочную фотографию, либо живописную картину, что является составляющей визуального языка Уэса Андерсона. В пример можно привести еще один кадр из фильма «Отель „Гранд Будапешт“», в которой Агата украшает пирожные, а рядом с ней стоит Зеро. Данная сцена напоминает картину фламандского живописца Квентина Массейса «Меняла с женой» 1514 года своим колоритом, расстановкой персонажей и их деятельностью, светом, а также наполнением пространства, в котором находятся герои.

Следующей яркой чертой постмодернизма, которую использует в своих работах Андерсон, является смешение элитарного и массового, низких и высоких жанров. Это можно проследить на примере того, как соединяется трагедийность и комедийность в поведении персонажей, когда мы не можем точно понять, к какому именно жанру отнести работы режиссера. Также это отражается в том, что Андерсон использует очень яркую палитру локальных цветов, которые мастерски сочетает между собой. Это создает ощущение некоторой глянцевоности и иллюзорности, что так привлекает массового зрителя. Все это позволяет режиссеру создать свой фантазийный мир, художественный язык, говорящий о том, что работы Андерсона являются и авторским кино. Смешение элитарного и массового можно заметить и в обращении режиссера к работам художников прошлого. Умерто Эко писал, что «способом и формой самого постмодернистского произведения становится цитата и цитатность: используя формы, разработанные писателями, художниками, архитекторами прошлого, постмодерн вкладывает в них свое содержание, призывая иронически относиться к продуцируемым им реинкарнациям старых образов»². Андерсон использует в своих фильмах знаменитые произведения искусства, которые режиссер помещает в довольно эклектичное пространство, к наполнению которого он относится максимально серьезно и педантично. Ничего в его произведениях не появляется случайно, но расширять, заложенные в работах режиссера смыслы сможет не каждый зритель. Например, в работе «Семейка Тененбаум» в квартире друга семьи Илая Кэша висят полотна, на которых изображены мужчины в звериных масках. Это картины мексиканского художника Мигеля Кальдерона (Bad Route 1998, Attack 1998), на которых изображены его друзья. Обращая внимание на агрессивных героев картин, мы больше понимаем персонаж Илая, который не контролирует себя из-за постоянного приема наркотиков. Рабочий кабинет Этелины Тененбаум украшен картинами с изображением индейцев американского художника XIX века Джорджа Кэтлина, благодаря чему кажется, что героиня фильма – археолог. Мы также можем

заметить, что режиссер не акцентирует внимание на тех картинах, которые использует в своих фильмах. Он опускает их до обычного зрителя, что говорит о разрушении иерархии жанров, свойственной постмодернизму. В фильме «Отель „Гранд Будапешт“» весь сюжет строится вокруг портрета «Мальчик с яблоком» – якобы шедевра позднего Ренессанса, созданного выдуманным режиссером художником. Некоторые критики увидели в данной картине отсылку к автопортрету Дюрера 1493 года. «Мальчик с яблоком» достается консьержу Густаву Н. в наследство от мадам Д. Консьерж крадет произведение и заменяет его картиной, сильно напоминающей работы австрийского мастера Эгона Шиле, тем самым обесценивая данную работу. Еще одной прямой отсылкой к искусству прошлого является костюм мадам Д., которая одета в бесформенное платье, декорированное знаменитым узором Густава Климта, что раскрывает характер персонажа как женщину с полотен художника. Благодаря этой отсылке зрителям, знакомым с творчеством Климта, становится понятно, как именно хотел показать мадам Д. режиссер, так как сведений о ней дано довольно мало. Но при этом мы видим, что шедевры художника отображаются именно на платье героини, что стирает границы между элитарным и массовым, так как в современности распространилось цитирование произведений искусства в одежде высокой моды и массового производства.

Уэс Андерсон в своем творчестве обращается не только к наследию художников, но и к режиссерам прошлого. Так, пространство отеля «Гранд Будапешт» по стилистике очень похоже на интерьер отеля в фильме «Сияние» 1980 года Стэнли Кубрика, тем более, что сам Андерсон говорил в своем интервью, что «если вы меня спросите, какой режиссер служит мне образцом, причем не только в кино, но и в жизни, то, как ни странно, это Стэнли Кубрик – у него под контролем была мельчайшая деталь»³. Режиссер «Сияния», как и создатель фильма «Отель „Гранд Будапешт“», тоже зачастую пользуется приемом симметричного построения кадра с общим планом и уходящей вдаль центральной линией, что создает эффект «затягивания» зрителя в пространство кинокартины. Еще одним любимым фильмом и источником вдохновения для Андерсона является картина Романа Полански «Ребенок Розмари» 1968 года. В данной работе можно заметить большое внимание режиссера к устройству пространства, это очень предметный фильм, что скорее всего заинтересовало Андерсона, который крайне педантично относится к деталям. В одном из своих интервью газете New York Daily News Андерсон отметил фильм «Подружки» 1978 года Клаудии Вайль как «очень хорошее кино о девушке, которая учится жить самостоятельно и пытается стать фотографом»⁴. Скорее всего, в данной работе Андерсона привлекло мастерское использование контрастных локальных цветов, что также присуще работам режиссера.

Постмодернистские черты очень ярко проявляются в визуальном языке Уэса Андерсона, их можно проследить во всех работах режиссера. Самым основным элементом данного культурного направления является игра, на которой строится вся эстетика постмодернизма. Художники играют с аудиторией, давая им все больше и больше причин для интеллектуального и эмоционального осмысления происходящего. Андерсон, как и любой творец постмодернизма, активно использует в своих фильмах элемент игры. Это проявляется и в поведении персонажей, и в колористическом решении работ режиссера, и в том, что он вовлекает зрителей в происходящую на экране историю, заставляя их разгадывать скрытые смыслы и снимать покровы с произведения искусства. Благодаря всем этим элементам зритель становится неким творцом происходящего, он исследует, играет с прошлым, взаимодействует с персонажами. Фильмы Уэса Андерсона говорят о том, что пророчество Германа Гессе в его романе «Игра в бисер»⁵ сбывается в современной реальности. Наступает время, когда культура уже не придумывает новое, а играет с уже созданным, собирает и перестраивает историю как конструктор в современной действительности.

Примечания

¹ Эко У. Имя розы // У. Эко. – М., 1989. С. 460.

² Там же. С. 460.

³ Five favorite films with Wes Anderson // Rotten Tomatoes. Электронный ресурс. URL: <https://editorial.rottentomatoes.com/article/five-favorite-films-with-wes-anderson/>

⁴ Wes Anderson's 10 favorite New York movies // New York Daily News. Электронный ресурс. URL: <https://www.nydailynews.com/entertainment/tv-movies/wes-anderson-10-favorite-new-york-movies-article-1.1079943>

⁵ Гессе Г. Игра в бисер // Г. Гессе. – М.: Гудьял-Пресс, 1999. – 656.

МУЗЕОЛОГИЯ • MUSEOLOGY

УДК 069-053.6(569.4)

Д. А. Баранникова

Концепция «музей – храм» в зарубежных и отечественных исследованиях

К определению понятия «музей – храм» обращались многие отечественные и зарубежные исследователи в области музейного дела. Рассмотрение проблематики, связанной с данным понятием, является актуальным в связи с изменением роли музеев в современном мире. Для одних исследователей «музей – храм» представляет понятие, которое определяет музей как классический институт, другие рассматривают его как одну из вариативных моделей музея, третьи усматривают в нем возможность непосредственного сравнения храма и музея. Чтобы в современном мире сохранить прежние функции музеев и сам музей как место соприкосновения с подлинными свидетелями исторических и культурных процессов, необходимо повернуться к посетителю, к его желаниям и потребностям, создавать площадки для выражения мнения аудитории, поднимать актуальные темы.

Ключевые слова: музей, музей – храм, музей – форум, музей – активист, музей будущего

Daria A. Barannikova

The concept of «Museum – temple» in foreign and domestic research

Many domestic and foreign researchers in the field of Museum business turned to the definition of "Museum – temple". Consideration of the problems associated with this concept is relevant in connection with the changing role of museums in the modern world. For some researchers, "Museum – temple" is a concept that implies a Museum as a classical institution, others consider "Museum – temple" as one of the models of the Museum, others tend to talk about this issue as a problem in which the modeling principle is the comparison of two institutions – "Museum as a temple". Researchers come to understand that the Museum needs to be reformed, and suggest ways in which it can go in the modern world.

Keywords: Museum, Museum – temple, Museum – forum, Museum – activist, Museum of the future

Понятие «музей есть храм» складывалось на протяжении XIX в. и закрепилось за музеем как определенный статус, или, скорее, как маркер, по которому можно определять как тот или иной музей позиционирует себя. Как говорит музейный исследователь Хадсон, музеи стали рассматриваться как храмы, которые должны создавать «благоговейное отношение к экспонатам»¹. В XIX в. музеи занимают место религиозных институций, которые в то время постепенно утрачивают свой авторитет. Художественный музей понимается как храм искусств, также можно определить и естественнонаучный музей – как храм наук, а музей литературный или комплексный – как храм просвещения и т. д.

Архитектор и теоретик постмодернизма Ч. Дженкс определяет «музей-храм» как «музей, хранящий высокое искусство, [который] способен выполнять храмо-заместительные функции, а его пространство заключает в себе ауру сакральности»². Исследователь утверждает, что «вокруг современного музея все еще сохраняется легкий ореол религии, слабый, но все же различимый нимб, <...> а люди продолжают приходить в музеи в поисках оригиналов»³. А. С. Дриккер и Е. А. Маковецкий обозначают «музей-храм» как «исходно элитарный, принципиально консервативный институт классического музея»⁴. По мнению Т. П. Калугиной, музей превращается в «храм», когда «произведения искусства становятся особо ценными»⁵. Философ-космист Н. Ф. Федоров в своей статье «Музей, его смысл и назначение» определял цель музея как «цель хоровода и храма предков, в который и превратился хоровод»⁶. Мы видим, что исследователи представляют «музей-храм» как нечто священное, сакральное, то, что хранит память человечества и представляет предметы, собранные в музее, исключительно для созерцания и своего рода культивирования.

Со временем понятие «музей как храм» меняется и становится уже не определением, характеризующим учреждение в целом, а моделью, одной из многих, которой может придерживаться тот или иной музей в своей работе. Разные модели могут объединяться в составе одного музея, дополнять друг друга или вовсе отсутствовать. Первая модель, выделенная Д. Камероном в 1971 г.

в журнале «Curator», на контрасте раскрывающая понятие «музей как храм», – это модель «музея-форума». Камерон заявляет о необходимости реформирования музея путем разграничения этих двух моделей, где одно четко явит другое, то есть появление «музея-форума» сможет в полной мере проявить все возможности «музея-храма». Храм, по Камерону, – противопоставление «музея-форума», где ведутся споры и ставятся эксперименты⁷. Еще одна модель – это «музей-активист», более радикальная форма «музея-форума», в которой посетитель наделяется гораздо большим количеством прав⁸. Модель «музея-активиста» основана на практиках соучастия, где зритель выступает уже не пассивным потребителем информации, а активным участником всех процессов. Нина Саймон – эксперт в области организации взаимодействия музеев с публикой, в своей работе «Партиципаторный музей» дает методологические советы музеям и другим публичным культурным учреждениям по тому, как собирать и распространять контент, генерируемый совместно с посетителями. К модели «музей-активист» можно также отнести концепцию «инклюзивного музея», которая предполагает включение индивидуума в общий социокультурный процесс и признание разнообразия всех категорий посетителей.

Чтобы понять, почему термин «музей-храм», вошедший в научный оборот, или определение модели, носит именно такое название, нужно выяснить, что общего между музеем и храмом, как типом архитектурного строения, так и в целом храмом как культовым сооружением. Традиционное сравнение музея с храмом в первую очередь исследователи связывают с архитектурным типом. З. А. Бонами, также как и И. Н. Захарченко, сравнивают музей с греческим храмом, отмечая сходство внутренней планировки и внешнего облика двух типов зданий, которое выражается в использовании античной ордерной системы, создании широких проходов и вместительных залов, а также в архитектурной организации особого центрального места, в котором находится алтарь (в храме) или помещается самый ценный экспонат (в музее).

Помимо архитектурного сходства исследователи выделяют общие черты в деятельности музея и храма. Церкви и монастыри выполняли важные функции в жизни средневекового общества. Они были хранителями жизненно важных материальных ценностей и выступали как хозяйственные центры, обладали юридической властью и могли защитить под своим кровом членов общины от угрожающей им опасности, здесь можно было получить возможность «покаяния» и исправления своих ошибок. Здесь также были первые центры образования. Долгое время лишь при церквях и монастырях были учебные заведения, сохранявшие «ученую книжность». Так и музей, с эпохи Просвещения ставший очагом научно-исследовательской и хозяйственно-трудовой деятельности, выполнял не только функции собирательства и хранения предметов, но и функции просветительства и популяризации. Вслед за храмом, музей стал ассоциироваться с местом, где можно укрыться и получить душевное исцеление, музей дает человеку морально-нравственные ориентиры, воспитывает в нем уважение к старшим. Об этом говорят З. А. Бонами, Н. Ф. Федоров, А. А. Горский и ряд других исследователей.

И. И. Резник, сравнивая деятельность православной церкви и музея, выделяет следующие сходства двух учреждений. Во-первых, сходство в организации храмового и музейного пространства, которое отмечается также в работах Н. Ф. Федорова и П. А. Флоренского. Интерьер строится «экспозиционно-образно», происходящее и в том, и в другом пространстве включает в себя «момент театрализации». Исследователь обращает внимание и на функции данного пространства: «Имея в своем оформлении множество различий, музей и храм обладают способностью переключать обыденное восприятие пространства и времени посетителя в иной «регистр», и, в отличие от беспощадного прогресса, ставят человека выше вещей»⁹. Пространственно-предметную среду храма, где вещи-символы несут определенную закодированную информацию, И. И. Резник, используя термин Т. П. Калугиной, называет «праформой музейной экспозиции»¹⁰.

Следующее сходство, отмечаемое исследователями, это особое «ритуальное действо», которое присутствует как в храме, так и в музее, имеет общие черты, просто выражается в каждом типе учреждения по-своему. Это подчеркивают и И. И. Резник, сравнивая осмотр музейной экспозиции с ритуалом созерцания храмового убранства¹¹, и З. А. Бонами, которая отмечает особую ритуальную топографию, характеризующуюся медленным людским потоком <...>, восхождением по ступеням лестницы к входу в здание или зал¹². Исследователи также выделяют такое сходство, как ритуальное шествие, которое в храме проявляется в огромных очередях к иконе или к мощам святых, а в музее – к шедеврам живописи. «Действительно, – говорит И. Н. Захарченко, – крупные современные музеи, особенно включенные в глобальные туристические маршруты, переполнены, подойти к шедевру, как правило, невозможно»¹³. З. А. Бонами обозначает церемонию торжественного открытия выставок – вернисаж, как другое проявление музейного ритуала, которое можно сравнить с древней символикой «ожидания чуда»¹⁴.

Можно сделать вывод о том, что музей и храм являются исключительными учреждениями, которые имеют общие точки соприкосновения не только в архитектурном облике, но также и в проведении своей деятельности, в организации пространства, функциях и социальной миссии. Музей в нашем сознании обладает особой аурой сакральности, исключительности, которую он наследует от храма, именно поэтому рождается представление о музее как о храме.

Последний вопрос, который необходимо осветить в разговоре о понятии «музей – храм», это проблемы, которые отмечают исследователи, рассуждая о современном положении музея, о возможности существования данного термина или модели, и прогнозирование решения проблем.

Для начала вернемся к Д. Камерону и его модели «музея – форума». В своей статье 1971 г. исследователь ставит проблему о возможности существования «музея – храма» в современном мире увеличивающихся потребностей потребителей, которые стали более требовательны и избирательны. Стоит вопрос, должен ли сегодня чем-то жертвовать «музей – храм», чтобы выстаивать в конкурентной борьбе с массой культурных и развлекательных учреждений. Д. Камерон отвечает, что для этих целей нужно создавать площадки для экспериментов, отвечающие идее форума. Прогнозируя будущее положение музеев, американский исследователь предостерегает их от излишнего акцента на идее форума, потому что основная роль музея не в острых политических и социальных темах¹⁵. А. Лещенко же говорит о том, что музей в современном мире должен брать на себя ответственность формулировать и представлять в своем пространстве разные темы, которые долгое время были табуированы, потому что у него, как у учреждения с социокультурными функциями, есть определенные обязанности перед своим посетителем¹⁶. Она видит решение данной проблемы в «адекватном и равном распределении прав и обязанностей между музеями и их аудиторией»¹⁷.

И. Н. Захарченко в свою очередь отмечает, что музей в современном мире далеко уже не консервативное учреждение, он сумел подстроиться под темп современного мира, органично вписаться в глобализационные процессы и с успешностью отвечает на все возрастающие потребности своих посетителей. Исследователя больше интересует архитектурный облик музея как храма, поэтому ее прогнозирование касается новых архитектурных ультрасовременных концепций музея, как, например, концепция «музея без стен» или даже «стен без музея» (музей, который имеет внешний облик, имеет свое собственное пространство, но не имеет постоянной экспозиции). Захарченко смотрит в будущее с надеждой на лучшее, где музей без коллекции и его «оболочка пустоты» не смогут превратить саму культуру в нечто пустое¹⁸.

А. С. Дриккер и Е. А. Маковецкий также утверждают, что «музей – храм» не утратил в современном мире своей актуальности, но они не могут провозгласить «музей – храм» идеальной культурной институцией. «Этому препятствуют определенные процессы сегодняшнего музейного триумфа, которые, вероятно, связаны с врожденными качествами музея-храма»¹⁹. На вопрос, должен ли «музей – храм» как изначально консервативный институт встраиваться в мир интерактивных учреждений, отвечают, что это грозит музею потерять свой прежний статус и изменить свое настоящее предназначение. Исследователи отрицают возможность музея идти на контакт с посетителем путем создания «музеев участия», «музея – форума» и тем более «музея – активиста», ведь данные концепции вытесняют потребность в созерцании, ради которой возводился «музей – храм». Их вердикт весьма категоричен. По их мнению, эра музея-храма завершается, и «музей как храм» останется нам только наследством. Предложенный исследователями прогноз не предполагает угасания культуры²⁰. «Музей – храм, его опыт – важнейший ориентир для поисков новых «вечных» ценностей и возведения новых храмов»²¹.

В. В. Дедова в своем исследовании также ставит вопрос о том, как найти грань между «музеем-храмом» и музеем как местом развлечения. Решение данной проблемы она видит в использовании методов музейного маркетинга не в привлечении аудитории и увеличении посещаемости музеев путем создания в музейном пространстве организаций, приносящих доход, но не соответствующих назначению данного института, а в исследованиях деятельности учреждения, анализа востребованности музейного продукта, изучения целевой аудитории, прогнозирования успехов музейных проектов²².

Обобщающий взгляд на данную проблему дает Е. Н. Мастеница. Рассматривая процессы «глобализации» в музейной сфере, причины появления «лирических музеев», исследователь трактует их как ответ музея на вызовы времени, подчеркивает актуальность трансляции музеем гуманитарного знания, обладающего способностью перевода общечеловеческих ценностей в личный формат в эпоху глобализации культуры. По ее мнению, в дальнейшем модель музея как храма неизбежно будет трансформироваться за счет роста комплексных музеев, роста популярности частных музеев и появления учреждений музейного типа²³.

Музей в современном мире, сохраняя определенные схожие с храмом черты и оставаясь институтом, воспринимаемым как нечто элитарное, меняется, чтобы продолжить свое существование. Происходит изменение внешнего облика и функционального наполнения музея. В одном институте сегодня могут сливаться несколько моделей, различающихся по степени взаимодействия с посетителем, а также в музеях разного типа появляются новые отделы по работе со своей аудиторией, например, отдел социально-культурных коммуникаций или отдел инклюзии.

Теоретики и практики музейного дела по-разному смотрят на причины и последствия изменения музея в современном мире, кто-то настроен крайне негативно и отмечает, что некоторые формы новой музейной работы могут повлечь за собой изменение статуса музея. Однако все исследователи признают происходящую трансформацию музея в современном мире, говорят о необходимости его реформирования для успешного продолжения существования института. Исследователи спорят о том, должен ли продолжать существовать «музей как храм» и что сделать, чтобы сохранить его прежнее предназначение. Они предлагают свои варианты создания учреждений нового типа, использования маркетинговых технологий в изучении потребностей и интересов своих посетителей и возможностей, которые предоставляет современная наука, для того чтобы не переступить ту грань, где музей будет местом исключительно для развлечений.

Примечания

¹ Хадсон К. Влиятельные музеи. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. С. 30.

² Дженкс Ч. Зрелищный музей – между храмом и торговым центром: Осмысление противоречий // Пинакотекa. 2000. № 12. С. 8.

³ Там же.

⁴ Дриккер А. С., Маковецкий Е. А. Музейный храм // Интерлос. Международный журнал исследований культуры. 2016. № 3. С. 32.

⁵ Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. Санкт-Петербург: Петрополис, 2001. С. 191.

⁶ Федоров Н. Ф. Музей, его смысл и назначение // Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. Москва, 1995. С. 370–422.

⁷ Cameron D. F. The Museum, a Temple or the Forum // Curator: The Museum Journal. 1971. P. 11–24.

⁸ Лещенко А. Какое будущее ждет музей? // Aksenov Family Foundation. URL: <http://aksenovff.com/ru/kakoe-budushhee-zhdet-muzei/> (дата обращения: 03.12.2018).

⁹ Резник И. И. Музей и храм. Точки соприкосновения // Национальные приоритеты России. 2014. № 4 (14). С. 62.

¹⁰ Там же. С. 61.

¹¹ Там же.

¹² Бонами З. Как читать и понимать музей. Философия музея. Москва: Издательство АСТ, 2018. С. 15.

¹³ Захарченко И. Н. Художественный музей как храм современной культуры (новые веяния в архитектуре и экспозиционной практике XX столетия) // Все о туризме. Туристическая библиотека. Образовательный туристический портал. URL: http://tourlib.net/statti_tourism/zaharchenko3.htm (дата обращения: 25.11.2018).

¹⁴ Бонами З. Указ. соч. С. 15.

¹⁵ Лещенко А. Указ. соч.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Захарченко И. Н. Указ. соч.

¹⁹ Дриккер А. С., Маковецкий Е. А. Указ. соч. С. 29.

²⁰ Дриккер А. С., Маковецкий Е. А. Указ. соч. С. 25–36.

²¹ Там же. С. 36.

²² Дедова В. В. Музей и свобода выбора: между храмом и агорой // Вестник СПбГУК. 2016. № 2 (27). С. 107–110.

²³ Мастеница Е. Н. Музей в условиях глобализации // Вестник СПбГУК. 2015. № 4 (25). С. 118–122.

Ю. С. Смоленцева

Формы интерпретации традиционной культуры в деятельности этнографических музеев

В статье проанализированы понятие и формы вербальной интерпретации объектов и предметов традиционной культуры в музеях этнографического профиля. Приведен сравнительный анализ деятельности этнографических музеев России. Рассмотрены формы вербальной интерпретации в данных музеях. Особое внимание уделяется деятельности Российского этнографического музея. Сделаны выводы о необходимости совершенствования работы музея.

Ключевые слова: этнографический музей, формы вербальной интерпретаций, экскурсия, музейный праздник, этнос

Yulia S. Smolentseva

Forms of interpretation of traditional culture in the activities of ethno-graphic museums

The article analysed the concept and the forms of verbal interpretation of traditional culture objects in museums of ethnographic profile. A comparative analysis of the activities of ethnographic museums in Russia is given. The forms of verbal interpretation in these museums are considered. Particular attention is paid to the activities of the Russian Ethnography Museum. Conclusions about the need to improve the museum forms were made.

Key words: Museum of Ethnography, verbal interpretation forms, traditional culture, excursion, museum holiday, ethnos

Этнографическое наследие занимает особое место среди историко-культурного наследия. Объекты и предметы традиционной культуры, с одной стороны, помогают представителям одного этноса дифференцироваться от других этносов, с другой – идентифицироваться с собственным.

Современный мир находится в отрыве от традиций. Нам уже практически не известна как духовная, так и материальная культура предков, тем более – других народов. В условиях глобализационных и урбанизационных процессов большинство наших современников уже не знают о назначении некоторых предметов традиционной культуры, которые, как казалось ранее, были широко известны, и их назначение было понятно всем. Кроме того, посетители зачастую не обладают знаниями о мироздании не только других народов, но и своих предков. Именно эти знания многое могут объяснить в традиционном быту этносов. Поэтому без помощи опытного наставника-экскурсовода гости музея не могут разобраться с различными знаками, которыми изобилуют предметы одежды и домашней утвари, «прочсть» их в качестве текстов традиционной культуры. Следовательно, для современных посетителей необходимо многое разъяснять, для чего и необходима вербальная интерпретация.

Существует большое количество определений понятия «интерпретация» в отношении культурного наследия. Так, например, Л. М. Шляхтина в своих работах указывает, что «это истолкование музейных предметов как источника знаний и эмоций, их критический анализ»¹. Американский исследователь Ф. Тилден подразумевает под данным термином «образовательную деятельность, целью которой является раскрытие смысла и взаимосвязей посредством использования оригинальных предметов, личного опыта и иллюстративных средств массовой информации, а не просто передачи фактической информации»². Также достаточно полно суть определения отражает толкование, данное британской Ассоциацией интерпретации наследия, как «процесс общения, который помогает людям лучше понять свое место, коллекцию или событие»³. Подводя итог и суммируя данные высказывания, мы предлагаем собственное определение. Вербальная интерпретация – это процесс устного истолкования объектов и предметов культурного наследия в ходе образовательной деятельности, с целью получения новых знаний, эмоций, личного опыта. В музеях вербальная интерпретация может существовать в разных формах, о которых речь пойдет далее.

Таким образом, этнографические музеи – хранители традиционной культуры, стремящиеся с помощью вербальных форм интерпретации донести до посетителей культуру собственного и других этносов.

Автором была проанализирована деятельность восьми этнографических музеев на территории России, чтобы выявить наиболее часто встречающиеся формы вербальной интерпретации объектов и предметов традиционной культуры. Были выделены следующие формы: экскурсия, лекция, музейное занятие, беседы, праздник в музее, мастер-класс. Оценка распространения вербальных форм происходила на основе определенных критериев: вербальные и комплексные формы рабо-

ты, выразительные средства, формы активизации внимания, целевая аудитория. Стоит выделить собственно формы вербальной интерпретации, использующие в качестве основного инструмента речь музейного сотрудника и комплексные, объединяющие в себе вербальные и невербальные элементы коммуникации. Следовательно, для привлечения и овладения вниманием посетителей, а также для поддержания интереса музейными сотрудниками используются формы активизации внимания и выразительные средства. Также необходимо проследить, на кого ориентируются музеи при создании программ, для этого была учтена целевая аудитория данных форм. Выделенные критерии позволяют лучше понять ситуацию в среде музеев этнографического профиля и сориентировать музейных сотрудников на создание новых музейных проектов, охватывающих другие категории посетителей, используя новые идеи для проведения музейных программ.

Анализ показал, что самой распространенной формой является экскурсия. Она присутствует во всех восьми этнографических музеях. На втором месте по популярности находится праздник в музее (присутствует в 5 музеях), затем следуют музейный урок и лекции (применяются в 4 музеях). Два музея имеют собственный фольклорно-этнографический театр. Единичны случаи распространения таких форм, как школа ремесел, фольклорный ансамбль, летняя музейно-этнографическая школа и летний университет.

Необходимо подчеркнуть, что помимо форм собственно вербальной интерпретации во всех музеях также присутствуют и комплексные вербальные формы. Среди них праздники в музее, театр, посиделки, «беседы», мастер-класс, летняя музейно-этнографическая школа, летний университет. Отдельно следует выделить интерактивные экскурсии, в которых экскурсанты непосредственно привлекаются к различным видам деятельности, используя театрализацию, фольклор, игры как способы интерпретации ушедшей действительности. Все вышеперечисленные формы применяются в музейной практике уже полвека и стали традиционными.

Формы вербальной интерпретации в этнографических музеях имеют особенности, связанные с широким использованием выразительных средств. В рассмотренных этнографических музеях больше всего в музейных формах используют фольклор (музыка, сказки, притчи и т. д.), что соответствует профилю организации. В большинстве музеев это присутствует, за исключением музея-заповедника «Щелоковский хутор»⁴. Также во всех музейных формах используются следующие методы педагогического воздействия: повествовательный, вопросно-ответный, игровой и элементы театрализации.

Музейные формы во всех рассмотренных музеях рассчитаны на детей и взрослых. Самых маленьких посетителей с 3 лет приглашают на музейные программы в Российском этнографическом музее⁵, но мероприятия и кружки рассчитаны на детей до 11 лет. Все музейные программы рассчитаны на младших школьников, для тех, кто старше, музеи не предлагают свои разработки. Обзорные и тематические экскурсии предусмотрены преимущественно для взрослых, хотя музеи вписывают в число слушателей и детскую категорию.

В Российском этнографическом музее представлено большое разнообразие музейных форм для детей разных возрастов. Дошкольникам и школьникам 1–4-х классов предлагают посетить экскурсии и экскурсии с игровыми элементами, в которых через сказочный сюжет музейные педагоги знакомят с элементами традиционной культуры. Кроме того, музей предлагает детские праздники для ребят 7–11 лет: «День рождения в музее» и календарные праздники, которые распределены по месяцам и совпадают с традиционными народными праздниками. Для обычных посетителей разработаны обзорные и тематические экскурсии по экспозициям Этнографического музея, которые рассчитаны на различные категории гостей музея. Также есть экскурсия по Особой кладовой только для взрослой аудитории.

Наиболее популярными являются комплексные формы интерпретации. В музее организованы студия этнопедагогики «Солнышко», в которой дети через фольклор и игры знакомятся с культурой народов России и стран ближнего зарубежья, «Школа ремесел», где маленьких посетителей учат делать традиционным способом разные поделки, и «Крошка – этнограф», программа, в которой через традиции, фольклор и обряды, дети узнают о культуре народов России.

В Российском этнографическом музее также существует собственный этнографический театр под руководством В. Г. Пушкарева, в котором артисты театрализируют фольклор, воссоздают обрядовые действия и выступают на музейных праздниках, и арт-терапевтическая театр-студия «Эпос» под руководством А. А. Филимонова, в которой люди с психосоматическими нарушениями ставят спектакли по фольклору народов России.

Музей «Витославицы»⁶ представляет своим посетителям интерактивные театрализованные экскурсии по всему музею с играми и колокольным звоном. Для посетителей предлагаются праздники в музее и посиделки с мастер-классами, играми и байками. Подобную организацию можно увидеть и в

музее-заповеднике «Кижы»⁷, где большое значение уделяют детским музейным праздникам (например, День знаний) и образованию в целом, поскольку, при музее создали летнюю музейно-этнографическую школу, летний университет и лекторий. Особенностью музея-заповедника можно назвать собственный фольклорно-этнографический театр, который не только исполняет народные песни, но и ставит народные танцы и разучивает игры. Работники музея и театра одновременно проводят такую форму, как «беседы». Стоит обратить внимание и на деятельность архитектурно – этнографического музея «Семенково»⁸, в котором также существует свой фольклорный ансамбль и проводятся мастер-классы, игры, квесты, праздники, интерактивные программы с погружением в жизнь русской деревни. Особенностью данного музея является наличие программ, проводимых с помощью волонтеров музея на архивном материале, когда посетителей вовлекают в повседневную жизнь вологодской деревни – в сбор податей, диктовку писарю прошений, уборку урожая и т. п.

Подобно предыдущим музеям, праздники, обзорные и тематические интерактивные экскурсии проводятся и в Марийском этнографическом музее им. В. И. Романова⁹, музеях-заповедниках «Лудорвай»¹⁰, «Щелоковский хутор», «Тюльберский городок»¹¹. Эти музеи уступают по объему предложенных программ «Витославицам» и Российскому этнографическому музею, но они развиваются и разрабатывают свои музейные формы.

Подводя итоги, стоит отметить, что в работе музеев с посетителями можно выделить как положительные, так и отрицательные аспекты. Среди положительных аспектов стоит выделить следующие: наличие традиционных форм работы музея с посетителями вербального характера; ориентация музейных программ на разные категории посетителей; использование различных приемов активизации внимания; поиск новых форм и методов работы с молодежью; привлечение к сотрудничеству образовательных учреждений и волонтеров.

К отрицательным аспектам можно отнести: однообразие традиционных форм работы музея с посетителями; ограничение посетителей по возрасту (большая часть программ рассчитана на детскую аудиторию).

Таким образом, музейными работниками осознаются этнические проблемы и выражается стремление их решить за счет вербальной интерпретации объектов и предметов этнографических музеев. Музеи стремятся донести до посетителей разнообразие культур этносов с помощью музейных форм, которые выражаются в собственно вербальных и комплексных вариациях. На современном этапе требуется необходимость поиска новых решений и идей при создании музейных программ. Это может быть разработка новых тем, которые соответствуют профилю музея, но плохо отражены в экспозиции, или создание форм, интересных для подросткового возраста. Этнографическим музеям следует обращать внимание на передовой успешный опыт и стремиться создавать у себя музейные формы, которых пока нет в арсенале, чтобы привлечь посетителя и обеспечить ему разнообразие выбора в соответствии с возрастными и культурно-образовательными потребностями.

Примечания

¹ Шляхтина Л. М. Основы музейного дела : теория и практика : учеб. Пособие. СПб.: Лань. Планета музыки, 2018. С. 237.

² Tilden F. Interpreting Our Heritage. The university of North Carolina press: Chapel hill, 1977. P. 8.

³ Association for Heritage Interpretation (AHI) [Электронный ресурс]. URL: <https://ahi.org.uk> (дата обращения: 7.03.2019).

⁴ Архитектурно-этнографический музей-заповедник «Щелоковский хутор». URL: <http://www.hutor-museum.ru> (дата обращения: 12.03.2019).

⁵ Ботякова О. А. Современная культурно-образовательная практика Российского этнографического музея в начале XXI в. URL: <http://journal.ethnomuseum.ru/ru/articles/sovremennaya-kulturno-obrazovatel'naya-praktika-rossiyskogo-etnograficheskogo-muzeya-v> (дата обращения: 26.09.18).

⁶ Новгородский государственный объединенный музей – заповедник. URL: <http://novgorodmuseum.ru/muzej-zapovednik/velikij-novgorod/16-.html> (дата обращения: 12.03.2019).

⁷ Государственный историко-архитектурный и этнографический музей – заповедник «Кижы». URL: <http://kizhi.karelia.ru> (дата обращения: 12.03.2019).

⁸ Архитектурно-этнографический музей Вологодской области «Семенково». URL: <https://www.semenkovo.ru/ru/o-muzee> (дата обращения: 12.03.2019).

⁹ Марийский этнографический музей им. В. И. Романова. URL: <http://www.kmkmuzey.ru> (дата обращения: 12.03.2019).

¹⁰ Архитектурно-этнографический музей-заповедник «Лудорвай». URL: <https://ludorvay.ru> (дата обращения: 12.03.2019).

¹¹ Этноэкологический музей (экомузей) – заповедник Тюльберский городок. URL: <https://tyulber.nethouse.ru> (дата обращения: 12.03.2019).

Л. А. Голова

Агитпароход как пример передвижного выставочного пространства

Автор обращается к истории организации передвижных экспозиционных пространств, к уникальному облику агитпоездов и агитпароходов. На примере литературного агитпарохода «Скрябин», описанного И. Ильфом и Е. Петровым в романе «Двенадцать стульев», выявляются основные особенности передвижной выставки, показана связь литературного образа с его реальным историческим прототипом. Ключевые слова: И. Ильф, Е. Петров, «Двенадцать стульев», агитпароход, передвижное выставочное пространство, экспозиционное проектирование

Lyubov A. Golova

The agitation ship as an example of a mobile exhibition space

The author refers to the history of the organization of the mobile exhibition spaces, captured in the face of agitation trains and agitation ship. On the example of the literary agitation ship "Scriabin" described by I. Ilf and E. Petrov in the novel "The Twelve Chairs", the main features of the traveling exhibition are revealed, the connection of the literary image with its real historical prototype is shown.

Keywords: I. Ilf, E. Petrov, "The Twelve Chairs", agitation ship, mobile exhibition space, exhibition design

В стремлении привлечь посетителя, сделать музей доступным для широких слоев населения ведутся постоянные поиски. В экспозиционно-выставочном проектировании наблюдается большое разнообразие научных и творческих подходов в области формообразования демонстрационной среды, нередко выступающих ремейком уже когда-то существовавших. Одним из них выступает создание все- и всеобщего доступного мобильного выставочного зала, меняющего местами статичное музейное пространство и посетителя, создающего ситуацию, когда не только человек приходит в музей, но сам музей вторгается в его повседневную жизнь. Развитие данной идеи прослеживается на протяжении всего XX в и в первую очередь связано с формированием агитационных выставочных практик. Агитационное выставочное пространство – это особый культурный феномен, связанный с формированием и формообразованием демонстрационной среды, получивший активное развитие в XX веке. Говоря об агитационном пространстве, мы отмечаем, что в его рамках происходит распространение идей, воздействующее на сознание, настроение, общественную активность. Любое выставочное пространство по своей сути агитационно, поскольку изначально несет в себе информационный посыл, обусловленный целенаправленным созданием семантически богатых, энергичных и имеющих силу примера образов действительности.

В 1917–1920 гг. в Советской России получает второе рождение специфичное экспозиционно-выставочное явление – передвижное выставочное пространство, запечатленное в лице агитпоездов и агитпароходов. Первым примером организации мобильной экспозиции в истории выставочного дела выступает Всероссийская передвижная пожарная выставка 1897 г. Она предвосхитила появление советских агитпоездов и агитпароходов, вслед за которыми последовало создание передвижных выставочных пространств по всему миру. В 1936 г. идея была реализована американской компанией General Motors в автомобиле Futurliner, а затем в проектах музеобусов Варшавского Национального музея (1949 г.) и музея Изыщных искусств в штате Вирджиния (1953 г.), после чего разработкой передвижных выставочных пространств, как правило, имевших название «Транспортное средство – музей», занялись проектно-конструкторские и технологические бюро СССР, Франции, Японии и др. государств.

Из воспоминаний современников, например, чехословацкого писателя Яна Ольбрахта, известно, что во время движения фасады этих транспортных средств, с нанесенными на них изображениями, напоминали передвижную выставку. А некоторые архивные документы указывают на то, что внутри поездов и пароходов преимущественно санитарно-инструкторского и литературно-просветительского назначения размещались тематические экспозиции «по музейному типу» с настоящими экспонатами, некоторые из которых приводились в действие, с этикетками и поясительными текстами¹.

Свидетельство о подобном можно обнаружить в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев»², где авторы лишь упоминают о бонистической выставке, устроенной на борту агитпаро-

хода «Скрябин». В образе «Скрябина» авторам удалось запечатлеть черты агитпарохода не только как одного из самых коротких художественных явлений советской эпохи³, но и как передвижного выставочного пространства со всеми присущими ему особенностями. Основанием тому служит факт, что, вводя определенные образы, соавторы щедро пользовались даром наблюдателей⁴ и, ориентируясь на читателя-современника, вводили в роман образы, имеющие реальные прототипы.

Прототипом «Скрябина» служит курсирующий по Волге в 1919 г. агитпароход «Красная звезда». Впервые об этом говорит С. П. Жеренков⁵, указывая на общие черты пароходов: название и маршрут. Вводя в роман пароход «Скрябин», писатели указали на его связь с «Красной звездой» в названии. Скрябин – настоящая фамилия Вячеслава Михайловича Молотова, политкома, возглавившего это речное судно, о чем не мог не знать И. Ильф, работающий какое-то время в «Окнах РОСТА»⁶, ведавших в том числе агитпоездами и пароходами.

Сходство маршрута подчеркивается тем фактом, что «Пароход «Скрябин», заарендованный Наркомфином, должен был совершить рейс по Волге от Нижнего Новгорода до Царицына, останавливаясь у каждой пристани и производя тираж выигрышного займа [...]»⁷. «Красная звезда» в 1919 г. проделывает тот же путь, в котором Нижний Новгород является важным стратегическим пунктом, выполняющим роль центра отпора белому движению в Поволжье, только производит не тираж выигрышного займа, а разбрасывает агитационные листовки. Во многих литературоведческих текстах обычно дается указание на то, что в произведении описано путешествие И. Ильфа на пароходе «Герцен» в 1925 г. Сходство маршрута всех пароходов связано с традицией волжского плавания, оформившейся еще в конце XIX века, описанной Розановым в очерке «Русский Нил»⁸.

Дополняя литературный пароход некоторыми чертами исторического прототипа, можно выделить следующие его особенности в качестве передвижного выставочного пространства первой четверти XX века.

Первая – взаимодействие центральной темы в сюжетно и орнаментально оформленных фасадах агитсредств и предметном наполнении экспозиции. Так, бонистическую выставку на борту «Скрябина» взаимодополняли фанерные щиты с радужными изображениями гигантских облигаций.

Вторая – ориентация на региональные особенности. Как правило, это проявлялось во внешнем оформлении, где важную роль в раскрытии темы играли тексты, орнаментальные или сюжетные росписи, которые отличались актуальностью и злободневностью тематики. При каждом новом рейсе живописные композиции изменялись, дополнялись или даже писались заново. Тематика раскрывалась в сюжетах, актуальных для тех мест, куда отправлялся поезд или пароход: подчеркивались местные национальные особенности, тип людей, архитектурный и природный пейзажи, мотивы национальной орнаментики.

Отличительной чертой на вышеописанных пароходах выступали лозунги. Наряду с призывами общего характера: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь»; «Да здравствует всемирная социалистическая федеративная республика»; «Прогул на фабрике, недосев в поле – преступление перед народом»; «Судьба ваша в ваших руках: крепко стойте за свободу, за землю, за рабоче-крестьянскую власть»; «Помните, на общественной земле легче добыть хлеб, чем на помещицкой»; «Освобождение от суеверий – высшее из освобождений», встречаются и такие, которые указывают на характер местности, куда были направлены суда. Волжский мотив подчеркнут лозунгами: «Бурлаки не выдадут своей Волги»; «Волга только для трудящихся»; «Никто не смеет закабалить свободную бурлацкую Волгу»; «Рыбаки Волги – кормильцы голодных, а не пузачей». В них мир Волги выступает как особый, замкнутый, отдельный и самостоятельный, связанный и единый. Он всем понятен. Волга – великая река человечества, колдовская река. Что-то неизмеримое, вечное, питающее связано с традиционным отождествлением Волги с великими реками человечества. Считая себя детьми земли, волжский народ чтит ее, хранит в себе ее образ. Такие региональные сюжеты должны были стать катализатором культурных воспоминаний, вызвать ассоциации, эмоции, сформировать у населения чувство сакрального, чтоб достичь заранее заложенных в работу агитпарохода целей.

У И. Ильфа и Е. Петрова, помимо данных воззваний, мотив подчеркивает исполняемая на борту парохода песня, указывающая на события 1660–1670 гг., магический образ Стеньки Разина: «Из недр парохода послышалось желудочное урчание гитары, и страстный женский голос запел:

Из-за острова на стрежень,
На простор речной волны,
Выплывают расписные
Стеньки Разина челны...

Гитара затихает, а песня подхватывается всеми пассажирами⁹».

Перед нами возникает фигура народного борца за справедливость, социальную справедливость для каждого, против засилья власть имущих. Если говорить о романе, то этот мотив становится явно чуждым назначению парохода с его бонистической тематикой, но еще раз указывает на взаимосвязь «Скрябина» с «Красной звездой», которая в 1919 г. привлекала на сторону большевиков волжских жителей.

Еще одна особенность, которую следует отметить, говоря об агитпароходах как передвижных выставочных пространствах – это дополнение статичной по своей природе выставки динамичными театральными постановками, способными оживить «немой предмет»¹⁰. В «Двенадцати стульях» пароход сопровождается театром Колумба, но никаких намеков на то, что он имеет какое-то отношение к организованной на борту выставке нет, это указывает на то, что театр являлся самостоятельным элементом и не всегда выступал в качестве выставочного сопровождения.

Литературные произведения способны сохранять и доносить до новых читателей предметный мир прошлого, свидетельства эпох, образы повседневной действительности. Как показало проведенное в данной статье исследование, в образе литературного парохода, созданного И. Ильфом и Е. Петровым, можно обнаружить уникальные и достоверные черты первых передвижных выставочных пространств России.

Примечания

¹ Агитмассовое искусство Советской России. Материалы и документы: Агитпоезда и агитпароходы. Передвижной театр. Политический плакат. 1918–1932: Т. 1 / Рос. акад. художеств, НИИ теории и ист. изобразит. искусств. Москва: Искусство, 2002. 299 с.

² Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2015. 382 с.

³ Одесский М. П., Фельдман Д. М. Миры И. А. Ильфа и Е. П. Петрова: Очерки вербализованной повседневности. Москва: РГГУ, 2015. 293 с.

⁴ Галанов Б. Е. Илья Ильф и Евгений Петров. Жизнь. Творчество. Москва: Советский писатель, 1961. С. 189.

⁵ Жерновков С. П. Первый агитрейс за советскую власть парохода «Красная Звезда». Москва: Перо, 2017. С. 13.

⁶ Галанов Б. Е. Илья Ильф и Евгений Петров. Жизнь. Творчество. Москва: Советский писатель, 1961. С. 187.

⁷ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2015. С. 182.

⁸ Розанов В. В. Русский Нил. Москва: Книга по требованию, 2011. 72 с.

⁹ Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. С. 197.

¹⁰ Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Ленинград, 1980. С. 83.

Н. В. Бондарева

Тематические экспозиции 1920–1930-х гг. в петергофских дворцах

В середине 1920-х годов сотрудники Петергофских дворцов-музеев были вынуждены следовать государственной политике. Для того, чтобы спасти дворцы, музеи и парки, они пошли на ухищрения. Перед музейными сотрудниками стоял выбор: молчаливое согласие с политической идеологией или спасение культурного наследия. Они выбрали другой путь, который впоследствии возьмут на вооружение во многих пригородных музеях: сочетание идеологических установок и спасение исторических памятников.

Ключевые слова: Петергоф, дворцы и парки, музей, выставка, С. С. Гейченко

Natalia V. Bondareva

Thematic exhibitions of 1920-1930s in the Peterhof palaces

In the middle of 1920s, employees of the Peterhof palaces museums were forced to follow state policy. In order to save the palaces, museums and parks they went to tricks. The museum employees had a choice: to accept political ideology or to save heritage. They have chosen a different path, which will be followed by other museums later. This is a combination between ideology and the salvation of historical monuments.

Keywords: Peterhof, palaces and parks, museum, exhibition, S. S. Geychenko

В середине 1920-х гг. в Петергофе началась работа по созданию новых экспозиций. Сотрудниками Управления петергофскими дворцами-музеями С. С. Гейченко и А. В. Шеманским был предложен метод экспозиции, получивший название «тематический». Он не только получил всеобщее признание, апробировался в пригородах Ленинграда, но и сыграл большую роль в сохранении исторических памятников и экспонатов.

С 1930-х гг. метод стал преобладать в советских музеях, а в настоящее время является ведущим в экспозициях историко-краеведческих музеев. Таким образом, метод не потерял своей актуальности и продолжает развиваться в новых условиях. И сегодня эта тема вызывает неподдельный интерес у исследователей.

Метод «тематического показа» или «метод тематической экспозиции» появился в практике музейного дела в середине 1920-х гг. Исследователи музейного дела признают, что «в это бурное время для музейной науки и практики сотрудники музеев путем проб и ошибок решали, как экспонировать предметы быта, произведения искусства, дворцы и дворцовые комплексы, ставшие музейным имуществом»¹. Молодые сотрудники С. С. Гейченко и А. В. Шеманский в 1925 году представили докладную записку «Петергофские дворцы-музеи». Она содержала проект музейно-экскурсионной деятельности по Петергофу, «тезисы, изложенные в записке, легли в основу экспозиционной политики петергофских музеев второй половины 1920-х – 1930-х годов»².

На собрании музейных сотрудников 1927 г. в Петергофе выступил Ф. И. Шмит – выдающийся музейвед, директор Института истории искусств³. Им был подготовлен доклад на тему: «Проект экспозиции Петергофских дворцов-музеев». По мнению ученого, Петергоф надлежало использовать «как исторический документ, воспроизводящий двухвековую эволюцию придворного и царского быта»⁴. Подход Федора Ивановича Шмита к музейфикации дворцов и получил развитие в экспозиционном методе нового типа, возникшего в Петергофе. Ученым была предложена экспозиция Большого дворца. «Руководитель петергофских музеев Н. И. Архипов признавал, что Ф. И. Шмит развязывает музейщикам руки»⁵. Сотрудники намеревались провести экспозицию Большого дворца по его плану.

Так, новый метод, названный «тематическим», был апробирован в стенах памятника XVIII в. впервые в Петергофе. В 1928 г. в Большом Петергофском дворце открылась экспозиция «Парадный императорский быт в XVIII в. и его политическое значение»⁶. Обоснование и теоретическая разработка метода были сформулированы в статье С. С. Гейченко и А. В. Шеманского «Экспозиция дворцов-музеев»⁷. Ее положения позже опубликовали в виде брошюры.

Необходимо отметить, что на основе нового метода экспозиции была предпринята и попытка спасения исторических памятников. Так, весной 1925 г. «готовилось закрытие царскосельского Дворца Палей и передача части Александровского парка в ведение сельскохозяйственного института»⁸. Также Ф. И. Шмит заметил, что летом 1925 г. «вся Нижняя дача находилась под угрозой полной ликвидации, потому что никто не знал, что надо с ней делать»⁹. В этих условиях петергофские сотрудники и разработали концепцию по превращению Нижней дачи в «подлинный музей».

Последний из петергофских дворцов, названный «Нижним», был сооружен в конце XIX века в парке «Александрия» архитектором Томишко. Зодчий по заказу Александра III к 1885 г. построил небольшое

здание с высокой башней, в подражание «итальянским» павильонам середины XIX в. Через десять лет архитектор расширил постройку в связи с желанием Николая II иметь здесь царскую резиденцию¹⁰. Так появился Нижний дворец, который служил дачей императора на протяжении почти всего его царствования.

Экспозиция на Нижней даче открылась в 1927 г. Выставка была развернута по всему дворцу и строилась на следующих темах: «Охрана царя и покушение на него в Петергофе»; «Последний самодержец и первая русская революция»; «Миропомазанническая» идеология и трагедия престолонаследия».

У входа, в бывшей камердинерской, были представлены наглядные материалы об организации охраны Николая II (витрины № 2, 3) и о покушениях, которые на него готовились и совершались (витрина № 4). Здесь посетитель мог получить яркое представление о том «шкурном» страхе за жизнь и за престол, унаследованном от отца и деда. Страх был «ежедневный и ежечасный, именно он загноил Николая II в самый дальний угол Петергофа и отрезал его от всего мира»¹¹.

Поднявшись по парадной лестнице, начинался осмотр дворца с приемных комнат. Первая из них – Розовая гостиная, где располагался кабинет Александры Федоровны. На фоне «цветочных вазочек и расписных горшков, любительских фотографий и веселеньких картинок»¹² выделялся полуофициальный портрет Александры Федоровны, работы капитана лейб-гвардии преображенцев Шипова. Крупная подпись «Капитан Шипов» роднила портрет с небольшой коллекцией картинок на военные сюжеты. Они напоминали о стремлении Романовых видеть в армии верную защиту и опору трона. Затем зрителя знакомили с путями и способами укрепления отношений между армией и царем.

Из кабинета императрицы посетитель попадал в кабинет Николая II и, вместе с тем, становился свидетелем кровавых событий 1905 г. Здесь были представлены материалы по теме: «Николай II и его гвардия, которая ревностно усмирляла «мятежи» и за которой поэтому царь всячески ухаживал»¹³. Так, в благодарность за верную службу для семеновцев были организованы празднества, длившиеся три дня с 16 по 18 июля 1906 г. Угощение офицеров и солдат, прогулка под музыку по Александрии с участием царской семьи и «милостивый разговор их величеств» с нижними чинами должны были закрепить союз царя и гвардии против народа. Все это было запечатлено киносъемкой и фотографиями, собранными в альбом с надписью «счастливейшие дни в жизни семеновцев»¹⁴. Но не все полки равнялись по Семёновскому. Революции удалось захватить своим влиянием и гвардейские части.

Минув Кабинет Александры Федоровны, через Столовую экскурсанты поднимались на третий этаж. В числе находящихся там интимных комнат наиболее интересна Спальня. Стены комнаты были «сплошь увешаны иконами, поясками, четками и пасхальными яйцами»¹⁵. В витринах дополнительной экспозиции – письма и фотографии – «юродивые и знахари, русские «святые» и иностранные «ученые» шарлатаны, спиритические сеансы, флигель-адъютант улан Орлов и, наконец, Григорий Распутин»¹⁶, – описывает выставку Ф. И. Шмит.

Для укрепления династии Романовы нуждались в наследнике престола. Необходимо было не только расположить к себе армию и укрепить за собой ее любовь, но также умолить и Бога. Романовы делали для этого все возможное, но рождались только девочки. И посетитель проходил через невзрачные, безличные комнаты дочерей, отмеченные С. С. Гейченко и А. В. Шеманским как «совсем дешевые»¹⁷.

Но что же видел экскурсант, оказавшись в комнатах долгожданного наследника Алексея? Эти помещения отличались от комнат дочерей Романовых и демонстрировали чрезвычайные заботы о единственном сыне и наследнике престола. Но оказалось, что он неизлечимо болен гессенской болезнью. От недуга не спасали ни торжества, ни роскошно обставленные комнаты, ни образцовый уход врачей. «Все напрасно! Помочь может только чудо», – восклицает Ф. И. Шмит. А «чудо» – это Г. Распутин, который умел «заговаривать» кровь гемофилетика. «И в XX веке немка, протестантка, доктор философии, принцесса крови с жадностью припадает к грязной руке проходимца... Трагедия кончена: революция, еще не совершившаяся «де-юре», уже «де-факто» морально убила своих последних противников, победила и убила последнего русского самодержца, потому что подточила и сокрушила самодержавие»¹⁸. Так Ф. И. Шмит подводит итог экспозиции на Нижней дачи, созданной С. С. Гейченко и А. В. Шеманским.

Музеевед, историк искусства подчеркивает, что работа сотрудников Управления петергофскими дворцами-музеями «блестяще удалась»¹⁹ и является доказательством тому, что: дворец-реликвия превращается в музей только в том случае, когда четко продумана тема. Для ее выявления требуется устранить все лишние вещи, а вместе с необходимыми предметами разместить документы и фотографии для ясности и убедительности повести. Маршрут экскурсии нужно составить так, чтобы последовательность развития темы соответствовала последовательности осматриваемых комнат.

Таким образом, экспозиция петергофского Нижнего дворца, созданная сотрудниками в 1927 г., явилась первым успешным опытом «музеефикации» историко-бытового памятника, что позволило отвести угрозу гибели Нижней дачи Николая II еще на несколько лет.

Была предпринята попытка внедрения тематической экспозиции и в Фермерском дворце. Постройка фермы на территории Александрии, начавшаяся в 1829 г. архитектором Менеласом, была закончена в

1830. При ферме имелось и жилое помещение, предназначавшееся для двенадцатилетнего сына Николая I, наследника престола Александра. После неоднократных перестроек и расширений по проекту придворного архитектора Штакеншнейдера оно превратилось в Фермерский дворец²⁰.

К. Большева отмечает, что летняя резиденция Александра II и его семьи «играла роль барской усадьбы, которая являлась необходимой принадлежностью помещичьего быта, в том числе и быта „первого помещика земли русской“ – царя»²¹. С помощью экспозиции, развернутой в Фермерском дворце петергофскими сотрудниками, можно было наглядно в этом убедиться.

В Туалетной, служившей уборной комнатой жене Александра II Марии Александровне, размещалась мраморная ванна и туалетный стол, убранный кисеей с кружевами. Автором путеводителя по экспозиции Фермерского дворца отмечено, что «подобные туалеты можно было встретить в любом современном помещичьем доме»²².

В Кабинете императрицы экскурсант мог заметить, как под влиянием буржуазной культуры в быт царской семьи проникли черты мещанского «уюта»²³. Среди мелочей, которые заполнили «и без того мрачную комнату», наряду с художественными вещами встречалось множество «совершенно пустяшных предметов», являвшимися памятными для хозяйки. Так и помещение Столовой, с ее необычайной простотой, но добротной обстановкой, предполагало не «утонченное меню дворцовых ужинов XVIII века, а обильный стол дельца-буржуа»²⁴, который собирался утолить аппетит после насыщенного рабочего дня. Эта обстановка свидетельствовала о том, что императорская власть была не способна сопротивляться натиску «молодого, экономически сильного класса», «обмещивание быта» просочилось и в жилище царя²⁵.

На половине Александра II показана неудачная попытка дворянской монархии удержать власть при помощи армии и проводимых реформ, (а также ее упадок под натиском буржуазии) В Камердинерской вниманию посетителя была представлена коллекция раскрашенных собственноручно Александром II рисунков военных форм, собранных в альбомы. На вешалке – мундиры царя. Здесь же находилась большая коллекция оружия, отнятого у польских повстанцев во время восстания 1863 г. в Польше²⁶. Эта обстановка напоминала экскурсантам о том, что армия была главным средством осуществления политики дворянской власти. А ее престиж поддерживался прославлением династии – это тема Уборной Александра II. Здесь располагались фотографии памятника Тысячелетия России, открытого в Новгородском кремле с большой торжественностью. Не упускалась и возможность напомнить о величии отдельных представителей династии при помощи фотографий с празднования двухсотлетия Петра I и установки ему памятника в Петербурге, а также сооружения памятников Екатерине II и Николаю I²⁷.

В экспозиции Кабинета императора разворачивалось повествование о том, что отмена крепостной зависимости и остальные реформы были «попыткой примирить интересы дворянства с новой буржуазной экономикой»²⁸. А на примере Проходной и Приемной комнат с подборками картин на военные сюжеты экскурсант мог убедиться в том, что войны России XIX века были борьбой за новые рынки сбыта.

Экспозиция же Буфетной наглядно демонстрировала, что реформы Александра II, «проведенные в пользу господствующего класса», вызвали недовольство крестьян, поднявших восстания. Росли протесты фабричных рабочих, передовой интеллигенции. Репрессивные меры правительства способствовали подъему революционного движения, а следовательно, подрыву престижа царской власти. Ф. И. Шмит красноречиво заметил, что «царь перестал быть вождем», «общество ушло вперед, без царя, вопреки царю»²⁹.

Тема экспозиции Фермерского дворца была выбрана весьма удачно, но не раскрыта полностью. Крайне мало внимания уделялось 1860-м гг. На экспозиции было представлено большое количество фотографий, которые «наводят на все комнаты Александра II»³⁰, картин на военную тематику, «художественно-убогой мебели»³¹. Это не повествовало посетителю музея о легендарном царе-освободителе, реформаторе Российской империи. Федор Иванович Шмит, критикуя получившуюся экспозицию Фермерского дворца, также отметил, что «тут нет никаких шестидесятых годов». Фермерский дворец должен был стать «предисловием»³² к Нижней даче, развить мысль о том, что царь больше не являлся вождем народа. Ведь поистине, «Петр I тянул в гору; Екатерина II шествовала во главе; Александр I и Николай I хотя и возглавляли, но это им не всегда и не слишком блестяще удается; Александр II тащится в хвосте и, наконец, безнадежно отстает; Александр III тормозит изо всех сил; Николай II вылетает из седла».

Похотная ситуация складывалась и с экспозицией Собственной дачи – также резиденция Александра II, подаренная ему отцом. 1840-е годы – время, когда происходила отделка Собственной дачи, характеризовались поворотом русской обрабатывающей промышленности в сторону массового производства. Так, щиты дополнительной экспозиции, размещенные в комнатах дворца, имели целью противопоставить массовое производство, рассчитанное на широкого потребителя, производству, работавшему на узкий круг «дворцового» потребителя³³. В то время, как апробировались и внедрялись новые технологии для «низов», производство «верхов» было не в силах придумать что-то оригинальное. Оно заимствовало искусство прежних, уже отживших эпох, уходя от прогрессивной современности. Эта «разобщенность дворцового строительства с общим развитием промышленности своего времени»³⁴, а также «тяготение к стилям и приемам прошедшего

столетия» объясняется тем, что XVIII в. – время грандиозных успехов и побед абсолютной монархии – привлекало внимание правящего класса, «уже приближавшегося к закату и всеми силами поддерживавшего идею абсолютной монархии»³⁵. Так, тема экспозиции Собственной дачи, звучавшая как «Художественная промышленность середины XIX века на службе у двора» была раскрыта не в полном объеме. Возможно, именно поэтому экспозиция Собственной дачи была закрыта раньше всех музеев – в 1931 г.

Политика по ликвидации музеев продолжилась, и вскоре, в 1933 г., прекратил действовать Фермерский дворец. Кампания развивалась, в 1936 г. был закрыт музей на Нижней даче, а здание передано под дом отдыха. Но власти ограничились не только дворцами. Так же был решен вопрос о выделении дополнительных средств Петергофу для реставрации объектов и ремонта фонтанной системы. В 1937 году руководство Петергофских дворцов и парков попало под арест.

Главная заслуга нового экспозиционного метода, разработанного в Петергофе, состоит в адаптации историко-бытовых музеев к политике государства. Выставки, развернувшиеся в 1920-1930-х гг. в петергофских дворцах XIX в., позволили спасти не только исторические памятники, находившиеся под угрозой полной ликвидации, но и музейные экспонаты от изъятий и распродаж.

Примечания

¹ Елисеева В. А. К вопросу о методе тематического показа (Интерпретация метода учеником Ф. И. Шмита С. С. Гейченко в литературно-мемориальном заповеднике А. С. Пушкина) // Сборник лиц: Сборник статей. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2006. С. 66.

² Бондарев С. В. Довоенный Петергоф: Музейная миссия и государственная идеология // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. История. 2016. Вып. 4. С. 125.

³ Ананьев В. Г. Институт истории искусств и пригородные дворцы-музеи в 1920-е годы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. История. 2014. Вып. 3. С. 136.

⁴ Бондарев С. В. Указ. соч. С. 127.

⁵ Там же.

⁶ Шеманский А. В., Гейченко С. С. Последние Романовы в Петергофе: Путеводитель по Нижней даче. Москва; Ленинград: Огиз - Гос. изд-во изобразительных искусств, 1931. С. 3.

⁷ Бондарев С. В. Указ. соч. С. 127–128.

⁸ Там же.

⁹ Шмит Ф. И. Музейное дело: Вопросы экспозиции. Ленинград: Academia, 1929. С. 150.

¹⁰ Шеманский А. В., Гейченко С. Указ. соч. С. 12.

¹¹ Шмит Ф. И. Указ. соч. С. 146.

¹² Шеманский А. В., Гейченко С. С. Петергофский нижний дворец (б. дача Николая II). Ленинград: Экскурсбаза ЛОУНО, 1929. С. 8.

¹³ Шмит Ф. И. Указ. соч. С. 147.

¹⁴ Шеманский А. В., Гейченко С. Последние Романовы в Петергофе. С. 37.

¹⁵ Шеманский А. В., Гейченко С. С. Петергофский нижний дворец. С. 13.

¹⁶ Шмит Ф. И. Указ. соч. 1929. С. 148.

¹⁷ Шеманский А. В., Гейченко С. С. Петергофский нижний дворец. С. 15.

¹⁸ Шмит Ф. И. Указ. соч. С. 148–149.

¹⁹ Там же. С. 149.

²⁰ Большева К. А. Фермерская дача Александра II: Путеводитель.1 Москва; Ленинград: Огиз - Гос. изд-во изобразительных искусств, 1931. С. 10.

²¹ Там же. С. 13.

²² Там же.

²³ Там же. С. 13–24.

²⁴ Шмит Ф. И. Указ. соч. С. 171.

²⁵ Большева К. А. Указ. соч. С. 30.

²⁶ Шмит Ф. И. Указ. соч. С. 171.

²⁷ Там же. С. 23.

²⁸ Там же. С. 24.

²⁹ Шмит Ф. И. Указ. соч. С. 171.

³⁰ Большева К. А. Указ. соч. С. 30.

³¹ Шмит Ф. И. Указ. соч. С. 171.

³² Там же.

³³ Большева К. А. Указ. соч. С. 10.

³⁴ Там же. С. 27.

³⁵ Там же.

Е. В. Прокофьева

«Кабинет искусств» в истории культуры и в современном дизайне

На основе письменных и визуальных источников в статье осуществлена попытка выстроить эволюционный путь частного кабинета искусств от ранних форм ренессансных студиоло до модернистских пространств XX в. и современности. Раскрываются причины развития публичного характера кабинета искусств и изменений его организации, устройства и расположения.

Ключевые слова: коллекция, коллекционер, кабинет искусств, интерьер, декоратор.

Elizaveta V. Prokofyeva

"Cabinet of art" in the history of culture and in modern design

On the basis of written and visual sources, the article attempts to build the evolutionary path of a private art cabinet from the early forms of Renaissance studios to modernist spaces of the 20th century and modernity. The reasons for the development of the public character of the Cabinet of art and changes in its organization, structure and location are revealed.

Keywords: collection, collector, cabinet of art, interior, decorator

Частное коллекционирование в наши дни представляет собой глобальный культурологический пласт. Являясь одной из важнейших традиционных практик в мировой культуре, собирательство произведений искусства – многообразное и значимое в разные исторические периоды для разных народов, – до настоящего времени сохраняет роль атрибута человека, занимающего немаловажное место в обществе. В связи с этим существенное внимание уделяется пространству для размещения личных коллекций как со стороны их владельцев, так и со стороны исследователей и специалистов (историков, искусствоведов, музеологов, архитекторов, дизайнеров, экспозиционеров и других). Особый интерес к истории интерьеров, создаваемых для художественных собраний в жилых сооружениях, возник в XX в., когда произошло разделение между архитектурой здания и его интерьерным оформлением, дизайн помещений сформировался в отдельную самостоятельную профессиональную область, значительно возросло количество периодических изданий, посвященных меняющимся модным тенденциям в сфере декораторства. Современный развивающийся арт-рынок регулярно отрывает миру имена новых экономических агентов, инвестирующих в искусство, заинтересованных в услугах дизайнеров по организации места для приобретенных предметов коллекции, что обуславливает не только сохранение возникшего в XX в. интереса к декорированию (частных пространств, в которых располагается собрание), но и возрастающий спрос на проектирование личного «хранилища» вещей, обладающих художественной и культурной ценностью в XXI в. Это определило создание данной работы, посвященной анализу жилых помещений собирателей XX–XXI вв., приспособленных под размещение коллекции, переходя к которому считается необходимо также обратиться к истокам и развитию подобного типа интерьеров.

Установившиеся в культуре Ренессанса гуманизм и антропоцентризм сменили ограничивающие жизнь людей средневековые рамки церковно-аскетического характера. Это время обращения к античным идеям, развития эстетического созерцания. Потребность гуманистов в личном уединенном месте для сосредоточенной работы ума определила появление кабинета-студиоло, которое также служило и правителям как камерное пространство для размышлений и занятий, при этом было атрибутом диктуемого новой эпохой культурного статуса государя. Оформление студиоло знатных людей основывалось на определенной концептуальной программе, разработанной приглашенным гуманистом-консультантом¹.

Один из первых кабинетов для представителя аристократии и один из самых важных интерьеров Возрождения, с точки зрения его иконографии и декора², был создан в 1473–1476 гг. в Урбино в палаццо Дукале, принадлежащему герцогу Федерико да Монтефельтро. Над деревянными наборными панно с изображением иллюзорных шкафов, скрывающими «ученые натюрморты» из предметов соотносящимися с геометрией, арифметикой, астрономией и музыкой, которые со Средневековья являются элементами квадривиума Свободных искусств³, в студиоло выполнен пояс живописных портретов 28 великих мужей древности – от пророка Моисея и царя Соломона,

продолжая Аристотелем и Платоном, Петраркой и Данте⁴. Рыцарские эмблемы герцога на потолке, аллегии добродетелей Христианства – Веры, Надежды, Милосердия на стенах и помещенный в центре портрет облаченного в одежды гуманиста Федерико да Монтефельтро с сыном Гвидобальдо являются определяющими для идеи всего пространства и указывают на единение с расположенными под студиоло небольшой капеллой Отпущения грехов и Храмом муз, что в комплексе создавало особую атмосферу для размышлений⁵. Такой кабинет может рассматриваться как комната для «хранения мыслей» с «воображаемой коллекцией» вещей, составляющих ученые натюрморты, выполненные в технике интарсии.

Один из эволюционных путей развития форм и содержания кабинета в XVII веке заключается в его трансформации в своеобразную картинную галерею, образ которой предоставляется возможным составить на основе работ Франса Франкена Младшего и его брата Иеронима, Виллема ван Хахта и Давида Тенирса Младшего⁶. Барочные кабинеты живописи принято считать определенным этапом процесса формирования музея, но даже учитывая данный факт, нельзя отрицать их дальнейшее существование в модернизированном виде в частном пространстве коллекционеров.

Начиная с Ренессанса, в европейских государствах возрастает значение придворного общества, вместе с составляющим его количеством людей, что определило создание многочисленных дворцовых сооружений в XVI–XVIII вв. Их строительство было сословной обязанностью, так же как и организация праздников и приемов, целью которых было поддержание общения с широким кругом знатных лиц. И чем выше было положение в социальной иерархии, тем больше приобреталось контактов и тем роскошнее должен был быть дворец⁸. Убранство такого аристократического жилища должно было поражать своим великолепием и представлять хозяина как человека, интересующегося науками и искусством. В связи с этим размеры кабинета с расположенным в нем собранием увеличиваются. Размещенные владельцем или приглашенным им художником или архитектором, вещи из частной коллекции начинают вписываться в убранство дворцовых комнат с главной целью – произвести наиболее сильное впечатление на посещающих дом собирателя. В определенной степени предметы собрания становятся составляющим элементом декора наряду с плоскостным оформлением потолков, стен и прочим. Фарфоровый кабинет во дворце Шарлоттенбург в Берлине, большой кабинет Марии Лейденской в Хартенбурге и фарфоровый кабинет дворца Ансбах могут служить примерами тому, как осуществлялся отбор в коллекцию кабинета под влиянием моды – в данном случае моды на китайщину, вызванную ввозом в Европу изделий из фарфора, изготовленных на Дальнем Востоке.

В условиях складывания новых форм правления (самой распространенной из которых в тот временной период была абсолютная монархия), способов репрезентации власти, мировоззрения, духовных ценностей, досуга, других многочисленных преобразований в культуре, политике и экономике, ренессансная организация кабинета-студиоло не могла сохраниться без изменений. Его «выход за рамки» одного помещения были вынужденной мерой устройства жизни людей начиная с XVII в.

В XIX в. был открыт феномен частной жизни, символизирующий в истории культуры окончание раннего Нового времени, где человек был растворен в конфессиональных, родовых, сословных связях. Это же – начало Нового времени, в котором индивид автономен и осознает свое право на отличительное мнение⁹. Вследствие этого к кабинету, расположенному в одной или нескольких комнатах ансамбля дворцовых помещений, возвращается роль личного пространства, служащего больше способом самовыражения, отражения индивидуальных интересов и потребностей, а не демонстрацией принятых обществом в определенный период модных занятий для поддержания статуса. На созданном Э. П. Гау изображении Большого кабинета великой княгини Марии Николаевны в Зимнем дворце представлено пространство, обставленное роскошной, но необходимой мебелью, а коллекция произведений искусства включена в интерьер как декор. В рассматриваемое столетие также расширился круг социальной принадлежности коллекционеров – в него стали входить и люди не имеющие отношения к придворному обществу, не обладающие титулом.

Как отмечалось ранее, деятельность человека больше не была ограничена общественными отношениями со строгим исполнением сословных обязанностей и поэтому у собирателей разного социального положения появилась возможность иметь такой кабинет, в атмосфере которого они чувствовали бы себя максимально комфортно, декоративное решение оформления кабинета и экспонирования предметов собрания зависели от хозяина, не было необходимости скрывать здесь следы повседневной жизни ради показа гостям места как только драгоценной шкатулки,

представляющей коллекционера на высоком уровне. Кабинет теперь создается не с целью «отдать дань моде» или исполнить сословный долг, а как личная прихоть индивида с возможностью самовыражения. Это повлияло и на форму кабинета, которым теперь мог являться будуар или даже спальня. Коллекционер с этого времени сам выбирал, какая комната или комнаты станут кабинетом с произведениями искусства.

Иногда объем собрания мог определять отведенную под кабинет площадь. На картине Эдуарда фон Грютцнера «Коллекционер» (1880, Государственный Эрмитаж) собиратель предстает в пространстве небольших масштабов, где антикварные вещи расположены бессистемно. Можно упрекнуть коллекционера в том, что в его сокровищнице беспорядок и не уделяется должного внимания сохранности древностей, но это частное хранилище и размещение предметов в нем сформировано собирателем в процессе их изучения и эстетического созерцания. В особняке С. И. Щукина в Большом Знаменском переулке коллекция полотен модернистов (Моне, Дега, Руссо, Ренуара, Сезанна, Сислея, Пикассо, Гогена, Матисса, Писсаро и ван Гога) была распределена между столовой, гостиной, бывшей домовою церковью и другими помещениями. Дом коллекционера был открыт для посещения для всех желающих посмотреть на современное искусство. Отличающиеся стилем от интерьеров XVIII–XIX вв. с характерной для этого времени мебелировкой, полотна не выбиваются из композиции жилого пространства и не смотрятся вычурно и вызывающе на фоне «классики». В XX в. смешение стилей будет распространенной практикой в решениях декора домов и квартир собирателей, выполненных знаменитыми дизайнерами.

Кабинеты собраний произведений искусства коллекционеров XX в. могли устраиваться среди подлинной или воссозданной дворцовой роскоши, а также в пространствах, спроектированных с учетом современных тенденций и технологий, которые обставлялись образцами мебели, ставшими впоследствии культовыми, но в такие интерьерные композиции мог включаться и бытовой антиквариат. Предметы коллекции расставлялись и развешивались приглашенным декоратором, который располагал их так, чтобы они стали элементами уникального, эстетически единого, целого места, дизайн которого при этом, являлся отражением личности коллекционера – его индивидуальности, вкуса и желаний. Так, Жорж Геффрой создавал интерьеры в стиле Людовика XIV и Людовика XV. Декоратор оформлял дом Артуро Хосе Лопеса Уиллшоу в Нейи-сюр-Сен и дом Артура де Нозыля в Фонтенбло^{10,11}. Наряду с многочисленными проектами для Аньелли, Радзивиллов, Онассиса, Ротшильдов, Версаче, Тиссена-Борнемиса и других, Ренцо Монжардино работал над декором виллы Валентино Гаравани, в интерьер которой было необходимо вписать собрание кутюрье, состоящее из китайского фарфора и живописи на рисовой бумаге, портретов династии Цинь на шелке, античных терракотовых бюстов, картин итальянских художников XVII в. и художников XX в., антикварной мебели и много другого^{12,13}. Билли Болдуин с помощью определенно подобранных интерьерных элементов, которыми могли быть обивка мебели или колористика помещения, акцентировал внимание на находящихся в этом пространстве предметах коллекции заказчиков. Для одного из своих проектов он специально создал дизайн обивки диванов и кресел, черно-белый орнамент которой перекликался с картиной Анри Матисса, висящей над ними. Жан-Мишель Франк помещал в оформляемые им комнаты мебель чистых изящных форм, выполненную по его эскизам из дорогих материалов (шагрени, велена и других)¹⁴, служащую дополнением к художественным коллекциям его заказчиков, как, например, в квартире Нельсона Рокфеллера на Пятой авеню в Нью-Йорке, где работы Пабло Пикассо, Фернана Леже, Анри Матисса и иных современных художников также вписывались в общую цветовую гамму и подчеркивали архитектурный ритм. Один из самых известных проектов декоратора Жака Гранжа – оформление Шато Габриель в Нормандии, владельцами которого были Ив Сен-Лоран и Пьер Берже. Пожелания заказчиков были следующими: стилизовать помещения в духе покоев Людвига II Баварского, обстановки киноленты Лукино Висконти «Невинный» и романа Марселя Пруста «В поисках утраченного времени», при этом во всех декорированных пространствах должна была располагаться коллекция скульптур, живописи и декоративно-прикладного искусства разных эпох¹⁵. В числе последних заказчиков Гранжа – коллекционеры Жан и Терри де Гинзбург, чья пятиэтажная квартира на Манхэттене является хранилищем большого количества произведений искусства XX века. В композицию апартаментов включена подлинная мебель, созданная Жаном-Мишелем Франком, Жаном Ройером, Жаном Дюнаном и Жаком-Эмилем Рульманном. Среди предметов собрания – работы Луизы Буржуа, Пабло Пикассо, Фрэнсиса Бэкона, Марка Ротко, Георга Базелица, Хуана Миро, Макса Эрнста, Альберто Джакометти и других известных мастеров. Декоратор тщательно продумывал расположение каждого современного арт-объекта и предметов ар-деко, чтобы их сочетание выглядело случайным и непринужденным. Жак Гранж сам является

обладателем коллекции работ художников XX и XXI вв. – Бернара Бюффе, Кристиана Берара, Дэмиена Херста и иных, а также мебели XVIII – начала XX вв., которые размещаются в его квартире, хозяйкой которой ранее был Сидони-Габриэль Колетт¹⁶.

Обобщая опыт дизайнеров интерьера XX и XXI вв. стоит отметить, что каждый из декораторов при оформлении «кабинета» коллекционера стремился к максимальному сочетанию предметов собрания с другими вещами, наполняющими пространство. Такой ансамбль помещения с продуманной концепцией оформления, отражающей личность владельца собрания, возвращает нас к истокам форм частных мест для эстетического созерцания коллекции.

Примечания

¹ Балаш А. Н. История коллекционирования произведений искусства. Эпоха Возрождения : учеб. пособие для студентов бакалавриата; направление 50. 03. «история искусства». Санкт-Петербург: СПбГИК, 2016. С. 12.

² Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. Москва: Искусство, 1990. С. 71.

³ Махо О. Г. Студиоло итальянских правителей эпохи Возрождения. Эволюция концепции // Пространство культуры. 2010. № 4. С. 9.

⁴ Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. Москва: Искусство, 1990. С. 71.

⁵ Махо О. Г. Студиоло итальянских правителей эпохи Возрождения. Эволюция концепции. С. 10.

⁶ Балаш А. Н. Изображение художественных коллекций: опыт интерпретации // Вестник СПбГИК. 2017. № 2 (31). С. 100–103. Махо О. Г. Кабинеты живописи XVII века – развитие традиции ренессансных студиоло? // European social science Journal. 2013. № 4 (32). С. 305.

⁷ Никифорова Л. В. Чертоги власти: дворец в пространстве культуры. Санкт-Петербург: Искусство, 2011. С. 210–212.

⁸ Там же. С. 259–260.

¹⁰ Owens M. Meet the midcentury french decorator who everyone can't stop talking about // Architectural digest. 2017. URL: <https://www.architecturaldigest.com/story/meet-midcentury-french-decorator-georges-geffroy> (дата обращения: 01.02.2019).

¹¹ Mouillefarine L. Georges Geffroy. Reinterpreting past eras for the upper echelons of Paris society // Architectural digest. 2000. URL: <https://www.architecturaldigest.com/story/geffroy-article-012000> (дата обращения: 01.02.2019).

¹² Плахина А. Человек-легенда: дизайнер Ренцо Монжардино // Elle decoration. 2015. URL: <https://www.elledcoration.ru/heroes/design/chelovek-legenda-dizayner-rentso-monjardino/> (дата обращения: 02.02.2019).

¹³ Brubach H. Valentino. The legendary couturier at his luxurious apartment in Rome // Architectural digest. 2003. URL: <https://www.architecturaldigest.com/gallery/valentino-slideshow-052003/all> (дата обращения: 02.02.2019).

¹⁴ Предметы интерьера по дизайну Жана-Мишеля Франка // Официальный сайт аукционного дома Phillips. <https://www.phillips.com/artist/4304/jean-michel-frank> (дата обращения: 05.02.2019).

¹⁵ Château Gabriel Ив Сен-Лорана // Abitant. URL: <https://www.abitant.com/posts/ch-teau-gabriel-iv-sen-lorana> (дата обращения: 08.02.2019).

¹⁶ Филиппс И. В гостях у декоратора Жака Гранжа // Architectural digest. 2018. URL: https://www.admagazine.ru/inter/50247_kvartira-zhaka-granzha-v-parizhe.php (дата обращения: 09.02.2019).

А. М. Шегрен

Музейно-театральный проект: грани аутентичности

На примере музейно-театрального проекта «Хранить вечно» в статье анализируются процессы взаимодействия экспонатов в контексте метода театрализации. Театрализация музейного пространства – выраженная тенденция современного экспозиционного проектирования. Определяя проект как тотальную инсталляцию, удастся выделить ряд характеристик, присущих данному явлению: создание искусственной темпоральной среды и образование новых связей между экспонатами. Показано, что замысел режиссера определяет точку фокусирования для посетителя: акцент смещается с предмета и его информационного поля на общую атмосферу воссозданной эпохи. В рамках исследования автором предпринята попытка рассмотреть вопросы аутентичности предметного ряда и способы его интерпретации.

Ключевые слова: музейный предмет, выставочный проект, театральная режиссура, аутентичность, инсталляция, выставка

Anastasiia M. Shegren

Museum-theater project: edges of authenticity

The article analyzes the interaction methods of exhibits in the context of the theatricalization. Theatricalization of the museum space is a pronounced trend of modern exhibition design. This project is a total installation. Therefore, there are several characteristics of this phenomenon: the appearance of artificial temporal environment and the formation of new connections between the exhibits. Thus, the director's intention defines the focus point for the visitor: the focus shifts from the subject and its information field to the overall atmosphere of the recreated epoch. During the research, the author attempts to consider questions of the authenticity of the objects and ways of interpreting them.

Keywords: museum object, exhibition project, theatrical staging, authenticity, installation, exhibition

В условиях интенсивного информационного и культурного потребления музей занимает позицию медиатора, реагирующего на изменения в социальной, экономической, политической и культурной сфере. В данном контексте экспозиционная практика становится наиболее динамичной областью и осмысливается как выразительная составляющая содержательной, научной, коллекционной, коммуникативной деятельности музея. Она ориентирована на потребности посетителя, способствует получению опыта с позиции «здесь и сейчас», опираясь на специфические формы конструирования культурных смыслов, а также на функции памяти. Таким образом, наблюдается выраженная тенденция в рамках музейной институции, ее трансформация из «музея-коллекции» в «музей-событие» или «музей-со-бытие»¹.

Экспансия электронных средств в музейные институции порождает рефлексию концепции аутентичности и подлинности и взводит в рамки актуальных вопросов современной культуры. Процесс стирание граней аутентичности и локализации «ауратического эффекта», местом переживания которого является музей, происходит также и в следствие проникновения зрелищной формы².

Театрализация музейного пространства – выраженная тенденция современного экспозиционного проектирования. Феномен театрализации представляет собой дискуссионное поле, особенно острая полемика осуществляется среди представителей профессионального музейного сообщества. Взаимодействие музея и театра, как новой формы интерпретаций культурного наследия, призвано облегчить восприятие музейных предметов через погружение в искусственно созданную динамичную предметно-пространственную среду, моделирующую атмосферу исторического события. В следствие этого традиционные приемы построения экспозиции, основой которых выступает демонстрация совокупности музейных предметов, сгруппированных по определенному принципу, замещаются «музеефикацией культурных явлений»³. Результатом междисциплинарной работы становится сложное синтетическое явление – «драматургически осмысленный визуально-пространственный текст»⁴. Как ключевые понятия осмысливаются зрелищность и имитация. В контексте данной проблематики справедливы слова Е. Я. Кальницкой: «[...] зрелищность становится понятным проводником между прошлым и настоящим, обуславливает связь между музеем и посетителем, в полной мере позволяет создавать “музеи утраченных событий”»⁵. Создается особая художественно-образная среда, которая призвана вовлечь в диалог посетителя для формирования у него целостного отношения к прошлому. Дискуссионное поле, о котором упоминалось выше, сконцентрировано

прежде всего вокруг феномена музейного предмета и экспоната, способах их интерпретации в контексте сценарного подхода.

Культура информационного общества, медиакультура, становится тем полем, в рамках которого аккумулируется феномен театрализации. Эпоха медиакультуры выступает в качестве катализатора целого ряда явлений: упрощения каналов информационного обеспечения, выражающейся в фрагментарности и динамичности транслирования информационного поля (чаще всего образного и аудиовизуального), рождение клип-культуры, репродуцирование, неомифологизации и др. Каждой из указанных аспектов представляет собой медиапродукт, имеющий свою структуру развития, однако сопредельен в рамках постмодернистской этики. Безусловно развитие культуры информационного общества, как явления современности, влияет и на музейную институцию: воплощается в создании актуальных культурных проектов музейных или «вне музейных». Сознание современного посетителя, как подчеркивает М. Т. Майстровская, «подготовлено для моментального восприятия образов, [...] он нуждается в разнообразии и ритме, максимальной информативности и скорости»⁶. Так, наблюдается потребность в создании экспозиций, стимулирующих извлечение не только информации, но и ассоциаций и рефлексий. Зрелищность играет ключевую роль: она становится проводником в мир смыслов, визуализируется не только события, но и эмоционально-чувственный контекст благодаря широкому применению аудиовизуальных компонентов, видеоарта, художественного оформления, вспомогательных материалов. Чрезмерное внедрение данных средств, традиционно осмысляемых как второстепенные и призванных расширить экспозиционно возможности, создает угрозу превращения экспозиции в инсталляцию, характеризующуюся созданием общего искусственного контекста, в котором между предметами создаются новые временные связи.

Применение сценарного подхода, использование театрального инструментария представляет как экспериментальная область взаимодействия музейного коллектива и приглашенной команды специалистов, в числе которых художники, режиссеры, композитор. В контексте вариативности применения театральной режиссуры музейно-театральный проект представляет собой наиболее радикальный опыт, крайнюю степень интервенции театра на поле музея, как культурной формы.

Проиллюстрировать указанную выше тенденцию может событие, прошедшее осенью 2018 г. – музейно-театральный проект «Хранить вечно». «Выставка-спектакль» посвящена столетнему юбилею создания общедоступных музеев из бывших пригородных императорских резиденций – «Павловск», «Гатчина», «Петергоф», «Царское Село». Местом проведения стал ЦВЗ «Манеж» в Санкт-Петербурге, выставка была доступна для посещения с 19 сентября по 8 октября 2018 г. (позже продлена до 15 октября в связи с большим количеством посетителей, выставку посетило порядка 18 тыс. человек⁷). Примечательно, что при создании данного проекта был задействован авторский коллектив как музейных, так и театральных специалистов, во главе которого стояли действующие директор музея-заповедников, художник Вера Мартынов, композитор Владимир Раннев, голосом проекта стала Алиса Фрейндлих, режиссером-постановщиком выступил Андрей Могучий (художественный руководитель БДТ им. Г. А. Товстоногова)⁸. Отметим, что практика взаимодействия режиссеров с культурными институциями становится все более частным явлением: на 58-й Венецианской биеннале современного искусства российский кинорежиссер Александр Сокуров представил инсталляцию, созданию совместно с молодыми художниками.

«Хранить вечно», по словам создателей, – авторская интерпретация, «ее задача не продемонстрировать исторические артефакты, а погрузить зрителя в атмосферу уходящей императорской России»⁹, то есть создание «музея утраченных событий». Как отмечает Е. Я. Кальницкая, директор ГМЗ «Петергоф»: «“Хранить вечно” в ходе совместной работы музеев и театра трансформировался в масштабный театрализованный проект, основанный на документальном материале»¹⁰. Благодаря использованию сценарных и драматургических приемов проект осмысляется как сложноорганизованное повествование в формате «один на один» фактов истории, транслируемых через личную судьбу: наблюдается симуляция театрального действия, происходящего перед глазами зрителей. «Преследование» событий представляет собой иммерсионную экскурсию (каждый посетитель получает комплект наушников), маршрут которой строго регламентирован режиссером. Посетителя не приглашают к соучастию, за ним закрепляется статус театрального зрителя, попавшего во внутрь представления: структура театрального спектакля переносится в материальную среду. Таким образом, «Хранить вечно» – это своего рода тотальная инсталляция, созданная художником на основе исторического материала. Создание образа прошлого происходит благодаря внедрению музейных предметов, здесь они выступают в качестве свидетелей действительности. Они дают возможность подтвердить, аргументировать авторское виденье, усилить эмоциональное переживание зрителя, поэтому в экспозиционных залах появляются инсталляции и музейные натюрморты. В тоже время

наблюдается попытка смещения доминирующего положения музейного предмета, ликвидация особого, «музеологического»¹¹, и создание нового искусственного темпорального контекста. По словам Веры Мартынов, художника «Хранить вечно», в проекте задействовано порядка 400 музейных предметов, а бутафория «для создания нужной атмосферы» была приобретена «на блошиных рынках, в антикварных магазинах»¹². Отметим, что количество музейных предметов, отобранных для проекта, варьируется в различных источниках: от 200¹³ до 400¹⁴. Также многие экспонаты напрямую не относятся к иллюстрируемым событиям: в первой комнате анфилады «исторические интерьеры» не связаны с жизнью Романовых, за исключением нескольких детских игрушек и кукольного театра¹⁵.

Иллюзия достоверности достигается благодаря использованию приема метафоризации. Парадоксальный характер восприятия предметного ряда детерминирован, прежде всего, отсутствием разницы в демонстрации подлинников и бутафорий: например, некоторые музейные натюрморты и локальные инсталляции обнесены ограждением, однако это сделано не для охраны предметов, а для создания атмосферы музеефицированного дворцового интерьера. Наглядным примером может послужить одна из комнат анфилады, рассказывающей о преобразовании резиденций в музеи, где смоделирован «музейный зал»: репродукции картин, типологическая мебель, предметы декоративно-прикладного искусства, а также изображение коровы, напоминающее трюмплей. «Дворцовый интерьер» обнесен сплошным ограждением, которое выступает индикатором ценности и сакральной принадлежности. Однако определить степень подлинности предметов также невозможно. Таким образом, создается иное пространство, «музейное», формируется новая временная среда. Театрализация выступает «уровнителем», заключая объекты в инсталляции и нивелируя их предыдущее значение. Заметим, что в рамках «Хранить вечно» посетитель имел возможность тактильно взаимодействовать с артефактами, кроме тех, что под стеклом или за ограждением. В такой интерактивной среде посетитель не может с уверенностью отличить культурную ценность от бутафории: единственным различием становится невозможность экспонирования музейного предмета без витрины. Такого рода рецепции переносят акцент с барьера на общее художественное решение, таким образом, снимается сам вопрос аутентичности. Весь предметный ряд воспринимается как подлинный свидетель действительности. В свою очередь какой-либо этикетаж и экспликации отсутствуют. В таком случае зритель самостоятельно, с опорой на созданную среду и собственный опыт, интерпретирует для себя тот или иной предмет. В данном контексте справедливо замечание В. П. Менш, «все предметы в отношении семантики они имеют новую функцию, т. е. функцию аутентичных свидетельств»¹⁶.

Музейные предметы без этикетаж утрачивают привязку к определенной персоне или событию, они становятся достоверными маркерами целой эпохи и не сообщают аккумулированного сообщения посетителю. В рамках данного проекта экспонаты представляют собой фрагменты воссозданной атмосферы, в следствие чего факт редуцирования и невозможности прочтения информационного поля предмета коррелируется с замыслом художника. Созданный образ театра жизни, метафоризация и романтизация явлений прошлого приводит к постепенной эскалации эмоционального состояния посетителя, при этом рациональное восприятие занимает второстепенную роль. Ярким примером этому может служить кукольный театр Guignol, который в совокупности с тремя макетами (каждом из которых представлен сюжет о гибели семьи Романовых) создает дополнительную смысловую линию. Однако посетителю не предоставляется какая-либо информация о предмете. Индикатором музейной принадлежности, а соответственно и историчности, становится наличие витрины. Аутентичный предмет, помещенный под стекло, моделирует атмосферу события, макеты же интерпретируют ее с авторской точки зрения. Таким образом, характер взаимодействия пространства и посетителя, первая реакция которого скорее «ассоциативная, чем дискурсивная»¹⁷, регламентирован замыслом режиссера. Фокус на предмете в попытке считывания смысловых пластов замещается общим восприятием воссозданной атмосферы. В следствие данной конвертации значения музейного предмета вопрос подлинности и аутентичности редуцируется самостоятельно. Для зрителя барьеры, как традиционные маркеры ценности, не несут первостепенной информации: как театральные декорации они сообщают ему контекст, а как индикатор принадлежности к музейной коллекции в виде витрин не мешают общему прочтению материала. Таким образом, можно заключить, что экзальтированность и зрелищность осмысляются как основные характеристики данного проекта.

Музейно-театральный проект «Хранить вечно» – эксперимент в области междисциплинарной работы, представляющий собой форму культурной и исторической памяти, который выражается в индивидуальном погружении, сосредоточении и звуковой изолированности зрителя, результатом взаимодействия выставочного пространства и посетителя становятся экзальтированные чувства

и эмоциональные переживания. Сценарий является основой созданной среды, осмысливаемой как тотальная инсталляция. Феномен аутентичности, особенным образом воспринимавшийся в рамках эпохи массового тиражирования, получает новый виток развития в эпоху зрелищности. Художественное виденье определяет точку фокусирования для посетителя: акцент смещается с предмета и его информационного поля как основы традиционного музейного экспонирования, на общую атмосферу воссозданной эпохи, что характерно для театра. Однако предметная среда в театрализованном выставочном пространстве трансформируется в рамках семиотического поля экспоната, происходит попытка нивелирования прежнего контекста и перемещения в новую искусственную среду. Возникающая антиномия становится точкой осмысления аутентичности экспоната.

Примечания

¹ Щепеткова И. А. Феномен «театрализации музея» // Сборник лиц: сборник статей. СПб.: Осипов, 2006. С. 244–257.

² Балаш А. Н. Концепция подлинности произведения искусства В. Беньямина в эпоху цифровой культуры // Вестник СПбГИКИ № 3 (32), СПб.: 2017. С. 84.

³ Кальницкая Е. Я. Театральная режиссура как метод дизайнерского проектирования музейного пространства // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 3. С. 480.

⁴ Шляхтина Л. М. Музей в современном мире. Новые подходы к музейной работе // Музей в современной культуре: сб. науч. трудов. СПб., 1997. С. 235.

⁵ Кальницкая Е. Я. Указ. соч. С. 483.

⁶ Майстровская М. Т. Музейная экспозиция. Искусство-Архитектура-Дизайн. Тенденции формирования. Ч. 1. М., 2002. С. 18.

⁷ Проект «Хранить вечно» представят на мировом уровне // Издательский дом «С.-Петербургские ведомости». Официальный сайт. URL: https://spbvedomosti.ru/news/culture/proekt_khranit_vechno_predstavayt_na_mirovom_urovne/ (дата обращения: 12.12.2018).

⁸ Хранить вечно. К 100-летию создания пригородных музеев в бывших царских резиденциях // Культура потребления. 2017–2018. С. 17–20. URL: https://vk.com/doc5741126_485618164?hash=136a0644d837. (дата обращения 22.12.2018).

⁹ Хранить вечно. К 100-летию создания пригородных музеев в бывших царских резиденциях // Культура потребления. С. 17–20.

¹⁰ Кальницкая Е. Я. Театральная режиссура как метод дизайнерского проектирования музейного пространства. С. 488.

¹¹ Ван Менш П. Контекст // Вопросы музеологии. 2014. №1. С. 166.

¹² Как Вера Мартынов придумала визуализацию сенсационного проекта «Хранить вечно» // Собака.ру. URL: <http://www.sobaka.ru/city/art/85091> (дата обращения: 25.03.2019).

¹³ Музейно-театральный проект «Хранить вечно» // Центральный выставочный зал «Манеж». Официальный сайт. URL: <http://www.manege.spb.ru/events/muzejno-teatralnyj-proekt-hranit-vechno/> (дата обращения: 25.03.2019).

¹⁴ Как Вера Мартынов придумала визуализацию сенсационного проекта «Хранить вечно» // Собака.ру.

¹⁵ Хранить вечно. К 100-летию создания пригородных музеев в бывших царских резиденциях // Культура потребления. С. 24.

¹⁶ Петер ван Менш. Значение: функциональная идентичность артефактов // Вопросы музеологии. 2014. № 1. С. 184.

¹⁷ Долак Я. Посетитель на экспозиции как объект музеологического исследования // Вопросы музеологии. 2013. № 7. С. 89.

А. Д. Бабанова

Феномен фильма-выставки: музей на большом экране

В статье рассматривается феномен фильма-выставки как одного из проявлений глобализации культуры. На примере фильма-выставки «Леонардо HD» автор анализирует значимость этого явления для мирового музейного сообщества. Кроме того, рассматриваются положительные и отрицательные стороны фильма-выставки по отношению к музейным институциям. Особое внимание уделяется проблеме восприятия произведений искусства в эпоху экранной культуры и тому, как кинематограф позволяет решить её. Дается оценка взаимовыгодности проникновения кинематографа в музей и музея в кинематограф.

Ключевые слова: фильм-выставка, медиакultura, музей, выставочная деятельность, Фил Грабски

Anna D. Babanova

Phenomenon of exhibition on screen: museum on the big screen

The article focuses on the phenomenon of exhibition on screen as one of the demonstration of cultural globalization. By way of example, author considers the film «Leonardo HD» as an important phenomenon to world museum community. There are the positive and negative aspects in relation to the museum and its role in constructing a modern cultural situation. Also a special attention is paid to the problem of the perception of works of art in era of digital technology. The mutual influence of cinema and museum also is being assessed.

Key words: exhibition on screen, media culture, museum, exhibition, Phil Grabsky

Актуальность настоящей темы обусловлена тем, что последние несколько лет в российском кинопрокате набирают популярность фильмы-выставки, показ которых осуществляется по инициативе арт-объединения CoolConnections в рамках проекта #АртЛекторийВкино. Только за 2017 г. показы CoolConnections посетили около 330 тысяч зрителей по всей России, а это довольно приличная цифра, учитывая тот факт, что проект ограничивает себя лишь онлайн-рекламой¹.

Старт показам был дан в 2011 г. в рамках «Ночи Музеев» в Москве. Именно тогда в кинотеатре «35мм» был представлен фильм-выставка «Леонардо HD», посвященный самой крупной выставке работ Леонардо да Винчи, прошедшей в Национальной галерее Лондона в 2011 г. Это событие стало важнейшим для музейного мира, поскольку впервые в истории под одной крышей было показано 9 из 15 дошедших до наших дней живописных работ Леонардо да Винчи. В их числе – две версии «Мадонны в скалах» из Национальной галереи Лондона и парижского Лувра, «Дама с горностаем» из Национального музея в Кракове, «Мадонна Литта» из собрания Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге, атрибутированный незадолго до открытия выставки «Спаситель мира» и другие шедевры². Выставка представляла собой пример сотрудничества музеев на глобальном уровне ради общей цели, связанной с актуализацией наследия Леонардо да Винчи, удовлетворением запросов различных аудиторий музея и расширением его коммуникативных возможностей. Подобное объединение работ позволило переосмыслить наследие художника в новом историческом контексте. Борис Гройс в своем труде «Комментарии к искусству» говорит о том, что «любая большая, амбициозная выставка, организуемая сегодня, претендует на то, чтобы открыть возможность для нового взгляда на историю искусства, образовать иной, альтернативный художественно-исторический контекст и, в конечном счете, переписать художественную историю заново»³.

Выставка не могла не вызвать ажиотаж со стороны посетителей – билеты были распроданы еще до ее открытия. Проводилась и масштабная рекламная кампания, сопоставимая с рекламой голливудских блокбастеров⁴. Как мы можем видеть, выставка «Леонардо да Винчи: придворный живописец миланского двора» стала по-настоящему важным культурным событием в жизни общества.

Поскольку билеты на выставку были проданы еще до ее официального открытия, посетить ее могли не все желающие. Кроме того, организаторы не планировали сделать ее передвижной из-за уязвимости предметов. Сотрудниками музея было найдено решение этой проблемы в виде прямых трансляций непосредственно из выставочного зала. Однако трансляции всегда начинаются и оканчиваются в определенное время, поэтому не каждый желающий посмотреть выставку мог сделать это.

Выход из сложившейся ситуации предложил кинематограф. Благодаря британскому режиссеру-документалисту Филу Грабски, мир увидел фильм-выставку «Леонардо HD». Режиссер не только демонстрирует крупным планом экспонаты с выставки, но и повествует о том, как проходили

реставрационные работы, развеска полотен, и даже о том, о чем обычно не принято говорить посетителям музея: об истории покупки на аукционе старинной рамы для «Мадонны в скалах»⁵. Фил Грабски посредством киноязыка рассказывает нам о крупнейших выставках последнего десятилетия, прошедших в различных музеях мира, кроме того, важным элементом в повествовании режиссера являются биографии художников. Для режиссера вообще очень важна тема человеческого потенциала, она проходит через все его творчество (не только в фильмах-выставках). Он считает человека самым интересным объектом изучения, а биографии – отличным источником историй, раскрывающих то, как человек проявляет свой творческий потенциал⁶. Фильм-выставка – это, в некотором роде, возможность самовыражения для режиссера. Эти фильмы не просто прямой репортаж из выставочного пространства, а авторское видение и переосмысление наследия тех или иных художников и их репрезентации в мировых музеях. Фил Грабски знакомит зрителей с историей искусства, визуализируя и преподнося ее доступным и понятным для массового зрителя языком, показывает произведения искусства крупным планом, акцентирует внимание на деталях, которые сложно уловить невооруженным глазом.

Рассмотрим сильные и слабые стороны фильмов-выставок, чтобы проанализировать их роль в конструировании современной культурной ситуации. Первое, что необходимо отметить, это то, что кинематограф является проявлением привычной для нашего времени экранной культуры. К. Э. Разлогов определяет экранную (или аудиовизуальную) культуру как новую коммуникативную парадигму, дополняющую традиционные формы общения – культуру непосредственного общения и письменного общения. Зародившись вместе с кинематографом в XIX в., экранная культура на протяжении XX в. становится основным механизмом формирования и трансляции норм, обычаев, традиций и ценностей, составляющих основу как отдельных культурных сообществ, так и массовой культуры⁷. Поэтому мы можем говорить о том, что экранная культура является важнейшим фактором формирования массового сознания и средством освоения реальности. Это также подтверждает и сама природа кинематографа как синтетического вида искусства, в основе которого лежит фотографическая достоверность, что дает ему право стать своеобразной «реабилитацией физической реальности»⁸. Реабилитация физической реальности, в свою очередь, может быть важна для такого временного явления, как выставка. В особенности, если она представляет собой значимое событие как для музейного мира, так и для современной культуры в целом. Фильм-выставка в этом случае документирует процессы выставочной жизни или само событие, делает его доступным для потенциального зрителя, дает возможность «посетить» выставку, если человек физически не может на ней оказаться.

Говоря о кинематографе как о проявлении экранной культуры, следует отметить, что он обладает особым экспрессивным потенциалом, способным увлечь зрителя, захватить его внимание. Как отмечает гендиректор компании CoolConnections Надежда Котова: «Все больше людей смотрит произведение через экран телефона. Люди приходят в музей и уносят картину с собой – фотографируют ее. Привычка рассматривать все через маленький экран удивительна. Вы откладываете визуальное восприятие»⁹. Кино, в особенности на экране кинотеатра, не позволяет «отложить» визуальное восприятие. Кинообраз погружает человека в совершенно новое пространство и передает зрителю определенные эмоциональные смыслы. Контакт фильма и публики строится на основе сопереживания, активного включения зрителя в экранный мир, а не только на передаче и приеме какой-либо информации. Зримый образ эффективнее по своему воздействию, нежели написанное слово или акустический фрагмент, а зрительное восприятие, в свою очередь, богаче звукового. Кино предоставляет зрителю целый комплекс ощущений, вызванных кинематографическим зрелищем. Яркие картинки в сочетании с объемным звуком заставляют зрителя забыть о настоящем мире и переносят его в мир творческой фантазии, а благодаря размеру экрана в кинотеатре это погружение происходит довольно быстро¹⁰.

Итак, еще одна положительная сторона фильма-выставки напрямую связана со зрелищностью кинематографа. Погруженный в особое экранное пространство человек с легкостью воспринимает те эмоции, образы, мысли, идеи, которые старается донести до него режиссер кинокартины, то есть экран держит зрителя в постоянном напряжении. Но в этом также проявляется и негативная сторона фильма, связанная с субъективизмом автора и с ограничением свободы действий зрителя.

Отметим, что фильм-выставка несет в себе образовательный потенциал, как отмечал сам режиссер: «Я хочу развлечь зрителя – но в то же время и научить»¹¹. Фил Грабски в интервью журналу «Лабиринт. Сейчас» книжного магазина «Лабиринт» обращается к проблеме восприятия произведения искусства. Он говорит о том, что «в среднем люди смотрят на одну картину примерно секунд 18»¹², гораздо больше времени уходит на чтение экспликаций или на фотографирование этих произведений. Это большая проблема, причины которой можно искать в нежелании людей

тратить время на детальное и вдумчивое изучение экспозиций, которые могут быть обширны или же в самой мотивации посещения музея – сделать фотографию, чтобы выложить в социальные сети (как способ самоутверждения). Фильм-выставка, по мнению Фила Грабски, хотя и показывает меньше, но зато позволяет рассмотреть произведение всерьез. В фильмах зритель имеет возможность детально изучить произведение: рассмотреть направление кисти, изучить сюжет и детали, личность художника, послушать мнения ведущих мировых экспертов¹³. Таким образом, фильм-выставка как бы отбирает все самое важное и необходимое для понимания творчества того или иного художника, а также делает все возможное, чтобы информация была усвоена зрителем. В этом кроется образовательный потенциал этих фильмов. Также можем отметить, что они способствуют популяризации классического искусства, художественных музеев, выставок и музейного посещения в целом. Можно предположить, что фильм научит зрителя тому, как нужно смотреть на картину, на какие детали обращать внимание, и он захочет применить эти знания на практике. Для этого он, вполне возможно, отправится в музей. А быть может, фильм просто впечатлит (или не впечатлит), вдохновит на знакомство с искусством, побудит оставить отзыв в Сети. Ответная реакция зрителя, какой бы она не была, свидетельствует о востребованности подобных фильмов, о том, что в обществе есть интерес к искусству, выставкам, музеям.

Любое явление имеет как положительные, так и отрицательные стороны. В случае с фильмом-выставкой это, в первую очередь ограничение свободы действий зрителя. Мы видим на экране только то, что хотят донести до нас авторы фильма, мы смотрим в той последовательности, которая задается монтажными склейками, смотрим на произведение столько, сколько было ему отведено хронометражем. Размышляя о значении живописных произведений в эпоху их репродуцируемости, Джон Бергер говорит о том, что при воспроизведении картины с помощью кино она неизбежно становится материалом для того, что хочет сказать режиссер. Он демонстрирует некую последовательность образов, ведет зрителя сквозь картину к собственным выводам, которые становятся необратимыми. Режиссер показывает статичный по своей природе объект во времени, расставляя акценты на определенные фрагменты, играя со временем и пространством. Картина теряет свою власть – и уступает ее режиссеру¹⁴. В музее все иначе, здесь, рассматривая картину, человек не может быть ограничен по времени. Все элементы произведения могут быть увидены им как одновременно, так и поочередно, а могут и вовсе быть проигнорированы. Зритель сам выбирает, на что ему смотреть, а что пропустить, сам руководит временем и последовательностью просмотра. Кроме того, он самостоятельно приходит к выводам, а единство и одновременность картины позволяют уточнить их¹⁵. Конечно, от субъективизма уйти невозможно, даже будучи в музее или на выставке, мы сталкиваемся с субъективным мнением научных сотрудников, кураторов, коллекционеров, которые также демонстрируют нам определенные, отобранные произведения. Они связаны между собой научной концепцией, одним из главных принципов создания которой все равно является объективность. Все же музейные экспозиции и выставки не ограничивают наше восприятие, как делает это кинематограф, показывая произведения искусства, как некую последовательность образов еще и ограниченных по времени показа.

Еще одним явным недостатком фильма-выставки, плавно вытекающим из самой сути кинематографа как вида экранного искусства, является отсутствие возможности установить непосредственный контакт зрителя и музейного предмета, будь то подлинная картина или какой-либо иной культурный артефакт. Кинематограф способен лишь воспроизвести предмет, сделать из него образ. В музее же человек видит материальное свидетельство прошлого – музейный предмет, который обладает своими особыми свойствами, определяющими его значимость как первоисточника знаний. Это информативность или способность являться источником информации; экспрессивность – способность к эмоциональному воздействию; аттрактивность – внешняя привлекательность предмета; репрезентативность – способность достоверно отображать эпоху, процессы, события¹⁶. Настоящая статья сосредоточена на произведениях изобразительного искусства, в частности на живописи, а для ее верного восприятия необходим непосредственный контакт зрителя и самого произведения. Даже самая точная репродукция, самое точное и высококачественное воспроизведение на большом экране не способны передать верные масштабы, цветовую гамму, фактуру произведения. Как отмечал Джон Бергер, «то, как художник видит мир, можно понять только по тем следам, которые он оставляет на холсте или на бумаге»¹⁷. Картина в этом случае предстает перед нами как документальное свидетельство прошлого, как значимый культурный артефакт.

Музей и кинематограф – по своей сути две абсолютно разные вещи, но, тем не менее, некоторые их функции идентичны друг другу. И музей, и кинематограф в условиях современного информационного общества представляют собой определенные каналы коммуникации, передающие ту или иную

общественно значимую информацию. У человека есть возможность выбрать, из какого источника черпать нужную ему информацию, и в каком объеме ее усваивать, будь то кино, интернет, телевидение или же музей и другие институции.

Отметим лишь, что музей не изолирован от новейших технических средств, он активно внедряет их в свою практику, поскольку зрелищность и аттрактивность, характерная для экранных искусств, в настоящее время являются привычными для восприятия современным человеком. Музей расширяет экспозицию, дополняя ее интерактивными мультимедийными средствами, сопровождая ее аудио- или видеоконтентом, в частности фильмами, которые способствуют более глубокому восприятию музейных предметов. В свою очередь, кинематограф, используя музейное пространство или произведения искусства как объект показа, расширяет жанровые границы, наполняет их новыми темами для размышлений.

Интерес к фильмам-выставкам, их востребованность обусловлены современными глобализационными процессами, процессами информатизации общества, когда мир искусства больше не воспринимается как нечто «сакральное». Наша эпоха не опровергает ценности классического искусства, а отличается чрезвычайной свободой отношения к прошлому, превращая его в материал для «творческой» обработки¹⁸. Интерес к культуре и искусству в наше время достаточно высок, о чем свидетельствует посещаемость выставок, музеев, сам масштаб выставочных проектов, огромное количество мастер-классов, музейных проектов и программ, которые способствуют вовлечению человека в творческий процесс. Нельзя обойти стороной и тот факт, что все чаще мы можем наблюдать использование репродукций в дизайне одежды, канцелярии и т.д., большое количество тематических сообществ в социальных сетях, основной контент которых непосредственно связан с искусством и культурой. Выставки на большом экране также являются прямым следствием этих процессов. Как мы выяснили, их роль для музейного сообщества достаточно велика: фильм-выставка – это возможность документировать важный выставочный проект, это способ расширить аудиторию музея, выстроить новый канал коммуникации. На основании всего выше сказанного, мы можем сделать вывод о том, что между музеем и кинематографом не может быть конкурентной борьбы за зрителя, поскольку различия между ними не позволяют им конкурировать. Кино и музей органично сосуществуют, дополняя и обогащая друг друга различными средствами выражения, формируя новые грани взаимодействия.

Примечания

¹ Даже аншлаг на показе не всегда покрывает расходы на подготовку: интервью с гендиректором компании CoolConnections Надеждой Котовой. URL: <https://vc.ru/offline/26806-coolconnections> (дата обращения: 09.04.2019).

² Эстрова М. В Лондонской Национальной Галерее открылась выставка Леонардо да Винчи. URL: https://artinvestment.ru/news/exhibitions/20111110_leonardo.html (дата обращения: 09.04.2019).

³ Гройс Б. Создание видимости // Гройс Б. Комментарии к искусству. М.: Художественный журнал, 2003. С. 35–36.

⁴ Там же.

⁵ Леонардо HD. URL: <http://www.theatrehd.ru/saint-petersburg/films/leonardo-live> (дата обращения: 09.04.2019).

⁶ В среднем люди смотрят на одну картину примерно секунд 18: интервью с режиссером Филом Грабски. URL: <https://www.labyrinth.ru/now/fil-grabski/> (дата обращения: 09.04.2019).

⁷ Новые аудиовизуальные технологии / Под ред. К. Э. Разлогова. М.: Едиториал УРСС, 2005. С. 13.

⁸ Кириллова Н. Б. Медиакultura: от модерна к постмодерну. М.: Академический Проект. 2006. С. 107.

⁹ Вместо музея – в кино: фильмы-выставки на больших экранах. URL: https://artchive.ru/news/2792-vmesto_muzeja_v_kino_fil'myvystavki_na_bol'shikh_ekranakh (дата обращения: 09.04.2019).

¹⁰ Кириллова Н. Б. Указ. соч. С. 110–115.

¹¹ Там же.

¹² В среднем люди смотрят на одну картину примерно секунд 18: интервью с режиссером Филом Грабски. URL: <https://www.labyrinth.ru/now/fil-grabski/> (дата обращения: 09.04.2019).

¹³ Там же.

¹⁴ Бергер Д. Искусство видеть. СПб.: Клаудберри, 2012. С. 52–53.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Словарь актуальных музейных терминов. // Музей. 2009, № 5. С. 61.

¹⁷ Бергер Д. Указ. соч. С. 12.

¹⁸ Сиднева Т. Б. Классическое искусство в глобальном мире: о границах художественного опыта. // Вестник ННГУ. 2013. № 1–1. С. 373. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/klassicheskoe-iskusstvo-v-globalnom-mire-o-granitah-hudozhestvennogo-opyta> (дата обращения: 09.04.2019)..

Н. О. Шакулова

Методы экспонирования цифровых инсталляций в музее

В данной статье представлен опыт систематизации и классификации цифровых инсталляций. Цифровые инсталляции как новый вид современной художественной практики имеет ряд особенностей: как правило, они состоят из значительного числа технологических компонентов, могут иметь вариативные размеры, занимая компактное место, или же все выставочное пространство. В настоящее время специалистами в области теории современного искусства и кураторами предлагаются различные классификации цифровых инсталляций. Их обобщение и систематизация, а также непосредственное знакомство с примерами цифровых инсталляций в отечественной выставочной практике позволяют проанализировать сложившиеся в настоящее время методы экспонирования цифровых инсталляций в музее.

Ключевые слова: цифровая инсталляция, цифровое искусство, метод экспонирования, модель, интерфейс

Natalia O. Shakulova

Exhibiting methods of digital installations in a museum

Following article presents experiences in systematization and classification of digital installations. Digital installations as a new form of contemporary art practice have number of features: usually, they consist of significant quantity of technical details, can vary in size, taking up a compacted space or all of the exhibition area. Currently, experts in contemporary art theory and curators propose various classifications of digital installations. Their generalization and systematization and direct acquaintance with examples of digital installations in domestic exhibition practices allow analysing contemporary exhibiting methods of digital installations in a museum.

Keywords: digital installation, digital art, exhibiting method, model, interface

Многие зарубежные исследователи мультимедийных технологий в современном искусстве начали задумываться над классификацией цифрового искусства, и цифровых инсталляций в частности. Существует бесконечное множество видов инсталляций, и это только одна из проблем. Второй вопрос, который встает на пути – почва для исследования. На данный момент не существует четко структурированной работы на тему классификации цифрового искусства, тем не менее, существует множество статей на эти темы, которые позволяют понять, что проблема классификации актуальна на сегодняшний день.

Музейная инсталляция (от английского installation – установка, размещение) – форма современного искусства, которая представляет собой целостную композицию, созданную из различных материалов и форм. Материалы могут быть совершенно разные: природные, промышленные, бытовые предметы, а также фрагменты текстовой и визуальной информации¹. Инсталляция представляет собой художественное целое. Вступая в различные неординарные комбинации вещь, освобождается от своей практической функции и приобретает символическую функцию. Контекст создает смысловые модификации, игру значений. Габарит инсталляций варьируется от предельно малого, куда можно заглянуть одним глазом, до нескольких залов в больших музеях. Инсталляция делает акцент на создание интерьерного пространства.

Цифровая инсталляция это все та же инсталляция, но в ней обязательно присутствует элементы мультимедиа или мультимедийного, звукового, светового сопровождения.

Цифровые инсталляции в наше время широко распространены, чаще всего их можно увидеть на временных экспозициях – выставках. Существуют они в бесчисленном количестве форм. Некоторые могут напоминать крупномасштабные видеоинсталляции в котором задействовано множество проекций или это могут быть простые видеосреды, которые включают зрителя в образ через съемку вживую.

Цель инсталляций состоит в том, что они создают некоторые «пространства», предполагающие ту или иную степень погружения. Инсталляции цифровые как инновационный метод очень действенный, ибо посетитель современный устав от классических выставок будет вовлечен в процесс данного действия. Работы могут быть такие, где посетитель оказывается внутри спроецированной реальности, или существуют инсталляции, где зрителя переносят в виртуальный мир. Цифровые инсталляции подстраиваются под определенное пространство за счет изменения масштаба – раз-

меры их не всегда заданы заранее. Они подстраиваются как под выставочные пространства, так и под самого посетителя.

К стандартным методам экспонирования крупномасштабных организаций пространства относятся: архитектурный метод; метод экспонирования, где инсталляция с навигацией, позволяющий исследовать интерфейс или движение; модели исследования внутренней структуры виртуальных миров; распределенные по разным местам и связанные в единую сеть модели, которые дают пользователям возможность удаленной работы над каким-либо произведением².

Первый метод экспонирования цифровых инсталляций – архитектурный метод. Под этим методом исследователи цифрового искусства подразумевают множество различных на вид инсталляций. Это могут быть инсталляции, где автор преобразует текстуальный компонент текста в свойства гипермедиа и гипертекста в архитектуру, внутри которой зрители создают собственные нарративы. Это метод «информационной архитектуры», то есть, здание состоит из историй, они привязаны к месту и соотносятся с ним. Очень знакомый для нас метод «относительной архитектуры», когда в дополнение к физической архитектуре соотносится виртуальная память и нарратив³. Световые проекты, когда виртуальное пространство преобразует физическое. И существует метод «жидкой архитектуры». Это киберпространство, где любая конструкция программируема и потому изменчива, способна выходить за пределы законов физического мира и разумно реагировать на действия зрителя. Попытки создать такую форму чуткого «разумного пространства» в реальной действительности играют все более важную роль, как в искусстве, так и в архитектуре, где модели изменчивости и прозрачности данных определяют понимание физического.

Studio Drift – один из самых ярких творческих дуэтов, работающие в направлении тех-арт. Лоннеке Гордейн и Ральф Наута ставят своей целью искать невиданные формы и оригинальные воплощения для новых технологий. Но также их результат должен быть связан с глубоким эстетическим переживанием. Выставка Drift, которая проходит в новом музее в центре Хельсинки – Amos Rex⁴, показывает, насколько дизайнерам нравится высматривать деликатные отношения между эволюцией человека силами природы и техническим развитием. Их инсталляции показывают насколько мир природы, мир человека и мир технологий сильно взаимосвязаны. И при помощи технических средств, они создают некие чувствительные инсталляции, которые способны вдохновить и направить разум человека. Творческий дуэт пытается создать форму чуткого «разумного пространства» в реальной действительности, где модели изменчивости данных определяют понимание физического пространства.

Следующий метод экспонирования, инсталляция с навигацией, которая позволяет исследовать интерфейс или движение. Навигация внутри любого виртуального пространства всегда зависит от слоев интерфейсов. Один из этих слоев создает устройство ввода – будь то велосипед, мышь или джойстик; другим слоем является экран, а виртуальная структура представления информации – добавляет еще один слой⁵. Интерфейсы делают произведение интерактивным и сами по себе являются уровнем контента, который заслуживает отдельного исследования⁶.

Это самый распространенный вид инсталляций. Они могут быть маленькими по размерам, и в них может быть задействовано не так много технических составляющих. Но в восторг приводят именно большие инсталляции, где можно взаимодействовать на разных уровнях – от начала до конца. Одним из таких примеров является инсталляция «Graffiti Nature» от группы TeamLab⁷. Первым слоем, а именно устройством ввода, был экран – сканер. Необходимо было раскрасить один из предложенных рисунков, а затем, поднести рисунок к экрану. Рисунок сканировался и появлялся в выставочном зале, там, где располагалась основная часть инсталляции. Огромное пространство состояло из множества адаптированных экранов – пол, стены, и даже потолок – были интерактивными. Можно было прыгать, трогать, стучать и тогда рисунки изменялись, исчезали и обновлялись. Группа TeamLab стремится создавать целые миры при помощи цифровых технологий. Охватывая большие выставочные пространства, они словно погружают человека в виртуальный мир, который очень похож на идеальный реальный мир.

Третий метод экспонирования – это инсталляции: модели исследования внутренней структуры виртуальных миров. Они также могут быть совершенно различных видов. Термин «виртуальное пространство» или виртуальный мир стал чрезвычайно широким и применяется ко всему, к чему можно получить доступ с экрана компьютера, но если анализировать бесконечное множество различных произведений, то можно сделать вывод, что все эти пространства радикально отличаются друг от друга, и их очень сложно категоризировать⁸. Некоторые из них – это трехмерные миры (репрезентативные или нерепрезентативные), которые существуют в двухмерном экранном измерении. Многие являются попыткой скопировать реальный мир и его законы: например, улицы и

здания проплывают мимо, как будто мы сидим на движущемся велосипеде. Другие бросают вызов законам гравитации и позволяют пользователю подняться вверх и увидеть пространство с высоты птичьего полета⁹.

И четвертый метод экспонирования – это распределенные по разным местам и связанные в единую сеть модели, которые дают пользователям возможность удаленной работы над каким-либо произведением. К таким инсталляциям можно отнести крупные инсталляции, которые могут занимать от одного до нескольких залов. В таких инсталляциях задействовано много технических компонентов, которые в свою очередь, должны быть обязательно связаны в единую сеть модели. Инсталляции такого типа являются интерактивными и требуют обязательного включения зрителя в процесс.

Примером такой инсталляции может служить цифровая инсталляция Энн Вероники Янссен «Затмение»¹⁰. В большом выставочном пространстве на полу устанавливается несколько телевизоров – экранов, на которых демонстрируется полярная экспедиция, причем разные моменты, разные эпизоды. Позади телевизоров установлены экраны и проекторы, которые выводят на стены выставочного пространства, затмения. На полу переплетаются провода, их много, поэтому ступать приходится осторожно, для того чтобы рассмотреть все экраны и все затмения. В целом смотрится все гармонично и интересно. Сама художница задумывала данную инсталляцию в несколько залов, но так как выставочные залы в Национальном музее современного искусства Киазма в Хельсинки большие, (именно там и проходила выставка) было решено, что инсталляция будет занимать один большой зал. Именно это решение и сделало данную инсталляцию более эффектной.

Так или иначе, все выше перечисленные методы экспонирования цифровых инсталляций это всевозможные взаимосвязи между физическим и виртуальным пространством, им свойственен баланс между мирами и они задействуют определенные формы для преобразования одного пространства в другое. Существуют такие, чьи свойства пытаются транспонировать виртуальный мир в физический, другие пытаются нанести физический мир в реальность виртуального, и есть те, в которых предпринята попытка слияния обоих миров.

Примечания

¹ Инсталляция: новая реальность // Искусствоведение – IV Студенческий научный форум (15 февраля – 31 марта 2012 года). URL: www.rae.ru. (дата обращения: 31.05 2019).

² Пол К. Цифровое искусство. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. С.187–189.

³ Galloway A. The Interface effect. Cambridge UK; Madlen polity press: 2012. P. 78–82.

⁴ Luojus S., Martin K. Amos Rex.: Grano, Helsinki., 2018. 34 p.

⁵ Пол К. Указ. соч. С. 187–189.

⁶ Art and the Internet/ Ed. Ph. Stubbs. London: Blackdog Publishing, 2014. 126 p.

⁷ Официальный сайт арт-коллектива TeamLab. URL: <https://www.teamlab.art> (дата обращения: 6.04.19).

⁸ Пол К. Указ. соч. С.187–189.

⁹ Раш М. Новые медиа в искусстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 256 с.

¹⁰ Национальная финская галерея современного искусства Киазма. URL: <https://kiasma.fi/ru/kiasma> (дата обращения: 6.04.19).

А. Д. Кочнева

Мультимедийная выставка в культурной индустрии

Статья посвящена феномену мультимедийной выставки как современному средству трансляции историко-культурного наследия. В фокусе исследования находится выявление особенностей интеграции мультимедийных технологий в выставочное пространство, которые влияют на восприятие и коммуникацию с посетителем. Особое внимание в статье уделено сложности раскрытия информационного и образовательного потенциала мультимедиа на примере исторических парков «Россия – моя история». Осмысливаются способы и особенности внедрения мультимедиа в экспозиционное пространство на примере объединенной экспозиции «Рюриковичи», «Романовы». Также рассматриваются актуальные проблемы современных технологических средств в исторических выставках.

Ключевые слова: культурная индустрия, мультимедийная выставка, интеграция, мультимедиа, исторический парк

Anna D. Kochneva

Multimedia exhibition in the cultural industry

The article is devoted to the phenomenon of multimedia exhibition as a transmitting medium of historical and cultural heritage. The focus of the research is to identify the features of the integration of multimedia technologies in the exhibition space, which affect the perception and communication with the visitor. Particular attention is paid to the complexity of the disclosure of information and educational potential of multimedia on the example of historical parks "Russia – my history". In the greater part of article author is analyzed ways and diverse characteristics of the introduction of multimedia in the exhibition space. And also there are considered the actual problems of integration of technical equipment in historical exhibitions.

Keywords: cultural industry, multimedia exhibition, integration, multimedia, historical park

Современный человек живет в эпоху цифровых технологий, которые являются важным фактором преобразования пространства в информационном обществе. Благодаря научно-техническим инновациям происходит изменение способов и скорости коммуникации и репрезентации культурного опыта общества, в результате чего возникает современное медиапространство. Специфика его определяется высокой информационной емкостью, легкостью восприятия динамических образов, скоростью и широтой трансляции и тиражирования, массовостью и доступностью. Здесь необходимо отметить, что все эти особенности становятся признаками культурной индустрии. Этот термин ввели Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно, говоря, что ее появление обусловлено преобразованием культуры в процесс производства. В таких условиях «ценностное пространство унифицируется, трансформируясь в культурную индустрию, задача которой заключается в продуцировании общих моделей поведения, мышления и языка»¹.

В таком контексте при создании медиапродукции не только руководствуются интересом публики, но ее содержание зависит от действительных интересов «производителя» (определенных сообществ, групп, инстанций и т. д.), прежде всего политических и экономических. Так на основе новых технических возможностей активно развивается форма выставки, основанная на аудиовизуализациях, созданных при помощи компьютерных технологий.

Мультимедийная выставочная среда возникает из эволюции аудиовизуального мышления, которое развивается под влиянием экранной культуры, синестезии новых медиа, кинестетизации информационного обмена. Так, Н. В. Корытникова определяет современную коммуникацию следующим образом: «система реальной виртуальности»². Мультимедийные проекты становятся все более привлекательными с распространением экранной культуры, так как они являются привычным и понятным способом познания мира для пользователей.

Мультимедийная форма, в основе которой находится экранная культура, «помогает ему [зрителю – А.К.] легко вписаться в систему координат современного мироустройства. Человек невольно оказывается «встроенным» в контекст этой реальности, которая диктует ему систему социальных и культурных ценностей, становится составной частью его внутреннего и внешнего мира»³. Это медиакультурное пространство позволяет упростить коммуникацию и вывести ее для широкой аудитории за счет того, что информация является переработанной и сконструированной таким

образом, чтобы человек понял заложенную «заказчиком» идею. Стоит добавить, восприятие облегчается не только за счет адаптированной информации для разных категорий пользователей, но и за счет базы отзывов авторитетных личностей, которая изначально экранирует обыденное сознание от развития собственного критического мышления – способности интерпретировать факты, обосновывать оценочные суждения.

Таким образом, тематика данного исследования сконцентрирована на анализе мультимедийной экспозиции, которая осмысливается как продукт современной культурной индустрии в процессе актуализации и популяризации культурного наследия. В фокусе непосредственно находятся способы и особенности внедрения мультимедиа в экспозиционное пространство на примере объединенной экспозиции «Рюриковичи», «Романовы» в парке «Россия – моя история» в Санкт-Петербурге.

Парк представляет собой крупный экспозиционный комплекс, состоящий из разных тематических выставок, в основе которых лежат мультимедийные технологии. Этот проект является беспрецедентным на поле российской культурной индустрии – по географическому признаку (парки в 19 городах России), по информационному охвату и по способу репрезентации исторических фактов. «Россия – моя история» существует с 2013 г. как основной проект Фонда Гуманитарных Проектов (ФГП). Директор фонда Иван Есин отмечал, что проект является государственным заказом⁴. Цель создания можно обозначить как популяризация истории России, в контексте стимулирования исторического, национального сознания на территории страны. Следовательно, проект можно расценивать как часть государственной культурной политики.

Идея заключалась в том, чтобы создать «панорамный рассказ об истории России»⁵, то есть должен был получиться объемно-пространственный учебник. Мультимедийная выставка в таком контексте коррелирует с цифровыми образовательными ресурсами (ЦОР). И здесь важно подчеркнуть особенность парков словами Ивана Есина: «В мультимедийных проектах можно все потрогать, отсутствуют музейные ограничения и история представлена не через экспонаты, а через события и процессы»⁶. Такой подход свидетельствует о том, что информационные технологии, прочно вошедшие в жизнь, продолжают трансформировать и размывать традиционные пути удовлетворения как познавательных, так и досуговых потребностей. Если не касаться сложного вопроса о важности музейного предмета и его функциях в процессе приобщения к культурным ценностям, стоит подробнее рассмотреть особенности мультимедиа-коммуникации.

Цифровые устройства в пространстве экспозиции не обособлены, они вписаны в общую синтетическую среду и в то же время транслируют ее специфический информационный компонент. В совокупности вышеуказанная экспозиция занимает около 4000 м² (всего площадь парка 15 000 м²)⁷. При этом логика выставок в исторических парках приблизительно одинакова и экспозиция организована на основе тематико-хронологического принципа⁸. Пространство моделируется с помощью сборно-разборных конструкций, фальшстен и т. д., которые закручиваются в некий лабиринт. Также экспозицию можно рассматривать как попытку симуляции, создания «эффекта полного погружения в виртуальную реальность при помощи затемнения всей экспозиции»⁹. Посетитель концентрируется на точечном источнике света (экран), архитектура зала создается с помощью множественных динамических проекций, исполненных в технике коллажа, которые следуют по стенам друг за другом. Важно упомянуть, что залы чаще всего восьмиугольные в плане и на каждой поверхности стены размещен какой-либо информационный мультимедийный блок. Из этого следует, что прием усиления виртуальной реальности, большое количество мониторов, проекторов и т. д. создают довольно агрессивную среду, в которой человек может испытывать дискомфорт, быструю утомляемость и distraction.

С одной стороны, экспозиционные площади выставки включают в себя 21 зал с обширной и дифференциальной информацией, а также физически пространство выставки занимает большие площади. С другой стороны, важно отметить несовершенства интеграции технических устройств, так как их большое количество на один зал (восемь проекторов, шесть киосков, один интерактивный стол) создает диссоциирующую ситуацию в контексте синестезии: происходит столкновение аудиовизуальных эффектов и шума от работы самих устройств, их сбой и т. д. Оборудование проецирует изображение с фонограммой на необходимые поверхности стены и при этом звук от самого устройства нарушает хрупкую аудиальную и визуальную атмосферу, которую попытались создать организаторы. Также стоит обратить внимание на то, что плохая звукоизоляция, обусловленная легкими сборно-разборными конструкциями, влечет за собой чрезвычайную слышимость экскурсовода с микрофоном, который ненамеренно встраивается в индивидуальный осмотр. Все это отчасти нивелирует комфортную среду для человеческого восприятия в большей степени образовательного, просветительского контента, который мыслился организаторами наиболее ценным.

В контексте сложности концентрации внимания и погружения в тему стоит обратить внимание на графический компонент, который влияет на восприятие образовательного контента. Мультимедийная выставка в таком контексте коррелирует с цифровыми образовательными ресурсами (ЦОР). И об этом свидетельствует статистика посещаемости: 50% посетителей школьники – наиболее заинтересованная группа¹⁰. В ЦОР «расширяются иллюстративная и когнитивная функции графических объектов и <...> коммуникативная функция»¹¹. В этой связи графика позволяет легче изложить материал и структурировать его для восприятия при сохранении информационной целостности. Однако, при этом существуют проблемы представления информации образовательного характера, которые снижают эффективность использования интерактивных средств на данной мультимедийной выставке.

Во-первых, важно выделить разобщенный графический дизайн шрифтов в рамках одного экрана. Так «отсутствие стилового единства <...> повышает когнитивную нагрузку при работе с ЦОР»¹². Во-вторых, высокая степень коллажности, не создающая целостной композиции. Это говорит о том, что в приоритете была интеграция современных технологий анимации, компьютерной графики, которые часто носили эффект развлечения, игры, и поэтому «не в полной мере используются возможности иллюстративных форм как педагогического средства»¹³. В-третьих, были отмечены моменты «неоптимизированного качества изображений, что снижает эффективность использования ЦОР»¹⁴. В частности, можно выделить проблемы с масштабированием изображения, которое искажает образ персонажа («Первые Рюриковичи» – изображение Игоря). Также многие иллюстрации, например, из рукописных иллюминированных древнерусских произведений, были плохого разрешения. Это рефреном идет с проблемой цифрового репродуцирования и воспроизведения. Таким образом, обозначенные нюансы влияют на процессы коммуникации актора с цифровым контентом. На основе этого можно заключить, что сложностью использования мультимедийных технологий также является разработка транслируемого материала в соотношении к масштабу проекта и созданию полноценного и целостного продукта по форме и содержанию. Мультимедиа, при всей своей мобильности и универсальности, способны исказить материал, препятствовать реализации когнитивной функции графических объектов при их неэффективном использовании.

Рассмотрим некоторые приемы выразительности, которые дополняют текстовую информацию. Так, с помощью цифровых технологий и колористических решений, расставляются акценты в каждой теме. Чаще всего, в анализируемой экспозиции они формируются в контексте оценочных категорий. Изображения деятелей, политика которых оказалось «удачной» для страны, расположены на ярких, светлых фонах (зеленый, голубой, желтый), также заголовки характеризуют правителей как «хороших», «успешных» персонажей. В то же время, образы более противоречивых деятелей помещены на темный фон с огнем, молниями и красными агрессивными заглавиями. Например, «Ольга. Мудрость и негибкая воля», «Игорь. Бесславный правитель». Следовательно, можно сделать вывод, что это намеренный прием моделирования восприятия исторических событий, переработанных с позиции устройств мультимедийных парков. Прием разделения на категории представляется наиболее легким способом структурирования. Добавим, что контраст входит в систему мнемотехник, позволяющих быстрее запоминать, а в данном случае и воспринять историческую интерпретацию с позиции создателей парков. Такой способ репрезентации будет наиболее всего эффективен для аудитории с несформированным критическим мышлением и незнакомой с безэмоциональными и фактологическими источниками. Однако, возникает противоречие между исторической объективностью и транслируемыми динамическими образами.

Еще один вектор особенностей устройства мультимедийных выставок проекта и взаимодействия с посетителем можно выявить, обратившись к термину «парк» в названии. В привычном понимании парк означает место для отдыха, прогулки, развлечения, которому имманентны рекреационные свойства. К этому восходит не только интерактивность, но и попытка создать своеобразные зоны отдыха и релаксации. Так, переход между частями «Рюриковичи» и «Романовы» лежит через купольное пространство, которое называется «Кинозал», и в нем размещены кресла-«мешки», пуфики для отдыха. При этом на купольную поверхность проецируются тематические фильмы, посвященные истории церкви, иконописи и др. В данном случае возникает дихотомия восприятия, связанная, с одной стороны, с трансформацией уже классической трансляции цифровых образов. А с другой стороны, сделана попытка воспроизвести иконы, имитируя естественную для их бытования архитектуру, при этом помещая зрителя в полулежащее состояние, которое не соответствует традиции восприятия иконописных образов. Из этого следует, что уподобление потолочной поверхности храмовой конхе является не попыткой приблизить репродуцируемые образы к традиционным условиям, это пространство можно расценивать как попытку избежать монотонности

нарративного повествования, внедряя в экспозицию элементы, основанные на нестандартном применении той же проекционной технологии. Это утверждение также подтверждается подвижной заставкой, имитирующей космос, образ которого популярен в среде массового потребления. «Выхолощенность» возникает в свете одинакового принципа построения залов, ограниченного круга основного аппаратного оборудования и структуры контента. В контексте данной проблематики, чтобы снизить уровень усталости, внедряются такие технологии, как Интерактивный пол. Человек напрямую воздействует на напольную проекцию, которая в данном проекте представляет собой изображение «космоса». Посетитель, попадая на «космопол», оставляет круги, как на воде – своеобразный оксюморон развлекательного характера, который сближает исторические парки с мультимедийными шоу. Однако подобное использование технологий лишь еще раз характеризует современные тенденции культурной индустрии, такие как интерактивность и развлечение.

Резюмируя все вышесказанное, стоит обратить внимание, что мультимедийные выставки являются активным участником культурной индустрии, которая решает различные задачи, такие, как информационная, социальная, коммерческая, рекреационная. Они включены в процессы выработки альтернативного языка демонстрации историко-культурного, художественного, научно-технического наследия, который детерминирован превращением культурного процесса в производство, изменением психофизического характера восприятия действительности и т. д. Рассмотренные особенности применения и трансляции контента в выставочном мультимедийном пространстве исторических парков дают основания заключить, что дискуссионное поле, действующее вокруг данного феномена, справедливо и обоснованно. Несмотря на положительные стороны использования средств новых медиа в процессе инкультурации, сложным моментом является их внедрение в объемно-пространственную структуру выставки. Выводы, сделанные в процессе анализа проекта «Россия – моя история», свидетельствуют о том, что для гармоничного синтеза пространства и мультимедийного компонента требуется соблюдение многих условий. Форма такого экспозиционного показа становится все более распространенной и, возможно, в будущем трудности цифрового репродуцирования будут нивелированы и решены.

Примечания

¹ Усовская Э. А. Концепция культуринологии Т. Адорно и М. Хоркхаймера // Белорусский государственный университет. С. 51. URL: <http://elilib.bsu.by/bitstream/123456789/110509/1/50-55.pdf> (дата обращения: 04.04.2019).

² Корытникова Н. В. Интернет как средство производства сетевых коммуникаций в условиях виртуализации общества // Социологические исследования. 2007. № 7. С. 85–93.

³ Огурчиков П. К. Экранная культура как новая мифология // Аналитика культурологии. 2009. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekrannaya-kultura-kak-novaya-mifologiya> (дата обращения: 17.03.2018).

⁴ ФГП Россия – моя история. Официальный сайт. URL: <http://expohistory.ru/?page=content&id=84> (дата обращения: 17.03.2019).

⁵ Там же. URL: <http://expohistory.ru/?page=content&id=187> (дата обращения: 17.03.2019).

⁶ Там же.

⁷ РМИ. Официальный сайт. URL: https://myhistorypark.ru/exposition/iyurikovichi_spb/ (дата обращения: 17.03.2019).

⁸ К. Ф. Каткова. Мультимедийный исторический парк «Россия – моя история» как информационная среда // Информационное обслуживание в век электронных коммуникаций. 2018. С.139.

⁹ Там же, с. 139.

¹⁰ Статистика из доклада Катаковой К. Ф. «Роль проекта «РМИ» в сохранении исторической памяти и национальной идентичности» на IV Всероссийской научно-практической конференции «Культурное пространство России: генезис и трансформации» 5.04.2019.

¹² Никулова Г. А., Пчелинцев А. А. Представление графической информации в цифровых образовательных ресурсах // Вестник ПГПУ. 2010. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/predstavlenie-graficheskoy-informatsii-v-tsifrovyyh-obrazovatelnyh-resursah> (дата обращения: 27.03.2019).

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

Д. А. Рыкова

Научно-технический музей и посетитель: ретроспектива и перспективы взаимодействия

Статья посвящена опыту работы по взаимодействию с посетителем научно-технических музеев Санкт-Петербурга и Москвы разной ведомственной подчинённости. Текст дает информацию о экспозиционно-выставочной, культурно-образовательной, издательской деятельности музеев данного профиля во второй половине XX – начала XXI вв. Отмечается зависимость деятельности музеев науки и техники от сложившейся социально-экономической и политической ситуации в стране.

Ключевые слова: научно-технический музей, культурно-образовательная деятельность, музей и посетитель, популяризация науки и техники, коммуникация в музее науки и техники

Darya A. Rykova

Scientific and technical museums and the visitor: a retrospective and perspectives

The article is devoted to the experience of working with the visitor to the scientific and technical museums of St. Petersburg and Moscow of different departmental subordination. The text gives information about the exhibition, cultural and educational, publishing activities of museums of this profile in the second half of the XX – beginning of the XXI. The dependence of the activity of science and technology museums on the current socio-economic and political situation in the country is noted.

Keywords: scientific and technical museum, cultural and educational activities, museum and visitor, popularization of science and technics, communication in scientific and technical museum

В повседневности человек постоянно контактирует с техникой: общается посредством смартфонов или генерирует идеи и воплощает их в жизнь при помощи компьютеров. В основе всех привычных для пользователя вещей лежат результаты научно-технической мысли, которые не только входят в понятие «культура» как совокупность объектов, созданных человеком, но и определяют ее содержание, формируя, таким образом, нашу «среду обитания». Одним из институтов формирования технической культуры и грамотности является музей, который одновременно выступает хранителем культурного наследия в области науки и техники, площадкой для исследований современного состояния технологических достижений мира, а также популяризатором научно-технических знаний. Однако музею в XXI веке приходится постоянно отвечать на вызовы постиндустриального мира, в котором под воздействием глобализационных процессов изменяется социальная жизнь и деятельность человека в частности. Выживание в конкурентной борьбе диктует необходимость поиска путей и способов модернизации традиционных культурных институций. Таким образом, успешность функционирования музея зависит от его способности адаптироваться и быстро реагировать на изменения социокультурного пространства. В этом плане научно-технические музеи конкурируют с коммерческими сайнс-центрами, экспозиция которых построена на мультимедийных объектах и макетах, а подлинные предметы техники отсутствуют.

Сегодня использование видео и аудио продуктов и технологий дополненной реальности музеями науки и техники является органичной составляющей выставки или экспозиции, которая помогает интерпретировать содержание, усиливать эмоциональное воздействие и создавать условия для привычного пользователю получения информации. Однако, отсутствие видеомappingа не означает того, что музейная экспозиция не способна коммуницировать с посетителем. Ведь одним из основных способов взаимодействия с целевой аудиторией музея является использование нарративных практик. Тем не менее, музеи науки и техники при предприятиях или учебных заведениях до сих пор используют базовые формы культурно-образовательной деятельности. Они сегодня соответствуют пониманию того, как должна быть реализована образовательно-воспитательная функция музеев. Но мир не стоит на месте, и социально-экономические изменения вносят свои коррективы в работу музеев. Сегодня на первом месте находится посетитель и его потребности в личном росте, диалогическом общении, отдыхе и самостоятельной деятельности. Для того, чтобы определить наиболее эффективные методы взаимодействия музея научно-технического профиля с реальной и потенциальной аудиторией в перспективе, автор рассмотрел

научно-исследовательскую работу в данной области в прошлом, и на каком этапе она находится в настоящем.

Первые музеи научно-технического профиля появляются в расцвет индустриальной эпохи, но только в постиндустриальном мире их число увеличилось в несколько раз: 70% технических музеев было открыто во второй половине XX в.¹ В это время под воздействием качественных изменений общественно-политического порядка, успешных изысканий в науке и увеличении производительных сил начинает складываться современный облик музея науки и техники, выступающего хранителем, интерпретатором и популяризатором результатов научно-технической мысли и социальных значений техники.

В 1950–60-е гг., в период научно-технической революции, происходят изменения просветительной деятельности музеев, которые меняют представления о коммуникации с посетителем в музейном пространстве. Во-первых, культурно-образовательная и экспозиционная деятельность трансформируется и выходит на новый уровень. Во-вторых, музеи стремятся включить в свою сферу влияния большее количество посетителей различных возрастов и социальных групп, поэтому появляются новые формы научно-просветительной и экспозиционной деятельности, которые учитывают интересы, как групповых посетителей, так и индивидуальных. В-третьих, в 1955 г. публикуют учебник по музейному делу «Основы советского музееведения», в котором впервые делают попытку выявления особенностей взаимодействия музея с посетителем, по средствам связей с общественностью, издательской деятельности, дизайна экспозиции, логистики маршрута и образования, особое внимание уделено экскурсии как основной форме работы с посетителем. Также в период научно-технической революции появляются первые законодательные инициативы, в которых указывалась роль музеев в коммунистическом воспитании и музейных экскурсий в развитии туризма².

Тем не менее, в период научно-технической революции можно выделить характерные только для научно-технических музеев изменения в экспозиционно-выставочной деятельности: в Политехническом музее и ЦМС имени А. С. Попова происходит реэкспозиция, а также появляются новые разделы, посвященные недавно возникшим отраслям знаний. Также в это время увеличивается число отраслевых и мемориальных технических музеев. В отдельную группу выделим музеи техники при заводах и производствах. Пик их появления приходится на 50-летие Октябрьской революции. Стоит отметить, что целевой аудиторией таких музеев были сотрудники предприятий, поэтому основной целью взаимодействия с посетителем было сплочение коллектива и усиление трудового настроя работников. Это достигалось посредством экскурсий. Экспозиции заводских музеев были однотипны и преимущественно включали разделы, которые условно можно обозначить как: «начало производства», «революционная деятельность», «работа в первые дни Советской власти и роль предприятия в период индустриализации», «подвиг коллектива в период Великой Отечественной войны» и «работа в послевоенный период и сегодня». В основном в залах музея были представлены: предметы нумизматики и печатной продукции, документы, фотографии, знамена и др.

Следующим этапом развития научно-технических музеев становится время «музейного бума», которое в СССР совпало с периодом «длинных семидесятых», когда экстенсивное развитие экономики и жесткая административная структура сдерживали подъем научно-технического прогресса. Однако правительством были обозначены задачи в области развития культуры страны: так появляются новые постановления ЦК КПСС, в которых говорилось о необходимости улучшения экскурсионной, издательской и экспозиционной деятельности. Вместе с тем, музеи обязывали вести пропаганду посещения по радио и телевидению³.

В этот период в большом количестве открываются университетские музеи при технических образовательных учреждениях. Например, в начале 80-х гг. приступают к созданию Музея истории Ленинградского электротехнического института, который был открыт в 1986 г. Главным направлением работы с посетителями таких музеев являлась профориентационная деятельность, которая осуществлялась в форме экскурсии и в аудиториях, где музейными сотрудниками и преподавателями демонстрировалась студентам работа техники. Культурно-массовая работа в университетских музеях практически не велась, поэтому по большей части, единственными посетителями были студенты и преподаватели вузов. Это связано, во-первых, с тем, что музейная деятельность не прописана в уставе учреждений, поэтому хранитель коллекции и директор музея – сотрудники учреждения; а во-вторых, музеи расположены, как правило, на закрытой территории, попасть на которую возможно только получив допуск. Эта же тенденция прослеживается в работе ведомственных музеев, которые продолжают появляться в период «музейного бума». Тем не менее, ведомственные музеи Ленинграда и Москвы стремятся охватить больший круг посетителей, так, например, в Центральном музее Октябрьской железной дороги в 1984 г. появляется передвижная экспозиция – вагон-музей.

В 1970–80-е гг. свое развитие получила экспозиционно-выставочная деятельность уже существующих крупных научно-технических музеев. Это выразилось в расширении экспозиционного пространства, а также в организации выставок за пределами музея. Так Центральный военно-морской музей открывает два филиала: «Чесменская победа» (1977 г.) и «Кронштадтская крепость» (1980 г.)⁴, а закрытый в 1974 г. для посетителей ЦМС им. Попова использует для экспонирования предметов не-музейные пространства, проводит на предприятиях связи Дни, Недели и Декады музея⁵.

Политехнический музей, который работает как подразделение Всесоюзного общества «Знание», в этот период привлекает к пропаганде научно-технических знаний зарубежных ученых, ведет работу с отечественными исследователями, а также одним из первых музеев СССР начинает развивать такое направление научно-исследовательской работы, как изучение музейной аудитории⁶.

Переломным моментом в работе музеев страны стала перестройка. В это время начинает развиваться музейная педагогика. Особое внимание уделяется детской аудитории, для работы с которой применяется системный подход, предполагающий циклы занятий с использованием современных методик по развитию творческого потенциала детей. В конце 1980-х гг. в Политехническом музее Л. Л. Винокуровой был разработан цикл занятий для младших школьников, который показал эффективное влияние на формирование интересов детей к предметному миру техники⁷. Также сотрудники музея Октябрьской железной дороги во второй половине 1980-х гг. проводят цикл музейно-педагогических занятий в школах Гатчины и Ленинграда, посвященных истории железных дорог страны, экскурсии-викторины на экспозиции музея и организуют прием в пионеры и комсомол. Во-вторых, продолжает развиваться экспозиционно-выставочная деятельность, а большее внимание уделяется восприятию музейной экспозиции. И в-третьих, развивается рекреационная функция музеев: теперь музеи воспринимаются как места отдыха, проведения досуга и связанные с туристической деятельностью объекты.

Масштабные преобразования в сфере культуры происходят после распада СССР. Новые законодательные инициативы в рамках условий рыночной экономики по-новому регламентируют источники финансирования учреждений культуры. В новых условиях конкуренции важной составляющей работы музеев различных профилей становится поиск дополнительных источников дохода. Для реализации менеджерских и маркетинговых стратегий все более актуальным становится вопрос изучения музейного посетителя. Так, в 90-е гг. на смену информативной модели общения с посетителем в музее приходит коммуникативная концепция, направленная на развитие диалоговых отношений с публикой, а со стороны государства происходит отказ от жестких идеологических установок. Поэтому большое значение приобретают формы, направленные на индивидуальные предпочтения посетителя и его личностное развитие, творчество и рекреацию.

Для увеличения потенциальной аудитории научно-технические музеи начинают сотрудничать с образовательными учреждениями: Центральный музей железнодорожного транспорта (ЦМЖТ) налаживает отношения с Институтом путей сообщения, а Музей Октябрьской железной дороги осуществляет сотрудничество с Санкт-Петербургским техникумом железнодорожного транспорта и Профессиональным лицеем железнодорожного транспорта им. А. С. Суханова. Также музеями проводится работа по подготовке выставок в домах и дворцах культуры железнодорожников. В работе с посетителем в музеях научно-технического профиля делается акцент на самостоятельное посещение, поэтому активно развивается экспозиционно-выставочная деятельность, в том числе ведется работа по созданию зарубежных выставок. Так, ЦМЖТ принимает участие в российско-испанском проекте по организации выставок в честь юбилея А. А. Бетанкура и создает серию выставок, посвященных совершенствованию Транссибирской магистрали, которые проходили в музеях Москвы, Белоруссии, Чехии и Южной Кореи⁸.

На 2019 год только 5% музейной сети России приходится на музеи научно-технического профиля⁹. Но стоит отметить, что на XXI в. приходится активная фаза развития и трансформации музеев науки и техники. Сегодня образовательно-воспитательная функция музеев реализуется по средствам внедрения технологии edutainment и «культуры участия» в музейно-педагогическую практику; продолжается работа по формированию стратегий развития музейной деятельности через налаживание взаимоотношений со школами, библиотеками, центрами молодежного творчества и другими музеями различных профилей и подчиненности. Помимо этого, музей в свое пространство включает сувенирный магазин, кафе и рекреационные зоны.

Целевая аудитория музеев научно-технического профиля – школьники и семьи с детьми школьного возраста. Поэтому основные музейно-педагогические формы работы – обзорные и тематические экскурсии, мастер-классы, научные шоу, кружки, квесты, дни рождения, праздник в

музее, музейный урок, конструкторские кружки и инженерные центры. Для взрослых посетителей и специалистов отрасли в музеях проводятся лекции, конференции, встречи и семинары. Несмотря на изменения музеев науки и техники, большая часть ведомственных и университетских музеев продолжает оставаться закрытыми для широкой публики. Основной формой взаимодействия на экспозиции этих музеев является экскурсия; в социальных сетях музеи практически не представлены, а официальный сайт отсутствует, не обновляется или транслирует только основную информацию¹⁰. Однако большинство музеев предприятий и университетов, расположенных в крупных городах страны, ведут активную работу по расширению целевой аудитории и привлечения новых посетителей. Так, Музей железных дорог России проводит встречи с людьми, деятельность которых не связана с работой железнодорожного транспорта. Также экспозиция музея размещена в зданиях, оборудованных для маломобильных посетителей, экспонаты дополняет мультимедийное оборудование и интерактивные площадки, включающие тренажер машиниста, технологию дополненной реальности и аудиовизуальные инсталляции. Также для привлечения посетителей музеи используют каналы социальных сетей: основными площадками для размещения информации и коммуникации с потенциальной аудиторией являются «ВКонтакте» и Instagram.

Для увеличения потенциальной аудитории музеи науки и техники ведут работу по реализации совместных проектов с не-музейщиками. Интересен опыт ЦМЖТ, в котором была создана выставка «Война, блокада, я и другие», подготовленная совместно со школьными музеями Красногвардейского района Санкт-Петербурга и Ленинградской области. Также в этом музее совместно с учителями физики в соответствии с учебным планом 7-х и 8-х классов был разработан «Урок физики в музее». Эта форма реализована и на площадках Музея космонавтики и Музейно-мемориального комплекса «История танка Т-34» как проект Департаментов образования и культуры города Москвы. Тем не менее, совместная работа с образовательными учреждениями на сегодняшний момент носит ряд проблем: учебный план, под который не рассчитана та или иная музейная программа; мотивация школьных учителей, зависящая от решения таких задач как обеспечение безопасности учеников или финансирование подобных поездок.

Еще одним примером работы с не-музейными организациями является опыт Музея космонавтики и Политехнического музея, которые совместно с интернет-порталами популяризации науки «ПостНаука», «Теории и практики» и Laba.media организуют совместные программы. Кроме того, научно-издательская деятельность этих музеев заключается не только в печати буклетов и путеводителей, но и в выпуске как самостоятельно, так и совместно с ведущими издательствами страны литературы «нон-фикшн». Стоит отметить и виртуальное пространство музеев: официальные сайты ориентированы на широкий круг посетителей, они постоянно обновляются и дополняются научно-популярными статьями. Аккаунты социальных сетей представлены на трех ведущих сайтах: «ВКонтакте», Facebook и Instagram.

Особенность собрания научно-технических музеев предполагает использование работоспособной техники в культурно-образовательной деятельности. Так, ЦМЖТ, Музей техники Вадима Задорожного и Музей ГЭТ организуют ретропоездки на восстановленной и эксплуатируемой технике, а Музей железных дорог России в своих фестивальных программах использует «живой паровоз» и проводит выставки внутри экспонатов. Также стоит отметить выход музеев науки и техники в городское пространство: ЦМС им. А. С. Попова осуществляет экскурсионную программу «Интеллектуальные пешеходные прогулки по территории Почтового городка». Партиципаторные формы работы с посетителями в научно-технических музеях реализуются посредством волонтерской деятельности. В этой области интересен опыт Политехнического музея, который совместно с музеями Москвы разработал карту лояльности для музейных волонтеров – «Спутник».

Показательна практика экспозиционно-выставочной деятельности Политехнического музея и Музея космонавтики с точки зрения оснащения и организации экспозиционных залов для посетителей с инвалидностями: знаковые для истории техники музейные предметы представлены в виде макетов для слабовидящих посетителей, а ключевые экспонаты сопровождается шрифтом Брайля.

Таким образом, можно констатировать что, несмотря на новые тенденции в культурно-образовательной и экспозиционно-выставочной деятельности, опыт прошлого века также актуален. Не претендуя на исключительность выводов, представляется, что для работы по взаимодействию с посетителем в научно-техническом музее, особенно для экспозиционной деятельности, наиболее ценен опыт 1980–90-х гг., когда деятельность музеев была направлена на выход за пределы не только музейных стен, но и границ государства. Сегодня коллекции зарубежных музеев можно увидеть в художественных и исторических музеях, а музеи науки и техники в этом плане остаются в тени. Но, преследуя цель увеличения количества посетителей, не стоит забывать, что от того,

какие формы и методы подачи содержательной деятельности используются в музее, зависит не только число посетителей, но и качество коммуникации между сложным многоуровневым миром техники и современным человеком и формирование технической культуры и грамотности людей.

Примечания

¹ История техники и музейное дело: материалы IV Научно-практической конференции 9–10 декабря 2003 г. / сост. Н. В. Чечель. Вып. 3. Москва: Двигатель, 2006. С. 3.

² Шляхтина Л. М., Мастеница Е. Н. Музейно-педагогическая мысль в России. Исторические очерки. Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2006. С. 41.

³ Там же.

⁴ Официальный сайт портала «Музеи России» URL: <http://www.museum.ru/mus/name.asp?words=%EC%F3%E7%E5%E9&keywords=1&type=41®ion=0> (дата обращения: 29.05.2019).

⁵ Озерова Д. Е. Музеи науки и техники: от образовательного центра до «научного аттракциона». Ярославль: изд-во ЯГТУ, 2011. С. 36.

⁶ Григорян Г. Г. Размышления о музейном деле в Старом доме на Новой площади: публ. и выступления (1988–2005 гг.). Москва: Знание, 2005. С. 37–44.

⁷ Юхневич М. Ю. Я поведу тебя в музей: Учебное пособие по музейной педагогике. Москва, 2001. С. 66.

⁸ Музейное дело России. / Под ред. М. Е. Каулен, И. М. Косовой, А. А. Сундиевой. Москва: ВК, 2010. С. 19.

⁹ Официальный сайт портала «Музеи России». URL: <http://www.museum.ru/mus/name.asp?words=%EC%F3%E7%E5%E9&keywords=1&type=41®ion=0> (дата обращения: 29.05.2019).

¹⁰ Аналитический отчет по исследованию работы естественно-научных, научно-технических музеев, центров популяризации наук и эксплораториумов. URL: https://www.rvc.ru/upload/iblock/868/museums_study.pdf (дата обращения: 29.05.2019).

В. А. Алексахина

Внемuseumные формы в практике музеев ВМФ

Современные музеи все больше стремятся расширить границы своего влияния, используя при этом всевозможные внемuseumные формы. Проведенный анализ наличия и вариативности использования внемuseumных форм интерпретации историко-культурного наследия в музеях военно-морской и морской направленности России и за рубежом показал, что зарубежные музеи организуют свою внемuseumную деятельность несколько лучше, чем российские. Универсальным решением для российских военно-морских музеев может стать версия внемuseumной формы «музея в чемодане», адаптированная под военно-морской профиль.

Ключевые слова: военно-морские музеи, внемuseumные формы, мобильная выставка, музейный предмет, «музей в чемодане»

Varvara A. Aleksakhina

Non-museum forms in the practice of navy museums

Modern museums expand its influence by using different non-museum forms of interpretation of historical and cultural heritage. These forms were analyzed on the example of naval and marine museums in Russia and abroad. The analysis showed that foreign museums organize their non-museum forms better than Russian ones. The non-museum form «museum in a suitcase» can become a universal solution for Russian naval museums.

Keywords: naval museums, non-museum forms, mobile exhibition, museum object, «museum in a suitcase»

Музеи ВМФ – неотъемлемая часть всемирной музейной сети, культурно-образовательные институты, ориентированные на популяризацию знаний о военно-морской истории страны и патриотическое воспитание ее граждан. Согласно научному определению, военно-морские музеи – это государственные или частные учреждения культуры, действующие на постоянной основе на благо общества и призванные приобретать, сохранять, исследовать, пропагандировать и экспонировать объекты военно-морской и морской истории в целях обучения, образования и развлечения публики¹. Одной из первых попыток сохранения объекта военно-морского наследия стала установка в сухом доке недалеко от Лондона корабля «Голден Хайнд» известного английского мореплавателя Фрэнсиса Дрейка еще в XVI в. В качестве материального свидетельства важности плаваний Дрейка корабль простоял 80 лет, но из-за небрежного хранения все же разрушился². Описанную попытку нельзя назвать первой в создании музеев военно-морской направленности, однако она характеризует тот факт, что неподдельный интерес к военно-морской и морской истории зародился уже очень давно. Причиной тому послужили уникальные технические плавсредства ВМФ, знаковые личности, проявившие себя в военно-морском деле, доблестные победы на море и всеобщее «благородство духа, оживлявшего сие предприятие»³.

Музеи, рассказывающие о становлении и современном состоянии флота, получив широкое распространение и развитие в XIX в., в настоящее время существуют в каждом государстве. Разнообразие собраний и посетителей ставят военно-морские музеи в сложное положение. Целевая их аудитория, как институтов патриотического воспитания, многие из которых находятся в подчинении у военных министерств, это военнослужащие. Однако современный музей – общедоступное учреждение, следовательно, военно-морским музеям необходимо осуществлять работу со всеми категориям посетителей.

Реализуя свою образовательную деятельность, музей использует различные формы и методы взаимодействия с индивидом, выводя его «из жестких границ социума в мир общечеловеческих ценностей, в мир культуры»⁴. Это могут быть экскурсии, тематические выставки, лекции, педагогические занятия, игровые программы. Указанные направления зарекомендовали себя в музейной практике как эффективные с одним лишь недостатком – все они направлены на работу с теми, кто, в соответствии со своими потребностями, уже принял осознанное решение и пришел в музей. Для современного же музея актуальным становится расширение границ музейного знания, осуществить которое возможно, используя внемuseumные формы.

Если музейные формы достаточно изучены, то о внемuseumной деятельности большинства учреждений известно мало. Чтобы осуществить оценку наличия и вариативности, используемых в работе музеев военно-морской направленности внемuseumных форм интерпретации историко-культурного наследия, возникла необходимость проведения соответствующего анализа. В ходе исследования автором данной статьи было проанализировано одиннадцать военно-морских музеев в России, среди которых «Центральный военно-морской музей» в Санкт-Петербурге и его филиал в городе Балтийске «Музей Балтийского

флота», «Североморский музей истории города и флота» в Североморске и т. д., а также восемь мировых военно-морских и морских музеев в Эстонии, США, Великобритании, Франции, Израиле, Испании и Республике Корея. Проведенный анализ позволил выявить ряд особенностей в указанной группе музеев.

Российские военно-морские музеи, деятельность которых обширна и разнообразна, уделяют внемузейной работе относительно мало внимания. К основным формам здесь относятся временные внемузейные выставки, экскурсии по городу, выездные лекции и музейные уроки. Примером может послужить «Музей морского флота» (Москва), который проводит выездные лекции на разнообразные темы: «Здание музея – объект культурного наследия», «История Музея морского флота», «Руководители морского и речного флота РФ». В зарубежных же военно-морских и морских музеях существуют полноценные внемузейные образовательные программы. Их отличительной чертой является профориентационный характер: яркий пример электронный ресурс STEMLab музея-корабля «Мэри Роуз» в английском Портсмуте, стажировки по обучению реставрации для студентов в «Национальном морском музее» Лондона или программа по судостроению Discovery Boatbuilding в «Мэнском морском музее» США. Особый интерес для исследования представляет внемузейная форма «Музей в чемодане», организованная в «Морском музее» Эстонии. Программа рассчитана на школьников 1–4-х классов и проводится музейными педагогами по согласованию с преподавателями в школах по всему Таллину. По своей сути «Музей в чемодане» – это небольшая мобильная выставка, наполнение которой видоизменяется в зависимости от конкретных целей. В ее состав входят документы, методические и интерактивные материалы, но основой формы всегда является музейный предмет. Вещь в процессе своего существования и бытования претерпевает определенные изменения, наделяется чертами, признаками и функциями, что позволяет, проанализировав их, выявить непосредственную историю этой вещи, приобретенный ею характерный опыт. Предметы, наделенные опытом вещи, способные вызывать у посетителей музея самые сильные эмоциональные впечатления, выделяться в ряду других, тем самым олицетворяя собой эпоху, становятся наиболее ценными для музейных собраний. Музейный предмет помогает развивать у посетителя образность мышления и восприятия, «дает возможность избежать воздействия на личность «образов-эталонов», создаваемых средствами массовой информации и характеризующихся стереотипностью, повседневностью, обыденностью»⁵. Образовательный потенциал музейных предметов, используемых в форме «Музей в чемодане», оказывает одновременное влияние на различные сферы личности человека: эмоциональную, интеллектуальную или нравственную.

Благодаря мобильности, универсальности и при этом высокой образовательной составляющей форма с успехом используется в музеях различного профиля. Но остается открытым вопрос, подойдет ли описанная форма конкретно для военно-морских и морских музеев, будет ли актуальной? Дать положительный ответ позволяют сразу несколько преимуществ «Музея в чемодане». Во-первых, это мобильный характер формы. Изучив основные военно-морские музеи в нашей стране, удалось выяснить, что в большинстве своем по составу коллекций и экспозиционным площадям все они – музеи малые. Многие организованы на базе бывших военных объектов – подводных лодках и кораблях, а за исключением Центрального военно-морского музея, музейное здание если и есть, то находится не в лучшем состоянии. Следовательно, у музеев возникают сложности с реализацией своей основной функции – просвещения через музейную экспозицию. Решить проблему, когда информационный потенциал коллекций значительно превышает возможности экспозиционных площадей, становится реальным, используя «Музей в чемодане». Комплектование формы предметами осуществляется в зависимости от темы, целей и задач предстоящего выездного занятия. Использование формы позволит музею расширить границы своего влияния, распространить музейное знание в образовательные и социальные учреждения, отдаленные районы, разные города и области, привлечь посетителей всех категорий и возрастов.

Ориентированность на разнообразную публику – это второе преимущество «Музея в чемодане». Как уже было сказано ранее, целевая аудитория музеев ВМФ – это военнослужащие. Некоторые военные части ведут активную патриотическо-просветительскую работу со своими подчиненными, посещая учреждения культуры, но специфика военной службы не всегда позволяет при наличии желания и свободного времени посетить музей. Однако именно для военнослужащих особенно важно приобщиться к истории страны, которую они защищают. На помощь здесь снова приходит музейный предмет, способствующий нравственному становлению личности. Через предмет познается факт принадлежности человека к истории государства и нации, постигаются традиции и культурные смыслы, раскрывается история страны.

Кроме военнослужащих, форма может быть использована как инструмент взаимодействия между музеем и потенциальным посетителем всех возрастов – от детского сада до социального учреждения для пожилых людей. Важность дошкольного образования нельзя переоценить, ведь именно в этом возрасте у ребенка формируются основные понятия и представления о жизни. Согласно социологическим исследованиям, проводимым в музеях, дети дошкольного возраста мало посещают музеи и имеют о них весьма размытое представление. В случае же, если ребенок уже бывал в музее, то основные его впечатления

базируются на наиболее аттрактивных музейных экспонатах, которые он там видел. Здесь имеет место восприятие музейного предмета на эмоциональном уровне, отчасти неосознанное, но все же очевидно важное для младшего возраста, когда в приоритете развитие эмоционально-образной сферы, раскрытие творческого потенциала личности. Ссылаясь на возраст детей и их неосознанность, педагоги и родители часто пренебрегают посещением музеев. «Музей в чемодане» – отличное решение описанной проблемы. Формируя программу формы из наиболее ярких предметов музейной коллекции, дополняя ее методическим материалом, подходящим к конкретной возрастной категории, иллюстрируя рассказ интерактивным наполнением формы, проводя проверку остаточных знаний в виде игры становится возможным организовать знакомство детей дошкольного возраста с музеем в комфортных для ребенка условиях.

Что касается вопроса взаимодействия музея и школы, то это направление сотрудничества намечилось еще в первые послевоенные десятилетия⁶ и успешно развивается. Школьники всех возрастов уже имеют определенный опыт посещения музеев, могут назвать те музеи, в которых они побывали, определяют некоторые из них по изображению и даже могут идентифицировать музей по предмету из его коллекции. Младшие школьники еще не обладают должным интересом к самостоятельному знакомству с музеями, но воспринимают информацию при правильной ее подаче. Для старшего школьника характерно наличие определенного эмоционально-эстетического опыта, полученного в музее, он заинтересован, ориентирован на приобретение знаний. Музей и школа осуществляют совместную работу в двух направлениях. Первое – музейное – школьники посещают музей, чтобы закрепить знания, получить их визуальную интерпретацию, второе – внемузейное, когда музей приходит в школу в виде «Музея в чемодане». В обоих случаях цель одна – дать ребенку возможность глубже ознакомиться с историческим материалом, дополнить теоретические знания реальной картинкой. Возможно, «Музей в чемодане» здесь способен действовать более оперативно, чем непосредственное посещение музея. Наладив взаимодействие, конкретные музей и школа способны организовать непрерывный процесс, когда на уроках дети получают знания, а затем дополняют их за теми же партами, но уже в игровой форме. Через экспонат «Музея в чемодане» школьник общается с его создателем, восстанавливая тем самым связь прошлого, настоящего и будущего, преодолевает культурно-исторические дистанции⁷ прямо в своем классе. Мобильность и вариативность формы снова выступают как основные элементы ее преимущества при необходимости организовать выездное музейное занятие.

Форма «Музей в чемодане» позволяет организовать работу с категорией социально незащищенных граждан в лице воспитанников детских домов, людей пожилого возраста, находящихся в домах престарелых, людей с тяжелыми заболеваниями, проходящих стационарное лечение, постояльцев военных госпиталей. Описанная группа представляет собой наиболее сложную для организации, так как требует максимальной корректности, понятности и легкости в изложении информации. Любая форма музейно-педагогической деятельности должна предоставить человеку возможность заниматься и изучать то, что его интересует⁸, поэтому педагог «Музея в чемодане» учитывает психологические особенности аудитории, подстраивая методы организации формы. Главной задачей здесь является образование через развлечение.

Проведенный анализ аудиторий «Музея в чемодане» доказывает, что форму действительно представляет возможным интерпретировать практически под любого слушателя, при этом качество ее работы будет неизменно. Таким образом, можно считать «Музей в чемодане» продуктивным и перспективным способом взаимодействия между военно-морским музеем и посетителем при условии создания универсальной внемузейной формы «Музей в рундуке», адаптированной специально для музеев военно-морской и морской направленности. Изменение названия формы определяет ее морскую специфику, позволяет выделить среди прочих. Особенности формы должны стать направленный характер повествования, посвященный страницам военно-морской истории, использование специализированных терминов ВМФ, четко подобранные предметы из собрания «Музея истории подводных сил России им. А. И. Маринеско», как наиболее яркого представителя малого музея, посвященного развитию подводного флота в России со времен Петра I и до наших дней.

Примечания

¹ Этический кодекс ИКОМ для музеев от 8 октября 2004 г. URL: https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/code_russia2013-1.pdf (дата обращения: 13.04.2019).

² Арутюнов Г. Б. Корабли-памятники. Владивосток: Дальпресс, 2003. С. 7.

³ Бродский И. Полторы комнаты // Новый мир. 1995. № 2. URL: <http://lib.ru/BRODSKIJ/rooms.txt> (дата обращения: 20.04.2019).

⁴ Шляхтина Л. М. Основы музейного дела: теория и практика. Москва: Высшая школа, 2005. С. 126.

⁵ Шляхтина Л. М. Указ. соч. С. 127.

⁶ Столяров Б. А. Педагогика художественного музея: от истоков до современности. СПб: Специальная литература, 1999. С. 46.

⁷ Там же. С. 52.

⁸ Шляхтина Л. М. Основы музейного дела: теория и практика. Учеб. пособие / Л. М. Шляхтина – М.: Высш. шк., 2005. – С. 136.

Н. А. Емельянова

Интерес посетителя музея в структуре научного знания

Тенденции развития современного общества приводят музеи к необходимости изучения своей аудитории. Для создания целостного портрета музейной аудитории необходимо проведение междисциплинарных исследований, предмет которых максимально полно охватывал бы все аспекты и проявления отношения посетителя к музею. В статье на основании контент-анализа источников гуманитарных и социальных наук доказывается, что таким обобщающим предметом является интерес посетителя музея, и впервые формулируется определение этого понятия.

Ключевые слова: интерес посетителя музея, изучение музейной аудитории, междисциплинарный подход, контент-анализ

Nadezhda A. Emelyanova

Interest of museum visitor in structure of scientific knowledge

Trends in the development of modern society lead museums to the need to study their audiences. To create a holistic portrait of the audience of museum visitors, it is necessary to conduct interdisciplinary research, the subject of which would most fully cover all aspects and manifestations of the visitor's attitude to the museum. In the article, on the basis of a content analysis of the sources of the humanities and social sciences, it is proved that such a generalizing subject is the interest of a museum visitor, and the definition of this concept is first formulated.

Keywords: interest of museum visitor, study of museum audience, interdisciplinary approach, content analysis

Следствием одной из основополагающих тенденций развития постиндустриального общества в первые десятилетия XXI в., а именно стремительной виртуализации всех сфер общественной жизни (в том числе и культуры), стало многократное увеличение информационного потока. Легкая доступность практически любой информации на фоне усиливающегося информационного шума и все ускоряющегося темпа жизни приводит к преобладанию для индивида значимости получения нового эмоционального и чувственного опыта над значимостью узнавания новой информации.

Современный музей как часть социокультурного пространства, вынужден выстраивать свою деятельность таким образом, чтобы, с одной стороны не допускать нивелирования значимости своих традиционных функций (документирования и образовательно-воспитательной) перед рекреационной, а с другой – оставаться интересным для своих посетителей и привлекать в свои стены новых. В то же время государственная политика, проводимая в настоящее время в отношении музеев во многих странах, также способствует формированию условий, при которых им все труднее будет обходиться без глубокого понимания аудитории своих посетителей. Так, например, в России оценка эффективности деятельности этих учреждений культуры проводится всего по двум показателям: число посетителей и размер внебюджетных доходов. Оба эти показателя напрямую зависят от посещаемости музея.

Это приводит данную институцию к необходимости всестороннего изучения своей реальной и потенциальной аудитории. Если для многих западных музеев такие исследования давно стали обычной практикой, то в России лишь самые крупные музеи (преимущественно художественного профиля, такие как Государственный Эрмитаж и Государственный Русский музей) занимаются изучением своей аудитории на постоянной основе.

В широкой массе зарубежных и более скромной совокупности только набирающих обороты отечественных исследований посетителей для описания их отношения к музею и всему, что связано с этой институцией, (к экспозициям, экскурсиям, программам, мероприятиям и т. п.) используются чаще всего такие понятия, как «предпочтения» (Н. В. Иевлева, М. В. Потапова и др.), «восприятие» (Ш. Эннис, Н. Граберн, Н. В. Иевлева, М. В. Потапова и др.), «мотивация» (Ш. Эннис, Н. Граберн, С. Waltl, Т. Муссури, Р. Баллантайн, Дж. Паркер, Е. С. Грачева, Н. В. Иевлева, М. В. Потапова и др.), «потребности» (С. Waltl, Е. Р. Alexander, М. Alexander, J. Decker, Е. С. Грачева, Н. В. Иевлева, М. В. Потапова и др.), «цели» (Е. С. Грачева, Н. В. Иевлева, М. В. Потапова и др.), «удовлетворенность» (Н. В. Иевлева, М. В. Потапова и др.), «внимание» (С. Битгуд и др.), «ценности» (С. Битгуд и др.), «опыт» (Н. Граберн, Дж. Г. Фальк, Л. Д. Диркин, Р. Баллантайн, Дж. Паркер) и др. Все это достаточно узкие понятия, сфокусированные в соответствии с предметной областью науки, в рамках которой проводится исследование. Следствием такого подхода является фрагментарность портрета музейной аудитории, выявляемого в результате этих исследований, что в конечном итоге может оказывать негативное влияние на эффективности работы музея с посетителем.

Для того чтобы портрет аудитории музея был максимально полным, необходимо проведение междисциплинарных исследований, предмет которых должен объединять в своей структуре вышеперечисленные понятия. Представляется, что таким предметом может стать интерес посетителя музея. Однако данное понятие чрезвычайно слабо представлено как в отечественной, так и в зарубежной литературе по музеологии и социальным наукам. Работы, в которых оно все же встречается (например, в статье Е. С. Грачевой «Музейная деятельность в контексте PR-технологий: социокультурные тенденции»¹, в монографии «Поведенческие стратегии потребителей культурной продукции: ценности, интересы, типология»² и др.), не позволяют сформулировать четкое определение ввиду интуитивного и отчасти бытового, а не научного его употребления.

В связи с этим для операционализации понятия «интерес посетителя музея» необходимо исходить из определений более общего понятия «интерес», которые широко представлены в работах философов (К. Гельвецкого, Г. Гегеля, И. Канта и др.), лингвистов (В. И. Даля, С. И. Ожегова, Д. Н. Ушакова и др.), социологов (Г. Ратзенхофера, Р. Мэртона, М. Веббера, Г. Зиммеля, П. Бурдьё, Дж. Мейера, А. Адлера, А. Г. Здравомыслова, Ж. Т. Тошченко, Г. Н. Соколовой и др.) и психологов (М. В. Демина, А. М. Гнедина, В. Г. Казанской, Р. Х. Шакурова и др.). (Понимание интереса в экономической теории и в политологии намеренно не рассматривается в рамках настоящей статьи, так как посетитель обычно не занимается ни политической, ни экономической деятельностью в стенах музея).

Следует отметить, что в указанных отраслях науки не выработана единая точка зрения в отношении понятия «интерес», однако проведенный автором контент-анализ определений позволил выявить основные наиболее часто встречающиеся категории, посредством которых формируется понятие «интерес». Были проанализированы определения из 19 источников (четырёх лингвистических, шести философских, четырёх социологических и пяти психологических трудов различных авторов), и получен диапазон из тринадцати различных категорий.

Первоначально из этих категорий был составлен рейтинг по частоте упоминаний (в процентном соотношении общего числа определений к общему числу упоминаний; в сумме дает 373,69 %, так как одна и та же категория могла быть представлена в нескольких источниках одновременно):

- занимательность / увлекательность / любопытство³ / удовольствие / «интеллектуальная эмоция»⁴ (в 73,68% определений);
- потребности / нужды (в 68,42% определений);
- направленность⁵ / стремления / ориентация / «фокус устремлений»⁶ / нацеленность⁷ (в 57,89% определений);
- побуждение⁸ / побудитель / причина / мотив / мотивация (в 47,37% определений);
- значение / значительность⁹ / важность / ценность¹⁰ (в 42,11% определений);
- выгода¹¹ / прибыль;
- отношение¹² / «критерий достоинства вещей и личностей»¹³ (в 31,58% определений);
- смысл / осознанность / осознание¹⁴ (в 26,32% определений);
- внимание;
- желание¹⁵;
- забота / сочувствие / участие¹⁶;
- польза¹⁷ (в 15,79% определений)
- расчет / корысть¹⁸ (в 10,53% определений).

Данный рейтинг наглядно демонстрирует, что «лидером мнений» по частоте упоминаний в текстах определений является категория, представляющая интерес как интеллектуальную эмоцию (занимательность / увлекательность / любопытство / удовольствие / интеллектуальная эмоция). Однако в определениях социологов данная категория не представлена, а в теоретических построениях философов она упоминается очень редко. В то же время, категория «потребности / нужды», несущественно отстающая от «интеллектуальной эмоции» по общему числу упоминаний, представлена в определениях понятия «интерес» во всех четырех рассматриваемых научных отраслях. Представляется, что именно ее можно считать наиболее значимой среди всех выявленных категорий.

Дальнейшее ранжирование по значимости, определявшейся на основании доминирования критерия представленности категории в максимальном количестве обозначенных выше научных отраслей над критерием общего числа упоминаний (при приоритете философии, социологии и психологии над лингвистикой ввиду того, что лингвистические определения дают лишь разъяснение значения и употребления слов в языке, но не трактуют их значения и не обобщают сведения об их реалиях), существенно изменило рейтинг категорий:

1) потребности / нужды; 2) занимательность / увлекательность / любопытство / удовольствие / интеллектуальная эмоция; 3) направленность / стремления / ориентация / фокус устремлений / нацелен-

ность; 4) побуждение / побудитель / причина / мотив / мотивация; 5) отношение / «критерий достоинства вещей и личностей»; 6) смысл / осознанность / осознание; 7) значение / значительность / важность / ценность; 8) внимание; 9) желание; 10) польза; 11) выгода / прибыль; 12) забота / сочувствие / участие; 13) расчет / корысть.

Представленный рейтинг позволяет сделать следующие выводы.

1. Интерес имеет двойственную природу: с одной стороны – это проявление потребности индивида / социальной группы (далее – субъект или субъект интереса), с другой – интеллектуальной эмоции (любопытства, удовольствия, увлечения и т. п.), т. е. можно утверждать, что интерес представляет собой проявление потребности, выраженное в интеллектуальной эмоции.

2. Интерес имеет определенную направленность и при этом выражает ориентацию и «фокус устремлений» субъекта интереса.

3. Интерес является побудительным мотивом к действию / реакции.

4. Через интерес проявляется отношение субъекта тому или иному объекту.

5. Интерес характеризуется осознанностью и отражает значение объекта для субъекта интереса.

Не претендуя на завершенность выводов и исключительность суждений, можно утверждать, что проведенный анализ доказывает следующее. На теоретическом уровне понятие «интерес» действительно может выступать как обобщающее по отношению к понятиям «потребности», «мотивация», «предпочтения», «цели», «внимание», «восприятие» и отчасти даже к понятиям «удовлетворенность» и «опыт», которые косвенно могут стать объектом интереса (например, интерес в получении нового эмоционального и когнитивного опыта от участия в музейном занятии) и напрямую связаны с отношением субъекта к тому или иному объекту (например, удовлетворенность / неудовлетворенность информативностью экскурсии).

Таким образом, если в качестве субъекта интереса выступает посетитель музея, то можно сформулировать следующее определение.

Интерес посетителя музея представляет собой проявление осознанной потребности субъекта, которое выражается в интеллектуальной эмоции, направленной на музей в целом, его коллекции и проявления его работы (экспозиции, выставки, программы, мероприятия и т. п.) и побуждающей к посещению конкретной институции, в зависимости от отношения данного субъекта к музею.

Примечания

¹ Грачева Е. С. Музейная деятельность в контексте PR-технологий: социокультурные тенденции // Вестн. Поволж. акад. гос. службы. 2009. № 3. С. 125–130.

² Поведенческие стратегии потребителей культурной продукции: ценности, интересы, типология / И. В. Лашук, Е. В. Мартищенко, Е. Ю. Смыкова, Н. А. Сосновская; науч. ред. И. В. Котляров; Нац. акад. наук Беларуси, Инт-т социологии. Минск: Беларус. навука, 2017. 299 с.

³ Конт-Спонвиль А. Философский словарь. М.: Палимпсест: Этерна, 2012. URL: https://philosophy_sponville.academic.ru (дата обращения: 12.12.2018).

⁴ Большой психологический словарь / под ред. Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. М.: Прайм-Еврознак, 2003. URL: <https://psychology.academic.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

⁵ Краткий психологический словарь. Ростов н/Д: Феникс, 1998. URL: <https://psychology.academic.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

⁶ Тезаурус социологии: темат. слов.-справ. / под ред. Ж. Т. Тоценко. М.: Юнити-Дана, 2009. 487 с. URL: <http://texts.news> (дата обращения: 12.12.2018).

⁷ Шорохова Т. В. Проблема определения категории «интерес» в современной отечественной психологии и педагогике // Эйдос: интернет-журн. 2004. 5 дек. URL: <http://eidos.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

⁸ Тезаурус социологии.

⁹ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. URL: <http://slovardalja.net> (дата обращения: 12.12.2018).

¹⁰ Осипова Е. В. Интерес // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН; Нац. общ.-науч. фонд. 2-е изд., испр. и доп. М.: Мысль, 2010. URL: <https://iphlib.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

¹¹ Полный словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке. М.: Изд. А. С. Панафиной, 1907. URL: <https://dic.academic.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

¹² Тезаурус социологии.

¹³ Там же.

¹⁴ Краткий психологический словарь.

¹⁵ Длугач Т. Б. Интерес личный // Новая философская энциклопедия. URL: <https://iphlib.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

¹⁶ Даль В. И. Указ. соч.

¹⁷ Тезаурус социологии.

¹⁸ Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. URL: <http://slovarozhegova.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

М. С. Конева

Этические вопросы раскрытия станковой масляной живописи

В реставрации раскрытие станковой масляной живописи от записей является спорной и неоднозначной операцией. Вплоть до XIX века было принято поновлять произведения новыми красками поверх утрат или покрывать картины тонирующим лаком для придания ему блеска. Описанные действия наносили вред памятнику с механической и этической точки зрения: мешали восприятию произведением. Со временем выработались методики, позволяющие без вреда для памятника удалить те или иные искажающие его замысел чужеродные наслоения. Однако и в настоящее время возникает вопрос о правомерности и этичности этих действий. Дается развернутое аргументированное объяснение в пользу удаления или сохранения тех или иных слоев произведения.

Ключевые слова: реставрация, станковая масляная живопись, запись, раскрытие, этические аспекты

Marina S. Koneva

Ethical questions of cleaning of an easel oil painting

In the restoration, cleaning of an easel oil painting from overpainting is a controversial and ambiguous technique. Until the XIXth century it was decided to refurbish paintings on top using new colours applied on the faded ones or tinted varnish to make them shine. These actions brought harm to the monuments from the mechanical and ethical point of views because it interefered with the perception of a creation. Over time, some developed techniques appeared which brought no harm to a monument. It was easier to get rid of any misinterpreting alien layers. However, even nowadays the issue of legality and ethics is still accute. There is a detailed and reasoned explanation that is in favour of the actions mentioned above.

Keywords: restoration, easel oil painting, overpainting, cleaning, ethical aspect

Завершающий этап консервационного воздействия на памятник, связанный с возвращением ему механической прочности и с возможностью функционирования как художественного объекта, ставит перед реставраторами ряд этических и эстетических вопросов. К таким спорным и неоднозначным моментам относится операция по раскрытию живописи от записей.

Данная операция связана с определенными рисками для сохранности произведений. Известно немало случаев порчи картин любителями или неопытными реставраторами. Ранее реставраторы с целью сделать тонировки менее заметными растушевывали свои мазки по авторскому красочному слою. В случаях, когда на произведении имелись многочисленные мелкие утраты и осыпания, реставраторы прошлого наносили краску поверх этих утрат, включая места с авторским сохранившимся слоем. Помимо этого, стараясь сделать менее заметными трещины, покрывавшие ответственный участок картины, например, лицо, они накладывали на авторский слой свои краски обширным пятном часто отличным от цвета оригинала. Со временем эта запись изменялась в тоне, темнела. Таким образом, на произведении появлялись чуждые ему наслоения, которые портили и искажали замысел и эстетическое восприятие произведением¹. Также в XIX веке было принято покрывать картины темным, так называемым «галерейным» лаком. Часто его даже подсвечивали пигментами для придания полотнам романтического «старинного» вида. С течением времени выработались методики, позволяющие без вреда для оригинальной живописи удалить полностью или частично перекрывающие ее наслоения. Однако перед искусствоведами и реставраторами возник вопрос о правомерности этих действий с этической точки зрения.

Положения этики сохранения художественного наследия определяют «цель консервации как продление жизни объекта культуры во всей совокупности различных ценностей»². Цели реставрации, с одной стороны, призваны реализовывать задачу по выявлению эстетических, материальных и других ценностей объекта. С другой – дать обоснование удалению всего, что мешает восприятию произведения или искажает вышеперечисленные ценности. Важнейшим документом, в котором обозначена данная проблема, является Венецианская хартия 1964 года. Она в качестве цели реставрации выдвигает сохранение объекта в равной степени как памятника искусства и как документа своей исторической эпохи. В одном из главных параграфов Венецианской хартии говорится о том, что «реставрация должна производиться в исключительных случаях – если она продиктована необходимостью предохранения памятника, а также стремлением подчеркнуть его эстетическую и историческую ценность, причем реставрационные работы не должны нарушать старых субстанций и должны опираться на подлинные документы. Реставрация должна прекращаться там, где начинается гипотеза; всяческие новые, крайне необходимые детали должны зависеть от архитектурной композиции и носить характер нашей эпохи»³.

Реставрацию условно принято разделять на раскрытие и восстановление. При этом первое наиболее предпочтительно при условии, что не уничтожается ничего исторически или художественно ценного. Выдающийся художник, теоретик искусства И. Э. Грабарь считал, что любая реставрация «должна вызываться необходимостью, и нельзя производить реставрацию ради самой реставрации»⁴. Он предостерегал против «застарелой привычки не ограничиваться одним только раскрытием, а непременно вносить в памятник под видом восполнения утраченных частей новые дополнения и собственные домыслы». В зависимости от состояния объекта реставраторы могут ограничиться лишь превентивной или оперативной консервацией. Однако далеко не все художественные объекты вписываются в эти узкие рамки. Зачастую памятникам требуются более кардинальные меры.

В большинстве случаев художественный объект представляет собой комплекс разнообразных по времени напластований. Каждый слой может обладать историческими, эстетическими, художественными и иными свойствами при этом оказывать как положительное, так и отрицательное влияние на сохранность произведения. Таким образом, возникает противоречие между эстетической и исторической позицией по отношению к памятнику. Уважение к произведению как документу своей эпохи требует от реставратора таких мер, которые сохранили бы присущие ему черты, несмотря на искажение художественной формы. С другой стороны, отношение к объекту с эстетической точки зрения подразумевает стремление добиться состояния, когда смысл объекта становится понятным⁵. Так, например, на этапе укрепления живописного произведения на первый план выступает обеспечение его функционирования в будущем и минимизация действий, направленных на внедрение в его структуру. В одном случае позднейшие напластования могут дополнять цельность произведения, в другом, наоборот, разрушать и искажать его замысел. Именно от этого зависит правомерность их удаления или сохранения. Важно объективно дать оценку каждому из слоев, опираясь на результаты, полученные в ходе технико-технологических исследований. Также важным моментом выступает определение того, насколько удаление или сохранение этих слоев увеличит совокупность ценностей самого памятника. Проблема выбора решалась бы проще, если бы существовал универсальный ответ. Например, реставраторы раскрывали бы произведение полностью от записей, как это практиковалось раньше. Также решением стал бы полный отказ от раскрытия⁶.

Однако возникающее противоречие с основным постулатом «сохранение всех слоев произведения как суммы различных ценностей» снимается самим содержанием произведения искусства⁷. Художественные объекты обладают не только материальной ценностью, но в большей мере ценностью эстетической. Приоритетное значение последнего и является основанием для его выявления. Итальянский теоретик искусства Ч. Бранди говорил о том, что «реставрация есть методологическое осознание произведения искусства в его физической форме и в его эстетически-исторической двойственности»⁸. В качестве основных компонентов последней он выделял выявление художественного образа объекта и сохранение исторической информации, которую несет данное произведение. Первый компонент представляет передачу автором своих мыслей посредством художественных образов, определяет осознание произведения в настоящем. Второе понятие отражает систему признаков, методику создания и жизнь произведения. В предложенной схеме Ч. Бранди документальная информация о жизни памятника уходит как бы на второй план. В то время как эстетическая составляющая выходит вперед. Он предложил метод сравнительно-содержательного значения тех или иных слоев памятника. Бесспорным является тот факт, что авторским слоям – грунту, подмалевку, красочному слою и так далее – присуща наибольшая сумма ценностей исторического, художественного характера. Таким образом, каждый позднейший, неавторский слой будет уступать место вышеописанным. Заключение Ч. Бранди о том, что «утрата миллиграмма оригинала обезличивает образ и целостность» так же верно, как и утверждение о том, что любые дополнения в структуру изменяют образ произведения». Ч. Бранди писал также, что раскрытие не может вестись до яркого чистого цвета картины без того, чтобы не разрушить патину времени навсегда: «коснуться гения художника мы можем, сохранив на картине ее патину, нежели убив ее».

Исходя из описанного, следует вывод о том, что любое перекрывающее авторский слой наслоение подменяет реальную форму объекта. Мотивы при этом могут быть различными. Бывали случаи, когда не автором изменялся размер картины в зависимости от изготовленной рамы, местоположения произведения в помещении, желания изменить сюжет и так далее. Перегрунтовка, например, производилась с целью скрыть авторскую живопись или замаскировать нарушения при неудачной попытке поновления. В любом вышеперечисленном варианте поновления лежит желание приспособить художественный объект к современным реалиям или вернуть объекту целостность, невзирая на сохранность оригинала и этические составляющие. Последствия данных мероприятий пагубно сказываются не только на сохранности объекта, но и снижают духовный потенциал, которым он обладал.

Однако было бы не совсем справедливо однозначно сделать вывод о том, что реставратор вправе удалить все наслоения, перекрывающие оригинальную живопись. Поэтому в современной научной реставрации существуют разграничения между неавторскими, искажающими оригинал слоями, и дополнениями, обеспечивающими физическую и эстетическую цельность объекта. Известный художник-реставратор А. Б. Алешин в своем труде «Реставрация станковой масляной живописи» говорит: «как с эстетической, так и с исторической точки зрения поздние вставки основы, грунта, красочного слоя, выполненные в пределах утрат, могут рассматриваться как естественные дополнения, и вопросы их удаления или изменения должны решаться коллегиально»⁹. Современная позиция научной реставрации состоит в том, чтобы уважительно относиться к неавторским дополнениям как свидетельствам иной исторической эпохи. Любое решение об удалении того или иного позднейшего слоя должно быть взвешенным решением, принятым коллегиально. Согласно этическому кодексу консерватора-реставратора, он должен «уважать эстетическое и историческое значение и физическую целостность культурной ценности, доверенной его заботе»¹⁰. Выработались и строгие правила, которые уже являются устоявшимися и не подвергаются критике. Так, «если под записью имеется подлинный красочный слой, то она должна быть удалена полностью»¹¹. Этическое оправдание методам раскрытия от записей должно сопровождаться данными, полученными в ходе естественнонаучных, библиографических исследований, без которых невозможно в полной мере дать оценку о состоянии структуры объекта. Полученные данные должны быть доступны для контроля и зафиксированы в реставрационной документации. Важным фактором также является принцип минимального вмешательства. Он предполагает не только минимум консервационно-реставрационных вмешательств, но и минимум активного вмешательства привнесенных временем элементов. Это означает, что минимум операций вовсе не означает минимума вмешательства в структуру произведения¹². Поэтому в реставрации в целом очень важно найти баланс между первоначальным и привнесенным, между авторским и историческим, посредством минимального вмешательства. Так, «главное правило процесса раскрытия заключается в том, что нельзя удалять ни один элемент до тех пор, пока он не идентифицирован как позднее включение, не имеющее исторической и художественной ценности»¹³.

Таким образом, при возникновении выбора между методами раскрытия, следует руководствоваться положением о том, что каждое живописное произведение представляет собой сумму определенных, присущих только ему ценностей. Поэтому при всей полноте методов не существует универсальной операции, которая одинаково подходила бы во всех случаях. Раскрытие – это всегда поиск мер, пригодных лишь в определенное время и для конкретного произведения. В этом процессе важно осмысленно предполагать результаты, которые возникнут после завершения раскрытия. Опираясь в первую очередь на предварительные исследования, нельзя забывать об интуиции как следствии опыта и художественном вкусе, которые играют не последнюю роль. Так, «если в работе на пробном участке возможность эстетической оценки достаточно ограничена, то при переходе к полному раскрытию реставратор должен все больше и больше сосредоточить своё внимание на художественных, образных качествах произведения»¹⁴.

Примечания

¹ Кудрявцев Е. В. Техника реставрации картин. Москва: Изд-во В. Шевчук, 2002. С.150–151.

² Алешин А. Б. Реставрация станковой масляной живописи. – Москва: Художественная школа, 2013. С. 190.

³ Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест (Венецианская хартия).

⁴ ArtConservation. Мастерская [Электронный ресурс]. Режим доступа URL: <http://art-con.ru/node/8> (дата обращения: 9.10.2019).

⁵ Бобров Ю. Г. Консервация и реставрация станковой темперной живописи. Москва: Художественно-педагогическое издательство, 2008. С. 34

⁶ Там же. С. 35

⁷ Европейская Конфедерация Организаций Консерваторов – реставраторов (Е.С.С.О. – Е.К.О.К.) [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://art-con.ru/node/350> (дата обращения: 9.10.2019).

⁸ Brandi C. Teoria del Restauro. Lezioni Raccolte da L.Vlad Borelli, J. Raspi Serra, G. Urbani. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 1963. P. 35.

⁹ Алешин А. Б. Реставрация станковой масляной живописи. С. 113

¹⁰ Европейская Конфедерация Организаций Консерваторов – реставраторов (Е.С.С.О. – Е.К.О.К.) [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://art-con.ru/node/350> (дата обращения: 9.10.2019).

¹¹ Бобров Ю. Г. Консервация и реставрация станковой темперной живописи. С. 153

¹² Бобров Ю. Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. Москва: Изд-во Эдсмит, 2004. С. 54.

¹³ Бобров Ю. Г. Консервация и реставрация станковой темперной живописи. С. 95.

¹⁴ Алешин А. Б. Реставрация станковой масляной живописи. С. 114.

УДК 271.22.-36:394.46"2021"

Т. А. Афанасьева

Александро-Невский культурный форум в Санкт-Петербурге как инструмент эффективного диалога Церкви и музея

В 2021 году пройдут юбилейные мероприятия, посвященные празднованию 800-летия князя Александра Невского, который является знаковой фигурой для всей русской культуры. Его уважают и почитают как представители светской власти и прославляет церковь в лике святых благоверных князей. В связи с этим в данной работе рассмотрен возможный диалог власти, общества и Церкви, который может состояться в рамках изучаемого мероприятия – Форума, посвященного Александру Невскому. Форум будет проходить в Санкт-Петербурге, его центром станет Свято-Троицкая Александро-Невская лавра.

Ключевые слова: Александро-Невская лавра, диалог культур, культурное наследие

Tatiana A. Afanasyeva

Alexander Nevsky Cultural Forum in St. Petersburg as a tool for effective dialogue between the Church and the museum

Alexander Nevsky Cultural Forum in St. Petersburg as a tool for effective dialogue between the Church and the museum. In 2021, anniversary events will be held dedicated to the celebration of the 800th anniversary of Prince Alexander Nevsky, who is an iconic figure for all of Russian culture. He is respected and revered as representatives of secular authority and glorifies the church in the guise of holy princes. In this regard, this work will consider a possible dialogue between the authorities, society and the church, which can take place as part of the event being studied – a forum dedicated to Alexander Nevsky. The forum will be held in St. Petersburg and the center of which will be the Holy Trinity Alexander Nevsky Lavra.

Keywords: Alexander Nevsky Lavra, dialogue of cultures, cultural heritage

Взаимодействие и взаимное влияние церкви вообще и конкретных религиозных организаций в частности на культурное пространство страны – на федеральном уровне, уровне конкретного региона на местном становится с каждым годом все более ощутимым. Опыт последних лет выявил проблемы, имеющие глубокий и системный характер, такие как роль Русской православной церкви (РПЦ) в деле развития гражданского общества, обеспечение прав граждан на свободу вероисповедания, сохранение культурного наследия РФ.

Современному взаимодействию РПЦ и музейных институций как хранителей отечественных культурных ценностей уделяется особое внимание в СМИ, однако достоверная информация и экспертные мнения в общедоступных публикациях зачастую отсутствуют. Организация Форума, посвященного теме поиска диалога церкви и музеев на базе Свято-Троицкой Александро-Невской лавры, на наш взгляд, сможет решить эту общественную проблему¹.

Форум будет способствовать развитию и созданию условий для обеспечения доступа к культурным ценностям, формированию взаимопонимания между сторонами, будет призван снять напряженность во взаимоотношениях между музеями и церковью, стать фундаментом восстановления единства РПЦ и культурного сообщества, призванного иметь общую цель – формировать и развивать отечественную культуру. Подобная открытость сможет способствовать возрождающемуся диалогу представителей церкви и музейных сотрудников, представителей органов государственной власти, и широкой общественности.

Стоит отметить, что в существующую музейную сеть России органично вписываются и активно открывающиеся церковные музеи при монастырях и храмах. Святейший Патриарх Московский и всея Руси Кирилл благословил создание таких музеев, отметив, что музей – исторически важная институция, призванная к сохранению культурных ценностей и развитию эстетического воспитания человека, и Церковь сегодня видит музеи во всей полноте их культурного служения, начиная от научных исследований и заканчивая возвышением человеческой души. Говоря о родственности музейной и церковной реальности, патриарх подчеркнул, что передавать людям красоту божественной гармонии можно разными способами.

Период 90-х гг. XX века стали сложным испытанием для возрождающейся Церкви, выстраиванием ее взаимоотношений с обществом и государством. Новейший период, ознаменованный принятием закона о возвращении церковной собственности, проходил в условиях тренда на «модное» православие. Защита со стороны одиозных политиков и чиновников только усилила скепсис по отношению к РПЦ со стороны рядовых граждан.

Современное отношение общества к церковным инициативам зачастую носит скептический характер, но скорее является своеобразной точкой перелома, пройдя которую взаимоотношения могут развиваться в любом направлении. Именно в современных условиях, когда доверие к религии и институтам, ее защищающим, пошатнулось, ясно виден запрос на исследование вопроса. Очевидна необходимость анализа культурных практик, оказавшихся в поле воздействия Церкви².

В 2021 г. состоится празднование 800-летнего юбилея Александра Невского, прославляемого Церковью в лике святых благоверных князей, что является событием общегосударственной важности. Центром юбилейных торжеств станет посвященный святому монастырь – Свято-Троицкая Александро-Невская лавра, где покоятся мощи святого благоверного князя Александра Невского.

Общественное внимание к этим мероприятиям может вывести социально значимую культурную деятельность обители на федеральный уровень, поэтому особенно важно рассмотреть и проанализировать сложившуюся ситуацию, спрогнозировать ее развитие, выработать рекомендации по разработке взаимовыгодного пути сотрудничества церковных, гражданских и властных институций, ответственных за реализацию культурной политики РФ.

Гомилетические практики Александро-Невской лавры всегда были направлены на сохранение гражданской идентичности, основанной на традиционных ценностях. Так, спустя 300 лет со дня своего основания Александро-Невская лавра продолжает традиции гражданского служения, заложенные еще Петром I – как основателем монастыря нового типа в новой столице.

Музей Александро-Невской лавры, открывший свои двери в декабре 2013 года, в год 300-летнего юбилея монастыря, находится в историческом помещении ризницы. Новая экспозиция музея, созданная в 2017 году, представляет вниманию посетителей собрание церковных древностей, среди которых иконопись и религиозная живопись, церковные облачения и литургические предметы, а также декоративно-прикладное искусство, исторические документы и фотографии.

Учитывая тот факт, что монастырский комплекс передается лавре постепенно и довольно большая и крайне значимая часть монастырского имущества в данный момент находится в государственной собственности (многие предметы вошли в состав Музейного фонда РФ), перед лаврой остро стоит вопрос диалога с музейным сообществом относительно дальнейшей судьбы монастырского имущества, возможности его возвращения в церковный оборот, условий этого возвращения, гарантий сохранности предметов культурного наследия, обладающих для обеих сторон огромной богослужебной и культурной ценностью. Исходя из вышесказанного, в монастыре родилась инициатива начать честный и открытый диалог заинтересованных сторон с целью разработки конструктивных решений, способных привести сложившуюся ситуацию к компромиссу. Диалог планируется начать с проведения в Свято-Троицкой Александро-Невской лавре Форума «Музей и Церковь».

К участию в Форуме будут приглашены специалисты в области культуры и искусства. Идею поддержали организации сферы культуры (Союз музеев России, Российский союз работников культуры), органы исполнительной власти (Комитет по государственному использованию и охране памятников Санкт-Петербурга, Комитет по культуре Санкт-Петербурга), государственные учреждения высшего образования (Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет), предложив научно-методическую и практическую помощь в реализации проекта. Проект является основой для привлечения как специалистов, так и широкой общественности, заинтересованных в получении достоверных знаний в аспекте добросовестности исполнения обязанностей по сохранности культурных ценностей и практик РПЦ (как к организации, в прямые обязанности которой не входит собирание, сохранение, изучение и трансляция культурного наследия).

Проведение Форума планируется осуществить на базе Свято-Троицкой Александро-Невской лавры. Комплекс монастыря обладает всеми необходимыми ресурсами для проведения мероприятия такого масштаба. В монастыре готовится к открытию новый Духовно-просветительский центр вместимостью 300 человек, действуют три монастырские гостиницы разной степени комфортности, открыто кафе «Паломник», работает братская трапезная, способная разместить одновременно 300 человек. Активно включится в подготовку культурной и экскурсионной программы и Паломнический центр Свято-Троицкой Александро-Невской лавры, который сможет предложить участникам и гостям Форума широкий спектр тематических экскурсий по святым местам и музеям нашего города. Пресс-центр Александро-Невской лавры возьмет на себя информационное сопровождение подготовки и проведения мероприятий Форума.

Ожидается, что продолжительность Форума составит семь дней. За это время планируется проведение тематических научно-популярных и культурно-развлекательных мероприятий с привлечением

к участию священнослужителей РПЦ, музейных сотрудников, профессиональных реставраторов, преподавателей и студентов профильных вузов, независимых исследователей.

Основное направление всех мероприятий Форума – укрепление российской гражданской идентичности на основе духовно-нравственных и культурных ценностей народов РФ согласно Указу Президента РФ от 07 мая 2018 № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития РФ на период до 2024 года», приурочивается к подготовке торжественных мероприятий согласно Указу Президента РФ от 23.06.2014 г. № 448 «О праздновании 800-летия со дня рождения князя Александра Невского»³.

Целью проекта является формирование и развитие единого культурного пространства для взаимодействия священнослужителей РПЦ, музейных сотрудников, профессиональных реставраторов, преподавателей и студентов профильных высших учебных заведений, независимых исследователей.

К задачам готовящегося мероприятия нужно отнести:

- повышение уровня информированности о культурных ценностях, находящихся в ведении РПЦ;
- привлечение общественного внимания к проблемам проведения анализа доступа граждан РФ к культурным ценностям, составление рекомендаций по исправлению сложившейся ситуации;
- разработка в рамках Форума методов и технологий обеспечения сохранности культурных ценностей, проектов решения спорных ситуаций в деле охраны памятников истории и культуры;
- популяризация современного взгляда священников и верующих на богослужебную утварь, которая является предметом музейного значения или входит в состав музейного фонда РФ.

В рамках проекта планируется проведение следующих мероприятий:

- презентация выставки «Рака Александра Невского: история и современность» в Свято-Духовском корпусе Свято-Троицкой Александро-Невской лавры, призванная рассказать об истории создания, бытования и утраты монастырем этого масштабного шедевра ювелирного искусства, а также осветить подвиг сотрудников музея, в буквальном смысле спасших раку от переплавки в первые послереволюционные годы, эвакуировавших ее из Ленинграда во время оккупации, занимающихся в данный момент дорогостоящей реставрацией этого памятника, а также о совместных планах лавры и Эрмитажа о создании точной аутентичной копии раки Александра Невского для Свято-Троицкого Собора к празднованию 800-летия Святого благоверного князя;

- презентация выставки об истории реставрации Николо-Федоровской церкви Свято-Троицкой Александро-Невской лавры, в рамках проведения которой был открыт некрополь княжеских грузинских родов в нижнем храме Николо-Федоровской церкви, что имеет важное мемориальное и культурное значение для осмысления истории монастыря, Санкт-Петербурга и истории дружеских отношений России и Грузии;

- семинар «Древлехранитель вчера и сегодня», на котором будет представлена и ретроспектива отношения священнослужителей к сохранению и музеефикации культурного наследия России, рассказ о современной положительной и не всегда практике РПЦ в генерации и сохранении культурных ценностей;

- научно-практическая конференция «Сакральное наследие», посвященная попытке оценить масштабы проблемы сохранения культурных ценностей религиозного назначения без выведения их из церковного оборота, оценить возможность продолжения жизни предметов охраны в их аутентичном окружении, а не в официальных залах музея, популяризовать знания о сохранении памятников истории и культуры;

- круглый стол «Успешные инициативы РПЦ в сфере сохранения культурного наследия», который объединит на своей площадке светских и церковных специалистов, занимающихся профессиональной теоретической и практической деятельностью в вышеуказанной сфере.

Также предполагается организация экскурсионной программы для участников Форума, чтобы проиллюстрировать практические примеры сохранения культурного наследия храмами и музеями города.

Организаторы Форума полагают, что он станет не только площадкой для научных и научно-практических мероприятий, но и сможет в процессе работы профессионального сообщества предложить конкретные меры по решению спорных ситуаций в деле охраны памятников истории и культуры, обосновывая необходимость и законодательской инициативы, и постоянного диалога представителей музейного и церковного сообщества. По результатам проведения планируется выпуск сборника материалов Форума.

Примечания

¹ Федеральный закон от 30 ноября 2010 г. № 327-ФЗ «О передаче религиозным организациям имущества религиозного назначения, находящегося в государственной или муниципальной собственности» (с изменениями и дополнениями).

² Постановление Правительства РФ от 30 июня 2001 г. № 490 «О порядке передачи религиозным организациям находящегося в федеральной собственности имущества религиозного назначения, отнесенного к музейным предметам и музейным коллекциям, включенным в состав государственной части Музейного фонда РФ, либо документам Архивного фонда РФ».

³ «Основы законодательства РФ о культуре» (утв. ВС РФ 09.10.1992 № 3612-1) (ред. от 28.11.2015) (вступ. в силу с 01.01.2016).

Проблемы культуры в теоретических исследованиях А. Белого

Находясь в данный момент на этапе очередного историко-культурного самоопределения, изменчивости окружающего мира в целом, важным становится вопрос о поиске своей самобытности и новых форм культуры, а также вопрос о преодолении кризисных явлений в современной отечественной культуре. В настоящее время заметен также интерес к прошлому, к своим традициям, религии, к исследованиям определения своего места в истории мировой культуры. Происходит поиск новых средств художественной выразительности в живописи, литературе, архитектуре, театре и т. д. В связи с этим значим анализ «переломных» моментов в русской культуре, например, рубежа веков. Наиболее показательным для нас становится период конца XIX – начала XX века, названный Серебряным веком русской культуры. Наиболее ярким явлением данного периода стал, на наш взгляд, символизм. В статье рассматриваются, в частности, идеи Андрея Белого о проблемах культуры и их преодолении.

Ключевые слова: Серебряный век русской культуры, русский символизм, символ, кризис культуры, Андрей Белый

Anna A. Yasko

Problems of culture in theoretical researches of Andrei Bely

Being at the moment at the stage of the next historical and cultural self-determination, the variability of the surrounding world as a whole, the question of finding one's identity and new forms of culture becomes important, as well as the question of overcoming crisis phenomena in modern Russian culture. Now there is also a noticeable interest in the past, in our traditions, in religion, in the study of the definition of own place in the history of world culture. There is a search for new means of artistic expression in painting, literature, architecture, theater, etc. In this regard, it is significantly analyze the «tipping» moments in Russian culture, for example, the turn of the century. The most revealing for us becomes the period of the end of XIX – beginning of XX century, named «Silver Age» of Russian culture. In our opinion, the most striking phenomenon of this period was symbolism. The article discusses in particular the ideas of Andrei Bely about the problems of culture and their overcoming.

Keywords: Silver Age of Russian culture, Russian symbolism, symbol, crisis of culture, Andrei Bely

Русский символизм заявил о себе громкими идеями, яркими произведениями искусства, а также развил свою особую философию культуры, ставя перед собой все более масштабные цели. Представители течения обозначили в своих трудах и культурологические вопросы. Так, говоря о «проблемах культуры», стоит выделить особую тему в культурологической мысли вообще и теоретических исследованиях символистов в частности – это кризис культуры и вопрос жизни и смерти культуры, проблема ценностей.

Так, крупнейший представитель русского символизма Андрей Белый обозначает несколько положений, которые могут привести к кризису культуры. Кризис культуры рубежа веков А. Белый объясняет слиянием цивилизации и культуры. А. Белый говорит о том, что кризис настигает нас вследствие механизации. Так, символист разграничивает понятия «культура» и «цивилизация». Культура представляется мыслителю как естественное развитие истории, происходящее гармонично, как носитель высших ценностей, а цивилизация связывается с процессом механизации.

По А. Белому, кризис культуры неминуемо надвигался на протяжении развития мировой истории, в ходе которой происходили трансформации, где выразился постепенный переход от полноты понимания мира, комплексной осмысленности мироздания к делению на все более мелкие области исследования. Обращаясь к прошлому, А. Белый рассуждает о философии в Древней Греции, об ее истоках и особенностях. Он обозначает данную философию как жизненный порыв, бесконечную любовь к мудрости¹. Мыслитель также указывает на то, что те исследования основывались на символическом смысле, были сопряжены с мифологией. С течением времени взамен образного мышления на первый план выходит мышление в понятиях. Постепенно трансформируясь, дробясь, философия отдаляется уже от любви к мудрости и становится формально нагруженным, сложным рассуждением, которое ставит вопросы о том, как необходимо мыслить и как доказывать. То есть сегментирование целостного опыта также определяется как причина кризиса. Кризис культуры в целом здесь выводится из кризиса мировоззрения.

Каждая наука, по А. Белому, будучи методом, выступает построением научного мировоззрения лишь в «простом перечне фактов и данных, что в целом бессмысленно, так как она может дать лишь механический набор фактов, а это никак не является мировоззрением»². В то время как культура способна обозначить практические проблемы и исследовать результаты прогресса человечества как ценности.

А. Белый называет еще одну причину кризиса культуры – это дуализм сознания и чувства. В концепции символиста важен союз чувства и сознания, творчество обновленной культуры должно осуществляться в процессе расширения горизонтов сознания, а также восприимчивости им чувства.

В теоретических исследованиях Андрея Белого по обозначению кризиса культуры звучит идея возвращения, «все повторяется, все уже было». Здесь мыслитель обращается к идеям Ницше. Так, современный философ Т. Ю. Сидорина пишет о том, что «для исследований А. Белым кризиса культуры основополагающими стали воззрения Ф. Ницше. Работу философа «Происхождение трагедии из духа музыки» символист оценивает как гениальное, знаковое произведение»³. Кризис культуры ощущается мыслителем Серебряного века как застывшее действие, как некое повторение. И символизм, в данном случае, призван возобновить движение творчества, создать новые формы искусства. Чтобы разрешить кризис, современные проблемы, возникшие в культуре, личность и общество в целом «должны предпринять попытку переворота, почувствовать толчок, опознать себя в сверхчеловеке»⁴, – говорил символист.

На основе обозначенных причин кризиса культуры начинается дальнейшая разработка модели преодоления кризиса, поиска наиболее верной трактовки понятия «культура» в рамках символизма. Представители течения обозначают особую роль символа в произведениях искусства и самом понимании культуры. Говоря о природе символизма и его особенностях, современный исследователь Н. Н. Суворов подчеркивает: «символ выступает как синтетическое образование, включающее чувственно наглядное и отвлеченно абстрактное. <...> Символ приобретает не только контекстуальный, но и инструментальный ракурс, поскольку участвует в производстве воображаемого, расширяет его пространство»⁵. А. Белый говорит не только об эстетической стороне пересмотра ценностей культуры, но и о философских и этических; по-новому ставит вопрос о красоте, о месте художника и исследователя в культурном процессе.

Если говорить о прикладных аспектах теории символизма, то можно заметить, что в отечественной культуре символизм как течение охватывал, прежде всего, литературу и живопись. Здесь наиболее ярко могли выразиться моменты культурной неудовлетворенности, давшие развитие основным идеям русского символизма.

Современное, то есть символическое, ярче всего проявленное в искусстве, направлено к будущему, и это стремление «уже в нас таится; мы чувствуем в себе трепет человека будущего, обновленную личность (т.е. сверхчеловека по Ницше); мы предчувствуем в себе смерть и разложение; мы – мертвецы, разлагающие старую жизнь, но мы же – еще не рожденные к новой жизни; смерть и возрождение в нашей душе борются»⁶. Так, А. Белый предвосхищает обновление, говорит об обществе своей эпохи как о нуждающихся в «оживлении» культуры, в некоем жизненном импульсе. Символизм призван быть культурой будущего. Согласно воззрениям символистов, мы только должны услышать в себе этот призыв к обновлению и творческому созиданию. Именно тогда возможно станет преодолеть кризис, надлом культуры, осуществить глобальный проект возрождения культуры.

Важным понятием, использованным в теории символизма, стало понятие теургии. В том его значении, которое придали ему вновь Н. Бердяев и Вл. Соловьев. Именно с этим понятием связано понимание культуры через непрерывное творчество, пересоздание мироздания и личности, жизненную энергию. Так, в теургии творчество преображается, оно творит новый мир, иной образ жизни, в ней воплощаются, таким образом, творческие способности личности и мистическое. Теургия в концепции символизма являет собой обновленное и совершенно иное творчество со своими формами и средствами художественной выразительности, нового человека-творца. Основные идеи и наиболее значимые элементы символизма как вдохновенной модели жизнетворчества и культуротворчества, такие как новые формы произведений искусства, идеи жизнетворчества, теургия, были нацелены на духовное совершенствование личности, на самосовершенствование, а также на поиск способов преодоления кризиса культуры, выразившийся в создании совершенно новых великолепных произведений в различных видах искусства, будь то в литературе, музыке или театре.

Русские символисты считали, что настоящий творец, художник, являясь теургом, должен творить не одни только художественные формы, но, прежде всего, новые формы жизни. Символизм

не только сформировал новые эстетические принципы и приемы в искусстве, но и «претендует на создание нового типа культуры, отличающегося целостной мировоззренческой картиной мира и претендующего на особое «миропонимание»⁷, – указывал Андрей Белый. Проблема роли творческой личности в мировой культуре также является особенно важной в концепции символизма.

Говоря о проблеме ценностей в культуре, в своей статье «Эмблематика смысла» А. Белый подходит к вопросу об их роли в культуре, а также о соотношении ценности и символа, ее отражении в символистской теории в целом. Символ здесь предстает и как способ постижения мира, и как «предел всем познавательным, творческим и этическим нормам»⁸. Так, в трактовке символистской теории он является «пределом пределов». Исследуя символ и рассуждая о том, как и где он появляется, раскрывается и познается, А. Белый выводит следующее положение: «Символ есть ценность, Символ есть единое и Единое есть ценность. Символ есть ценность, как и „ценность есть символ“, и символ выражается здесь как последнее предельное понятие»⁹. Ценность творится в культуре, но, чтобы познать ценность, ее необходимо пережить, прочувствовать. Андрей Белый строит свою теорию, отталкиваясь от неокантианских воззрений, выводит самостоятельное особое понимание ценности, которая воплощается в итоге в самом символе. Так, сам теоретик говорил о том, что символизм близок совершенным сторонам жизни. Поэтому проблема смысла искусства здесь, которая решается на протяжении всей истории гуманитарной мысли, перерастает в не менее сложную и важную проблему – вопрос о ценностях культуры¹⁰. Делая вывод о том, что представляет собой ценность, А. Белый заключает, что ценность – это сама жизнь.

В рамках философии культуры Андрей Белый ставит также вопросы о соотношении культуры и цивилизации, о трактовке обоих феноменов, особенностях и закономерностях культурного процесса, а также обращается к вопросу прогрессивного культурного развития, методам исследования культуры в целом.

В своих воззрениях на проблемы культуры Андрею Белому важно внести некоторые уточнения в понятие культуры, вывести на поверхность многообразие и разнообразие ее форм, ценность культурных объектов прошлого и настоящего и, наконец, «приблизиться к теологии культуры, ее последним главным целям»¹¹. В работах Андрея Белого мы видим попытки обозначить область искусства, а также дать определение культуре, выявить самые важные ее аспекты. Так, культура в его трактовке, провозглашается «творческим преобразованием действительности»¹², не только личностным, но и коллективным творением. Культура в данном понимании и над наукой, она как бы руководит процессами в исследованиях научной мысли, она сопряжена и с наукой, и с религией. Белый выводит свою конечную цель культуры через понятия ценности и теургии. Культура самоценна, наполнена образами и символами. Основываясь на «окаменелых» формах классического искусства, человек символизма должен быть открыт новому, стремиться к пересозданию жизни. Культура предстает «творческим преобразованием действительности». Утверждается довольно громкая и утопическая идея о пересоздании мира и человека.

Так, главная цель символизма становится тождественной цели культуры, которая проявляется, в конечном счете, в создании нового мира и человека. Символизм воплощается в культуре как в сфере, в которой возможно духовное преображение личности и жизнедеятельности в целом. Построение нового мира А. Белый видит через восприятие окружающего мира, в неоднозначной его интерпретации «преображенным» человеком, способным к особой восприимчивости символов. Символизм выходит за рамки познания и, проникая в воображаемое, воплощается в творческой деятельности.

Культурология сама является, по воззрениям А. Белого, наукой, которая может осмыслить и трактовать мир и культуру с позиции разных научных дисциплин. Поэтому методология исследования культуры и ее проблем становится все более разнообразной. Одним из способов такого осмысления действительности является сочетание художественных средств и приемов культуры прошедших эпох, то есть зачастую обращение к идеям прошлого. Мы также видим в трудах русских символистов такие особенности, как соединение разнородных стилей, приемов, средств художественной выразительности разнообразных литературных направлений и сочетание разных исторических периодов в своем творчестве. Символисты искали ответы на волнующие их вопросы в философии и духовном опыте античности, далеком прошлом различных культур, средневековой культуры, обращались к опыту восточной культуры. Можно говорить о том, что символистская идея полифонии культур, мифов, языков получила развитие далее уже в постмодернизме. «Ощущение общего строя жизни, „будто бы почва поплыла под ногами“ (по словам Вяч. Иванова), определяет в целом и настроение современной эпохи (Бодрийяр характеризует как „состояние после оргии“)¹³, – указывает на некоторое сходство идей символизма и постмодернизма исследователь Н. А. Царева.

Мифологизация, жизнетворчество и театрализация в культуре русского символизма становятся инструментами самоидентификации и создания культурных кодов эпохи, которые транслируются в художественное и повседневное пространство культуры русского символизма. Начатые символистами исследования, искания о мифе, имеют продолжение и на протяжении всего XX века и в XXI веке. Но уже в иной форме. Миф, трансформировавшись, стал выражением сознания человека массы. Осознание, исследование мифа будет происходить и трансформироваться на протяжении XX и в начале XXI века.

С уверенностью определить, является ли такая модель благотворной и нашла ли она свое полное воплощение в жизни и культуре того времени, довольно сложно. Но были обозначены и по-своему исследованы проблемы культуры, волнующие не одно поколение исследователей до сих пор. Так, реализацию некоторых из положений концепции символиста об обновлении культуры мы прослеживаем до наших дней. В современном искусстве происходит усиленный поиск новых форм, также ставится вопрос о «круговом движении», о том, что такое культура и где границы искусства, как преодолеть кризис культуры и прийти к будущему глубокому и «настоящему» искусству. По А. Белому, именно культура способна и должна решать не только теоретические, но и практические проблемы. Символизм в замысле А. Белого должен был стать более масштабным проектом, чем просто школой в искусстве.

В настоящее время заметен также интерес к прошлому, к своим традициям, религии, к вопросу определения своего места в истории мировой культуры. Происходит поиск новых средств художественной выразительности, новых форм в живописи, литературе, архитектуре, театре и т. д. Возникает новая философия, утилитарность сочетается с красотой, авторское начало становится сильнее, провозглашается культ творчества без границ, утверждается многообразие форм.

Символизм наметил пути дальнейшего развития философии культуры, развития художественных форм, предложил свою модель возрождения русской культуры, обозначил вектор многих исследований в культурологической мысли, развитых позднее. Проводя параллель с положением современной нам культуры, мы можем размышлять, необходимо ли нам создание новой модели по решению кризисных ситуаций или же мы можем взять за основу символистическую концепцию преобразования культуры? Обращение к культурологическим аспектам символизма остается все еще актуальным и требующим дальнейшей разработки.

Примечания

¹ Белый А. Кризис культуры // Белый А. Символизм как миропонимание. – Москва: Республика, 1994. С. 260–296.

² Белый А. Проблемы культуры // Белый А. Символизм как миропонимание. – Москва: Республика, 1994. С.18–23.

³ Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – Москва: Республика, 1994. 528 с.

⁴ Белый А. Эмблематика смысла // Символизм как миропонимание. – Москва: Республика, 1994. 528 с.

⁵ Сидорина Т. Ю. Философия кризиса / Т. Ю. Сидорина. – Москва: Флинта: Наука, 2003. 456 с.

⁶ Суворов Н. Н. Воображаемое как феномен культуры / Николай Суворов; М-во культуры РФ. С.-Петерб. Гос. Ин-т культуры. – Санкт-Петербург: СПбГИК, 2018. 300 с.

⁷ Царева Н. А. Русский символизм и постмодернизм: проблемы связи и преемственности // Знание. Понимание. Умение. 2007. № 4. С. 157–162.

⁸ Белый А. Эмблематика смысла // Символизм как миропонимание. – Москва: Республика, 1994. С. 71.

⁹ Там же. С. 36.

¹⁰ Белый А. Проблемы культуры // Белый А. Символизм как миропонимание. – Москва: Республика, 1994. С. 22.

¹¹ Белый А. Проблемы культуры // Белый А. Символизм как миропонимание. – Москва: Республика, 1994. С. 21.

¹² Там же. С. 19.

¹³ Царева Н. А. Русский символизм и постмодернизм: проблемы связи и преемственности // Знание. Понимание. Умение. 2007. № 4. С. 158.

А. В. Сараева

И. В. Кондаков о специфике образа Московской Руси

В данной статье представлен анализ основных трудов современного отечественного культуролога Игоря Вадимовича Кондакова на предмет выявления его взглядов касательно становления и развития единого российского государства – Московской Руси. Через используемые И.В. Кондаковым термины «цивилизационная идентичность» и «кризис цивилизационной идентичности» выявлена специфика указанного периода.

Ключевые слова: образ Московской Руси, культура России, современная культурология, историософия, цивилизационная идентичность, кризис цивилизационной идентичности

Alina V. Saraeva

I. V. Kondakov on the specifics of the image of Moscow Russia

This article presents an analysis of the main works of modern Russian cultural scientist Igor Vadimovich Kondakov in order to identify his attitude on the establishment and development of a unified Russian state – Moscow Russia. Having studied the terms «civilizational identity» and «crisis of civilizational identity», that I. V. Kondakov used, it will be revealed the specifics of this period.

Keywords: image of Moscow Russia, culture of Russia, modern cultural studies, historiosophy, civilizational identity, crisis of civilizational identity

Период Московской Руси – это уникальное время русской истории и культуры, характеризующееся освобождением русской земли от татаро-монгольского ига и образованием централизованного государства, развитием форм художественной культуры: иконописи, зодчества, литературы. Главной идеей Московского царства стала идея единства, собирания русских земель. Москва стала не только центром объединения русских земель, но и центром русской культуры.

Весьма примечательно, что потребность осмыслить культурную специфику Московского царства появилась в отечественной историографии в контексте осознания самобытности русской культуры и, как следствие, формулирования теоретических установок цивилизационного подхода к изучению культуры.

Вместе с тем, московский период всегда был предметом острой полемики между исследователями отечественной истории и культуры. Одни воспринимали этот момент как наиболее значимый и парадигмальный, другие – весьма критично оценивали трансформацию русской культуры после монгольского ига. Этот спор, возникший как славянофильская реакция на философическое письмо П. Я. Чаадаева, вспыхнул с новой силой после революции 1917 г. в среде русской эмиграции.

На сегодняшний день изучение значения Московского государства в истории и культуре России не теряет своей актуальности. Одним из крупнейших российских культурологов, обративших своей взор на период Московской Руси, является Игорь Вадимович Кондаков – доктор философских наук, профессор.

В качестве основных трудов ученого, содержащих его размышления на тему становления российской государственности, можно назвать: «Цивилизационная идентичность России: сущность, структура и механизмы», «Архитектоника русской культуры», «Культурология: история культуры России», «Введение в историю русской культуры». В своих работах И. В. Кондаков «пытается преодолеть идеологическую заданность господствовавших длительное время представлений об истории России, которые утверждались при советской власти»¹. Это абсолютно уникальная интерпретация российской истории, изучению которой и будет посвящена данная работа.

Профессор рассматривает «историю России и неотрывную от нее историю культуры»² с точки зрения динамики цивилизационной идентичности и ее возникающих кризисов. Цивилизационная идентичность представляет собой некую категорию, которая позволяет человеку или группе людей отождествлять, причислять себя к той или иной цивилизации. Эта категория очень обширна и, по мнению И. В. Кондакова, имеет вид «пучка»³, в котором сплетены более узкие идентичности (региональная, социальная и др.). Тем самым цивилизационная идентичность имеет широкие масштабы и намного больше суммы всех частных идентичностей.

История России отличается своей неоднородностью, прерывистостью, а потому непредсказуемостью. В своих трудах И. В. Кондаков насчитывает в среднем около десяти этапов российской

истории, что достаточно много в рамках одной цивилизации. Подобная изменчивость воспринимается профессором как одна из уникальных особенностей истории России, наряду с которой существует еще одна: переходы между многочисленными этапами истории всегда оказывались крайне болезненными, резкими. Поэтому ученый называет такие переходы «ломками» или кризисами цивилизационной идентичности. Для нас важны лишь два кризиса, выделяемых И. В. Кондаковым: завоевание Руси монголами и династический кризис конца XVI века, между которыми было создано и развивалось Московское государство.

Кризис цивилизационной идентичности образуется в том случае, если уникальная ценностно-смысловая основа цивилизации подвергается изменению, которое может быть спровоцировано как внешними, так и внутренними факторами. Приход на Русь татаро-монгольских войск как раз и выступил в роли внешней причины наступления кризисного состояния. Древнерусская народность изначально представляла из себя синтез различных племен, а в результате нападения «варваров» она была «глубоко и насильственно «истернизирована»⁴. Однако, несмотря на это, захваченные монголами русские земли сумели не прервать связь с европейской цивилизацией посредством сохранения оседлого образа жизни, языка и религии.

Итогом попадания русского народа под власть Золотой Орды стало то, что образовалось новое многокультурное пространство, вставшее у истоков формирования нового государства, но оказавшееся слишком «вялым» для стойкого цивилизационного развития. В результате подобное слияние множества культур оказывается слишком сложным для того, чтобы его удерживали привычные механизмы. Подобная сложность стала толчком для запуска «дезинтеграции и деструкции сверхсложного целого»⁵.

И. В. Кондаков приходит к выводу о том, что кризис цивилизационной идентичности в виде татаро-монгольского ига был совершенно неизбежен. Более того, профессор указывает на то, что этот кризис был предрешен «бессистемным культурным механизмом, лежавшим в основании российской цивилизации»⁶.

Результатом этого кризиса стала принудительная «прививка»⁷ тех качеств и свойств, присущих народу завоевателей, что в конечном итоге не могло не сказаться на становлении единого российского государства: Московская Русь теперь стала истинно евразийским государством, соединяя в себе черты Запада и Востока.

Вообще после господства Золотой Орды в новом российском государстве дилемма «Восток – Запад» стала еще более актуальной. В результате завоеваний новых восточных земель Иваном Грозным, Московская Русь приобрела новые доселе невиданные масштабы. Теперь российское государство фактически было обращено к двум отличным друг от друга «культурно-смысловым системам»⁸ Запада и Востока, что не могло не сказаться на становлении новой цивилизационной идентичности.

Российская цивилизация, по мнению И. В. Кондакова, всегда тяготела к раздробленности. И именно ее уникальное расположение на материке между Западом и Востоком создало «социокультурный механизм «взаимоупора»⁹, благодаря которому российская цивилизация смогла сохранить свое единство. Этот механизм представляет собой некий баланс двух сил, в одинаковой мере оказывающих влияние на Россию. Однако именно механизм «взаимоупора», а точнее, нарушение его баланса, и порождает кризисы цивилизационной идентичности, и на месте созданного тоталитарным правителем во время периода Московской Руси порядка возникает «социальный «хаос»; вместо господства религиозной веры появляются неверие и скепсис; вместо власти – анархия, вместо «мира и тишины» наступает массовое ожидание «последних времен»¹⁰.

Для И. В. Кондакова становление и развитие российской государственности включало в себя формирование абсолютно новых категорий и свойств, значительно отличавшихся от предшествовавших им и тем самым являясь кризисными. Эти новые черты со временем трансформировались и «подготавливая такую ценностно-смысловую парадигму»¹¹, которая бы в большей степени удовлетворяла тенденции новой эпохи. В результате культуре Московского Царства стала свойственна «культурная самоизоляция»¹².

По мнению И. В. Кондакова, период Московской Руси ознаменовал себя в качестве тоталитарного, деспотичного времени, для которого было характерно «вычленение личности и ее самосознания, что означало наступление кризиса традиционной древнерусской культуры, не знавшей никакого плюрализма мнений, оценок, стилей, культурных форм»¹³.

После века становления новой российской государственности, а вместе с ней и новой цивилизационной идентичности, Русь достиг новый кризис – внутренний. Начало XVII века знаменуется в

истории России как период смуты, развившейся в результате династического кризиса. Этот этап и стал знаменовать собой переход к принципиально новому развитию истории и культуры.

По мнению И. В. Кондакова, кризис цивилизационной идентичности крайне важен как инструмент, с помощью которого история и культура переходят на качественно новый этап, вырабатывают в себе новые ценности, идеалы. На сегодняшний день российская цивилизация еще не нашла для себя иного инструмента для перехода от одной эпохи к другой. Кризисы способствуют моментальному преобразованию, «синтезируя элементы предшествующего развития, а цивилизация находит в себе новые ресурсы для выживания и смыслового обновления»¹⁴.

Таким образом, подводя итог, мы видим, что специфика образа Московской Руси представляется И. В. Кондакову в том, что это время послужило началом принципиально новой вехи истории и культуры России, формирования уникальной цивилизационной идентичности, сложившейся в результате затяжного кризиса. Как писал профессор: «Вся российская история в конечном счете развивается благодаря смуте»¹⁵. По его рассуждениям, лишь после того, как Русь пережила тяжелейший кризис, только после «монголизации» Руси начала складываться древнерусская цивилизация»¹⁶.

Примечания

¹ Исторические повороты культуры: сборник научных статей (к 70-летию профессора И. В. Кондакова). Москва: Согласие, 2018. С. 12.

² Кондаков И. В. Культурология: история культуры России: курс лекций. Москва: ИКФ «Омега-Л», 2003. С. 528.

³ Кондаков И. В. Цивилизационная идентичность России: сущность, структура и механизмы // Вопросы социальной теории. 2010. Том № 4. С. 282.

⁴ Там же. С. 289.

⁵ Там же. С. 297.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Кондаков И. В. Культурология: история культуры России: курс лекций. Москва: ИКФ «Омега-Л», 2003. С. 482.

⁹ Кондаков И. В. Цивилизационная идентичность России: сущность, структура и механизмы // Вопросы социальной теории. 2010. Том № 4. С. 293.

¹⁰ Там же.

¹¹ Кондаков И. В. Культура России: краткий очерк истории и теории: учебное пособие. Москва: КДУ, 2008. С. 132.

¹² Там же. С. 491.

¹³ Там же. С. 133.

¹⁴ Кондаков И. В. «Смута»: эпохи «безвременья» в истории России // Общественные науки и современность. 2002. № 4. С. 66.

¹⁵ Кондаков И. В. Цивилизационная идентичность России: сущность, структура и механизмы // Вопросы социальной теории. 2010. Том № 4. С. 294.

¹⁶ Там же.

С. В. Иванов

Новые ориентиры новой культуры: Big Baby Tape

Новая современная музыкальная культура, представленная новыми молодежными направлениями, вызывает в обществе устойчивый интерес. Особое значение приобрела музыка хип-хоп, объединившая в себе различные музыкальные техники исполнений XX–XXI вв. Одной из особенностей данного жанра в содержательном плане стало колоссальное упрощение смыслов и способов их трансляции. Парадокс заключается в том, что при общей незамысловатости текстов, они притягивают и завораживают слушателей, что обусловлено энергией и задором данного музыкального жанра. В работе рассматривается творчество одного из главных деятелей рэп-культуры современности. Нам предстоит понять некоторые первопричины характерных явлений для современной рэп культуры.

Ключевые слова: хип-хоп, рэп, современная музыкальная культура, Интернет, субкультура

Serafim V. Ivanov

New reference points of new culture: Big Baby Tape

The new contemporary musical culture, represented by new youth directions, is of steady interest in society. Of particular importance was hip hop music, which combined various musical techniques of performances of XX–XXI centuries. One of the features of this genre in meaningful terms was a colossal simplification of meanings and ways of their broadcasting. The paradox lies in the fact that with the general ease of texts, they attract and fascinate listeners, which is due to the energy and pain of this musical genre. The work considers the creativity of one of the main figures of rap culture of modern times. We have to understand some of the root causes of characteristic phenomena for modern rap culture.

Keywords: hip hop, rap, contemporary music culture, internet, subculture

В ноябре 2018 года в музыкальной культуре начинает оформляться новая ценностная парадигма, которую обусловил выход уникального для России альбома – Dragonborn¹. Для хип-хопа, который сейчас является одним из ведущих молодежных музыкальных жанров, перестали играть качественную роль такие понятия, как смысловая наполненность композиции, уместность сопутствующих друг другу звуков, выражение исполнителя в своих творениях². Стало больше уделяться внимания некой собранности и тематической оформленности композиций в альбоме. Раньше весь альбом или должен был, или хотя бы пытался звучать если не одинаково и как одно целое, то хотя бы раскрывать своего творца с разных сторон и от того быть гармоничным³. Big Baby Tape утвердил новый вектор: теперь в музыке, которая пользуется спросом, совершенно не обязательно может быть смысл, а скорее даже наоборот, его там может и не быть, потому что смысловое нагромождение так или иначе всегда сказывается на звучании мелодии, уменьшая тем самым количество звуковых партий. Таким образом, современная музыка не стремится к осмыслению и представлению реальности, а апеллирует к чувствам и ощущениям слушающих, в каком-то смысле воздействует на инстинкты. Для современного музыкального жанра хип-хоп характерно уменьшение количества слов, содержащих смысл, которые заменяются «эдлибами» – голосовыми имитациями выстрелов, ударов и т. д. В содержании альбома Dragonborn нет ничего сокровенного, в его содержании все житейское, все то, что снаружи и до чего нет надобности доходить логически.

В ноябре–декабре 2018 года Dragonborn находился на первом месте по прослушиваниям в таких сервисах, как «ВКонтакте» и iTunes⁴. До выхода альбома в русском сегменте главенствующее положение занимала пластинка исполнителя Элджея, у которого уже было выпущено множество клипов на видеопортале YouTube. Всему этому также предшествовали рекламные кампании, концерты и общая растиражированность в Интернете. Но именно юному на тот момент Егору Ракитину, которому еще не было 19 лет, удалось совершить почти невозможное: вызвать общемировой интерес к русской музыке.

На портале Genius ведется учет рейтинга композиций исполнителей со всего мира. С помощью него люди читают тексты, а также переводы песен. И композиция Gimme the Loot Big Baby Tape'a заняла на определенное время седьмую строчку в общемировом рейтинге. Не один миллион человек воспользовался данным сайтом, чтобы узнать, о чем эта песня. И популярность росла еще

больше от того, что толком-то было и не понятно, но зато было понятно звучание, традиционное для американского, черного рэпа.

Но про что все же поет исполнитель? В обозначенной композиции более всего «качает» аудиторию строчка почти из самого начала «окей, ***, у, я взял твою Бу, и я ее ***». Данная строчка весьма бессодержательна⁵. Она то ли повествует о том, что лирический герой песни познал чужую девушку, то ли о варварском пользовании чужой вещью. И именно этот момент в произведении наиболее насыщенный по звучанию. Далее идет бессвязный рассказ о грабежах: «И мой глак, или, ***, ТТ издаст ту-ту-ту». Помимо завуалированного и не очень описания половых связей: «Рональдиньо трюки, эта ***, как вратарь» здесь это преподносится с различными доминантами общемировой массовой культуры, что делает все рядом стоящее социально приемлемым⁶. Вместе с тем, такие литературные приемы, как аллитерация и ассонанс делают текст действительно запоминающимся и приятным на слух вкупе с довольно бодрым музыкальным сопровождением: «Килла-килла Кукла Чаки, мои панчи как нунчаки». Если взять полный текст, то ситуация со слабой связью разных строк не прояснится. Так вот в этом-то и заключается «магия» современного исполнения, которое может найти отклик почти в каждом. Также в данной композиции употребляются термины из среды онлайн-игр. Таким образом создается своеобразная, понятная современному человеку, проводящему в виртуальном пространстве время, универсалия.

Важным элементом успеха у иностранной публики является полное соблюдение стилистики трэпа. Трэп – это гаражный черный рэп о гангстерских разборках и сопутствующих вещах. Во всех композициях альбома используется огромное количество английских слов, взятых из компьютерных игр, фильмов, передач, других песен. Немалая доля успеха была достигнута благодаря семплированию. Некоторые отрывки композиций были созданы с добавлением частей песен иностранных исполнителей. В сущности, семплирование есть создание музыки из готовых частей, а также грамотное их сложение. Таким образом, были созданы композиции с частично знакомыми мотивами для западной аудитории. А если взять в расчет используемые универсалии, а также чисто западную стилистику рэпа, то становится понятным, почему она нашла там отклик. Это и есть почти американский трэп.

Если попробовать найти причины успеха данного направления в России, то главной будет незамысловатость. Для американских исполнителей гангстерские разборки – привычная повседневная история, в то время как для жителя России – это своеобразный отсыл к 90-м гг. XX в., или некая диковинка, которая требует пояснения. Потому и отечественные исполнители наполняли, казалось бы, такую бессмысленную вещь, как гангстерские разборки, каким-то особым сакральным смыслом. В них говорило желание придать всему мотивацию, дать разрешение тем или иным нравственным вопросам: греху, действию, героизму. От всего этого конструкция композиции, изначально направленная на другую культуру, в русской версии оказалась не жизнеспособна. Музыкальные партитуры трэпа подвигают на стремительное развитие событий и простоту изложения. Эту главную тенденцию и уловил Big Baby Tare. Также казус и в том, что в одной и той же композиции исполнитель может осуществлять свои партии совершенно по-разному, словно это разные люди.

Смелая мысль повествования, заставляющая в случае необходимости додумать самому, и довольно западное качественное жесткое звучание сыграли в прекрасном тандеме с описанием житейских вещей. Причина названия музыкального альбома Dragonborn довольно прозаическая и повседневная. Егор Ракитин (Big Baby Tare) родился в 2000-м году и как раз в его школьные годы, в 2011 году, вышла компьютерная игра в жанре RPG, которая стала культовой и завоевала большую популярность во всех возрастных группах игроков. Skyrim получил высокие оценки в среде экспертов и простых игроков, став для многих людей частью их повседневной жизни. Игра повествует о конце света, причиной которого являются драконы. Спасителем в данной ситуации оказался игровой персонаж, избранный высшими силами «драконорожденный», человек с кровью драконов в жилах. «Драконорожденный» или как его еще называли в игре «Довакин», стал своеобразным универсальным символом. Само слово Dragonborn позаимствовано из названия одного из дополнений к игре, которое называется точно так же. Одной из главных песен альбома является одноименная композиция. В хип-хоп культуре музыкальные исполнители всеми возможными методами подчеркивают свою избранность и особенность. Big Baby Tare не стал исключением, но в своей довольно необычной форме. На заглавной картинке альбома исполнитель предстает в окружении дракона в полумагической позе. А в начале звучат строчки: «Я вылез из дракона, Skyrim, bitch, wha», а далее продолжается с усилением ритма и попеременным использованием, уже традиционным для данного исполнителя, английских и русских зарифмованных строк: «Dragonborn, я последний Довакин/Ice cold, ice baby, ice cream». Общий смысл строк здесь весьма размыт, есть

только отдельные символические жаргонизмы. Но упор сделан на другое. Игровая мифологичность связана с обыденной жизнью: «Городской движ и энергия стихии/Мои мутные стихи, я берегу свои грехи, й-а-а». Мы видим, что с помощью данных универсалий целевой аудитории исполнителя передаются символы, смыслы⁷.

Dragonborn стал культурным феноменом 2018 года, определив на ближайшее будущее вектор развития жанра. Западный стиль звучания в русском исполнении берет свое. На примере данного альбома и композиций внутри него можно с уверенностью сказать, что в ближайшее время у слушателей будут цениться звучание и энергетика намного больше, чем смысловая нагрузка. Смысловые ориентиры отошли на второй план, вперед вышла молодежная сила духа, смелость и задор.

Примечания

¹ Аббасов Р. Г., Римский В. П. Субкультурные революции в культурно-исторической типологии // Наука. Искусство. Культура. 2018. № 3. С. 19.

² Хестанов Р. Хип-хоп: культура молодежной контрреволюции. // Логос, 2016 г.

³ Шпаков В. Д., Петрова Л. И. Особенности редактирования концептуального музыкального альбома // Труды БГТУ. Серия 4: Принт- и медиатехнологии. 2018. № 2. С.213.

⁴ Бурко Р. А., Терешина Т. В. Социальные сети в современном обществе // Молодой ученый. – 2014. – № 7. С. 607–608.

⁵ Сорина Г. В. Пространство абсурда: особенности коммуникации // Пространство и Время. 2014. №2 (16).

⁶ Бабаев А., Нурбемян Э. Происхождение теории «окно Овертона» // Международный журнал прикладных наук и технологий Integral. 2018. № 2.

⁷ Анищенко О. А. О проекте «Словаря жаргона школьников и беспризорников послереволюционной России. 1920–1930-е гг.» // Проблемы истории, филологии, культуры. 2009. № 2 (24).

Г. М. Шагоян

Творчество Мартироса Сарьяна периода художественного объединения «Голубая роза»

Рассмотрено творчество Мартироса Сарьяна со времени его обучения в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1897–1903) и до конца существования художественного объединения «Голубая роза». На основе биографических данных сделан вывод о формировании мировосприятия художника. Прослежено становление оригинального стиля мастера в парадигме русского живописного символизма. Проанализированы избранные произведения.

Ключевые слова: М. Сарьян, символизм, «Алая роза», «Голубая роза», акварель, темпера

Gurgen M. Shagoyan

The work of Martiros Saryan period of the artistic Association "Blue rose"

The work of Martiros Saryan is considered from the time of his training at the Moscow school of painting, sculpture and architecture (1897–1903) and until the end of the existence of the art Association "Blue rose". On the basis of biographical data, it is concluded that the formation of the artist's worldview. The formation of the original style of the master in the paradigm of Russian pictorial symbolism is traced. The selected works are analyzed.

Key words: M. Sarian, symbolism, "Scarlet rose", "Blue rose", watercolor, tempera

Творчество одного из крупнейших художников XX века Мартироса Сергеевича Сарьяна (1880–1972) хорошо известно не только в Армении и России, но и во всем мире. За свой долгий творческий век Сарьян создал более четырех тысяч произведений, работал в различных жанрах, использовал разнообразные техники. Его искусство явилось тем фундаментом, на котором развивалась в XX веке вся армянская живопись. Однако впервые его талант начал раскрываться в России, в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

Мартирос Сергеевич Сарьян родился 28 февраля 1880 года в городе Нахичевань-на-Дону. Все детство художника прошло в атмосфере трудовой жизни. Его окружали простые люди-труженики и природа. Впоследствии художник признавался, что именно детство в степи, вдали от больших городов, дало направление всей его жизни и творчества. Сам он так писал о том времени: «Я научился понимать природу, ее вечно новый язык; мне не было скучно часами наблюдать за бегущими по небу облаками, изучать и познавать смену времен года, когда по чуть талому снегу, по свежему ветерку ты понимаешь, что скоро придет весна... познание языка природы давало мне ощущение радости бытия, питало мое творчество»¹.

О своих детских ощущениях Сарьян вспоминает как о неизбывном восторге перед природой. Он воспринимал мир волшебным и бесконечным во времени и пространстве. И уже тогда он начинает чувствовать себя гармонически слитым со всей вселенной.

Армянское селение Чалтырь неподалеку от Ростова-на-Дону, где жил Сарьян, производило на него «совершенно непередаваемое впечатление». Художник наблюдал за людьми, которое работали «днем и ночью», и земля благодарил их щедрым урожаем. Рядом были русские, украинские, армянские села. Их жители внешние были очень непохожи друг на друга, но их объединяла любовь к своей земле, трудолюбие, вера в справедливость природы. О них Сарьян напишет так: «Рядом с отцом я постоянно видел его друзей – русских и украинцев. У них были разного цвета глаза и волосы. Они отличались друг от друга складом лица, но поразительно одинаковы были их добрые большие руки. Когда, согласно обычаю, мы целовали эти мозолистые, шершавые руки, они напоминали нам кору дуба или ясеня. Мы, дети, припадали к этим рукам и целовали их, как родную землю. Столько мощи, доброты и мудрости было в руках этих простых, стойких людей, поистине столь же прекрасных, как и сама земля»².

В Нахичевани Сарьян окончил в 1895 году четырехклассное городское училище. После этого будущий художник работал в Ростове-на-Дону в конторе по приему подписки на журналы и газеты. Сама по себе работа была скучной и однообразной. Единственным интересным занятием стал просмотр иллюстраций в журналах и наблюдение за посетителями конторы. Наблюдая за ними, Сарьян выделял различные типы людей, проходящих к нему. Тогда же он стал делать свои первые портретные зарисовки. Это ему настолько понравилась, что в дальнейшем он уже рисовал каждую свободную минуту. Тогда же это заметили на работе. Хозяину конторы это пришлось не по душе, он

рассчитывал сделать из Сарьяна человека, полезного для своего дела. Но все же художник бросил работу в конторе и уехал в Москву учиться.

В 1897 г. Сарьян поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. В то время, когда Мартирос Сарьян проходил обучение в Училище, в нём преподавали такие крупные художники, как И. Левитан, А. Васнецов, Л. Пастернак. Каждый из этих мастеров был по-своему своеобразен и интересен. Студенты старались брать максимум знаний у своих преподавателей. Уже тогда они понимали, что без необходимых знаний и умений, без фундамента нельзя стать настоящим художником.

Мартирос Сергеевич впоследствии признавался, что особенно много он почерпнул, занимаясь в мастерских Валентина Серова и Константина Коровина. Эти два выдающихся мастера отличались в своих творческих индивидуальностях. Объединяло их всепоглощающее чувство любви к искусству. Они понимали искусство не оторванным от жизни, а именно неразрывным с ней, с ее горестями и радостями. Они вдохновлялись самой жизнью и сумели передать своим студентам это чувство.

Тогда, в начале XX века, очень ярким явлением в художественной жизни России являлся символизм. Ведь символизм в русской художественной культуре того времени был закономерным этапом ее развития. Он охватил различные направления в культуре – литературу, живопись, графику, скульптуру, декоративно-прикладное искусство.

Символизм зародился в момент кризиса культуры конца XIX в. Сами символисты, а также исследователи этого явления, главную причину разразившегося кризиса видели в разочаровании общества в научно-техническом прогрессе. «Еще недавно думали – мир изучен. Всякая глубина исчезла с горизонта. Простиралась великая плоскость. Не стало вечных ценностей, открывавших перспективы. Все обесценилось. Но не исчезло стремление к дальнему в сердцах. Захотелось перспективы. Опять запросило сердце вечных ценностей»³, – так писал Андрей Белый о ситуации на рубеже веков. Произведения художников Серебряного века естественным образом стали знаковыми явлениями эпохи.

У художников-символистов образовалось как бы две «волны». «Старшие» художники – объединение «Мир искусства» и Врубель. «Младшие» – художники творческого объединения «Голубая роза» и их наставник Борисов-Мусатов. Художники первой волны, такие как Врубель, основывали свои работы на литературной составляющей. Они использовали для своих работ различные сюжеты из литературы, былины и сказок.

Живописцы же второй волны опирались в своем творчестве на пластическую основу. Ведь суть их произведений нельзя было просто пересказать. Дело в том, что их работы не просто повествуют, а стараются выразить внутреннее настроение художников, состояние их души. Это разнонаправленность символизма в России показывает нам, что в живописи символизм не был случайным эпизодом. Он представлял одно из главных течений русской культуры рубежа веков. Завоевателям Серебряного века суждено было во многом определить дальнейшие пути развития русского искусства, а в творчестве Мартироса Сарьяна начала XX века символизм занял ведущее место.

Именно в Московском училище живописи, ваяния и зодчества сформировалась группа молодых авторов с похожими взглядами на пути искусства. В ее состав вошли Кузнецов, Сарьян, Феофилактов, Матвеев, Судейкин и др. Впервые со своими работами они экспонировались на выставке «Алая роза», которая была открыта 27 апреля 1904 года в зале Саратовского дворянского собрания. В качестве почетных участников на эту выставку были приглашены Врубель и Борисов-Мусатов. Именно участники выставки «Алая роза» впоследствии и составили ядро творческого объединения «Голубая роза». Начало 1900-х годов – это время регулярных поездок Мартироса Сарьяна на Кавказ. Видимо, во время этих путешествий у него и начала возникать концепция символической серии «Сказки и сны». Некоторые работы этого цикла художник экспонировал на выставке «Алая роза».

Как признавался мастер, примерно с 1904 года его работы носили фантастический характер. Все, что он тогда делал, являлось сплетением реальности и воображения. То есть реальность создавалась от впечатлений увиденного, а затем пропускалась через фантазию художника. Таким образом происходило преобразование увиденного, а для этого были нужны особые художественные средства.

В 1905 и 1906 годах Сарьян очень активно работает. Он продолжает свой цикл «Сказки и сны». Создаются такие работы, как «Озеро фей» (1905, ГТГ) и «Любовь. Сказка» (1906, Музей Сарьяна, Ереван). Эти акварельные работы, как бы освещенные изнутри, становятся знаковыми для этого периода творчества мастера. В этих картинах Сарьян пытается отобразить то неосознаваемое, что живет в его фантазиях.

Такой подход к творчеству в дальнейшем будут ставить перед собой все художники объединения «Голубая роза». Они будут стараться сделать сном действительность и суметь воплотить в действительности этот сон.

Пожалуй, окончательно объединение «Голубая роза» сложилось к 1905 году. На 12-й выставке Московского товарищества художников члены объединения выступили как единое направление в искусстве. Тогда новизна их работ вызвало неоднозначную реакцию. В «Московских новостях» их творчество расценивали как падение искусства, в тоже время в художественном журнале «Искусство» они снискали признание. Сарьян был представлен работой «Восточная сказка». Это одна из первых работ его символистского цикла «Сказки и сны».

Картины Сарьяна этого периода – это небольшие, скромные работы, исполненные главным образом акварелью, имеют решающее значение для понимания будущего творчества художника и его философии в целом. На акварелях «Король и его дочь. Сказка», «Весна. Сказка», «Сказка. У дерева», «Озеро фей» и других художник создает свой сказочный мир, безмятежный и красивый: бестелесные феи прячутся в сказочном кустарнике, призрачные тени, таинственные существа скользят по волшебным садам. Они не представляют физического мира – это только разделение пространства, форма его существования. Это фантазия, сказка. Но сказка именно восточная. Глядя на его работы, сразу обращаешь внимание на то, что на них все пропитано восточной тематикой. То, как выглядят люди – мужчины и женщины. Все они предстают в восточных одеждах. На полотнах изображены различные экзотические животные: тигры, павлины, газели.

За организацию выставки «Голубая роза» взялся меценат, издатель журнала «Золотое руно» Николай Рябушинский. Выставка была открыта 18 марта 1907 года. На ней экспонировались 16 художников, среди которых были: Павел Кузнецов, Мартирос Сарьян, Николай Сапунов, Петр Уткин, Николай Милиоти, Петр Бромирский, Николай Крымов. К сожалению, большинство картин участников выставки не дошли до нашего времени. О них мы можем судить лишь по фотографиям, опубликованным в пятом номере «Золотого руна» за 1907 год. Осталось совсем немного фотографий интерьеров выставки. Но вот как описывает ее Сергей Маковский: «Голубая роза» – красивая выставка-часовня. Для очень немногих... Светло. Тихо. И картины, как молитвы... Когда войдешь в эту маленькую часовню, декорированную с умением строгого вкуса, сразу чувствуешь, что «Голубая роза» не только «цветок теплицы», но весенний цветок мистической любви. Так далеко и от суетной обыденности европейской сецессионов, и от будничной элегантности выставок Дягилева. На меня повеяло другим: молитвенной молодостью, молодым, новым чаением красоты»⁴.

Постепенно Сарьян переходит от акварели к темпера. Работая в этой технике, он продолжает свою серию «Сказки и сны». Однако он меняет изобразительное содержание своих произведений. Реальность все больше начинает проникать в фантазию. И если сюжеты еще сходны с акварельными работами, то сами предметы уже ярко выделены из общего контекста. Плоскостное пространство переносит внимание от общего к частному. Здесь нет размытости и недосказанности акварельных работ. Цвет начинает играть здесь все большую, если не главенствующую, роль. Цвет начинает нести смысл сам по себе, даже когда он не обличен в форму. Выразительность за счет предельного упрощения формы. Сам художник напишет об этом периоде своего творчества так: «Влюбленный в природу Востока, я стремился к красочной, цветистой живописи, к углубленной передаче цвета, света и формы»⁵.

Наиболее показательной работой этого периода творчества Мартироса Сарьяна является «Газелла». Это работа своей эстетикой близка всему тому, чем занимался художник в то время. Даже более того, в этой работе Сарьян синтезировал все проблемы, которые волновали его на тот момент. Сама картина задумывалась художником как некий обобщенный образ его представлений о природе, в ней особенно четко видны пантеистические основы мировосприятия мастера. В образно-символической форме Сарьян изображает природу, как сказочно-живое существо, совершенное и беспорочное по своей сути.

На картине был изображен могучий горный пейзаж. Горы, уходящие высоко в небо, оттуда сбежали вниз, где превратились в женский образ, который был как бы рожден самой землей. Вся картина имела массу атрибутов, в которых проявлялось все многообразие природы, ее стихии. В этой работе все подчинено символики, сказочности. Она выполнена в сине-зеленой и золотистой гамме, в ее оттенках и преломления. Все это сообщает внутреннюю динамику, игру линиям и формам и одновременно как бы придает живое дыхание сказочному замыслу.

В своей работе 1907 года «Комета» художник изображает на переднем плане стоящего человека с одним глазом. Этот персонаж имеет для Сарьяна особый смысл. Описывая его, Мартирос Сергеевич признавался: «Это фантастическое существо. Это свидетель вселенских явлений, которому

ведомы космические тайны. Это поэт. Это я». Рядом с человеком стоит газель, часто встречающиеся сюжет в работах Сарьяна того времени. На втором плане видна летящая комета, которая отражается в водах озера, женщины, сидящие в белых одеждах на крыше домов... Это олицетворение различных стихий и явлений, существующих в мире: люди, животные, звездное небо, земля, вода. Все это объединено у Сарьяна в единое композиционное целое, показывающее единство всего сущего.

Сказочные сюжеты Мартироса Сарьяна не просто красочны, они вспыхивают цветом. Изображенные формы максимально упрощены. Сама по себе композиция чрезвычайно насыщена. В ней присутствуют и напряжение, и динамика, и интенсивность цвета, и яркость света. Внутренняя структура строится на цветовых контрастах – желтого и красного, синего и оранжевого. Внутренняя энергия, присущая картинам, и сочетание цветов олицетворяют сильнейший натиск природы, ее внутренней энергии, ее животворящих основ. Работы Сарьяна этого периода проникнуты символическим строем. В них показана уже не просто природа в момент своего покоя, а природа в процессе созидания, в моменты своего рождения, преобразования. Картины выражают время в его реально ощущаемом, беспокойном движении. Сам художник это описывает так: «В природе все изначально одушевлено, все переживает процесс становления. ... художник всем существом должен чувствовать и уметь передать внутреннее дыхание природы. Он должен ощущать вездесущее действие силы жизни. Ее, конечно, не увидишь в окружающем. Перед нами обычные камень, дерево, человек и т. д. Сила эта во внутреннем, космическом дыхании вселенной, понимание которой можно достичь, отбросив осязаемые различия конкретных предметов и соприкоснувшись мыслью и чувством с их внутренней сущностью»⁶.

Этот этап в творчестве Мартироса Сарьяна завершился примерно в 1908 году. Можно с уверенностью говорить, что за этот период становления мастера был подготовлен очень серьезный фундамент для дальнейшего развития всего его творчества. С самого начала своего пути в искусстве Сарьян начал создавать единую картину мироздания. Он полагал это как космос природы, который был воплощен в главных, если не сказать вечных символах. И, конечно, одним из этих символов для Сарьяна являлся человек.

Ранние акварельные работы показали его как колориста, тонко чувствующего отношение цвета и тона. В дальнейшем его талант раскрылся в темперах середины 1900-х годов. В этих работах по-настоящему открылся «сарьяновский» цвет, со всей его интенсивностью, контрастом, остротой звучания. Передавая «живописное существо действительности» художник основывался на сочетании ярких, схожих по своей интенсивности, но контрастирующий друг с другом цветовых зон. Именно сочетание этих частей общей композиции и рождало некую грань, явно обозначенный контур, который сдерживал цвет в границах формы. Это была одновременно и живопись, и графика. Сама линия было резонатором цвета, а цвет, в свою очередь, обогащал линию. Такой живописный метод позволял в предмете видеть живое и «оживлять» предметы.

В своих ранних работах молодой художник уравнивает пластические значения отдельных частей пейзажа и изображения людей. Сам человек воспринимается им как одна из частей взаимосвязанных сил природы. Сознательно отойдя от принципов чистой изобразительности к выражению нематериальных явлений, Сарьян обозначил главное направление во всем своем дальнейшем искусстве. Художник находит для себя то, что он так долго искал: в круговороте явлений природы ему открывается истинная философия бытия.

Примечания

¹ Сарьян об искусстве / сост. М. С. Казарян, Я. Н. Хачикян. Ереван: Советакан грох, 1980. С. 136.

² Сарьян об искусстве / сост. М. С. Казарян, Я. Н. Хачикян. Ереван: Советакан грох, 1980. С. 138.

³ Белый А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. С. 246.

⁴ Киселев М. Ф. Голубая роза. Москва: Буксмарт, 2013. С. 34.

⁵ Сарьян М. С. Из моей жизни. Москва: Изобразительное искусство, 1985. С. 44.

⁶ Матевосян В. А. Беседы с Сарьяном. Ереван: Саркис Хаченц, 2002. С. 57.

Д. А. Брундуков

Творческий портрет Ю. Б. Богданова

Дирижерская и педагогическая деятельность Ю. Б. Богданова – яркая страница отечественной музыкальной культуры. Хорошо известный в России и за рубежом музыкант предстает исполнителем-дирижером и талантливым педагогом. В работе прослеживается процесс его становления как педагога и музыканта в контексте истории государства и культуры, характеризуются основные вехи его творческого пути.

Ключевые слова: Богданов Ю. Б., дирижирование, дирижерская деятельность, педагогика, исполнительские приемы, творческий путь

Denis A. Brundukov

Creative portrait of Yu. B. Bogdanov

Conductor's and pedagogical activities of Yu. B. Bogdanov is a bright page of Russian musical culture. Well-known in Russia and abroad, the musician appears as a performer-conductor and a talented teacher. It shows the process of its formation in the context of the history of the state and culture, the main milestones of his career.

Keywords: Bogdanov Yu. B., conducting, conducting activity, pedagogy, performing techniques, creative way

На протяжении долгих лет в музыкальной педагогике появлялись преподаватели, которые внесли значительный вклад в развитие музыкальной культуры, в результате чего их труд и работа их учеников позволили говорить о формировании педагогической школы. Среди них фортепианная школа Г. Г. Нейгауза, скрипичная школа З. Х. Брона, дирижерская школа И. А. Мусина и других. Созвездие талантливых педагогов в одном учебном заведении, таких как Петербургская и Московская консерватории, стали называться петербургской и московской музыкальными школами. При этом решающее значение при формировании педагогических школ имела личность педагога. Некоторые из преподавателей на протяжении всей жизни вели записи и систематизировали свою методику, благодаря чему появились их учебники, учебные пособия, методические работы. Другие занимались со своими учениками, добиваясь высоких результатов, не ставя задачу фиксации своих наработок в специальных пособиях.

Среди важных качеств, отличающих педагога высшего класса, является его щедрость, когда делится знаниями с учениками и радуется их успехам, когда они смогли реализоваться в профессии. Ярким примером этому служит один из основателей ленинградской школы дирижирования Илья Александрович Мусин (1903/1904–1999), который создал и выстроил свою систему обучения, что нашло отражение в учебнике по дирижированию и других его работах. Он воспитал целую плеяду дирижеров, чье искусство востребовано на протяжении многих десятилетий в мировом музыкальном пространстве. Среди его учеников Ю. Х. Темирканов, В. А. Гергиев, Ю. М. Бычков, В. А. Федотов и многие другие художники, чья реализация в профессии принесла им международное признание. Одним из его учеников был Ю. Б. Богданов, блестящий музыкант и востребованный дирижер.

Юрий Борисович Богданов родился в 1927 году в семье музыкантов. Его отец Борис Григорьевич Богданов был артистом Ленгосэстрады, известным баянистом-виртуозом, блестящем исполнителем, несмотря на отсутствие зрения. Ю. Богданов начал заниматься музыкой с пяти лет, занятия проходили в играх и развлечениях. В те дни, когда отец был на гастролях, за занятиями музыкой следила его мать. Семья решила, что Богданов должен продолжить домашние занятия музыкой и определили его в детскую музыкальную школу при Дворце культуры им. Горького к требовательному педагогу Норе Степановне Айсберг, которая, оценив дарование ученика, предложила ему продолжить образование в школе при консерватории. П. А. Серебряков¹ посоветовал связаться с директором школы Г. М. Бузе, который согласился дать несколько уроков Ю. Богданову и подготовить к вступительным экзаменам.

В 1943 году, в блокадные дни, оставив школу и занятия музыкой, прибавив себе для солидности год, Ю. Богданов добровольцем ушел на фронт, где юнгой в составе боевых кораблей – «морских охотников», гидроакустиком дошел до Кенигсберга. За участие в боях Богданов был награжден двумя орденами – Красной Звезды и Великой Отечественной войны II степени, а также рядом медалей, в том числе и «За оборону Ленинграда», «За победу над Германией» и др.

После войны, по возвращению в Ленинград Ю. Б. Богданов поступает на военно-морской факультет Ленинградской консерватории. Первый подготовительный курс, как вспоминает в своей

книге Ю. Б. Богданов, был посвящен закрытию школьных «дыр». Студенты, не владевшие духовыми инструментами, в обязательном порядке должны были им овладеть. Выбор пал на кларнет по классу В. И. Генслера. Но, несмотря на некоторые успехи, к концу года кларнет пришлось оставить. «К огромному разочарованию, прикус, амбушюр не позволяли дальше успешно продвигаться в игре на кларнете»,² – пишет Ю. Б. Богданов. В результате Ю. Б. Богданов был переведен на ударные инструменты, а параллельно брал уроки дирижирования у молодого педагога Айдера Беляловича Трупча, который «заразил» Ю. Богданова дирижерским «вирусом». «Внезапная его смерть выбила меня из колеи, бесплодные поиски и блуждания по разным классам результата не дали. Проучившись три года, я все больше стал задумываться о дембеле и поступлении на симфоническое отделение»,³ – вспоминает Ю. Б. Богданов. По согласованию с ректором П. А. Серебряковым, в порядке исключения ему был разрешен перевод на симфоническое отделение в середине учебного года. Экзамен с оркестром состоялся сразу же после нового года в Малом зале консерватории, он был сдан успешно, и Ю. Б. Богданов поступил в класс И. А. Мусина (1949 г).

После второго курса Ю. Б. Богданов стал получать приглашения на концерты в качестве дирижера с Государственным академическим симфоническим оркестром, Эстрадно-симфоническом оркестром и Оркестром русских народных инструментов им. В. В. Андреева.

Сталинская премия и победа на студенческом конкурсе стали поводом для приглашения молодого дарования в 1952 г. в Кировский театр⁴ ассистентом-стажером, когда открылась ассистентура в трех ведущих театрах страны: Большом, Кировском и Киевском. Одним из обязательных моментов был запрос характеристики с места учебы, в которой отмечалось: «Ю. Б. Богданов за время обучения в Ленинградской государственной консерватории зарекомендовал себя талантливым дирижером с отличными профессиональными данными. Исполнительство тов. Богданова отличается содержательностью, большой музыкальностью и теплотой. При дальнейшей работе т. Богданов несомненно может быть очень ценным пополнением кадров молодых дирижеров оперно-режиссерского плана» (лист с характеристикой хранится в личном деле студента Ю. Богданова в архиве консерватории). В Кировском театре Ю. Б. Богданов знакомится с Б. Э. Хайкиным⁵, с которым впоследствии возникли очень дружеские отношения. «Насколько я знаю, были великолепные отношения с Борисом Эммануиловичем. Хайкин отца очень ценил как талантливого молодого дирижера, и для Ю. Б. Богданов это был первый «наставник на работе»,⁶ – вспоминает сын Ю. Б. Богданова Михаил. Работа ассистентом-стажером, возможность познать волшебный мир театра изнутри, увидеть всю его кухню. Дебют Ю. Б. Богданова был в постановке «Евгений Онегин», которая прошла с большим успехом.

С именем ленинградского Малого оперного театра связана значительная часть истории советского оперного и балетного искусства. Самим же зарождением, становлением, историей и славой театр обязан своим основателям – дирижеру С. А. Самосуду⁷, режиссеру Н. В. Смоличу⁸ и чуть позже – смелому экспериментатору в области советского балета Ф. В. Лопухову⁹.

Многие оперы и балеты советских композиторов были поставлены на сцене Малого оперного театра. В этой работе принимал участие и Ю. Б. Богданов.

Работа с современными композиторами – это всегда интересный этап в деятельности дирижера, так как можно не только реализовать авторские задумки, но и найти совместное решение творческих задач.

Первая самостоятельная постановка Ю. Б. Богданова – опера Даргомыжского «Эсмеральда» – никогда в России не шла, так как партитура и партии были утеряны. Музыковед М. Пекелис, спустя более 100 лет обнаружил партии и с помощью композитора В. Сибирского восстановил весь материал. Это была первая русская опера, написанная 27-летним Даргомыжским на либретто В. Гюго по заказу Парижской оперы. Была сделана новая редакция, оперу сократили с пяти актов до трех и приблизили сюжет оперы к первоисточнику, роману В. Гюго «Собор Парижской богородицы». Постановка прошла с большим успехом и стала событием в музыкальном мире.

Являясь одним из пропагандистов музыки современных композиторов, Ю. Б. Богданов постоянно обращался к новым произведениям в жанре музыкального театра, благодаря чему ленинградские композиторы высоко ценили сотрудничество с Ю. Б. Богдановым и поэтому часто доверяли ему исполнение своих произведений. Ю. Б. Богданов работал с такими композиторами, как: И. Шварцем в балете «Накануне», В. Баснером в постановке балета «Три мушкетера». Режиссерами: А. А. Музель в постановке «Бесприданница» Д. Френкеля, А. Тутышкиным в спектакле «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова.

Многие годы Ю. Б. Богданов сотрудничал с советскими кинематографистами, его работа в кино началась с картины Г. Панфилова «В огне брода нет», музыку к которой написал В. Д. Биберган. Вот как вспоминает В. Д. Биберган свою первую встречу с Ю. Б. Богдановым: «Начало нашему знакомству положил фильм «В огне брода нет». Помню, это была трудная запись. Был приглашен хор Мариинского (тогда Кировского) театра и большой симфонический оркестр. Это был 1967 год, картина вы-

пускалась к 50-летию Октября. Нужно было очень быстро сделать запись. Был приглашен известный дирижер Николай Семенович Рабинович. По различным причинам цензура запись не пропустила, и решили сделать повторную. А это – новое финансовое обеспечение, дополнительное время и необходимость вновь собирать большой коллектив. Но режиссер Г. Панфилов сумел этого добиться. На запись был приглашен Ю. Б. Богданов, который великолепно справился со всеми трудностями. Так произошла наша первая встреча. Но так как картина была уже сделана целиком, его фамилия в титры, к сожалению, не попала»¹⁰.

В своем приветственном слове в честь 80-летия Ю. Б. Богданова В. Д. Биберган отмечал: «Однажды я был поражен, когда он во время записи музыки к кинофильму – 6 часов! – простоял за пультом, не выходя из студии, в то время как оркестранты выходили, менялись, закусывали и делали другие свои дела. Но для Ю. Б. Богданова дело – прежде всего. И, помню, мы тогда успели провести сложнейшую запись за одну смену»¹¹.

На «Ленфильме» с различными оркестрами Ю. Б. Богданов записал музыку к 80 фильмам. Это позволило ему познакомиться с композиторами-современниками, такими как: А. Петров, В. Баснер, И. Шварц, И. Цветков, В. Биберган, Б. Тищенко, В. Чистяков, В. Дашкевич, Г. Гладков и другими. Многие из кинофильмов, записанные с Ю. Б. Богдановым, до сих пор имеют большой успех у зрителей. Среди них «В огне брода нет», «Собака на сене», «Табачный капитан», «Влюблен по собственному желанию», «Путь к причалу». Композитор А. Петров отмечал роль Ю. Б. Богданова «как прекрасного исполнителя и горячего пропагандиста советской музыки и особенно сочинений ленинградских композиторов»¹².

Ю. Б. Богданов за долгие годы работы в Санкт-Петербургском институте культуры, являясь профессором кафедры оркестрового дирижирования, воспитал более 300 учеников, делясь своими знаниями и идеями. Ученики Юрия Борисовича за эти годы создали аналогичные кафедры во многих городах России. В Челябинске, Казани, Орле, Улан-Удэ, Киеве, Клайпеде – везде, где появляются ученики Ю. Б. Богданова, привносится петербургский опыт и стиль работы, бережно сохраняются традиции русской дирижерской школы. Многие его ученики работают за рубежом: в Нью-Йорке, Тель-Авиве, Швейцарии, Монголии, Литве, Украине, Узбекистане.

Преемственность и влияние на развитие новых идей через учеников приводят к созданию собственной дирижерской школы. Он считал важным, что должно быть не только обучение техники дирижирования, но и воспитание грамотного музыканта. Также Ю. Б. Богданов считал, что проведение мастер-классов известных педагогов для студентов кафедры является необходимым элементом развития молодого специалиста. Неоднократно с лекциями и открытыми уроками на кафедру приглашался известный педагог, профессор Петербургской консерватории И. А. Мусин – один из создателей ленинградской школы дирижирования. Несмотря на то, что сам Ю. Б. Богданов был его учеником и успешно преподавал, он не уставал совершенствоваться сам и знакомить со «школой» студентов и аспирантов кафедры.

За долгие годы в Санкт-Петербургском институте культуры у Ю. Б. Богданова сложились свои взгляды на методику преподавания дирижирования, которые он систематизировал и изложил в статье «Индивидуальный подход – основной принцип обучения дирижированию»¹³.

«Одна из причин, объясняющих, почему так трудно стать дирижером, состоит в том, что для этого нужны огромные теоретические и практические знания. Так как приходится управлять всеми инструментами, необходимо знать их всех... Нужно тщательно изучить все средства контакта между дирижером и оркестром. И особенно потому, что музыка с каждым днем становится все сложнее, нельзя упускать из своего музыкального образования ни малейшей крупинки знаний»¹⁴.

Главной задачей Ю. Б. Богданова в преподавании был индивидуальный подход к студенту, позволявший развить творческий потенциал, потому он стремился определить и отобрать лучшие исполнительские качества, заинтересовать, увлечь студента. Как писал Ю. Б. Богданов: «Весь или почти весь «педагогический брак», любой источник недоразумений следует искать в непонимании природы одаренности, неумении отыскать нужную способность, дать ей правильное толкование и с рядом других способностей, необходимых для установления и развития музыкальной одаренности»¹⁵.

Ю. Б. Богданов оказал заметное влияние на развитие дирижирования оркестрами народных инструментов. В Санкт-Петербургском государственном институте культуры работают и продолжают воспитывать новые поколения музыкантов ученики Ю. Б. Богданова: Заслуженный артист России, доцент А. В. Алексеев, Заслуженный работник культуры, кандидат педагогических наук, профессор Я. Ю. Смирнов, доцент Р. Б. Форкин. Проинтервьюировав каждого, я постарался составить педагогический портрет Ю. Б. Богданова, тем самым ответив на вопрос, каким был Ю. Б. Богданов на уроках дирижирования. Например, А. В. Алексеев в беседе говорит: «Юрий Борисович был открыт к музыке и занимался сотворчеством со студентами в поисках «дирижерской» (мануальной истины). Он тоже

был увлечен коллекцией записей Караяна, Фуртвенглера, Вальтера и других. И это было счастье – иметь возможность обсуждать с ним эти записи, и спорить о каких-то моментах интерпретации. Все это было хорошим добавлением к урокам, которые были в классе. Безусловно, такая длительная и плодотворная педагогическая жизнь формирует свои принципы и подходы к воспитанию специалистов, поэтому можно говорить, что у Ю. Б. Богданова есть своя школа, благодаря которой сегодня огромное число специалистов работают в нашей стране и за рубежом, пропагандируя оркестровое искусство и воспитывая новые поколения музыкантов»¹⁶.

Дирижерская судьба Ю. Б. Богданов могла сложиться совсем иначе. Победа в студенческом конкурсе дирижеров, приглашение в Кировский театр ассистентом-стажером и Сталинская премия, полученная одновременно с Е. Ф. Светлановым и Г. Н. Рождественским, прочили блестящую карьеру. Но из-за определенных обстоятельств она сложилась не столь масштабно, как у его друзей Е. Ф. Светланова и Г. Н. Рождественского. 25 лет работы в Михайловском театре прошли очень насыщенно и плодотворно. Премьеры многих спектаклей советских композиторов прошли именно здесь и под руководством Ю. Б. Богданова. С 1971 по 2012 годы Ю. Б. Богданов возглавлял кафедру оркестрового дирижирования в Санкт-Петербургском институте культуры. С его именем связано развитие и становление кафедры, а также создание особой дружеской и творческой атмосферы, которую отмечают все без исключения педагоги. В своем интервью профессор В. И. Акулович рассказывает: «Соперничать с Юрием Борисовичем бесполезно. Здесь нужно было просто продолжить эту работу и продолжать осуществлять свои идеи. Но самое главное, атмосфера кафедры не была потеряна. Вот это мы ценим больше всего»¹⁷. Будучи прекрасным дирижером, руководителем, Юрий Борисович был и талантливым педагогом, который воспитал большое количество молодых дирижеров.

Подводя итоги, можно сказать, что Ю. Б. Богданов был знаковой фигурой в истории кафедры оркестрового дирижирования Санкт-Петербургского института культуры, известным в советское время дирижером. В Ю. Б. Богданове отмечали высокий уровень профессионализма, талант педагога, необыкновенную обаятельность и доброту. Очень символично, что все это перекликается с характеристикой, которую ему написали в консерватории еще в 1952 году. Всей своей жизнью, всем своим творчеством Ю. Б. Богданов соответствовал этим моментам. Вспоминая слова В. Д. Бибергана, можно с уверенностью сказать, что Ю. Б. Богданов – человек, достойный подражания.

Примечания

¹ Серебряков Павел Алексеевич (1909–1977) – пианист, педагог, общественный деятель. Народный артист СССР (1962). Занимал пост ректора Ленинградской консерватории в 1938–1951 и в 1961–1977 годах.

² Богданов Ю. Б. Дневники по памяти (осколки воспоминаний) – Санкт-Петербург: Композитор Санкт-Петербург, 2013. – С. 24.

³ Там же. С. 27.

⁴ Современный Государственный академический Мариинский театр.

⁵ Борис Эммануилович Хайкин (1904–1978) – дирижер, профессор московской консерватории, народный артист СССР (1972).

⁶ Брундуков Д. А. Интервью с М. Ю. Богдановым. 2018. 30 дек. // Арх. авт. ст.

⁷ Самосуд Самуил Абрамович (1884–1964) – дирижер, педагог, виолончелист, народный артист СССР (1937). В разные годы работал в Петроградском театре оперы и балета, был главным дирижером и художественным руководителем ленинградского Малого оперного театра, возглавлял Большой театр в Москве (1936–1943).

⁸ Смолич Николай Васильевич (1888–1968) – режиссер, народный артист СССР (1944). В 1924–1930 художественный руководитель и директор ленинградского Малого оперного театра.

⁹ Лопухов Федор Васильевич (1886–1973) – артист балета, балетмейстер, народный артист РСФСР (1956), заслуженный балетмейстер РСФСР (1927). Долгие годы являлся художественным руководителем балетной труппы Мариинского театра (тогда: ГАТОБ, Театр оперы и балета им. С. М. Кирова).

¹⁰ Брундуков Д. А. Интервью с В. Д. Биберганом. 2019. 14 марта. // Арх. авт. ст.

¹¹ Богданов Ю. Б. Дневники по памяти (осколки воспоминаний) – Санкт-Петербург: Композитор Санкт-Петербург, 2013. – С. 188.

¹² Богданов Ю. Б. Индивидуальный подход – основной принцип обучения дирижированию // Ю. Богданов Дневники по памяти (осколки воспоминаний) – Санкт-Петербург: Композитор Санкт-Петербург, 2013. – С. 149.

¹³ Мюнш Ш. Я. – дирижер. М., 1960. – С. 34.

¹⁴ Богданов Ю. Б. Индивидуальный подход – основной принцип обучения дирижированию // Ю. Богданов Дневники по памяти (осколки воспоминаний) – Санкт-Петербург: Композитор Санкт-Петербург, 2013. – С. 161.

¹⁵ Брундуков Д. А. Интервью с А. В. Алексеевым. 2019. 27 марта. // Арх. авт. ст.

¹⁶ Брундуков Д. А. Интервью с В. И. Акуловичем. 2019. 8 апр. // Арх. авт. ст.

¹⁷ Брундуков Д. А. Интервью с В. И. Акуловичем. 2019. 8 апр. // Арх. авт. ст.

Е. И. Филимонова

Современные центры изучения культуры айнов

В современном мире в условиях глобализации происходят изменения в образе жизни людей и активная трансформация ценностей. Многие культуры и языки находятся на грани исчезновения. Наиболее уязвимыми для данных процессов становятся малые народы, такие как айны. На примере культурной политики Японии в статье рассматривается деятельность современных центров, направленная на изучение и сохранение культуры данного этноса.

Ключевые слова: культура айнов, айноведение, культурные центры

Elena I. Filimonova

Modern Centers of learning Ainu culture

In the modern world, in the context of globalization, there are changes in people's lifestyles and an active transformation of values. Many cultures and languages are on the verge of extinction. Small nations, such as the Ainu, are the most vulnerable to these processes. On the example of the cultural policy of Japan, the article discusses the activities of modern centers which are aimed at studying and preserving the culture of this ethnic group.

Keywords: Ainu culture, Ainu studies, cultural centers

Современный мир стремительно меняется, информационные процессы способствуют интеграции человечества, они меняют все сферы его жизни. Стремительно меняется и культура современного человека. Глобализация предстает неизбежной и не всегда позитивной ее реальностью. В первую очередь, вызов глобализации касается самобытности локальных культур. И если крупные культурные образования пока выдерживают этот вызов, то малые народы зачастую оказываются на грани исчезновения. Данная статья представляет собой обзор, посвященный предпринимаемым в Японии мерам по сохранению традиционной культуры народа айну. Нам представляется, что изучение этого опыта может быть полезно и для выработки конкретных мер по сохранению многообразия культуры российских регионов.

Процессы интернационализации послужили причиной этнического оскудения, унификации форм и видов культурного многообразия, потери самобытности, исчезновения малых культур. Вследствие данных явлений перед обществом встала необходимость в мерах по возрождению, сохранению и изучению исчезающих этнических культур. Для этого была организована деятельность культурных центров, выполняющих коммуникативные, познавательные и рекреационные функции. Помимо этого, их задачей стало нравственное воспитание населения, так как сохранение уникальных особенностей материальной и духовной культур способствует укреплению связей с народами региона, формированию и развитию принципов толерантности¹.

Уже несколько десятилетий одним из главных направлений культурной политики Японии является развитие центров изучения культуры айнов – местного национального меньшинства. Айнская культура на протяжении многих веков впитывала в себя культурные достижения соседних народов, стала содержательно и формально сложна и многообразна. От поколения к поколению в племенах передавались нравственные, духовные, трудовые и другие ценности. Для того чтобы искоренить дискриминацию данной народности и различные предрассудки, возникшие из-за недостатка понимания культуры и истории, правительство Японии стало проводить активную просветительскую работу: были организованы различные мероприятия с представителями айнского этноса, презентации традиционной культуры, награждения и конкурсы традиционных айнских песен, танцев, ремесел. Айнские мастера зачастую приглашаются в образовательные учреждения и культурные центры для проведения презентаций и мастер-классов по национальной вышивке, резьбе, приготовлению национальных блюд. Огромную роль для передачи культуры племен айнов следующим поколениям играют многочисленные национальные музеи, где представлены предметы быта и ремесел данной народности. Сотрудники музеев регулярно выполняют научно-исследовательские работы, пополняют музейный фонд. Для посетителей, помимо ознакомления с экспозициями, посвященными айнам, предлагаются к просмотру фильмы, записанные этнографами и историками в XX веке. Со всеми желающими проводят занятия, на которых обучают традиционным айнским ремеслам.

Крупнейшие музеи, посвященные айнам, находятся на территории Хоккайдо, месте их исторического проживания. Они расположены на юге острова и были основаны непосредственно самими представителями данного этноса. Один из них расположился на берегу озера Поро-то (в переводе с айнского языка «Большое озеро») в поселке Сираой. Селение было восстановлено айнами в 1965 году для развития туризма. Местный музей был основан несколько позднее, в 1984 году, и считается одним из первых, наиболее популярных. Более того, он имеет тесные международные связи с Саамским музеем Инари, так как с 1984 года айны г. Сираоя были объявлены побратимами финских саамов.

Другой музей был основан в поселке Нибутани в 1992 году. Всего на экспозиции permanently представлено 919 предметов быта, имеются мастерские вышивки и скульптуры айну, где каждый желающий может приобщиться к традиционным айнским занятиям. В основу музейного фонда легла личная коллекция одного из самых видных айнских лидеров, энтузиаста возрождения культуры айну – Сигеру Каяно. Он же при поддержке правительства префектуры Хоккайдо открыл на острове 15 языковых школ, а также детский садик в Нибутани, где обучают айнскому языку². В Нибутани, в отличие от Сираоя, большая часть населения – этнические айны. Это и многие другие факторы вызвали негласную конкуренцию между музеями за лидерство в продвижении айнской культуры и привлечению туристов.

Немаловажное значение в культурной политике играет Фонд изучения и развития айнской культуры, который проводит комплексные исследования по вопросам культуры айнов, способствует ее развитию. Он был организован после принятия «Закона о развитии айнской культуры»: «Фонд развития и распространения айнской культуры в качестве общественной организации был наделен полномочиями как единственная в Японии организация, действующая на основании закона»³. Его главный офис находится в городе Саппоро, однако деятельность фонда распространяется по всему Японскому архипелагу, имеется множество региональных отделений. Финансирование происходит из бюджета государства и местного губернаторства, а также за счет добровольных пожертвований населения, меценатов, частных организаций. Фонд является организатором и спонсором различных айнских культурных мероприятий, занимается научно-исследовательской деятельностью, оказывает помощь и консультирует ученых со всего мира, публикует научные статьи по айноведению. Издательство фонда ежегодно печатает статьи о его деятельности, каталоги выставок, выпускает серию айнских сказок, учебники для изучения истории и языка айну.

В 2015 году был открыт Музей Хоккайдо (он же «Мори-но Тярэнга»), объединивший в себе исторический музей и исследовательский центр культуры айну Хоккайдо. Музей занимается исследованиями и изучением отношений между людьми и окружающей средой, культуры народа айну, стиля жизни иммигрантов, собирает и хранит документы и коллекции предметов духовной и материальной культуры жителей Хоккайдо, организует выставки, образовательные программы и другие мероприятия. Визитной карточкой данного музея является воспроизведенное жилище айнов с предметами быта.

Кроме того, сохранению и распространению культуры айнов способствуют некоторые университеты Японии. Такие дисциплины, как история айнов и айнский язык начали появляться в высших учебных заведениях острова Хоккайдо и даже в программах школ. Например, в Университете Хоккайдо, помимо курсов айнского языка, исследуются актуальные социокультурные проблемы айнов (ведущий специалист Тэруки Цунэмото). На базе учебного заведения также находится самое большое в мире костехранилище айнов – 1027 урн, где регулярно проводятся антропологические исследования.

Таким образом, можно утверждать, что именно благодаря труду общественных организаций, сотрудников музеев и университетов, а также, безусловно, при поддержке правительства Японии, на протяжении последних нескольких лет ведется успешная работа по сохранению традиционной культуры и образа жизни племен айну. Грамотная культурная политика Японии поспособствовала как возрождению многочисленных традиций народа айну, прежде всего, обучению наследников айнской культуры родному языку, так и знакомству с этой интересной культурой широкой аудитории, налаживанию межкультурных коммуникаций и процессов культурного обмена.

Примечания

¹ Истомина О. Б. Национально-культурные центры в многоэтнической среде // Вестник БГУ. 2012. № 6 А. С. 133–139.

² Ishikida M. Y. Living Together: Minority People and Disadvantaged Groups in Japan. URL: http://www.usjp.org/livingtogether_en/ltContents_en.html (дата обращения: 26.09. 2019).

³ Левковская А. Ю. История народа айну и их современное положение // Вестник Сахалинского музея. 2010. № 17. С. 195–208.

С. Н. Феоктистова

«Сад камней» храма Рёандзи

В статье рассматриваются особенности стиля карэсансуй, который плотно переплетен с идеями дзен. Благодаря этому, японские «сухие сады» приобретают новый смысл: возникает множество различных символов, развивается потенциал самого сада. Абстрактный пейзаж привлекает внимание монахов: созерцание каменного ландшафта способствует концентрации и позволяет погрузиться в процесс медитации, направленный на формирование внутреннего мира. Особое внимание уделяется саду камней храма Рёандзи, являющемуся вершиной развития стиля карэсансуй.

Ключевые слова: сад камней, религиозно-философский смысл, карэсансуй, дзен, Рёандзи, культура Японии

Svetlana N. Feoktistova

Ryoanji Temple "Stone garden"

The article discusses the features of the style of karesansui, which is tightly intertwined with Zen ideas. By means of it, the Japanese "dry gardens" acquire a new meaning: many different symbols emerge, the potential of the garden itself develops. Abstract landscape attracts the attention of monks: the contemplation of the stone landscape contributes to concentration and allows you to immerse yourself in the process of meditation, aimed at the formation of the inner world. Particular attention is paid to the stone garden of the temple Ryoanji, which is the pinnacle of the development of the style of karesansui.

Keywords: stone garden, religious and philosophical meaning, karesansui, Zen, Ryoanji, Culture of Japan

Существуют разные типы японского сада, но особое место в культуре Японии занимает стиль карэсансуй (карэ – «сухой», сансуй – «пейзаж, ландшафт»). Данный феномен обусловлен распространением дзенской культуры, которая процветала в эпоху Муромати. Возникли «сухие пейзажи» на территории дзенских храмов, и, конечно, особую роль в их эстетических особенностях сыграли дзенские и даосские идеи мировоззрения¹. Однако такое развитие стиля карэсансуй было бы невозможно без той мировоззренческой основы, того духовного опыта, который накапливался веками в Стране восходящего солнца.

Красота садов карэсансуй заключена в эстетике югэн – состоящей из иероглифов «скрытый», «темный, таинственный» и означает «непознаваемость». Иными словами, югэн воплощает собой мастерство недосказанности, здесь присутствует идея некоей тайны, в данном случае скрытой в саду, на которую намекают с помощью абстракций и символических обозначений. И это является особенностью карэсансуй: пейзаж создан с помощью абстракции воды, где основным материалом становится белый гравий реки Сиракава, а для создания подобных символических композиций берется «семь камней Киото». Стиль карэсансуй не предусматривает наличие привычных нам ручьев, водопада и пруда, здесь мы можем увидеть участки сада, засыпанные гравием. Данный способ позволяет условно обозначить водную рябь, и даже кольца, исходящие от каждого камня². В своей статье Е. Е. Малинина говорит об этом так: «Какое «послание» несет в себе карэсансуй? Не о том ли он напоминает, что все во Вселенной, символическим выражением которого сад и является, теснейшим образом сплетено между собой причинно-следственной связью, и никто и ничто не в состоянии выйти за пределы этих кругов всеобщей взаимозависимости. Энергетические «круги» от содеянного – помысленного неизбежно распространяются в беспредельность, охватывая все видимые и невидимые явления мира. Трудно не поддаться впечатлению непрерывности движения, пульсации, одухотворенности, живых вибраций, излучаемых пребывающими в статике камнями. Иллюзия движения создана рисунком концентрических кругов, прорисованных на поверхности гравия»³.

Однако стоит сказать, что «сухой» сад при своем зарождении не попал под влияние других религий, пришедших из Китая. Есть сведения, что еще в период Хэйан были обнаружены необычные каменные композиции, которые становились священным местом после высыхания различных водопадов, а также существовали группы камней вдоль холмов, имеющее особое сакральное значение для японцев древности. Описание этих мест можно найти в «Сакутэйки», в котором зафиксированы сведения о существовании способов создания сада, где не используются никакие водоемы или

реки. Располагались такие уникальные сады на лужайках или у подножья холмов. Данный способ создания сада по прошествии времени и стал называться карэсансуй⁴.

С приходом дзен-буддизма стиль начал изменяться, благодаря чему стало формироваться новое направление в садово-парковом искусстве Японии. «Сухой пейзаж» начинает вбирать в себя основные идеи дзен. Внешний вид сада фактически не изменяется, однако появляется более глубокий смысл в создании каменных композиций, которые наделяются все большим духовным содержанием⁵.

Вершиной развития карэсансуй стал сад камней храма Рёандзи. Этот храм был основан жившим в XV веке Хосокава Кацумото, который являлся последователем дзен-буддизма, и его наставник Гитэн Гэнсё стал первым настоятелем храма. Вероятно, именно сад появился намного позже храма Рёандзи. Свидетельством тому служат документы «Рёандзи бунсё», в которых сказано, что храм посетил Тоётоми Хидэёси и датируется это событие 24 февраля 1588 года. Но главным доказательством отсутствия сада в это время является сочиненная им песнь, в ней говорится о прекрасном саде с сакурой, красота которой и послужила толчком для рождения песнопения. Но карэсансуй не включает в себя какие-либо водопады, озера и деревья, потому можно утверждать, что на том месте еще был другой сад, а «сухой пейзаж» появился позднее. Авторство сада, как и его возникновение, не установлено, претендентов на право зваться мастером, создавшим сад камней, было много. Одни исторические сведения называют автором художника Соами. Однако также существуют другие версии, и многие учение придерживаются убеждений о том, что мастером мог быть другой человек. Одни выдвигают кандидатуру на авторство монаха Токухо Дзэнкэцу, кто-то упоминает о архитекторе Кобори Энсю, но есть и те, кто считает автором прекрасного сада чайного мастера Канамори Сова. Споры до сих пор не решены, но были найдены документы 1680 года, в которых присутствует упоминание о саде камней храма Рёандзи, потому предположительно он появился в XVII веке в эпоху Эдо⁶.

На сегодняшний день в Национальном архиве Японии хранится фрагмент изображения сада храма Рёандзи, и ученые предполагают, что именно он является планом сада еще периода Эдо. План сада на фрагменте – имеются ввиду формы камней, их расположение на гравии, расстояние между ними – полностью совпадает со структурой сада в настоящее время. Можно предположить, что данный рисунок мог выступать в качестве плана восстановления храма после пожара 1797 года. Сад имеет прямоугольную форму, на гравии расположены пятнадцать камней, образующие группы из пяти композиций. Вокруг каждого камня расположен мох, а остальная часть сада засыпана белым гравием, который расчесан граблями, благодаря чему образовавшиеся бороздки, тянущиеся параллельно длинной стороне прямоугольного сада, имитируют водную гладь. Сад окружает забор с черепицей, тем самым скрывая его от внешнего мира. Доступ к сакральному пространству имели только монахи, его использовали для проведения духовных практик. Сад служил объектом созерцания, пейзаж не должен был отвлекать внимание монаха на посторонние звуки или на внешние особенности формы предметов профанного мира. Созерцание камней было направлено на сосредоточение внутреннего мира предметов, на его внутреннюю скрытую структуру, это позволяло полностью погрузиться в процесс медитации⁷. Поразительно, как дзенские принципы, переплетаясь с видением мира с позиции синтоизма, способствовали развитию стиля карэсансуй путем перенесения своих традиций в пространство небольшого сада. Камень изначально в японском представлении является религиозной святыней, испокон веков камням отдавали почести. И подобно тому, как каждый из камней является вместилищем бога (ками), карэсансуй перестает быть обычным садом, но приобретает значение сакрального места, становится подобным храму – местом моления»⁸.

Ответы же на расположение композиций из камней следует искать в дзенской философии. Существует гипотеза, что каменные группы формируют иероглиф «сердце». Обращаясь к структурному анализу сада, можно увидеть, что расположение камней совпадает с опорными точками штрихов самого иероглифа «сердце»: первый вертикальный штрих соответствует самой левой группе из пяти камней; рядом, чуть выше, следующая группа из двух камней соединяется косым вертикальным штрихом слева направо с группой из трех камней, которая находится в самом низу; в центре стоящие группы из трех и двух камней соответствуют третьему и четвертому штриху. «Сердце» в дзен-буддизме зачастую имеет значение «первоистина», «истинная мудрость», «великая пустота». Постепенно восприятие сада меняется и теперь он предназначается не для созерцания пейзажа, а для достижения гармонии со своей душой⁹.

Одной из особенностей сада является то, что человеку невозможно увидеть все камни. С какой бы стороны зритель ни пытался разглядеть все камни, его взору открывается только 14, один ка-

мень всегда остается вне поля зрения, скрываясь за другими. Только находясь над самим садом появляется возможность рассмотреть все 15 камней. Возможно, таким способом автор преследовал идею непостижимости мира, показывая с помощью каменных композиций скрытую сторону мира, которая неподвластна нашему пониманию.

Стиль карэсансуй является воплощением уникальных дзенских идей, сад становится не природным пейзажем, а абстрактной картиной, в которой присутствует иной взгляд на созерцание мира. Зарождение стиля карэсансуй произошло в Японии, развитию данного стиля способствовали идеи дзен, а также другие религии, пришедшие из Китая. Однако возник данный стиль и сформировался именно в Японии, потому можно сказать, что карэсансуй является исконно японским феноменом. На сегодняшний день японские каменные композиции сада насыщены символами различных религий, приобрели множество философских сюжетов. И нельзя сказать, что стиль карэсансуй исчерпал весь свой потенциал. Еще огромное количество тем, волнующих человеческие умы, способны воплотить в себе необыкновенные «сухие пейзажи»¹⁰.

Примечания

¹ Мостовой С. А. Эволюция японского сада в контексте национальной истории: диссертация ... кандидата исторических наук: 07.00.03. Иркутский государственный университет, Владивосток, 2015. С. 86.

² Там же. С. 86–87.

³ Малинина Е. Е. Духовно-эстетический феномен сухого каменного сада в пространстве буддийского храма // Япония. Ежегодник. Москва, 2010. С. 81–182.

⁴ Мостовой С. А. Указ. соч. С. 87.

⁵ Там же. С. 88.

⁶ Мостовой С. А. Указ. соч. С. 93.

⁷ Мостовой С. А. Указ. соч. С. 94.

⁸ Малинина Е. Е. Мировоззренческие предпосылки создания сухого сада камней в Японии // Вестник. НГУ. 2014. Т. 13, № 4. С. 134.

⁹ Малинина Е. Е. Духовно-эстетический феномен сухого каменного сада в пространстве буддийского храма // Япония. Ежегодник. Москва, 2010. С. 186.

¹⁰ Там же. С. 190.

М. В. Садыкова

Амбивалентность художественной Вселенной в произведении Х. Мураками

В статье представлен анализ романа Х. Мураками «Страна Чудес без тормозов и Конец Света». Указывается, что структура романа, а также сюжетные линии, образы, представленные в произведении, подчинены единому авторскому замыслу – выразить с помощью художественных средств ключевой принцип Восточной натурфилософии: единства и борьбы противоположностей (инь-ян). Статья демонстрирует близость литературных приемов, используемых Х. Мураками, с приемами психоанализа.

Ключевые слова: современная японская культура, Харуки Мураками, амбивалентность, миф, мифологические образы, психоанализ

Marina V. Sadykova

The Ambivalence of the Artistic Universe in the Work of H. Murakami

The article presents an analysis of the novel by H. Murakami «Hard-Boiled Wonderland and the End of the World». It is indicated that the structure of the novel, as well as the plot lines, and the images presented in the work, are subordinate to a single author's intention – to express, using artistic means, the key principle of Eastern natural philosophy – the unity and struggle of opposites (yin-yang). The author of the article demonstrates the proximity of literary devices. Murakami, with the techniques of psychoanalysis.

Keywords: modern Japanese culture, Haruki Murakami, ambivalence, myth, mythological images, psychoanalysis

По выражению Т. В. Кудрявцевой, миф как культурный феномен оказывает свое активное влияние на современную литературу в конце XIX века¹. Романтизм, возникший в Европе на рубеже XVIII–XIX веков как реакция на разочарование в идеалах эпохи Просвещения, отрицающих всякое божественное откровение, обращал человека к материалистическому и научному взгляду на мир². Промышленная революция, начавшаяся в Великобритании, охватила весь мир, окутав его рационалистическим типом мышления. В противовес просветителям, романтики обращаются к человеку прежде всего как к поэту, источнику творческих идей и устремлений. Е. М. Мелетинский в своей работе «Поэтика мифа», анализируя творчество литературных модернистов Ф. Кафки, Т. Манна, Дж. Джойса, говорит о таком термине, как «мифологический роман», который является воплощением авторского нарратива и мифа в его традиционном понимании³.

Литературовед Д. Годрова, вслед за Е. М. Мелетинским, исследуя литературу XX века, отмечает, что внедрение мифа бывает «перенимающим» и «оспаривающим»⁴. «Перенимающее» внедрение подразумевает, что в литературное произведение из мифа переходит его структура, которая непосредственно влияет на содержание. «Оспаривающее» же внедрение подразумевает под собой заимствование каких-то отдельных элементов: мотивов, эпизодов, которые в дальнейшем переплетаются с сюжетной линией и повествованием, образуя единое литературное полотно⁵.

Так, по мнению Д. Годровой, появляются два типа повествовательной структуры: «скелет» и «ткань». «При структуре «скелета» миф становится идейной основой романа, а тип «ткани» предполагает рассеивание мифологических элементов по всему тексту»⁶. Для литературы постмодерна характерно «оспаривающее» внедрение. Так, расщепляя миф на части, можно оставаться в привычной для писателей литературной форме, заимствуя лишь наиболее яркие, красноречивые и содержательно-объемные мифологические элементы: образ, символ, мифологема и т. д.

Необходимо отметить, что активная романтизация современной японской литературы обозначена творческим дебютом «второго послевоенного поколения писателей» (1948–1949), яркими представителями которого являются К. Абэ и Ю. Мисима, чьи произведения охарактеризованы синтезом западных форм и традиционной японской литературы, что, в свою очередь, отразилось и в мифологизации японского романа. Х. Мураками, как и многие другие писатели постмодерна, зачастую в своих произведениях применяет «оспаривающее» мифологическое внедрение. Поэтому намеренное использование мифологема и мифологических образов становится его художественным приемом.

Мифологема как структурная составляющая мифа, как известно, содержит смысл, порой заложенный на уровне архетипов⁷. Если мифологема своими корнями восходит к глубокой архаике, то в

ходе историко-культурного процесса на нее могут накладываться более поздние мифологические образы как новые культурно-смысловые рефлексии и аллегории⁸.

Изначально Х. Мураками создал два совершенно разных, не связанных между собой текста, но потом, осознав их взаимосвязь, объединил оба рассказа в одно произведение⁹. Структура романа «Страна Чудес без тормозов и Конец Света» отчетливо отражает следующий принцип: нечетные главы повествуют нам о «Стране Чудес без тормозов» – мире, очень похожем на современную Японию, где главный герой использует свое подсознание для шифрования информации. Это мир хаоса, беспорядка и жестокости, где, с одной стороны, перед нами предстают реалии современной Японии, с другой же, он несколько фантастичен: под землей, в канализации обитают хищные жаббервоги – земноводные существа, поедающие себе подобных, избегающие любого света и являющие собой воплощение зла и скверны; существуют две корпорации – Фабрика и Система, которые борются за контроль над информацией, а кодировка этой информации происходит за счет использования человеческого подсознания. Четные главы посвящены «Концу Света» – миру, изначально воспринимаемому нами как нечто ирреальное. Там у человека нет тени, окружающая город непреодолимая стена не позволяет выйти за ее пределы. Это локус, где каждому отведена своя четкая функция, которую он обязан выполнять; это мир подсознания, где человек может спрятаться и передохнуть от бесконечно быстрой реальности.

Подобное оформление нарратива неизбежно отсылает нас к семантике бинама чет-нечет и его значению в традиционной культуре, для которой весьма характерен принцип бинарности, восходящий к глубокой архаике – древнейшим космологическим представлениям. Практически вся традиционная культура наполнена бинарными оппозициями – верх-низ, день-ночь, жизнь-смерть, добро-зло, – отражающими архаические представления о человеке и его месте в социуме и окружающем мире, в виде смысловых кодов закрепленные в сознании на уровне архетипов¹⁰.

Чтобы наилучшим образом раскрыть замысел Х. Мураками, «разделившего» свое произведение на две части-«мира», обратим внимание на семантику числа два. Идею принципиальной невозможности соединения двух противоположных начал, как мы полагаем, высказывает С. Т. Махлина: «<...> первичная монада, защищающая человека от небытия, противостоя трансцендентному одному. В мистических учениях два – всегда раскол. Единое – целое и божественное делится на два враждебных»¹¹. Однако считаем, что позиция С. А. Токарева, согласно которой двойка может выступать одновременно и в качестве противопоставления, разделения и связи разделенных частей, и как символ их соответствия, гомологичности¹², более согласуется с тем значением бинарной оппозиции, которое вкладывает Х. Мураками в пару чет-нечет. Именно в этом случае мы можем отследить заложенную автором романа «Страна Чудес без тормозов и Конец Света» идею неотвратимости бытия: то, что является противоположным, также оказывается истоком единства и общности мироздания.

Апогеем, на наш взгляд, выражения бинарности в трактовке С. А. Токарева предстает в романе Х. Мураками образ единорога, вобравшего в себя черты как европейского мифического зверя, так и восточного. Описывая единорога Запада, Х. Мураками использует цитату из «Книги вымышленных существ» Х. Л. Борхеса: «Туловищем он схож с лошастью, головой с оленем, ноги, как у слона, а хвост кабаний, ржет он отвратительным голосом, посреди лба торчит черный рог длинный в два локтя; говорят, что этого дикого зверя невозможно поймать живьем» (с. 132). Западного единорога Х. Мураками наделяет жестоким нравом и агрессивностью, смешивая античную и христианскую традиции: «<...> он из чрезмерного сладострастия забывает о своей свирепости и кладет голову девице на лоно» (с. 133). Отметим, что «европейский» образ единорога мы воспринимаем главным образом сквозь призму христианской культуры. Толкование образа этого мифического зверя, встречаемое в средневековых bestiариях, отождествляет его с Христом, а припадание к лону девы соотносится с непорочным зачатием.

В свою очередь, сам рог является воплощением божественной силы, а также единства Бога Отца и Бога Сына¹³. Единорог кроток нравом, но при этом наделен огромной силой и свирепостью. Так, если перед единорогом находилась женщина несправедная, он распарывал ее своим рогом. В одном теологическом трактате говорится; что рог единорога наделен чудодейственной силой, которая способна отчистить от змеиного яда воду, если животное будет размешивать ее крестообразными движениями¹⁴. Рог является воплощением фаллического символа, который в сочетании с его чудодейственной силой, олицетворяет непорочное зачатие Девы Марии¹⁵. Единорог, как и многие другие мифологические образы, был заимствован христианством из античности, в свою очередь, впитавшей элементы архаики. Восприняв мифологический образ предшествующей традиции, христианство наполнило его новыми смыслами. Телом такой единорог схож с лошастью,

имеет козлиную бороду и длинный острый рог посреди лба. «Христианский» единорог окрашен в сакральный белый цвет – символ непорочной чистоты как духовной, так и телесной.

В противовес европейскому единорогу Мураками описывает его китайского «собрата» – цилиня (яп. кириин) – химеру с телом коня, ногами оленя, головой дракона и бычьим или медвежьим хвостом. Тело цилиня покрыто зелено-голубой чешуей и рогов у него несколько. В дальнейшем в китайской художественной традиции образ цилиня эволюционировал¹⁶: он стал похож на животное, напоминающее оленя (или вола) с одним рогом, коровьим хвостом и высотой более трех метров.

Х. Мураками так описывает «восточного единорога»: «Характер у него такой деликатный, что при ходьбе он старается не наступить даже на самую крохотную живую тварь, а траву ест только засохшую» (с. 133). Цилинь является неким идеалом буддийского существования и отношения к миру, который категорически противопоставлен европейскому единорогу. Но хочется отметить, что свирепостью его наделяет сам Х. Мураками, тем самым намеренно противопоставляя образы Востока и Запада.

Амбивалентная природа китайского цилиня скрыта в самом названии этого мифического зверя. Первая часть названия – ци – символизирует мужское начало ян, тогда как вторая половина имени китайского единорога – линь – женское инь. Таким образом, цилинь символизирует собой ключевой принцип китайской натурфилософии – инь-ян – вселенскую гармонию, единство двух противоположных начал, выражение бесконечности и изначальной пустоты.

На наш взгляд, представленные в романе Х. Мураками образы двух мифологических персонажей призваны отразить замысел автора о противопоставлении «свирепого» Запада и «кроткого» Востока. Трагедия, которую пережила Япония после атомной бомбардировки Хиросимы и Нагасаки в самом конце Второй мировой войны – крах национального самосознания, обусловленный отречением императора от своего божественного статуса, оккупация (1945–1952) и, как следствие, насильственная вестернизация – не могли не отразиться на мировоззрении будущих поколений, став темой для философской и, в данном случае, литературной рефлексии.

Примечательно, в романе «Страна Чудес без тормозов и Конец Света» отсутствует детальное описание единорога, только некоторые отдельные характеристики: «И только длинный рог, одиноко торчащий из каждого лба, остается белым словно снег. Своим хрупким изгибом он напоминает скорее осколок кости, что вспорол кожу, вылез наружу и застыл навсегда. Если не считать белого рога и голубых глаз, звери теперь полностью вызолочены» (с. 28), «с наступлением осени их тела покрываются золотой шерстью», «необычайно задумчивые и кроткие существа», «пестрое стадо» (с. 27). Единорог на страницах романа Х. Мураками внешне схож с европейским, но при этом обладает кротостью восточного цилиня.

Необходимо отметить, что единороги присутствуют в обеих частях, но в жестокой реальности «Страны Чудес» встречается лишь упоминание о черепе единорога, тогда как в спасительной иллюзорности «Конца Света» единорог представлен во всех своих жизненных ипостасях: от черепа (смерти) до рождения. Существование двух миров и наличие в них объединяющего мифологического образа подводит нас к заложенной в романе идее амбивалентности мироздания – неразрывной связи двух полных противоположностей. Очевидно, что образ единорога в романе Х. Мураками представляет собой некий элемент, принцип, объединяющий две части произведения, два диаметрально противоположных мира. И если присутствие живых единорогов в иллюзорном «Конце Света» не вызывает удивления, то в «реальной» «Стране Чудес» обнаружение черепа единорога сродни находке костей доисторических животных, доказывающей их реальность. Таким образом, как нам кажется, по замыслу автора подобно тому же принципу вселенской гармонии инь-ян сливаются воедино две противоположности – «Страна Чудес» и «Конец Света» – два мира, внешний и внутренний, микрокосм и макрокосм, являя собой неразрывные части единой Вселенной, тесно связанные друг с другом и посредством образа единорога взаимопроникающие друг в друга.

Х. Мураками не раз признавался, что его работа близка к психоанализу, и мы не могли бы упустить это замечание и оставить его без внимания. Он пишет: «Я лишь знаю наверняка, что у нас есть сознание. Оно существует внутри нашего тела. А снаружи этого тела совсем другой мир» (с. 11). Наличие двух миров в сознании человека, становится для него мучительным, так как они слишком категорично различаются. По выражению самого автора романа, они «зеркалят» (с. 11), тем самым отображая общие элементы друг друга. Рисуя амбивалентный мир, противопоставляя «Страну Чудес» и «Конец Света», Х. Мураками подчеркивает намеренный эскапизм личности, усиливая его образом единорога, который в полной мере раскрывается в «Стране Чудес», являющей собой мир подсознания. В реальном мире он предстает лишь в своем «частичном проявлении» – черепе.

Вероятно, такое проявление бессознательного в реальности З. Фрейд назвал бы симптомами шизофрении¹⁷.

С точки зрения европейского типа мышления с присущим ему западным рационализмом и гуманизмом, психотерапия нужна для того, чтобы освободиться от критики культуры, загоняющей человека в рамки, лишаящие его связи с бессознательным, скрывающим в себе истинные желания и мотивировки¹⁸. Психотерапия – это «<...> примирение индивидуального чувства и социальной нормы, без принесения в жертву при этом цельности индивида»¹⁹. Восточный тип мышления воспринимает социальные институты, ограничивающие свободу, как некую социальную игру, которая препятствует «плодотворному развитию личности». Таким образом, в образе «единорога» сталкиваются два взгляда на мироустройство и восприятие личности: буддийское и психоаналитическое. Со стороны психоанализа четко прослеживается нарушение в целостности восприятия личности, так как в реальности отображаются образы, которые сокрыты в подсознании («единорог»), но при этом расцениваются как реальное проявление действительности. Следовательно, прослеживается раздвоение личности, сигнализирующее о психических отклонениях.

Так, Э. Фромм пишет: «Здесь “сознание” есть одна часть личности со своим специфическим содержанием, а “бессознательное” представляет другую часть с иным специфическим содержанием»²⁰. Если З. Фрейд описывает бессознательное как что-то иррациональное, то К. Г. Юнг приписывает ему истоки глубокой мудрости, подводя свои рассуждения к сравнению дзен-буддизма и психоанализа.

Юнг был увлечен дзен-буддизмом, изучал его концепции, арт стараясь применить полученные знания на практике. В своих работах, посвященных дзен-буддизму, он отмечает, что бессознательное является источником мудрости, и в этом он очень близко подходит к буддийской концепции восприятия человеческого сознания²¹. В единении сознательного и бессознательного можно рассмотреть возможность выхода из круга перерождений – сансары. Дзен-буддизму присущ такой термин, как сатори – «ощущение небытия», «внутреннее просветление», который включает в себя концепцию «внезапного озарения»²².

В конце романа главный герой осознает взаимосвязь своих дуальных частей: сознательного и бессознательного, тем самым постигая состояние, которое определенным образом можно сравнить с дзен-буддийским сатори²³. Осознание этой связи и дальнейшее решение остаться в мире бессознательного – «Стране Чудес» – подобно «пробуждению»-сатори. А значит, уходя в подсознание и отркаясь от мира страстей, человек достигает бессмертия, то есть нирваны ((букв.) «угасания [желаний]» – буддийского «рая», состояния вечного блаженства, где отсутствуют все человеческие тревоги. Некоторые христианские авторы трактуют нирвану буддистов как духовное самоуничтожение»²⁴. Х. Мураками описывает эту двойственность человеческого бытия – наличие двух миров – как зависимость, которая «звергает нас в хаос и разрушает наше драгоценное „я“» (с. 11).

Таким образом, автор «Страны Чудес без тормозов и Конца Света», соединяя в своем творчестве буддийские мотивы, имплицитно соотносит их с психоанализом, оказавшим большое влияние на интеллектуальную жизнь, пожалуй, всего XX века. Воспитанный в духе буддизма, Х. Мураками не мог не отразить в своем творчестве соответствующие идеи, как и не мог остаться в стороне от историко-культурных явлений своей эпохи.

Описанный в романе особый мир, представляющий собой замысловатую комбинацию «полужантаскерской реальности» «Страны Чудес» (благодаря, например, введению в канву повествования вымышленных существ жаббервогов) и «правдивой фантазии» «Конца Света», а также введению в роман образа мифического единорога, объединяющего оба мира, как раз и позволяют нам вскрыть эту «амбивалентность» самого автора, которая, необходимо заметить, свойственна многим мыслителям XX века.

Вопросы, поднимаемые в романе Х. Мураками, так или иначе, затрагивают тему такой «амбивалентности», когда сознание человека мечется между двумя противоположностями в поисках их соединения и, как следствие, обретения внутренней гармонии: столкновение Востока и Запада – двух диаметрально противоположных мировоззрений, что в процессе стремительной глобализации не оставляет человеку места для покоя. Это и рефлексия самого Х. Мураками на судьбу Японии, на ее историческое прошлое. Это бесконечные вопросы, заданные миру в начале XX века, но ответы на которые так и не были найдены. Мир стал более относительным, потеряв свои устойчивые ориентиры, которые являются столпами стабильного человеческого бытия. Но выход из создавшегося сложного положения – разлома сознания, характеризуемого З. Фрейдом как шизофрения, – как нам кажется, Х. Мураками видит в Восточной философии – все противоположности суть неразрывные части единой Вселенной, и увидеть их взаимосвязь, осознать их единство и означает найти ту изначальную, но теперь утерянную гармонию.

Примечания

¹ Кудрявцева Т. В. Особенности литературной ситуации на рубеже XIX–XX веков // Из коллективного труда «Литературный процесс в Германии на рубеже XIX–XX веков (течения и направления)». URL: <http://imli.ru> (дата обращения: 12.08.2019).

² Там же.

³ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – Москва: Мир, Академический Проект, 2012. 336 с.

⁴ Пьянзина В. А. Авторский миф как жанр современной литературы. URL: <https://cyberleninka.ru> (дата обращения: 12.08.2019).

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. URL: <http://knigger.org>

⁸ Там же.

⁹ Мураками Х. Страна Чудес без тормозов и Конец Света / пер. с яп. Д. Коваленина; Москва: Издательство «Э», 2018.

С. 10. В дальнейшем в скобках приведены ссылки на эту книгу с указанием номера страницы.

¹⁰ Нам Е. В. Роль числовой символики в шаманской космологии и в процессе коммуникации между мирами (на материалах сибирского региона). URL: <https://cyberleninka.ru>

¹¹ Махлина С. Т. Знаки, символы и коды культур Востока и Запада. Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. С. 302.

¹² См.: Токарев С. А. Мифы народов мира. Энциклопедия. URL: <https://www.indostan.ru> (дата обращения: 12.08.2019).

¹³ Дресиддер Дж. Словарь символов. URL: <https://www.gumer.info> (дата обращения 12.08.2019).

¹⁴ Там же.

¹⁵ Токарев С. А. Мифы народов мира. Энциклопедия. // URL: <https://www.indostan.ru> (дата обращения: 12.08.2019).

¹⁶ Борхес Х. Книга вымышленных существ. URL: <https://www.rulit.me> (дата обращения: 12.08.2019).

¹⁷ Фрейд З. Толкование сновидений. URL: <http://book-online.com.ua> (дата обращения: 12.08.2019).

¹⁸ Уоттс А. Психотерапия. Восток и Запад. Львов: Инициатива, 1997. С. 12.

¹⁹ Там же. С. 13.

²⁰ Фромм Э. Дзен-буддизм и психоанализ. Москва: АСТ, 1997. С. 238.

²¹ Ефимова И. Я. Юнг и «Абхидхармакоша» Васубандху: некоторые параллели. URL: <https://iphras.ru> (дата обращения: 12.08.2019).

²² Сурженко Л. А. Буддизм / Словарь терминов. URL: <https://religion.wikireading.ru> (дата обращения: 12.08.2019).

²³ Там же.

²⁴ Там же.

ИСТОРИЯ • HISTORY

УДК 903.4(470.324):930.85

А. И. Зотова

Археологические исследования палеолитических стоянок в Костенковско-Борщевском районе

Работа посвящена истории исследований костенковского палеолита в социально-историческом контексте культурно-политических тенденций в России и Европе. Комплекс палеолитических стоянок сел Костенки и Борщево является уникальным археологическим объектом мирового масштаба. Благодаря природным и климатическим условиям, грамотной музеефикации и охране стало возможным уберечь от разрушения эти памятники и экспонировать некоторые из них в том виде, как они были открыты в процессе раскопок.

Ключевые слова: историография, археология, Каменный век, верхний палеолит, Костенковско-Борщевский район, музей «Костенки»

Anastasia I. Zotova

Archaeological research of the paleolithic sites in Kostenki-Borschevo region

This work is devoted to the history of studies of the Kostenki's Paleolithic in the socio-historical context of cultural and political trends in Russia and Europe. The Paleolithic sites complex of Kostenki and Borshevo villages is a unique archaeological site of the world scale. Due to the natural and climatic conditions, the competent museumification and protection it became possible to protect these monuments from a destruction and to exhibit some of them in that form which they have been discovered during excavations.

Keywords: historiography, archaeology, Stone Age, Upper Paleolithic, Kostenki-Borschevo region, museum «Kostenki»

Целью статьи является изучение и систематизация имеющихся данных об археологических исследованиях палеолитических стоянок в округе сел Костенки и Борщево (Хохольский район Воронежской области). Найденные там археологические памятники относятся к эпохе верхнего палеолита (40–12 тыс. лет назад). Они расположены на небольшой территории: около трех десятков памятников каменного века (Костенки 1–21, Борщево 1–5) занимают площадь 30 кв. км. Костенковские стоянки уникальны. «Концентрация памятников на этой весьма ограниченной территории (всего около 10 км по течению Дона) так велика, что не имеет аналогий во всем мире. Условия залегания культурных слоев здесь таковы, что позволяют ставить и решать сложнейшие вопросы хронологии и изменений природной среды, происходивших, по крайней мере, в течение первых двух третей палеолитической эпохи»¹.

Основными материальными источниками для реконструкции прошлого выступают артефакты (орудия труда, предметы искусства), сооружения (фундаменты жилищ, выстроенные из костей мамонтов; ямы-кладовые; кострища), биологические останки (кости человека и животных), неорганические остатки (пепел, известняк). Наиболее интересные находки хранятся в музее-заповеднике «Костенки», музее антропологии и этнографии имени Петра Великого Российской академии наук (Кунсткамера), в Институте истории материальной культуры Российской академии наук (далее – ИИМК РАН), в Государственном Эрмитаже.

Отчетные материалы хранятся в архивах ИИМК РАН, ИА РАН и Государственного археологического музея-заповедника «Костенки».

Цель данной работы – дать изложение истории исследований костенковского палеолита в социально-историческом контексте, с учетом культурно-политических тенденций в России и Европе, выстроить причинно-следственную связь возникновения интереса к палеолиту, осветить различные периоды в исследованиях костенковских стоянок, акцентировать внимание на наиболее значимых открытиях.

При изучении данной темы возникла проблема систематизации данных об исследованиях стоянок, поскольку не все они при открытии сразу получали номенклатурный номер. Даты открытия стоянок села Костенки и села Борщево приводятся на основе монографий «Палеолит Костенковско-Борщевского района в контексте верхнего палеолита Европы»² и «Палеолит Костенковско-Борщевского района на Дону 1879–1979»³.

Несколько слов следует сказать об истории села Костенки. «Населенный пункт Костенки впервые упомянут в «Писцовой книге» 1629 г. В 1642 г. на месте его строится уже город Костенск – одна из крепостей «Белгородской черты», построенной для обороны от крымских и ногайских татар»⁴. Селом город стал по указу Екатерины II 1779 г., так как перестал выполнять свою основную функцию – оборонительную. Название этого места появилось не случайно. Жители регулярно находили гигантские кости, в связи с чем появилась легенда об индере. Об этом огромном мифическом звере упоминается в работах С. Г. Гмелина (1771 г.) и И. С. Полякова (1880 г.). Легенда выглядит так. В старину жил огромный зверь индер. Однажды он решил перебраться со своим потомством на другую сторону Дона, и чтоб его дети не утонули, вздумал выпить Дон. Уже показалось дно реки, он оглянулся и лопнул. Его кости разлетелись по округе⁵.

В 1696 г. царь Петр I руководит строительством военно-морского флота для Азовского похода в Воронеже. В этот приезд он слышит истории о необычных находках крупных костей в Костенске. Петр доверил изучение этого феномена своему солдату Филимону Катасонову из Преображенского полка. Петр Алексеевич впоследствии дал свое объяснение этим находкам: это останки слонов, принадлежащих войску Александра Македонского⁶.

Говоря об археологических исследованиях костенковских стоянок, необходимо подчеркнуть значимость идей эволюционизма (XIX в.), послуживших толчком для формирования интереса к палеолиту и ставших теоретической базой для объяснения находок. Это было время кардинального слома представлений об устройстве мироздания: прогресс естественных наук приводит к трансформации картины мира. Указанный период ознаменовался рядом выдающихся открытий. В 1856 г. работники каменоломни при расчистке Фельдгофского грота (Feldhofer Grotte) в местечке Неандерталь (совр. Германия) обнаружили 16 костей. Первым исследовал находку учитель из Эльберфельда Иоганн Карл Фулротт. Именно он установил, что эти кости являлись останками человека. Географическое название места открытия дало имя отдельному виду ископаемого человека *Homo neanderthalensis*. А в 1859 г. Чарльз Дарвин публикует свою книгу «Происхождение видов путем естественного отбора», вызвавшую широкий общественный резонанс и критику религиозной картины мира. К 1869 г. сложилась система классификации каменного века, ее автором стал выдающийся французский археолог и антрополог Луи Лоран Габриель де Мортилье, положивший в основу археологический материал (формы и типы орудий). В 1879 г. благодаря археологу-любителю испанцу Марселино Санс де Саутуола и его дочери Марии происходит открытие первобытного искусства в пещере Альтамира.

В России эти события нашли отклик. В 1768–1769 гг. молодой академик ботаники из Санкт-Петербурга С. Г. Гмелин, заинтересовавшись рассказами об уникальных костях, дважды посещает Костенск с целью проведения раскопа. Ученый делает предположение, что найденные им кости были принесены водой. Он пишет книгу «Путешествие по России для исследования трех царств естества», в которой поднимает вопрос слоновьих костей под Воронежем⁷.

Первооткрывателем палеолитической стоянки в селе Костенки является зоолог и археолог И. С. Поляков, один из основателей археологии в России. Молодой исследователь по заданию Русского географического общества отправляется в экспедицию в село Костенки, известные находками загадочных «слоновьих костей». 28 июня 1879 г. он открывает стоянку первобытного человека, которая в дальнейшем получила его имя – «стоянка Полякова» (Костенки 1). Им были обнаружены кости мамонта вместе со следами золы, с углями, пережженными костями и обитыми человеком кремневыми осколками.

В 1881 г. на стоянке Костенки 1 неподалеку от раскопа Полякова сотрудник Политехнического музея А. И. Кельсиев проводит свои исследования. «К сожалению, точное место раскопок Полякова-Кельсиева установить невозможно, т. к. все их топографические привязки производились к крестьянским усадьбам»⁸.

Дореволуционный период исследования стоянок – это период накопления первичных знаний. Долгое время была известна только стоянка Костенки 1. Стоит отметить, что к этой стоянке был прикован повышенный интерес археологов и ученых на всех этапах исследований, благодаря богатому верхнему слою (1 слой)⁹. Однако, в 1905 г. известный археолог, сотрудник Императорской Археологической комиссии А. А. Спицын открывает в соседнем селе стоянку Борщево 1.

В 1904 г. эту стоянку изучал доктор геологии, минералогии и геодезии Н. И. Криштафович, а в 1915 г. – польский археолог С. А. Круковский. Последний совершил неудачную попытку вывоза за пределы страны собранной коллекции каменных орудий, но был пойман на таможне¹⁰.

Этот период 1920-х гг. особенно богат открытиями. В 1922 г. лаборант при кафедре ботаники Воронежского сельскохозяйственного института П. А. Никитин (в дальнейшем основатель российской

палеокарпологии) и молодой специалист по первобытной археологии и сотрудник Воронежского губернского музея С. Н. Замятнин открывают следующую стоянку, Борщево 2.

«Разбирая в фондах музея коллекцию Круковского, он [Замятнин] находит бесценную находку – обломок женской статуэтки. Понимая важность этой находки и не рассчитывая исключительно на собственные силы в столь сложном деле, он обращается за помощью к коллегам из Петрограда. И уже в следующем 1923 году была создана Костенковская палеолитическая экспедиция, которую возглавил известный исследователь каменного века П. П. Ефименко»¹¹.

Выдающийся российский и советский археолог П. П. Ефименко с 1919 г. работает в Московской секции Государственной академии истории материальной культуры (ГАИМК). В 1923 г. переезжает в Петроград и работает в Институте истории материальной культуры Академии наук СССР (ИИМК АН СССР). В 1923 г. П. П. Ефименко находит целую статуэтку женщины из бивня мамонта на стоянке Костенки 1 и, в дальнейшем, в 1926 г. публикует статью в «Материалах по этнографии», посвященную этой статуэтке.

Так называемые «палеолитические венеры» – одни из первых произведений первобытного искусства. Эти фигурки наделены гипертрофированными признаками женщины, способной к воспроизводству. Именно так первобытные люди видели особый изобразительный канон женской красоты.

Совершенно новый период наступает в начале 1930-х гг. Это связано с распространением марксистской теории и господством стадияльной концепции (учение Марра).

Главной заслугой П. П. Ефименко были раскопки широкой площадью. Это было революцией в методике полевых исследований, позволившей совершенно по-новому рассматривать стоянку. Поворотным моментом в методике раскопок можно назвать исследование стоянки Костенки 1 в 1931 г. До этого сам П. П. Ефименко копал небольшими шурфами, а тут – заложил раскоп и открыл первый жилой комплекс в Костенках. Этот новый подход был открытием мирового значения. Никто до него так не копал палеолит!

После знаменательной находки в Костенках начинаются ежегодные археологические исследования. Уже в 1927 г. во время разведочных работ С. Н. Замятниным была обнаружена стоянка Костенки 4 (Александровская). «Стоянка располагается на левом борту широкого оврага, образованного слившимися Александровским и Бирючьим логами, у самого впадения его в пойму Дона»¹².

В 1934 г. ученик П. П. Ефименко, А. Н. Рогачев, работавший практикантом в его экспедиции, открывает стоянку Костенки 10 (Аносовка 1). В 1936 г. А. Н. Рогачева уже назначают руководителем раскопок на стоянке Костенки 1. В этом же сезоне он открывает Костенки 8 (Тельманская стоянка). В 1937 г. он занимается изучением открытых ранее стоянок Костенки 8 и Костенки 4. Им же было исследовано первое (южное) длинное жилище на стоянке Костенки 4¹³.

В 1938 г. А. Н. Рогачев продолжает исследования Александровской стоянки и с этого года официально утверждается начальником Костенковской экспедиции ИИМК АН СССР. Тогда же было обнаружено второе (северное) жилище. «В конце года Александр Николаевич был премирован Президиумом АН СССР за свои открытия в поле»¹⁴.

В 1922–1938 гг. были открыты и исследованы еще несколько стоянок под руководством П. П. Ефименко, С. Н. Замятнина и ученика Ефименко А. Н. Рогачева. «На протяжении восьми лет с 1939 по 1947 годы раскопок в Костенках не проводилось. Это было связано с началом Второй мировой, а затем Великой Отечественной войн и невозможностью государства в эти годы финансировать экспедиции»¹⁵. Следующий этап изучения наступает после победы над фашизмом.

Новый период в истории костенковских исследований начинается с 1948 г. Именно тогда А. Н. Рогачев начинает пересматривать хронологию стоянок, искать ей опору в геологической стратиграфии. В конечном счете ему удалось доказать, что в палеолите возможны не только стадияльные, но и локальные этнографические отличия между отдельными культурами. П. П. Ефименко этого не понимал, выступая со своим другим учеником П. И. Борисковским в качестве главных оппонентов¹⁶.

Забегая вперед следует указать, что именно А. Н. Рогачев является основателем конкретно-исторического подхода (КИП) в палеолитоведении. «Изначально КИП противопоставлялся А. Н. Рогачевым стадияльной парадигме, утвердившейся в отечественной науке с начала 1930-х годов. Согласно последней, "развитие кремневой техники" совершалось как бы само по себе, вне истории конкретных обществ. Технично-типологический анализ инвентаря сводился к констатации его "датирующей роли" по схеме, разработанной для палеолита Франции»¹⁷.

В 1948 г. А. Н. Рогачев защищает кандидатскую диссертацию по теме «Первобытно-общинное поселение палеолитического времени Костенки 4», опираясь на свои исследования этой стоянки.

В своей диссертации он еще не рискнул «дополнить свою работу анализом круглых жилищ»¹⁸. Исходя из принятой стадияльной системы, он еще не сомневался, что круглые жилища («ориньякско-солютрейская» эпоха) древнее длинных (мадленская). Стадиалисты даже считали возможным датировать геологические отложения по характеру археологических материалов в слое. Однако при дальнейших раскопках А. Н. Рогачев начал задумываться о том, что круглые жилища не обязательно более древние. Он датировал верхнепалеолитические памятники Костенковско-Борщевского района на основе геологической стратиграфии. «Гипотеза о том, что "мадленский" памятник может, на деле, хронологически предшествовать "ориньякско-солютрейскому", была, по тем временам, не просто смелой. Она была сверхсмелой, новаторской, еретической донельзя... Начиная с 1948 г., в Костенках в большом количестве ставятся стратиграфические шурфы, открываются новые и новые многослойные стоянки, специально приглашаются геологи-консультанты – причем, в первую очередь, не признанные мэтры, а молодые ученые с непредвзятым, не "замыленным" взглядом»¹⁹.

В 1950 г. И. В. Сталин официально развенчал «Новое учение о языке» Н. Я. Марра, формирующее «стадияльную парадигму» и ранее считавшееся марксистским. Тем не менее, «в 1953 году Рогачев временно отстранен от руководства экспедицией (начальником вместо него стал П. И. Борисковский)»²⁰. Выводы, которые А. Н. Рогачев сделал вместе с геологами, проверялись специально созданной комиссией, которая в конечном счете их признала.

В 1949 г. произошло знаменательное событие, имевшее далеко научные последствия. Местный житель И. И. Протопопов во время рытья погребка обнаружил «насыщенное скопление костей мамонта»²¹, которое получит название Костенки 11 (Аносовка 2). Так была открыта эта знаменитая стоянка, материалы которые в дальнейшем стали основой экспозиции костенковского музея.

В 1951 г. А. Н. Рогачев, исследуя Костенки 11, обнаружил фундамент предполагаемого первобытного жилища, выполненного из костей мамонта.

В 1960 году А. Н. Рогачев, принявший решение сохранить памятник Костенки 11, одновременно занимался раскопом и консервацией памятника.

Осознание того, что жилой комплекс хорошо сохранился и может стать уникальным объектом для посещения, подтолкнуло к идее строительства музея над ним. Воронежские власти в конечном счете поддержали данную идею, и в 1967 г. было принято решение о строительстве музея и ведущей к нему дороги.

Завершение работ по строительству здания музея было приурочено к 100-летию со дня открытия костенковского комплекса стоянок в 1979 г.

«Здание музея построено над раскопом (11×13,5 м), в котором *in situ* экспонируются остатки первого жилого комплекса культурного слоя. Оно представлено округлым в плане скопления костей мамонта диаметром 9 м, окруженным пятью ямами, до 2 м диаметром и 0,7 м глубиной, заполненными костями»²². Благодаря вечной мерзлоте, мясо в таких ямах-кладовых могло храниться в течение долгого времени.

Изначально музей являлся филиалом Воронежского областного краеведческого музея, но в 1991 г. музей в Костенках приобрел самостоятельность и статус музея-заповедника»²³.

Важно отметить, что данный период исследования отмечен большим количеством найденных археологами погребений. В 1951 г. во время строительства пруда обнаруживают стоянку Костенки 15 (Городцовская стоянка), в которой в 1952 г. А. Н. Рогачев находит погребение ребенка, относящиеся к костенковско-городцовской культуре. «У западного края небольшого подвального наземного жилища, в могиле ниже уровня пола, перекрытой землей и костями мамонта, захоронен ребенок (мальчик) 5-6 лет в позе сидя лицом к западу на желтой глине, подстилаемой охрой. В инвентаре: кучка из 70 кремневых артефактов и костяной нож-лопаточка..., помещенный на круглое углубление, заполненное желтой глиной (имитация очага?); головной убор, оформленный 153 просверленными зубами песка»²⁴.

П. И. Борисковский занимается изучением стоянки Костенки 2 (стоянка Замятнина) и в 1953 г. обнаруживает погребение пожилого мужчины, относящиеся к костенковско-городцовской культуре. «Возраст погребенного, исходя из стертости коронок зубов, антропологи оценили в 50–55 лет»²⁵.

В 1953 г. А. Н. Рогачев открыл стоянку Костенки 18 (Хвойковская стоянка), в которой находят погребение ребенка в 1959 г., принадлежавшее костенковско-авдеевской культуре.

Пожалуй, самое значимое захоронение было обнаружено на стоянке Костенки 14 на Маркиной горе. «Хотя еще в 1928 г. П.П. Ефименко здесь было зафиксировано наличие культурного слоя в отложениях покровных суглинков, порядковый номер памятнику тогда присвоен не был»²⁶. В 1953 г. А. Н. Рогачев продолжает исследование данной стоянки и во время раскопок находит погребение молодого мужчины. «Погребение под третьим культурным слоем на западном участке мыса со

времени его открытия в 1953 г. по условиям залегания было признано древнейшим в Восточной Европе погребением человека современного физического типа». По последним анализам мужчина принадлежит европеоидной расе, а возраст захоронения составляет 35–36 тыс. лет²⁷.

В 1983 году во время раскопок стоянки Костенки 12 ученик А. Н. Рогачева М. В. Аникович обнаруживает погребение новорожденного мальчика, датируемое возрастом около 32 тыс. лет назад.

«Общие тенденции развития первобытной археологии в 80, особенно в 90 гг. претерпели существенные изменения. Произошла переориентация от локальных, может быть чрезмерно дробных, исследований к исследованию конкретных материалов в широком контексте, как части единого целого»²⁸. В постсоветский период (1990-е) из-за тяжелого экономического положения в стране костенковские стоянки слабо изучались, однако исследования возобновились уже в 1998 г.

Именно в 1998 г. ученик А. Н. Рогачева, старший научный сотрудник ИИМК РАН А. А. Синецын возобновляет изучение стоянки Костенки 14, которую будет копать в течение многих лет, и возглавляет Костенковскую экспедицию. Также в дальнейшем он будет изучать стоянки Костенки 16 (Угланка) и Костенки 17 (Спицынская)²⁹.

В 1998 г. владелец дома в селе Борщево А. В. Карих и сотрудник ИИМК РАН С. Н. Лисицын открывают стоянку Борщево 5. На основе обнаруженного А. В. Карихом кремневого подъемного материала был сделан вывод о принадлежности стоянки граветтской культуре. Произведенная разведочная шурфовка подтвердила многослойность открытой стоянки³⁰.

С. Н. Лисицын занимается исследованием этой стоянки и по сей день. «Верхний культурный слой, залегающий под черноземом в покровном суглинке, доставил большую коллекцию кремневых орудий, преимущественно изготовленных из мелового кремня: острый, микропластинок с притупленным краем, долотовидных орудий, скребков и резцов; также впервые были представлены целые нуклеусы. Фауна представлена мамонтом, лошадью, песцом и волком. Конструктивных сооружений из костей, а также ям не обнаружено»³¹.

В 1999 г. к раскопкам в Костенках вернулись еще двое сотрудников прежней экспедиции – М. В. Аникович и директор Государственного музея-заповедника «Костенки» В. В. Попов. Совместными усилиями они изучали стоянки Костенки 12, Костенки 11, Костенки 1 (раскопки на этой стоянке возобновились с 2004 г. после длительного перерыва), Костенки 8, Костенки 9³².

Начиная с 1999 г. в Костенках на равных условиях стали действовать две экспедиции ИИМК РАН: «Костенковская палеолитическая», возглавляемая А. А. Синецыным, и «Костенковско-Борщевская археологическая» под руководством М. В. Аниковича³³.

В селе Борщево не было своего лагеря, поэтому в связи с его удаленностью от Костенковской базы, борщевские памятники меньше изучались, и раскопки велись от случая к случаю. Благодаря С. Н. Лисицыну, выкупившему участок земли и обосновавшемуся на нем, в Борщево появилась своя база. Таким образом, с 2002 г. в Борщево стал действовать отдельный отряд «Костенковско-Борщевской археологической экспедиции» под руководством Лисицына, занимавшийся исключительно стоянкой Борщево 5 и разведкой в Борщевском логу³⁴.

Говоря о деятельности М. В. Аниковича, важно отметить, что, помимо многочисленных исследований памятников палеолита, он занимался популяризацией науки. За исключением многочисленных монографий и статей, им были написаны популярные книги по первобытной археологии, доступные широкой публике.

В 2000 г. А. А. Синецыным был обнаружен культурный слой в прослоях вулканического пепла, имеющего средиземноморское происхождение. «С тех пор, как он был впервые отмечен, стал признанным стратиграфическим маркером, разделяющим верхнюю и нижнюю гумусированную толщи». В 2003 г. С. Н. Лисицын на стоянке Борщево 5 находит культурный слой в вулканическом пепле³⁵.

В контексте рассмотрения современных тенденций и перспектив стоит отметить деятельность музея. С 2001 г. ИИМК РАН и музей-заповедник «Костенки» проводят совместно исследовательскую деятельность.

Целью музея является изучение и популяризация верхнепалеолитических стоянок в Хохольском районе Воронежской области. Музей-заповедник «Костенки» занимается охраной объектов культурного наследия и публикацией своей научной литературы. Помимо постоянной экспозиции, в музее часто можно видеть временные выставки, многие из которых нацелены на образование детей. Ведется полевое изучение нового объекта – жилища № 3 из костей мамонта, открытого А. Е. Дудиным в 2013 г.

Бывший директор музея-заповедника В. В. Попов (директор с 2001 г.) подчеркивал уникальность комплекса: «Музей археологии – по сути, саркофаг, полностью накрывающий древнюю стоянку, –

построенный еще при советской власти, был и остается единственным в мире. Просто ни в одном другом месте жилище homo sapiens не сохранилось в таком первозданном виде, как в Костенках»³⁶.

Музей-заповедник «Костенки» ведет активное сотрудничество с западными специалистами. Так в 1979 г. был проведен международный полевой семинар, а в промежутки с 2001 по 2008 гг. совместно со специалистами музея и ИИМК РАН занимался изучением американский ученый Дж. Ф. Хоффекер, который продолжает сотрудничество с С. Н. Лисицыным.

В 2004 г. музей-заповедник «Костенки» совместно с ИИМК РАН проводил в Костенках международную конференцию, посвященную 125-летию исследований костенковских стоянок³⁷.

Примечания

¹ Аникович М. В., Попов В. В., Платонова Н. И. Палеолит Костенковско-Борщевского района в контексте верхнего палеолита Европы. Труды Костенковско-Борщевской археологической экспедиции ИИМК РАН.

² Аникович М. В., Попов В. В., Платонова Н. И. Палеолит Костенковско-Борщевского района в контексте верхнего палеолита Европы. Труды Костенковско-Борщевской археологической экспедиции ИИМК РАН. Вып. 1. СПб: Нестор-История, 2008. 304 с.

³ Палеолит Костенковско-Борщевского района на Дону 1879–1979. Некоторые итоги полевых исследований / ред. Н. Д. Праслов, А. Н. Рогачев. Л.: Наука, 1982. 286 с.

⁴ Аникович М. В., Попов В. В., Платонова Н. И. Палеолит Костенковско-Борщевского района в контексте верхнего палеолита Европы. Труды Костенковско-Борщевской археологической экспедиции ИИМК РАН. Вып. 1. СПб: Нестор-История, 2008. С. 11.

⁵ Там же, с. 11–12.

⁶ Там же, с. 12.

⁷ Там же.

⁸ Аникович М. В., Анисюткин Н. К., Платонова Н. И. Человек и мамонт в Восточной Европе: подходы и гипотезы // Stratum plus. Археология и культурная антропология, №1, 2010. С. 99–136. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/chelovek-i-mamont-v-vostochnoy-evrope-podhody-i-gipotezy> (дата обращения: 27.04.19).

⁹ Государственный археологический музей-заповедник «Костенки». URL: <http://kostenki-museum.ru> (дата обращения: 24.05.19).

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Желтова М. Н. Этапы изучения Александровской стоянки (Костенки 4) // Хронология, периодизация и кросс-культурные связи в каменном веке: Замятнинский сборник. Выпуск 1 / отв. ред. Г. А. Хлопачев. СПб.: Наука, 2008. С. 114.

¹³ Платонова Н. И., Аникович М. В. Александр Николаевич Рогачев: материалы, воспоминания, размышления // Проблемы ранней поры верхнего палеолита Костенковско-Борщевского района и сопредельных территорий. Труды Костенковско-Борщевской археологической экспедиции ИИМК РАН. Вып. 3. СПб, 2005. С. 18.

¹⁴ Там же, с. 19.

¹⁵ Государственный археологический музей-заповедник «Костенки». URL: <http://kostenki-museum.ru> (дата обращения: 24.05.19).

¹⁶ Аникович М. В. О «конкретно-историческом подходе» А. Н. Рогачева // Проблемы ранней поры верхнего палеолита Костенковско-Борщевского района и сопредельных территорий. Труды Костенковско-Борщевской археологической экспедиции ИИМК РАН. Вып. 3. СПб, 2005. С. 35–39.

¹⁷ Аникович М. В. А. Н. Рогачев и «Конкретно-исторический подход» в палеолитоведении // Российская археология. 2007. № 4. С. 67.

¹⁸ Платонова Н. И., Аникович М. В. Александр Николаевич Рогачев: материалы, воспоминания, размышления // Проблемы ранней поры верхнего палеолита Костенковско-Борщевского района и сопредельных территорий. Труды Костенковско-Борщевской археологической экспедиции ИИМК РАН. Вып. 3. СПб, 2005. С. 21.

¹⁹ Там же, с. 22.

²⁰ Там же.

²¹ Государственный археологический музей-заповедник «Костенки». URL: <http://kostenki-museum.ru> (дата обращения: 24.05.19).

²² Попов В. В. Государственный археологический музей-заповедник «Костенки» и проблемы охраны памятников Костенковско-Борщевского района // Проблемы ранней поры верхнего палеолита Костенковско-Борщевского района и сопредельных территорий. Труды Костенковско-Борщевской археологической экспедиции ИИМК РАН. Вып. 3. СПб, 2005. С. 52.

²³ Там же, с. 50.

²⁴ Хлобыстина М. Д. Ритуальные доминанты поселений и могильников Восточной Европы каменного века // Петербургский археологический вестник. 1993. № 4. С. 17.

²⁵ Государственный археологический музей-заповедник «Костенки». URL: <http://kostenki-museum.ru> (дата обращения: 24.05.19).

²⁶ Сеницын А. А., Хоффекер Дж. Ф., Сеницына Г. В., Спиридонова Е. А., Гуськова Е. Г., Форман С., Очередной А. К., Бессуднов А. А., Миронов Д. С., Рейнолдс Б. Костенки 14 (Маркина гора) // Костенки и ранняя пора верхнего палеолита Евразии: общее и локальное. Тезисы Международной конференции (23–26 августа 2004 г.). Воронеж, 2004. С. 39.

²⁷ Сеницын А. А. Костенки 14 (Маркина гора) — опорная колонка культурных и геологических отложений палеолита Восточной Европы для периода 27–42 тыс. лет (GS-11–GI-3)2 // Древние культуры Восточной Европы: эталонные памятники и опорные комплексы в контексте современных археологических исследований. Замятнинский сборник. Вып. 4. СПб: Изд-во МАЭ РАН, 2015. С. 48.

²⁸ Сеницын А. А., Сергин В. Я., Хоффекер Дж. Ф. 120 лет исследований палеолита Костенок: традиции и тенденции // Особенности развития верхнего палеолита Восточной Европы. Материалы Международной конференции, посвященной 120-летию открытия. ИИМК РАН, XI. 1999. Костенки в контексте палеолита Евразии. Исследования. Вып. 1. СПб: ИИМК РАН, 2002. С. 4.

²⁹ Аникович М. В., Попов В. В., Платонова Н. И. Палеолит Костенковско-Борщевского района в контексте верхнего палеолита Европы. Труды Костенковско-Борщевской археологической экспедиции ИИМК РАН. Вып. 1. СПб: Нестор-История, 2008. С. 37.

³⁰ Лисицын С. Н. Граветтийский комплекс стоянки Борщево 5 в Костенковско-Борщевском районе на Дону // Палеолит и мезолит Восточной Европы. М., 2011. С. 204.

³¹ Там же, с. 204–205.

³² Аникович М. В., Попов В. В., Платонова Н. И. Палеолит Костенковско-Борщевского района в контексте верхнего палеолита Европы. Труды Костенковско-Борщевской археологической экспедиции ИИМК РАН. Вып. 1. СПб: Нестор-История, 2008. С. 37.

³³ Там же.

³⁴ Там же.

³⁵ Лисицын С. Н. Третий культурный слой стоянки Борщево 5, связанный с горизонтом вулканического пепла // Ранняя пора верхнего палеолита Евразии: общее и локальное. Материалы Международной конференции к 125-летию открытия палеолита в Костенках. СПб: ИИМК РАН: Нестор-История, 2006. С. 114.

³⁶ Костенки – «жемчужина русского палеолита» // Русский след в мировой истории. URL: <http://ru-sled.ru/kostyonki-zhemchuzhina-russkogo-paleolita> (дата обращения: 25.05.19).

³⁷ Государственный археологический музей-заповедник «Костенки». URL: <http://kostenki-museum.ru> (дата обращения: 24.05.19).

УДК 322.24(47+57):94(470.316)"1918/1922"

А. Е. Гузанова

Антирелигиозная политика Советской власти в 1918–1922 гг.

(на примере Ярославского края)

Антирелигиозная политика большевиков в 1918–1922 годы проводилась разными методами и сводилась главным образом к проведению различного рода антицерковных кампаний. Среди них: изъятие церковного имущества, вскрытие мощей святых, проведение праздников в противовес церковным. Работа посвящает проведение антирелигиозных кампаний в Ярославской губернии в указанный период. Источниковой базой служат документы Государственного архива Ярославской области и его филиала – Центра документации Новейшей истории.

Ключевые слова: антирелигиозная политика, Ярославский край, вскрытие мощей, изъятие ценностей, коммунистические праздники

Anastasia E. Guzanova

Anti-religious policy of the Bolsheviks in 1918–1922

(on the example of the Yaroslavl region)

Anti-religious policy of the Bolsheviks in 1918 – 1922 was carried out by different methods and was reduced mainly to the conduct of various anti-Church campaigns. Among them: the seizure of the Church property, the opening of the relics of saints, celebrations in contrast to the Church. The work covers the conduct of anti-religious campaigns in the Yaroslavl province during this period. The source base is the documents of the State archive of the Yaroslavl region and its branch – the Center of documentation of the Modern history.

Keywords: anti-religious policy, Yaroslavl region, opening of relics, seizure of values, Communist holidays

Исторически сложилось так, что отношения церкви и государства не всегда были равными. Секуляризацию земель, изъятие имущества в пользу государства церковь переживала еще до Октябрьской революции. Был в истории церкви и синодальный период, характеризующийся подчинением церкви государству и длившийся почти 200 лет.

Однако самой трагичной страницей взаимоотношений церкви и государства стал послеоктябрьский период. На протяжении многих десятилетий преследование церкви и верующих со стороны советского государства стали неотъемлемой принадлежностью общественной жизни в стране.

Одной из основных задач, которую изначально ставило перед собой советское государство, была задача по атеистическому воспитанию населения. Огромная роль в этой работе отводилась организованному по решению СНК РСФСР 8 мая 1918 года VIII («ликвидационному») отделу Народного комиссариата юстиции, во главе с Петром Ананьевичем Красиковым. VIII отдел был призван проводить в жизнь Декрет об отделении церкви от государства, таким образом, осуществляя ликвидацию дореволюционных государственно-церковных отношений. Подобные структуры создавались и на местах. В Ярославском крае работали Ярославская и Рыбинская губернские ликвидационная комиссия церковного и монастырского имущества¹.

В 1918–1920 годы центральное место в ряду мероприятий антирелигиозного характера заняла развернувшаяся кампания вскрытия мощей святых Русской Церкви. Начало было положено осенью 1918 года со вскрытия в Олонецкой губернии мощей святого Александра Свирского. Массовый размах кампания приобрела после выхода 16 февраля 1919 года постановления коллегии Наркомата юстиции об организации вскрытия мощей святых на территории России.

В дополнительном разъяснении VIII отдела Наркомюста подчеркивалась необходимость вскрытия мощей на месте из нахождения, так как «на поверку мощей вообще не существует», и таким образом вскрывается «многовековой обман служителей культов». Участие же Ярославской ликвидационной комиссии должно было гарантировать соблюдение такта по отношению к религиозным чувствам верующих. Вскрытие мощей должно проходить в свободное от богослужения время и скопления молящихся в церквях. Сам процесс разоблачения вскрытия было бы желательно запечатлеть на киноплёнку, если в Ярославле такой возможности нет, необходимо было послать извещение в кинематографический отдел².

Первое вскрытие мощей почитаемых православной церковью в Ярославской губернии было проведено весной 1919 года. 9 апреля представителями Губисполкома, Ярославского естественно-исторического общества, экспертами был проведен предварительный осмотр останков ярославских князей

Федора, Давида и Константина, находящихся в Спасо-Преображенском монастыре, и останков князей Василия и Константина, хранящихся в Успенском кафедральном соборе. Подробному осмотру мощи были подвергнуты 11, 12, 14 апреля 1919 года. В ходе осмотра комиссия должна была определить пол, возраст, к какой давности относится смерть осматриваемых, состояние и соединение костей, «состояние мумифицированных клетчаток и чем они мумифицированы»³. По результатам осмотра был составлен акт с описанием мощей, в котором, в случае с останками Федора, Давида и Константина, совершенно определено было отмечено наличие большого количества останков с наличием кожно-мышечных покровов, без следов разложения, что свидетельствовало о том что, никакого обмана народа в данном случае не имело место⁴.

В 1920 году были проведены вскрытия мощей преподобных Геннадия Любимского из Спасо-Геннадиева монастыря и Сильвестра Обнорского из храма Воскресения Христова, села Воскресенского (ныне Любимский район Ярославской области)⁵. Вскрытию мощей преподобных предшествовала переписка Любимского уездного исполнительного комитета с Ярославским Губернским епархиальным советом. Епархиальный совет призывал не вскрывать мощи, находящиеся под спудом. Любимский же исполком объяснял свои действия не только постановлениями вышестоящих органов, но и пожеланием абсолютного большинства населения уезда вскрыть мощи преподобных для установления истины⁶. Епархиальный совет в своем ответном письме обратил внимание, что даже среди православного населения существует неправильное понимание относительно мощей. Мощи некоторых святых действительно прославлены нетлением, но церковь никогда не считала и не считает нетление мощей непременным признаком святости человека. «Она канонизирует, то есть причисляет к лику святых за святость жизни, за те высокие нравственные качества, за те христианские добродетели, которые святые проявили в своей жизни, независимо от того в каком виде находятся их мощи, то есть останки»⁷. Далее в письме отмечено, что Епархиальный совет не может сказать, в какой степени сохранились мощи преподобных, возможно, что от них остались одни кости и то не все. Однако, «...и эти кости представляют для верующего человека святыню, как останки лиц, угодивших Богу, высокими нравственными качествами и своей жизни дорогих сердцу верующего христианина»⁸. Гробницы преподобных Геннадия Любимского и Сильвестра Обнорского были вскрыты и действия комиссии заактированы 26 и 28 сентября соответственно. После проведенных мероприятий мощи обоих преподобных были утрачены.

В 1919–1920 годах в Ярославской губернии, кроме мощей князей Федора, Давида и Константина, Василия и Константина Ярославских, Геннадия Любимского, Сильвестра Обнорского, подобные акты были осуществлены по отношению к мощам Исаяи Ростовского, Дмитрия Ростовского, Авраамия Ростовского, Игнатия Чудотворца Ростовского, Ефросинии Полоцкой⁹.

Одновременно со вскрытием мощей начало проводиться изъятие ценного церковного имущества: мощи некоторых святых находились в литых раках из драгоценных металлов. Ярославская губернская чрезвычайная комиссия одной из первых поставила перед Наркомюстом вопрос о дальнейшей судьбе драгоценных рак и находившихся в ней мощей. Коллегия Наркомюста 11 февраля 1919 года приняла постановление, согласно которому предлагалось передавать мощи в местные музеи в отделы церковной старины¹⁰.

Обороты кампания по изъятию церковных ценностей стала набирать в 1921 году. Весной – летом 1921 года на Советскую Россию обрушилась катастрофа – засуха и губительный голод охватил обширные территории Поволжья, Приуралья, Северного Кавказа, Украины и Крыма. Миллионы человек оказались затронуты этим бедствием. Помощь голодающим возглавил Всероссийский комитет помощи голодающим, созданный в Москве с согласия Советского правительства 21 июля 1921 года группой дореволюционных буржуазных общественных и культурных деятелей. Комитет производил сбор средств и распределял помощь, поступающую из-за рубежа. Не осталась в стороне от помощи голодающими Православная церковь, 22 августа 1921 года Патриарх Тихон выпустил Послание, в котором призывал верующих людей всех конфессий, как в России, так и во всем мире к помощи голодающим. Правительство долгое время колебалось, опасаясь роста авторитета церкви, но, в конце концов все же решило принять ее помощь: 8 декабря 1921 года ВЦИК разрешил религиозным организациям сбор средств на помощь голодающим. К февралю 1922 года Церковь собрала более 8 млн 962 тыс. рублей – огромную по тем временам сумму, не считая драгоценностей и натуральной помощи голодающим¹¹.

В конце августа 1921 года Комитет был распущен, а на его месте возникла «Центральная комиссия помощи голодающим» при ВЦИК. Вслед за этим 23 февраля 1922 года ВЦИК принял Постановление «О порядке изъятия церковных ценностей, находившихся в пользовании групп верующих», ставший правовой основой новой антицерковной кампании. Пункт первый постановления гласил: «Предложить местным Советам в месячный срок со дня опубликования сего постановления изъять из церковных имуществ, переданных в пользование групп верующих всех религий, по описям и договорам все драгоценные предметы из золота, серебра и камней, изъятие коих не может существенно затронуть интересы самого

культы, и передать в органы Народного Комиссариата Финансов со специальным назначением в фонд Центральной Комиссии помощи голодающим»¹².

Газета Ярославского губисполкома «Творческие дни» публиковала сводку о проведении изъятия ценностей по стране. Так, на 10 апреля 1922 года в 34 губерниях было изъято 2 264 пуда 11,5 фунтов серебра, 68 пудов золота¹³. В Ярославской губернии кампания продолжалась и марта по июнь 1922 года, в результате которой было изъято (главным образом в самом Ярославле) 1 пуд 2 фунта золота, 722 пуда серебра, 1322 бриллианта, 15 678 драгоценных камней и вещей. В Рыбинской губернии за май-июнь поступило 5,5 кг золота, 3255 кг серебра, 2 603 драгоценных камня, 2681 жемчужное украшение, 2 жемчужные ризы, 13,7 кг всового жемчуга. На проходившей в ноябре 1922 года XV губернской партийной конференции секретарь губкома И. А. Невский так охарактеризовал кампанию по изъятию церковных ценностей в Ярославской губернии: «В нашей губернии эта кампания прошла без скандала самым благородным образом»¹⁴.

В рассматриваемый период начинается планомерная работа в сфере проведения советских праздников в противовес церковным. Интересен тот факт, что в первые годы советской власти нерабочими днями считались не только революционные праздники, но и праздники религиозные, что свидетельствовало о понимании большевиками невозможности быстрого перевоспитания населения в атеистическом духе. В соответствии с Кодексом законов о труде (1918 год), в 1920 году в газете «Известия» Ярославского Губернского Исполнительного комитета Советов рабочих, солдатских и крестьянских депутатов было опубликовано постановление Губернского отдела труда и Губернского совета профсоюзов, согласно которому нерабочими днями считались 6 революционных (1 января – Новый год, 22 января – день 9 января 1905 года, 12 марта свержение самодержавия, 19 марта – День парижской коммуны, 1 мая – День Интернационала, 7 ноября – День пролетарской революции) и 10 церковных праздников (Рождество – 2 дня, Крещение – 1 день, Благовещение – 1 день, Пасха – 3 дня, Духов день – 1 день, Преображение – 1 день, Воздвижение – 1 день), остальные нерабочие дни, ранее считавшиеся праздничными отменялись¹⁵. Однако, согласно атеистическим взглядам большевиков, их отношению к религии, как предрассудку и пережитку прошлого, религиозные праздники и обряды должны были уйти из жизни населения страны, а на смену им должны были прийти празднования с антирелигиозным содержанием.

Одним из таких примеров может служить проведение «Комсомольского Рождества» в Ярославле¹⁶. На совещании партийных и комсомольских работников, состоявшемся 19 декабря 1922 года, была образована комиссия, которая должна была разработать детальный план праздника¹⁷. Празднование «Комсомольского Рождества» предполагалось проводить в ночь на 7 января с десяти часов вечера. Все помещения, где должно проходить празднование должны были быть «иллюминированы и декорированы» и снабжены духовыми оркестрами. Программа вечеров представляла собой инсценировки на темы «Поклонения духу», «Поклонения культу природы», «Поклонения Христу», причем перед каждой сценкой лектор должен был сделать доклад по теме. Разработка театрального представления была поручена Союзу поэтов. Далее празднование включало в себя хоровое отделение, декламацию, бал-маскарад и фейерверк. По окончании праздника комсомольцы, собираясь в группы, должны были расходиться «с фонарями, красными звездами и песнями»¹⁸. В Губкоме комсомола имелись планы и по проведению Комсомольской Пасхи¹⁹.

В качестве еще одного примера проведения мероприятий антирелигиозного характера может служить обряд крещения в коммуне «Цивилия», осуществленного в духе нового времени. Газета «Известия Ярославского губисполкома» от 8 июня 1920 года разместила заметку «Крещение в коммуне», в которой описывается данный обряд. Само мероприятие проходило вечером, после работы в присутствии всех членов коммуны. Старшая коммунарка погрузила младенца три раза в воду, под пение «Интернационала» школьниками-коммунарами. Затем один из коммунаров произнес речь на тему «Вера и Обряды», по окончании которой состоялся ужин с беседами на семейные темы. Торжество закончилось пением «Марсельезы» и других революционных песен²⁰. Интересно, что полностью от религиозного обряда крещения коммунарам отойти все же не удалось, о чем свидетельствует троекратное погружение младенца в воду. Именно троекратное окунание крещаемого в воду купели является главным действием всего обряда, так как является символом тех трех дней, в течение которых Иисус Христос находился в гробе, после которых состоялась его Воскресение.

Однако, несмотря на все мероприятия, проводимая государством политика в отношении церкви в первые годы Советской власти, кампании по насаждению всеобщего атеизма и ликвидации церкви на этом этапе не принесли ожидаемого результата. Оценка проводимой работы в области антирелигиозной политики была дана на одном из заседаний президиума Рыбинского губкома РКП (б) в феврале 1922 года: «... президиум находит, что до сего времени работа в этой области велась слабо по всей Республике...»²¹. Годом ранее, в феврале 1921 года, временно исполняющий должность заведующего Ликвидационной

комиссией церковного и монастырского имущества В. Михайловский в докладе Ярославскому губернскому отделу управлений: «Вступив 10/XII – 1920 г. в должность Врид Зав. Губ. Ликв. Кома и ознакомившись с делами Комиссии, считаю долгом довести и до сведения Губ. Отдела Управления следующее: важный в политическом отношении декрет Совнаркома от 23/I – 1918 г. об отделении церкви от государства до настоящего времени в пределах Ярославской губернии не приведен полностью в жизнь согласно изданных Наркомюстом и Наркомвнудел инструкций для его проведения. Как видно из имеющейся в делах Комиссии переписки, деятельность органов, проводивших декрет на местах, носила случайный характер без определенных указаний со стороны Ярославской Губернской Ликвидационной Комиссии. В некоторых уездных городах были созданы специальные органы, для проведения в жизнь декрета, которые помимо Губ. Комиссии сносились с VIII-м Отделом Наркомюста и деятельность их тогда шла в разрез с запоздалыми распоряжениями Губ. Ликвидационной Комиссии...»²².

Начавшаяся в стране Гражданская война, Ярославский (белогвардейский) мятеж в июле 1918 года и ликвидация его последствий, борьба с вооруженными формированиями дезертиров, бандами князей Гагарина и Голицына, братьев Озеровых, действовавших на территории обеих губерний, продовольственный кризис отодвинули на второй план решение вопросов, связанных с проведением антирелигиозной политики в Ярославском крае в рассматриваемый период. Кроме того, на результат проводимой работы сказалась частая смена, перегруженность ответственных работников и слабая деятельность губернской ликвидационной комиссии в связи с чем, проводимая антирелигиозная политика не была планомерной, а потому и не плодотворной.

Примечания

¹ Рыбинская губерния образована 3 февраля 1921 года из пяти уездов Ярославской и двух уездов Тверской губернии. После ее ликвидации 15 февраля 1923 года ее уезды возвращены в исходные губернии. В данной работе обе губернии объединены общим названием Ярославский край.

² ЦДНИ ГАЯО Ф. 1. Оп. 27. Д. 82. Л. 41.

³ ГАЯО Ф. Р–238. Оп. 2. Д. 69. Л. 5.

⁴ Там же, Л. 6–8.

⁵ ЦДНИ ГАЯО Ф. 394. Оп. 3. Д. 10. Л. 101

⁶ Там же, Л. 101.

⁷ ЦДНИ ГАЯО Ф. 394. Оп. 3. Д. 10. Л. 103.

⁸ Там же, Л. 103.

⁹ Майорова Н. С. Вскрытие мощей Сергия Радонежского и кампания по ликвидации мощей во всероссийском масштабе// <http://cyberleninka.ru/article/n/vskrytie-moschey-sergiya-radonezhskogo-i-kampaniya-po-likvidatsii-moschey-vo-vserossiyskom-masshtabe>.

¹⁰ Там же.

¹¹ Безверхий А. С. Кампания по изъятию церковных ценностей из православных храмов в Семипалатинской губернии//<http://vko-eparhia.kz/eparhiya/history/153-the-campaign-to-seize-church-property-from-the-orthodox-churches-in-semipalatinsk-province.html>.

¹² Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского правительства. М.: Издание Народного комиссариата Юстиции. № 19. 1922. 7 апреля. Статья 217. С. 297.

¹³ Творческие дни. Орган Ярославского губисполкома. 1922. 16 апреля.

¹⁴ ЦДНИ ГАЯО Ф. 1. Оп. 27. Д. 726. Л. 21.

¹⁵ Известия Ярославского губисполкома. 1920. 18 января.

¹⁶ ЦДНИ ГАЯО Ф. 496. Оп. 12. Д. 61. Л. 124.

¹⁷ ЦДНИ ГАЯО Ф. 1. Оп. 27. Д. 979. Л. 107.

¹⁸ Там же, Л. 108, 112, 113.

¹⁹ ЦДНИ ГАЯО Ф. 1. Оп. 27. Д. 980. Л. 7.

²⁰ Известия Ярославского губисполкома. 1920. 8 июня. Л. 7.

²¹ ЦДНИ ГАЯО Ф. 2. Оп. 7. Д. 174. Л. 65.

²² ГАЯО Ф. Р–238. Оп. 1. Д. 883. Л. 7.

УДК 821.161.1-312.109

М. С. Щавлинский

Феномен спирали в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева»

Анализируется феномен спирали в романе «Жизнь Арсеньева». Автор полагает, что философская концепция спирального развития может быть рассмотрена одновременно на композиционном и семантическом уровнях произведения. Спираль обретает символическое значение и является важнейшим элементом архитектоники романа.

Ключевые слова: Бунин, Жизнь Арсеньева, структура, архитектура, спираль, феномен спирали, семантика

Maksim S. Shavlinskii

Phenomenon of spiral in novel «Life of Arseniev» by Ivan A. Bunin

The article examines the phenomenon of spiral in the novel «The life of Arseniev» by I. A. Bunin. The author believes that philosophical conception of spiral development could be examined at the two levels: compositional and semantical ones. Spiral is to be one of the main a symbol of the novel.

Keywords: Bunin, Life of Arseniev, spiral, cycle, form of consciousness, structure, architecture of the novel, phenomenon of spiral

Одной из первых наблюдение о том, что роман по своей форме строится как кругообразная спираль, высказала А. В. Полупанова: «Лирический сюжет... предполагает спиралевидный ход повествования, спиралевидное развитие и изображение событий, реализуемое с помощью разнообразных повторов одних и тех же ситуаций... авторская мысль движется словно по спирали, вершая назначенный круг исканий – от молодости к старости, а потом от старости вновь к детству»¹.

Указав на особенности спиралевидной композиции и соответствующее движение авторской мысли, исследовательница не описала само спиральное построение текста. Кроме того, представляется терминологически неточным говорить о «движении авторской мысли». Скорее следует говорить о движении нарратива, связанного с мыслительными особенностями Арсеньева, являющегося одновременно и героем, и повествователем.

Спираль как форма построения романа. Композицию романа нельзя назвать кольцевой, но внутри отдельных частей или сюжетных линий мы часто встречаем закольцованные элементы, в развитии образующие фигуру, напоминающую спираль. Закольцованный элемент – некий шаблон дня, который повторяется на протяжении длительного времени с незначительной вариативностью. Каждый из вариантов инвариантного дня придает закольцованному дню спиральное движение времени и смыслов. Вот что по этому поводу пишет Е. Р. Пономарев: «игра на временных характеристиках нарратива, неразличение времен типа continuous и indefinite. Уникальное, единственное событие часто подается как происходившее постоянно в течение определенного периода времени. И наоборот: постоянно происходившее событие может получить свойства уникального»². Приведем несколько примеров.

«В усадьбе на восходе солнца, с первым щебетаньем птиц в саду, просыпается отец. Совершенно убежденный, что все должны просыпаться вместе с ним, он громко кашляет, громко кричит: „Самовар!“. Просыпаемся и мы, с радостью от солнечного утра... После чая отец иногда едет со мной на беговых дрожках в поле, где, смотря по времени, или пашут... без шапок мужики, или выпальвают то просо, то картошки несметные девки... или на зное косят... Полдень помню такой: жаркое солнце, волнующие кухонные запахи, бодрое предвкушение уже готового обеда у всех возвращающихся с поля»³.

Описываемый полдень выделяется из общей массы, являясь частным примером всех полдней вообще, за исключением описываемого ниже.

«В такой полдень видел я однажды брата Николая, тоже на возу, на траве с цветами, приехавшего с поля с Сашкой, девкой из Новоселок. Я уже что-то слышал о них на дворне, – что-то непонятное, но почему-то запавшее мне в сердце. И теперь, увидав их вдвоем на возу, вдруг с тайным восторгом почувствовал их красоту, юность, счастье»⁴.

Во второй полдень впервые появляется с братом Николаем Сашка. Это важное событие, хотя ребенок еще не может осознать в тот момент, почему это событие ему запомнилось. Второй полдень выделяется из череды всех дней, данных в комплексном воспоминании, и он отличается от конкретного, но не насыщенного событиями полдня, описанного ранее.

Сравнивая эти воспоминания, мы наблюдаем их развитие. Сначала нам даны картины полдней вообще, собранные из различных дней. Далее нарисован один конкретный полдень, хотя он не отличается от других таких же, но является частным, описывающим их все сразу. Затем идет второй полдень, и он не похож на все предыдущие, так как теперь Арсеньев увидел брата Николая и Сашку. Но еще до этого внутри него таилось «что-то непонятное, но почему-то запавшее мне (Арсеньеву. – *М. Щ.*) в сердце», теперь, когда он увидел их вместе, это «что-то непонятное» преобразовалось в новое чувство. Следовательно, второй полдень как бы заложен в первом и во всех обобщенных полднях. Картина полдня развивается, но это развитие по кругу или, точнее, по спирали, потому что в конечной точке все же кое-что изменилось.

Таких закольцованных дней в романе немало. Годы, проведенные героем в гимназии, становятся кольцом, которое хочется (и герою и читателю) разорвать, – в итоге Алексей не заканчивает ее, уходит в последний год обучения. Другой случай: в начале 4-й книги Арсеньев хочет уехать из родительского имения Батурино, потому что вся его жизнь кажется ему пустой. Жизнь эта циклична, отъезд из родительского дома станет разрывом кольца. Все закольцованные события должны быть разорваны. В детстве такие разрывы происходят бессознательно, а в подростковом и юношеском возрасте – они уже осознаны и готовятся заранее.

Отъезд из Батурино готовится долго. Этот шаг требует смелости, ведь Арсеньев никогда не уезжал далеко от дома, тем более в неизвестность. Мы можем видеть, как долго, под влиянием разных факторов созревает у него идея об отъезде. «В этот вечер я впервые замыслил рано или поздно, но непременно покинуть Батурино», – сказано в XI главе 3-й книги⁵. А отъезд происходит лишь в X главе 4-й книги – «Выехал я, конечно, не „на днях“, – нужно было сперва собрать хоть какие-нибудь деньги в дорогу, – но все равно: наконец выехал»⁶. Между этими вехами подготовке отъезда способствуют разговоры с Балавиным, разговор с отцом, разговоры со старшими братьями, первая любовно-эротическая история и просто рассуждения о смысле собственной жизни, переходящие в неизменную мысль о том, что пора начинать взрослую жизнь – жизнь вне родительского дома.

Спираль как форма сознания Арсеньева. Вероятно, спиральная композиция отражает особенности сознания героя-повествователя. Начальной точкой композиции и одновременно начальной точкой движения повествующего сознания становится рождение героя. Затем сознание Арсеньева – мальчика и Арсеньева – юноши будет расширяться, пока не дойдет до своего предела. Каждый новый образ, новое открытие, новая информация – все увеличивает спираль, способствует ее постоянному расширению. Пределом расширения можно посчитать сознание пожилого Арсеньева⁷. За пределы спирали Арсеньев пытается выйти с помощью Прапамяти⁸ – через точку рождения).

Приведем некоторые примеры, указывающие на точки значительного расширения спирали – переходе сознания героя на новый виток.

«В августе того года я уже носил синий картузик с серебряным значком на околыше. Просто Алеши не стало, – теперь был Арсеньев Алексей, ученик первого класса такой-то мужской гимназии»⁹.

«Не кричите на меня и не говорите мне ты. Я вам не мальчик... В самом деле, мальчиком я уже не был. Я быстро рос душевно и телесно. Я жил теперь уже не одними чувствами, приобрел некоторое господство над ними, стал разбираться в том, что я вижу и воспринимаю, стал смотреть на окружающее и на переживаемое мной до известной степени сверху вниз. Нечто подобное я испытал при переходе из детства в отрочество. Теперь испытывал с удвоенной силой. И, бродя в праздничные дни с Глебочкой по городу, замечал, что рост мой почти равен росту среднего прохожего, что только моя отроческая худоба, стройность да тонкость и свежесть безусого лица отличают меня от этих прохожих»¹⁰.

Несколько иначе выстроено момент, когда Арсеньев смотрит на себя в зеркало¹¹, однако это тоже начало нового витка.

Расширения спирали могут приходиться неожиданно, вроде смерти Сеньки или Нади. Смерть требует какого-либо объяснения, а для детского сознания факт смерти вообще не понятен. Расширением спирали оказывают моменты, когда Арсеньев слушает сказки, затем занимается с Баскаковым, читает книги (жития святых, классику), учится в гимназии и т. д. Любая новая информация, полученная из книг или из собственного опыта – увеличивает базу знаний Арсеньева, а главное, позволяет смотреть на мир сквозь призму усвоенной информации. Так, например, прочитав «Дон

Кихота», книги о пиратах, а потом «Робинзона Крузо», Арсеньев воспринимает реальность через эти книги – бегает с Баскаковым по чердаку в поисках клада, мечтает о рыцарстве и т. д.

Таким образом, философская концепция спиралевидного развития, имманентно присутствующая в сознании Арсеньева, играет ключевую роль в развитии сюжета и последовательности действий, позволяет описать мышление, поступки героя и является отрефлексированным модусом в сознании рассказчика. Иначе говоря, именно концепция спирали позволяет повествователю в романе осмыслять, объяснять и описывать самого себя в юности. Спираль с точки зрения композиции должна быть воспринята как основной каркас произведения. На спираль накручиваются все главные события в «Жизни Арсеньева». Благодаря спирали повествование Арсеньева о собственной жизни уходит от примитивной линейности: появляется возможность неоднократно возвращаться к одному и тому же событию, показывая его с разных сторон и раскрывая все глубже.

В последнее время убедительно показано, что сам творческий путь Бунина удобнее воспринимать не как прямую, а как последовательность концентрических кругов. Поскольку «творчество Бунина – это скачки и переломы, забеги вперед и возвраты в прошлое, постоянные изменения творческого метода при сохранении некоторых общих мировоззренческих установок»¹². Настоящая статья подкрепляет эту точку зрения наблюдениями над единственным романом И. А. Бунина.

Примечания

¹ Полупанова А. В. Формы выражения авторского сознания в автобиографической прозе И. Бунина и М. Осоргина: «Жизнь Арсеньева» – «Времена»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Уфа, 2002. С. 10.

² Пономарев Е. Р. «Жизнь Арсеньева» как история моего современника: движение автобиографическим форм повествования от В. Г. Короленко к И. А. Бунину. Ч. 1 // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та культуры и искусств. 2014. № 4 (21). С. 159.

³ Бунин И. А. Жизнь Арсеньева // Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1988. Т. 5. С. 20–21.

⁴ Там же. С. 21.

⁵ Там же. С. 118.

⁶ Там же. С. 138.

⁷ О. В. Сливичкая делит повествование в романе на три уровня. Здесь мы имеем ввиду уровень «взрослого Арсеньева, вспоминающего свою жизнь» (Сливичкая О. В. Повышенное чувство жизни: мир Ивана Бунина. М.: РГГУ, 2001. С. 230).

⁸ Прапамять – мотив, описанный Ю. В. Мальцевым. По мнению исследователя, для Бунина характерна память о прошлых цепях существования. Арсеньев – герой с явным ощущением своих прошлых «цепей существования» (Мальцев Ю. В. Иван Бунин (1870–1953). М.: Посев, 1994. Гл. Прапамять).

⁹ Бунин И. А. Жизнь Арсеньева. С. 46.

¹⁰ Там же. С. 68.

¹¹ Там же. С. 161. Е. Р. Пономарев называет этот момент первой объективацией героя (Пономарев Е. Р. «Жизнь Арсеньева» как история моего современника. Ч. 1. С. 161).

¹² Пономарев Е. Р. От «Жизни Арсеньева» к «Темным аллеям»: эмигрантское творчество И. А. Бунина в свете последних текстологических изысканий // Рус. лит. 2017. № 4. С. 229.

Е. А. Каганова

Крымский миф в травелогах первой трети XIX века

В статье предпринята попытка систематизации образов Крымского полуострова в литературе путешествий XVIII века. На материале нескольких произведений в хронологическом порядке прослеживается формирование, развитие и деконструкция крымского мифа, сложенного из двух равноправных частей: государственной идеологии и культурных парадигм эпохи.

Ключевые слова: литература путешествий, Крым, травелог

Elena A. Kaganova

The Crimea in the travelogues of the first third of the XIX century

The article attempts to systematize images of the Crimea in travel literature of the 18th century. The formation, development and deconstruction of the Crimean myth composed of two equal parts: the state ideology and cultural paradigms of the era are traced in chronological order on the material of several works.

Keywords: travel literature, Crimea, travelogue

Термин «крымский текст» был введен А. П. Люсым по аналогии с термином «петербургский текст»¹. Крымский миф как картина восприятия полуострова людьми той или иной эпохи является частью системы крымского текста. Развитие крымской темы в политике и литературе исследовал А. Л. Зорин, опираясь на политические манифесты последней трети XVIII века и анализируя, как идеи политических текстов транслировались в поэзии². Объединив выводы этих исследований, мы имеем отправную точку, с которой крымский миф начал формироваться, – поэтико-политические установки Греческого проекта Екатерины II и их метафорическое сопровождение в поэзии.

Однако эти фундаментальные исследования не обращаются к литературе путешествий. Крымские травелоги, несмотря на общий интерес к крымскому тексту, на сегодняшний день практически не изучены. В то время как литература путешествий, находящаяся на стыке документалистики и художественного вымысла, является важнейшим материалом культурологических исследований, и значение travel writing лишь усиливается в последние десятилетия³.

В этой статье впервые ставится проблема формирования и развития Крымского мифа в травелогах 1800–1830-х годов. Под травелогам (литературой путешествий) мы вслед за Е. Р. Пономаревым понимаем такие художественные произведения, которые ориентированы на объективное описание реально совершенной поездки; сюжетообразующим элементом в них становится путь из одной точки пространства в другую⁴.

История путешествий в Крым и их литературной обработки берет начало еще в древней литературе хождений [10]. В XVII веке первыми оставляют заметки о поездке в Крым ученые В. Зуев, К. Габлиц и П. Паллас. Помимо высокой научной ценности этих текстов, отмечают и их литературные достоинства: «Крымоописательные труды этих ученых в известной мере являются и памятником российской словесности»⁵. Но, несмотря на изящный слог, эти произведения мы относим к научной эссеистике.

В екатерининскую эпоху меняется литературный процесс: «в XVIII столетии в России <...> дворяне начинают вести дневники, сначала для себя, а потом жанр дневников или записок становится литературным жанром»⁶. По-видимому, традиции европейского сентиментализма, путешествий Н. М. Карамзина и А. Н. Радищева повлияли на литераторов, отправившихся в Крым.

Кроме традиций сентиментального путешествия, на авторов влияла и политическая риторика Екатерины II. Россия в ходе реализации Греческого проекта должна была стать освободителем христианских народов на Балканах. Смещая политические ориентиры с Балканского полуострова в Крым, Российская империя становилась государством, которое должно было дать диким народам свет христианства, как некогда поступила в ее отношении Византия: «Согласно истории, Херсонес – колыбель российского христианства... Следовательно, восстановление христианского правления в Таврической области и превращение ее в своего рода рай вело бы к завершению определенного исторического цикла»⁷.

Так как Крым был территорией чужой и неизведанной, перед Россией вставала проблема культурной интеграции завоеванного полуострова. Авторы-имперцы, посещая Крым, пишут травелоги, качественно отличающиеся от прежней литературы о Крыме: «Существенно важны созданные в период екатерининского царствования путешествия по Новороссии и путешествия в Крым – впервые травелог использовал традиции колонизирующего путешествия для ментального присоединения к империи завоеванных территорий»⁸.

Таким образом, при чтении крымских травелогов конца XVIII века необходимо иметь в виду две тенденции, которые влияли на восприятие Крыма путешественниками: традиция сентиментальных путешествий и Греческий проект Екатерины Великой. Два травелога В. В. Измайлова и П. И. Сумарокова – соответственно – раскрывают обе установки эпохи.

«Путешествие в полуденную Россию» В. В. Измайлова, по выражению А. Ю. Соловьева, – «поиск счастья в сентиментальной трактовке»⁹. Перед нами роман в письмах, сосредотачивающийся на описании быта, нравов и крымской природы. Но основной предмет рефлексии – чувства и мысли героя-рассказчика, его поиск идеального дома. Измайлов едет в Крым по велению сердца, его интенция – поиск душевного умиротворения: «Так и буду пилигримствовать, утешаясь жизнью, наслаждаясь меланхолией»¹⁰.

Главным критерием выбора идеального места для жизни является согласованность жизни человека с природой. Путешествуя по полуострову, герой отмечает несколько мест, в которых «живут еще простота, счастье и свобода»¹¹. Собственно, и красота пейзажей, и жизнь татар обретают райские черты. Разнообразие климата, богатство животного и растительного миров получают высокую оценку путешественника, Таврида «с ее приятной долиной, с ее богатыми садами под венцом лавров и оливок: счастливая эмблема благоденствия и мира»¹².

Простая и тихая жизнь татар очаровывает рассказчика. Измайлов склонен идеализировать «пейзан», что характерно для «объективного сентиментализма»¹³. Место, которое более других пришлось по сердцу герою-рассказчику, откуда он не хотел бы уезжать, – это дом его друзей: «Акмечеть мне кажется раем. Безмятежная жизнь в недрах живописной Натуры и среди тихого общества есть благополучие неоцененное»¹⁴.

В целом, роман в письмах Измайлова по форме и содержанию является классическим сентиментальным путешествием, в котором Крым предстает райским местом.

Политического же пафоса в произведениях В. В. Измайлова нет. Это с избытком компенсируют травелог его современника П. И. Сумарокова. Произведения П. И. Сумарокова о его поездках в Крым принято называть сентиментальными¹⁵. Однако мы считаем, что это травелог государственно ориентированный, «имперский», по терминологии Е. Р. Пономарева. Герой Сумарокова имеет иные интенции, нежели интенции путешественника-сентиментализма, и транслирует имперскую идеологию Греческого проекта.

В 1802 году Сумароков был назначен судьей в Крымской комиссии, его обязанностями стал сбор исторических, этнографических и географических сведений о полуострове. Тогда, в самом начале XIX века, были написаны «Досуги крымского судьи, или Второе путешествие в Тавриду».

Герой «Досугов...» по приказу Императора отправляется в Крым, он – исполнитель царской воли и носитель имперской идеологии. Герой-рассказчик собирается в путь с пониманием своей миссии – он, с одной стороны, должен нести просвещение в Крым, с другой, – транслировать знания о Крыме в столицу империи.

По пути в Крым рассказчик проезжает Тверь, которая облагодетельствована Императрицей: Екатерина ей «даровала <...> новое бытие»¹⁶. Эта зарисовка имеет функцию пролога по отношению к описанию Крыма. Присоединение к империи, которая сама по себе и есть локус благоденствия, превратит полуостров в такую же Тверь.

Политическую окраску приобретает столь любимый Измайловым образ райского сада: «Таврида есть пространный, ароматный сад, кладовая сокровищ и приветливая притом надежная служница для империи»¹⁷, но ныне этот сад запущен из-за необразованности и распущенности нравов коренного населения. Сумароков пишет о том, что присоединение Тавриды к России является благом для обеих сторон, что подчинение абсолютной власти Росийской империи необходимо для пользы народа. Татары, помимо просвещения и христианства, получают и социально-экономические выгоды: «Итак из всего явствует, что Татары с переменой властителя над собой переменили во благо и свои участи. <...> повинности их сделались ограниченнее, напротив же продаваемые ими вещи от умножения покупателей вздорожали к их обогащению»¹⁸.

В травелог П. И. Сумарокова сентиментальный крымский миф, заключающийся в представлении полуострова райским местом, переработан для трансляции политических установок, потому наряду с идиллическими пейзажами следуют поучения и планы на будущее.

С воцарением Александра I крымская тема в литературе уже не освещалась столь широко, приоритеты императора сместились на европейскую внешнюю политику, но идеи Греческого проекта не опровергались. А литературный процесс двигался от сентиментализма к романтизму.

Интерес путешественников к Крыму не угас: в 1810–20-х годах Крым посещают В. Б. Броневский, А. С. Пушкин и М. И. Муравьев-Апостол, А. С. Грибоедов и П. П. Свиньин, А. Н. Муравьев и А. Мицкевич.

В книге В. Б. Броневского (1815) заметно движение крымского текста от сентиментальной к романтической парадигме. «Обозрение Южного берега Тавриды» – это травелог морского офицера. Хотя автор в предисловии претендует на объективность изложения, мы согласимся с Н. В. Константиновой, что «в путевых заметках возникает интересный феномен авторской точки зрения, очевидное «напряжение» между двумя нарративными стратегиями: автора-документалиста, этнографа, историка и автора-писателя, литератора, художника»¹⁹.

С одной стороны, Броневский описывает реалии полуострова, оценивая его военно-экономический потенциал. Так, Севастополь заслуживает восхищения как город, предназначенный для военного флота и торгового порта: «Севастополь должен занять первое место в числе торговых городов Империи и быть красою Южного края»²⁰. Броневский дает практические советы по развитию полуострова, делает критические замечания и оптимистично пишет о будущем.

С другой стороны, Крым у Броневского – своего рода романтический пейзаж. Для Броневского нет Крыма – «райского сада», где душа счастливо успокоится. Это полуостров, таящий в себе опасности: отсутствие инфраструктуры, дорог, карт; воплощение бессилия человека перед стихией. Например, рассказано о том, как путешественники заплутали в горах и были представлены сами себе среди стихии»²¹. Рассказчик не скрывает и разочарования, которое он испытал, увидев природу Крыма: «воображал его <...> очаровательную страну; но остров сей <...> представлял обманутому взору одни бесплодные скалы»²².

Подводя итог собственным впечатлениям, Броневский сравнивает Крым с садом Гесперид: «Я осмеливаюсь называть его романтической страной, Гесперидским садом, от плодов коего вкушал <...> по преодолении многих опасностей и беспокойств»²³. По его замечанию, только отважный человек получит пользу и радость от пребывания в Крыму, то есть в крымский миф входит сильный романтический герой, не ищущий душевного покоя, но готовый сражаться с природой и обстоятельствами.

В 1820-х годах крымский миф и связанные с ним легенды и образы сталкиваются с эстетикой реализма. Почти научной монографией можно назвать «Путешествие по Тавриде в 1820 году» И. М. Муравьева-Апостола, настолько глубоко герой-рассказчик переосмысляет весь корпус исторических и литературных работ о Крыме. Помимо развития научного знания о крымской истории и современности, этот травелог «отражает заметную эволюцию в литературном восприятии Тавриды»²⁴.

Сюжет о поиске утраченного храма Ифигении обрабатывается и в придворной поэзии екатерининской эпохи, и в травелогах В. В. Измайлова и П. И. Сумарокова. В произведениях, предшествовавших работе Муравьева-Апостола, герои чувственно переживают подробности этой мистической легенды, вплетая ее в метафорический фон своих произведений. У Муравьева-Апостола, напротив, поиск храма Ифигении не является поводом к душевной рефлексии героя. Рассказчик проводит ретроспективный анализ нескольких источников (от Страбона до Палласа), сопоставляет их замечания, находит разночтения и на собственном опыте делает вывод о местонахождении храма»²⁵. Так герой-рассказчик переводит метафору, ассоциирующуюся с Крымом, в область фактов, совершая тем самым деконструкцию легенды в сознании читателя.

Крымский миф и его мотивы, уже закрепившиеся в ассоциативном «крымском» ряду, в травелоге И. М. Муравьева-Апостола получают почти научное осмысление и переживают деконструкцию. То, что в сентиментальных и романтических трактовках идеализировалось (древнегреческие мотивы, пейзажи, культура татар), теперь освещено критически и реалистично.

В целом, романтический миф Крыма существовал недолго, а в травелогах отражен менее, чем в поэзии: для читателей XIX века Крым романтический связан более с текстом К. Н. Батюшкова «Таврида», рядом стихотворений А. С. Пушкина и поэмой «Бахчисарайский фонтан».

В эпоху правления Николая I традиция путешествий в Крым уже оформилась среди русских вояжеров. И теперь, спустя полвека после присоединения Крыма к империи, в травелогах появляется критическая оценка имперского влияния.

Н. С. Всеволожский отправился в Крым, имея авторитет историка и государственного деятеля, находясь в отставке. Молодость путешественника пришлась на окончание правления Екатерины II, когда крымский миф уже сформировался в литературе. Во время путешествия автору было 64 года. Отчасти поэтому его травелог имеет оттенок ностальгии и сосредоточен на прошлом: прошлом героя и прошлом екатерининской России: «Это место воспоминаний!»²⁶.

По приезде в Крым путешественник проникается благодарностью к императрице и восхищается ее деяниями: «одно из величайших благодеяний Екатерины есть завоевания и присоединение Крымского полуострова к России»²⁷. Однако восхищение и ностальгия не мешают ему проводить деконструкцию Крымского мифа, показывая, что высокие ожидания просветителей 1780-х годов не оправдались.

Путешественник по-прежнему страдает от отсутствия нормальных дорог, он должен пользоваться услугами проводника и мечтать о скорейшем приезде в дом своей сестры, так как достойного места для ночевки ему не найти.

Если говорить о просвещении татар, то империя, по замечанию героя-рассказчика, и тут не преуспела: «мы еще не успели просветить татар, и уже принесли им начало разврата и страсть к сребролюбию»²⁸.

Такой безрадостный итог завершает развенчание крымского мифа у Н. С. Всеволожского.

Итак, изначально представления о Крыме в травелогах были сформированы риторикой Греческого проекта Екатерины II и дополнены сентиментальной традицией. Закономерно, что в первых крымских травелогах В. В. Измайлова и П. И. Сумарокова центральным является образ Крыма – райского сада.

Затем в травелогe В. Б. Броневского метафора «райского уголка» сменяется сравнением Крыма с «садом Гесперид». Позднее И. М. Муравьев-Апостол стал автором травелога, положившего начало объективному восприятию полуострова, разделению мифов и исторических фактов. В «Путешествии...» Муравьева-Апостола культурные и исторические мифы переосмысляются и превращаются в условные образы. Политические же установки Греческого проекта проходят деконструкцию в травелогe Н. С. Всеволожского, когда рассказчик сравнивает метафоры с реальностью.

С началом Крымской войны прежние стереотипы сменяются новыми. Крым, до сих пор считавшейся территорией чужой, станет родным, так как за него будут сражаться и погибать русские люди. Мифологическая парадигма будет кардинально изменена, хотя в основу ее лягут и сентиментальные метафоры, и романтические черты, и имперские интенции.

Примечания

¹ Люсий А. П., Крымский текст в русской литературе / А. Люсий. – СПб.: Алетейя, 2003. 314 с.

² Зорин А. Л., Кормя двуглавого орла: Литературная и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX в. / Андрей Зорин. – Москва: Новое лит. обозрение, 2004. 415 с.

³ Пономарев Е. Р., Типология советского путешествия: советский путевой очерк 1920–1930-х годов / Е. Р. Пономарев. – Санкт-Петербург: СПГУТД, 2011. 275 с.; Пономарев Е. Р., Типология советского путешествия: путешествие на Запад в литературе межвоенного периода / Е. Р. Пономарев. – Изд. 2, испр. и доп. – Санкт-Петербург: СПбУКИ, 2013. 412 с.

⁴ Пономарев Е. Р., Типология советского путешествия: путешествие на Запад в литературе межвоенного периода / Е. Р. Пономарев. – Изд. 2, испр. и доп. – Санкт-Петербург: СПбУКИ, 2013. С. 8–16.

⁵ Люсий А. П., Крымский текст в русской литературе / А. Люсий. – СПб.: Алетейя, 2003. С. 25.

⁶ Рыкова Е. К., Пути развития русской литературы в Екатерининскую эпоху: «свое» и «чужое» в литературе и на книжном рынке / Е. К. Рыкова. – Ульяновск: УлГТУ, 2008. С. 116.

⁷ Шенле А., Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий, 1790–1840 / Андреас Шенле; [пер. с англ. Д. Соловьева]. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2004. С. 200.

⁸ Пономарев Е. Р., Русский имперский травелог // Новое литературное обозрение. – 2017. № 144. С. 40.

⁹ Соловьев А. Ю., «Путешествие в полуденную Россию» В. В. Измайлова в контексте русской литературы путешествий конца XVIII – начала XIX веков: автореферат диссертации на соискание ученой степени к. филол. н.: специальность 10.01.01 <Русская литература> / Соловьев Андрей Юрьевич; [Ин-т русской лит. (Пушкинский Дом)]. – Санкт-Петербург, 2011. С. 7.

¹⁰ Измайлов В. В., Путешествие в полуденную Россию Владимира Измайлова. Новое издание, вновь обработанное автором. – Москва: в типографии Христоф. Клаудия, 1805. Т. 1. С. 6.

¹¹ Там же. С. 26.

¹² Там же. С. 78.

¹³ Арзуманова М. А., Русский сентиментализм в литературно-общественной борьбе 90-х годов XVIII века: Автореферат дис. на соискание учен. степени кандидата филол. наук / Ленингр. гос. ун-т им. А. А. Жданова. – Ленинград, 1964. С. 7.

¹⁴ Измайлов В. В., Путешествие в полуденную Россию Владимира Измайлова. – Новое издание, вновь обработанное автором. – Москва: в типографии Христоф. Клаудия, 1805. – Т. 1. С. 80.

¹⁵ Курьянов С. О., Крымский текст в русской литературе X–XIX веков: очерки по истории формирования и развития // Художественный дискурс: филологический анализ. – Севастополь: Рибест, 2016. С. 173.

¹⁶ Сумароков П. И., Досуги крымского судьи или Второе путешествие в Тавриду. – СПб, 1803–1805. – Ч. 1. С. 154.

¹⁷ Там же. С. 180.

¹⁸ Сумароков П. И., Досуги крымского судьи или Второе путешествие в Тавриду. – СПб, 1803–1805. – Ч. 2. С. 36.

¹⁹ Константинова Н. В., Русский травелог начала XIX века: феномен авторской стратегии (на материале путевых записок В. Б. Броневского) // Сибирский филологический журнал. – Новосибирск, 2016. – Вып. № 7. С. 82.

²⁰ Броневский В. Б., Обзорение Южного берега Тавриды. В 1815 году. – В Туле: В типографии Губернского правления, 1822. С. 15.

²¹ Там же. С. 105–111.

²² Там же. С. 98.

²³ Там же. С. 177.

²⁴ Шенле А., Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий, 1790–1840 / Андреас Шенле; [пер. с англ. Д. Соловьева]. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2004. С. 126

²⁵ Муравьев-Апостол И. М., Путешествие по Тавриде в 1820 году. – Санкт-Петербург, 1823. С. 86–92.

²⁶ Всеволожский Н. С. Путешествие через Южную Россию, Крым и Одессу в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж в 1836 и 1837 годах / Н. С. Всеволожского. Т. 1–2. – Москва: тип. А. Семена, при Имп. Мед.-хирург. акад., 1839. – Т. 1. С. 42.

²⁷ Там же. С. 24.

²⁸ Там же. С. 33.

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

УДК 005.7:004

С. А. Никитченко

Информационная поддержка проектирования КИС: основные направления

В статье рассматриваются этапы создания корпоративной информационной системы (КИС) предприятия от проектирования до промышленной эксплуатации. Подробно описывается информационная поддержка на каждом этапе подготовки, внедрения и непосредственного функционирования КИС.

Ключевые слова: корпоративные информационные системы, КИС, информационные технологии, информационные системы, информационная поддержка, информационная служба

Sofia. A. Nikitchenko

Information support for design of CIS: main directions

The article discusses the stages of creating a corporate information system (CIS) of an enterprise from design to industrial operation. Information support is described in detail at each stage of the preparation, implementation, and direct functioning of the CIS.

Keywords: corporate information systems, CIS, information technology, information systems, information support, information service

Совсем недавно люди и представить не могли о столь существенном темпе развития информационных технологий, затрагивающих фактически каждую сферу человеческой деятельности. Ежедневно создаются сотни уникальных высокотехнологичных информационных продуктов и услуг. Все они требуют информационной поддержки. Предлагается рассмотреть информационную поддержку на примере создания и внедрения корпоративных информационных систем и выявить, на каких этапах требуется поддержка специалиста по информации.

На сегодняшний день практически любая быстрорастущая компания сталкивается с проблемой автоматизации процессов, участвующих в обработке информации, и с проблемой ее систематизации. И, если на начальном этапе развития компании возможна работа со стандартными офисными приложениями, то с увеличением объемов информации перед компанией ставится задача создания или приобретения современной корпоративной информационной системы (КИС). Создаваемые информационные системы (ИС) способны повысить эффективность работы сотрудника, оперативность в принятии решений и обработке информационного потока.

Под корпоративными информационными системами понимаются «определенные совокупности методов и решений, используемых для создания единого информационного пространства управления и обеспечения деятельности компании»¹. КИС нужны для того чтобы объединить передовые информационные технологии и саму стратегию управления предприятием².

Преимущества внедрения корпоративных информационных систем:

1. получение достоверной, полной и оперативной комплексной информации о деятельности всех структурных подразделений компании;
2. повышение общей результативности работы в результате ее рационализации;
3. повышение эффективности управления компанией;
4. сокращение затрат времени работы на выполнение требуемых операций.

Отличительной чертой современных корпоративных информационных систем является их индивидуальность. Системы разрабатываются с учетом особенностей предприятия-заказчика: масштаба предприятия, направлений его деятельности, особенностей документооборота и системы управления.

Разработка корпоративной информационной системы состоит из следующих этапов:

1. Предпроектное обследование организации.
2. Построение информационно-функциональной модели, которая описывает основные направления деятельности предприятия, отдельные его процессы, подвергающиеся автоматизации или оптимизации.

3. Создание программного обеспечения, входящего в КИС
4. Адаптация КИС на предприятии.
5. Опытная эксплуатация корпоративных информационных систем.
6. Ввод корпоративной информационной системы в промышленную эксплуатацию.
7. Сопровождение промышленной эксплуатации (гарантийная и постгарантийная эксплуатация)³. Каждый из этих этапов невозможно осуществить без качественной информационной поддержки.

Разработка любого программного продукта начинается предпроектного обследования, результатом которого является техническое задание. Техническое задание (ТЗ) – это исходный документ для разработки и испытания изделия, создающегося на основе исходных требований заказчиков, результатов выполненных научно-исследовательских работ в соответствии с указанными требованиями, научно-аналитического прогнозирования, экономических исследований, анализа уже существующих передовых достижений, технического уровня (не только отечественной, но и зарубежной) техники и изучения патентной документации⁴. Оно разрабатывается в тесном сотрудничестве заказчика и исполнителя, так как заказчик часто не может четко сформулировать свои запросы и требования, а исполнителю требуется четкое понимание своих задач. С другой стороны, исполнитель, чтобы лучше исполнить требования заказчика, должен понять структуру самого предприятия, что тоже требует коммуникации с заказчиком. На этом этапе формируется постоянный канал общения. Этот этап очень важен, потому что именно на основе технического задания подписывается договор, на основании которого строится последующая работа над информационной системой. В этой части информационная поддержка не выражена явно, но является связующим звеном, точкой соприкосновения подрядчика и заказчика. Также само предпроектное обследование является своего рода информационным исследованием, в результате которого получается аналитический отчет, а на его основе – ТЗ.

Разработка часто делится на этапы в зависимости от масштаба и структуры разрабатываемой системы. Каждая доработанная часть КИС предоставляется заказчику для согласования. После того, как сдается весь комплекс корпоративной информационной системы или какая-либо законченная часть будущей КИС, начинается этап опытной эксплуатации. Он подразумевает тестирование заказчиком разработанной системы. На этом этапе заказчик передает свои замечания разработчику для дальнейшего исправления. Следует отметить, что решения в ходе выполнения проекта внедрения КИС должны приниматься оперативно, потому что ожидание согласований способно затянуть проект. На этапе разработки информационная поддержка позволяет техническим специалистам предприятия взглянуть на требования, указанные в ТЗ, через призму готового продукта, который разрабатывается специалистами подрядчика и сразу получить ответы на интересующие вопросы или понять внутренние механизмы работы системы.

Следующим этапом жизни КИС является ее внедрение на предприятии. На этом этапе наиболее полно раскрывается вся мощь информационной поддержки. В нее входят и консультации, и обучение, и обязательное обеспечение технической документацией, а также реагирование на возникающие инциденты в ходе опытной, гарантийной и постгарантийной эксплуатации. Останемся на этом подробнее. Для качественной реализации проекта необходимо сформировать так называемую группу внедрения, деятельность которой будет направлена непосредственно на процесс внедрения в целом. Также в функции такой группы должны входить задачи по подготовке вопросов на утверждение группе управления, взаимодействию с разработчиком КИС и внешними консультантами, прохождению обучения. На период разработки корпоративной информационной системы, кроме сотрудников отдела АСУП (автоматизированная система управления предприятием или информационная система управления предприятием), в эту группу должны войти работники основных подразделений корпорации, подвергнутых автоматизации.

Обучение персонала компании-заказчика может проводиться в двух направлениях: обучение конечных пользователей и обучение технического персонала.

В первом случае процесс обучения направлен на обеспечение эффективности и продуктивности усвоения базовых понятий персоналом организации-заказчика. Для этого, помимо персонала IT-отдела, приглашается консультант фирмы-исполнителя, который проводит обучение. Чаще всего обучение проходит в форме семинарских занятий, но возможны и другие формы: лекционные занятия от консультанта, практические занятия с работой с тестовой версией системы, вебинар, работа с методическими указаниями, тестовая форма как в офлайн, так и в онлайн режимах и т. д. Работники, взаимодействующие с КИС, проходят как теоретическое, так и практическое занятия. По завершении обучения проводится аттестация.

Сотрудники должны полностью пройти цикл обучения, иначе эффективность их последующей работы может существенно упасть, что может привести к затягиванию проекта (а также к многократному росту его стоимости и, как следствие, провалу)⁵.

Эксплуатационная документация попадает в руки пользователя системы еще на этапе первого знакомства с КИС. И от того, как подробно описана система, как полно будут рассказаны ее функции и возможности, зависит понимание пользователя как можно и нужно работать и какие выгоды можно получить, пользуясь КИС.

Состав эксплуатационной документации также регламентирован РД 50-34.698-90. Согласно данному документу, в состав документации входят:

1. Ведомость эксплуатационных документов
2. Формуляр, описывающий основные характеристики создаваемой информационной системы, комплектность и сведения об эксплуатации⁶
3. Описание применения, в котором должны содержаться сведения о назначении, области применения информационной системы (программы), используемых при разработке методах и т. д.
4. Руководство системного программиста, содержащее сведения для проверки, обеспечения функционирования и настройки программы на условия конкретного применения, а также Руководство программиста, содержащее сведения, необходимые для эксплуатации программы
5. Руководство оператора, включающее в себя сведения для обеспечения процедуры общения оператора с вычислительной системой в процессе выполнения программы
6. Описание языка программирования
7. Руководство по техническому обслуживанию. Здесь содержатся сведения для применения тестовых и диагностических программ при обслуживании технических средств⁷.

Требования к содержанию документов по программному обеспечению обеспечивает ГОСТ 24.207-80, где описывается, какие разделы необходимо должны быть освещены при написании различных руководств.

Как правило, руководство пользователя бывает двух видов: сценарное и описательное. Но они оба должны быть краткими, точными и с максимально полной и актуальной информацией.

В сценарных руководствах за основу берутся задачи, стоящие перед сотрудником. В этом случае руководство – это пошаговая инструкция.

Описательные руководства опираются на наличие различных элементов в интерфейсе. Это важно для конечных пользователей, потому что действие клавиш не всегда очевидно, у них могут быть дополнительные значения, о которых пользователь может даже не догадываться.

Зачастую в договор на приобретение КИС входит и гарантийные обязательства, по которым компания-поставщик КИС обеспечивает ее бесперебойную работу, а также информационную и техническую поддержку пользователей на определенный период. По окончании гарантийного срока предприятие – владелец КИС самостоятельно заключает договора на сопровождение при необходимости.

В мире информационных технологий, для улучшения качества IT-сервисов был разработан специальный документ – ITIL. Это библиотека лучших из практик в области IT, в которой описан весь набор процессов, необходимых для обеспечения постоянного высокого качества IT-сервисов и повышения степени удовлетворенности пользователей. Процессный подход акцентирует внимание предприятия на достижении конкретных поставленных целей, анализе ключевых показателей эффективности (KPI), а также на ресурсах, затраченных на достижение этих целей. Одна из основных идей, описанных в ITIL®, – организация Service Desk (Диспетчерской службы).

Service Desk – это система для взаимодействия пользователя сервисов с их поставщиком по любым вопросам их использования (инциденты, проблемы, запросы на обслуживание и другие).

Главная цель Service Desk – восстановление и нормализация в кратчайшие сроки стабильного уровня сервиса. В данном случае «восстановление сервиса» – все необходимое для продолжения работы с системой: устранение технического сбоя, выполнение запроса на обслуживание и т. п.

Как правило, такая услуга исполнителя длится год. По истечении срока, организация-заказчик может дополнительно заказать пакет постгарантийного обслуживания.

Также нельзя не отметить информационную поддержку, которая может оказываться внутри организации. Когда речь заходит об информационном обеспечении предприятия, важное место уделяется информационной ресурсной базе компании. Она существует в каждой компании, однако в малых организациях под нее не выделяется структурного подразделения в виде отдела. Вся необходимая информация для того или иного подразделения хранится в кабинетах у сотрудников. В средних и больших компаниях чаще всего существует информационная служба (информационный

отдел). Она может существовать и под другими названиями, но ее задачи и функции останутся неизменными. Информационная служба на предприятии исполняет роль научно-технической библиотеки⁸. В ее задачи входит: собирать, хранить, распространять нормативно-техническую документацию, проектную документацию, различные руководства, ГОСТы и всю информацию необходимую для успешного функционирования и перспективного развития самой организации. Можно сказать, что, обеспечивая доступ к этим информационным ресурсам, информационная служба оказывает информационную поддержку предприятию.

Таким образом, можно сделать вывод о значимости информационной поддержки процессов разработки и внедрения корпоративных информационных систем. Она осуществляется различными способами на каждом этапе от проектирования до промышленной эксплуатации информационного продукта. Также необходимо отметить, что информационная поддержка зачастую оказывается не внешними организациями (службами поддержки), а внутри самого предприятия и важнейшую роль в оказании этой поддержки является – информационная служба предприятия.

Примечания

¹ Егоров А. Н. Корпоративные информационные системы. Бизнес-процессы: учеб. пособие – Санкт-Петербург: Государственный университет морского и речного флота имени С. О. Макарова, 2015. 104 с.

² Прокопенко Е. В. Информационные ресурсы и технологии в корпоративных финансах: учебное пособие – Кемерово: КузГТУ имени Т. Ф. Горбачева, 2015. 114 с.

³ Терещенко В. А. Управление требованиями при проектировании корпоративных информационных систем: учеб. пособие – Новосибирск: Новосибирский гос. технический ун-т, 2009. 103 с.

⁴ Машины вычислительные и системы обработки данных. Техническое задание. Порядок построения, изложения и оформления: ГОСТ 25123-82. 1982. Введ. 83.01.01. Москва: Изд-во стандартов, 1994. 5 с.

⁵ Опыт внедрения корпоративных информационных систем на российских предприятиях // Символ науки, 2015. № 11. С. 191–192.

⁶ Основы автоматизированного проектирования технологических процессов в машиностроении. – Минск: Новое знание, 2012. 488 с.

⁷ Автоматизированные системы. Требования к содержанию документов: РД 50-34.698-90. 1990. Введ. 92.01.01. Москва: ИПК Изд-во стандартов, 2002. 27 с.

⁸ Брежнева В. В. Организация работы научно-технических библиотек и служб информации предприятий: учеб. пособие. Санкт-Петербург: СПбГИК, 2015. 204 с.

Т. М. Николаева

Подготовка научной статьи к публикации: возникающие проблемы и пути их решения

Представлены результаты проведенного среди преподавателей СПбГИК анкетирования, направленного на выявление проблем, возникающих при подготовке научной статьи к публикации. Рекомендации, сформированные на основе полученных результатов, позволили обосновать модель Центра поддержки публикационной активности преподавателей СПбГИК, деятельность которого будет содействовать росту наукометрических показателей преподавателей вуза.

Ключевые слова: научная статья, публикация, подготовка научной статьи к публикации, Центр поддержки публикационной активности преподавателей вуза

Tamara M. Nikolaeva

Preparation of the scientific article for publication: problems and solutions

The results of the survey conducted among the teachers of St. Petersburg State University of Culture aimed at identifying problems related to the preparation of the scientific article for publication are presented. Recommendations formed on the basis of the results allowed to substantiate a model of the Center for support of publication activity of teachers of St. Petersburg State University of Culture, whose activities will promote to the growth of scientometric indicators of University teachers.

Keywords: scientific article, publication, preparation of scientific article for publication, Center for support of publication activity of University teachers

Одной из ведущих задач, на реализацию которой направлена деятельность вузовских библиотек, а также создаваемых в вузах специализированных структурных подразделений, является содействие и поддержка публикации научных работ профессорско-преподавательского состава в профильных и специализированных журналах, входящих в индексы цитирования Web of Science, Scopus, РИНЦ. «Публикационная активность играет одну из решающих ролей в построении рейтинга университета»¹, а также является одной из составляющих продуктивности деятельности ППС вуза².

Данное направление деятельности, безусловно, требует конкретизации и детализации: необходимо четко понимать, какие именно аспекты подготовки научной статьи для ее последующего опубликования в специализированном журнале вызывают у преподавателей наибольшие трудности. Кроме того, важно определить, насколько полно и успешно результаты научной деятельности преподавателей находят отражение в базах цитирования.

Для достижения поставленной цели был выбран один из методов социологического исследования – анкетирование. Было решено использовать именно этот вид опроса, т. к. в числе преимуществ анкетирования можно выделить возможность работы со значительным количеством респондентов, оперативность проведения такого исследования. Кроме того, анкетирование достаточно экономично и относительно просто в реализации³.

Работа над проведением анкетирования проходила в три этапа:

1. Была разработана анкета, состоящая из 15 вопросов и включающая в себя три тематических блока: вопросы, раскрывающие частные аспекты подготовки научной статьи к публикации; вопросы, затрагивающие аспекты продвижения автором научных трудов в базы цитирования; паспортика.

2. Анкеты были предложены преподавателям вуза: была произведена их рассылка по электронной почте на адреса членов ученого совета, кафедр, деканатов. Количество заполненных анкет составило 39 шт.

3. Полученные результаты были обработаны, подведены итоги анкетирования. Полученные сведения станут основой для создания модели деятельности Центра поддержки публикационной активности преподавателей СПбГИК, чья деятельность будет способствовать повышению наукометрических показателей преподавателей вуза.

Прежде всего, следует отметить, что не все из 39 респондентов ответили на все предложенные в анкете вопросы.

Ниже представлены результаты анкетирования.

Отвечая на вопрос об определяющих критериях при выборе научного журнала, большинство респондентов выбрали следующие варианты ответов: журнал входит в перечень рецензируемых научных изданий ВАК (32); тематический охват научного журнала соответствует тематике научной статьи (23). Наименее востребован следующий вариант ответа: высокий импакт-фактор журнала (3). Некоторые

респонденты предложили свои варианты ответов: журнал читает большая часть профессионального сообщества; качество публикуемых в издании статей; хорошая репутация издательства, членов редколлегии / доброе имя журнала и ответственная публикационная политика; нормальный контакт с редакцией (ненормальный – это загрузка статьи через сайт, отсутствие обратной связи и подобное); скорость публикации / публикацию ждать не более полугода; для читателей статьи доступны бесплатно; приемлемая стоимость публикации.

На вопрос о необходимости оказания помощи сотрудником библиотеки или издательства по поводу выбора научного журнала для опубликования в нем статьи большинство преподавателей ответили, что им такая помощь не требуется (24), небольшой части преподавателей такая помощь нужна (9). Некоторые респонденты указали свои варианты ответа: в некоторых случаях, когда содержание статьи носит междисциплинарный характер, требуется помощь в выборе журнала / желательны рекомендации, мониторинг журналов по нашему профилю из списков ВАК, РИНЦ, Scopus, Web of Science; бесплатные предложения по публикациям во вновь появляющихся журналах.

Ответы на вопрос о способах перевода статьи с русского на английский язык при возникновении такой надобности распределились следующим образом: самостоятельно, т. к. владею английским языком (22); использую онлайн-переводчики (18); обращаюсь за помощью к стороннему специалисту (10). Хочется отметить, что 2 респондента используют все 3 вышеуказанных способа в комплексе.

Согласно проведенному исследованию, большинство респондентов при подготовке научной статьи к публикации в журнале согласно его требованиям к оформлению, испытывают трудности с присвоением работам индексов УДК/ББК (21). Также для некоторых опрашиваемых проблемным моментом является подготовка списка литературы (2) Ряд преподавателей и вовсе не испытывают никаких затруднений (11). Несколько респондентов предложили свои варианты ответов: требования к оформлению списков литературы и сносок различны в разных изданиях, что вызывает иногда затруднения и большую трату времени; оформление библиографии в зарубежном варианте журнала.

Вопрос о сложностях, связанных с форматированием текста, также разделил респондентов. Большинство преподавателей не испытывает никаких сложностей (22). Тем не менее, у ряда преподавателей вызывает трудности оформление рисунков, таблиц (11); формирование межстрочного интервала (1). Несколько респондентов предложили свои варианты: отсутствие редких шрифтов на других компьютерах; транслитерация.

Подавляющее большинство преподавателей имеют собственные профили в одной или нескольких базах данных научного цитирования: РИНЦ (36), Scopus (7), Web of Science (4). У четырех преподавателей есть профили сразу во всех трех вышеперечисленных базах. Два преподавателя в качестве своего варианта указали ORCID – уникальный номер ученого, который позволяет идентифицировать именно его публикации, патенты, полученные гранты и другие результаты научной деятельности). Еще у двух респондентов вовсе нет профилей.

Значительное число респондентов самостоятельно отслеживают свои наукометрические показатели в своем профиле в базе(ах) данных научного цитирования: 23 человека. Не занимаются этим вопросом 13 человек. Несколько респондентов предложили свои варианты ответов: иногда; очень редко, скорее узнаю об этом от коллег.

Проведенное исследование позволяет говорить о том, что у ряда преподавателей отражены все / почти все публикации и цитирования в профилях в базах данных научного цитирования (14); отражено меньше половины публикаций и цитирований (10); отражено больше половины публикаций и цитирований (9).

У 23 преподавателей информация в профилях в базе(ах) цитирования актуализируется несколько раз в год. Преподаватели также предложили свои варианты ответов, например, по мере выхода новой статьи в индексируемых изданиях; раз в год.

На вопрос о реализации коммуникации с сотрудником библиотеки или издательства по вопросам ведения профиля в базе(ах) данных научного цитирования по поводу добавления новых публикаций, прикрепления непривязанных и неидентифицированных ссылок к профилю, обновления наукометрических показателей в профиле, респонденты ответили следующим образом: восемь преподавателей осуществляют коммуникацию такого рода; 28 респондентов – нет.

Вопрос о специфике проводимой коммуникации с сотрудником библиотеки или издательства по вопросу ведения собственного профиля в базе(ах) цитирования продемонстрировал следующее: три преподавателя обращаются к специалисту по мере появления новых научных публикаций и цитирований; у четырех преподавателей специалист сам осуществляет мониторинг профиля на предмет появления новых публикаций и цитирований. Свои варианты предложили несколько респондентов: не обращаюсь; периодически связываюсь; консультации по поводу выхода работ в соавторстве, а также в трудах и сборниках, наличие регистрации которых в базе данных определить самостоятельно затруднительно; проблема заключается в том, что в БД РИНЦ некоторые публикации и цитирования попадают в разделы, не привязанные к моему профилю, это приходится отслеживать самостоятельно.

34 преподавателя считают, что в СПбГИК должна быть служба, оказывающая консультационные услуги преподавателям. Четыре преподавателя не видят надобности в существовании такой службы. Один респондент затруднился ответить.

Ряд преподавателей выдвинул свои пожелания к такой службе:

- Создание постоянно действующего консультативного центра.
- Служба (или сотрудник, осуществляющий эти функции) должна быть обязательна, поскольку сам преподаватель не всегда имеет ресурсную возможность (время, доступ к наукометрическим БД, навыки работы с ними, желание, в конце концов) на профессиональном уровне осуществить информационное сопровождение своей публикации.
- Идеальный вариант – предпубликационное сопровождение (оформление необходимых данных к статье), а после публикации – размещение в РИНЦ и постоянное сопровождение профиля.
- Помощь в оформлении текста и списка литературы; выбор индексов УДК и ББК; перевод реферата и ключевых слов; общение с редакциями журналов, в которые предложена статья сотрудника вуза, редактирование статьи в случае необходимости; отслеживание профилей сотрудников и «привязывание» к ним публикаций, не привязанных в БД РИНЦ; постоянный мониторинг публикационной активности и уровня цитирования сотрудников вузов; составление рейтингов сотрудников и подразделений вуза для выявления «слабых» мест; контроль публикационной активности членов диссертационных советов.
- Специалист должен уметь определять ББК/УДК, уметь оперативно вносить данные в профиль автора, иметь мобильную связь, быть известным для преподавателей (сообщить в рассылке всем).
- Научный перевод статей.
- Бывает, что нужна помощь с добавлением новых публикаций на E-library. Старые тоже некому добавить, так что консультант нужен.
- Хотелось бы попросить «внутренние» публикации, проходящие через издательство, также проводить через РИНЦ, можно без раскрытия полного текста, а вышедшие в других издательствах «раскрывать» полностью, чтобы все, что повышает, повышало индекс Хирша. Консультирование преподавателей напрямую.
- Консультации по поводу выхода работ в соавторстве, а также в трудах и сборниках, наличие регистрации которых в базе данных определить самостоятельно затруднительно.
- Информирование преподавателей о профильных конференциях, мониторинг вновь появляющихся профильных журналов, мониторинг грантов по направлениям исследований, проводимым в вузе, отслеживание тенденций по ключевым проблемам науки на основе анализа документального потока (возможно), осуществление индивидуального информирования преподавателей по интересующим их темам (не только на основе ресурсов вузовской библиотеки).
- Размещение инструкций / методических материалов по вопросам оформления и форматирования текстов научных статей на сайте со входом для зарегистрированных пользователей – преподавателей СПбГИК.

- Оперативное консультирование через онлайн-форму на сайте библиотеки или в соцсети «ВК».
- Мониторинг, оперативная помощь по запросу.
- Оперативность, умение прислушиваться к индивидуальным запросам каждого ученого.

Два респондента предложили свои варианты работы по развитию публикационной активности преподавателей СПбГИК: нужен сотрудник библиотеки, который, в случае необходимости, будет оказывать консультационные услуги преподавателям и аспирантам. Отдельная служба, думаю, не нужна; должен быть сотрудник СПбГИК, занимающийся РИНЦ, а консультации никому не нужны.

В заключение респондентам были предложены вопросы о наличии у них ученых степеней, званий, а также их стаже работы в вузе. Выявлено, что среди опрошенных есть доктора наук (9): из них – педагогических (3), исторических (2), филологических (1), культурологических (1); профессора (7); кандидаты наук (23): из них – педагогических (7), филологических (5), искусствоведения (4), философских (2), культурологических (1), психологических (1), исторических (1); доценты (20); старшие преподаватели (4). Стаж работы преподавателей находится в пределах от четырех лет (самый маленький) до 39 лет (самый большой).

На основе полученных результатов для разработки модели направлений деятельности Центра поддержки публикационной активности преподавателей СПбГИК рекомендуем следующее.

- Консультирование преподавателей:
 - по поиску научного журнала для опубликования в нем научной статьи (журнал должен отвечать ряду требований: его тематика соответствует содержанию статьи (в т. ч. и междисциплинарного характера); входит в перечень рецензируемых научных изданий ВАК; востребован у подавляющей части научного сообщества; публикация в таком периодическом издании бесплатна; адекватные сроки ожидания публикации (полгода); возможность ведения диалога с редакцией журнала; авторитет и надежная репутация журнала; высокий импакт-фактор журнала);

- по вопросам регистрации преподавателей в базах данных научного цитирования: РИНЦ, Scopus, Web of Science, а также создания их собственных профилей;
- по вопросам создания научных работ в соавторстве, помощь в поиске потенциальных соавторов;
- по технологии отслеживания наукометрических показателей в базах данных научного цитирования, работе с профилем в пределах имеющихся у автора полномочий (например, прикрепление непривязанных публикаций и ссылок к профилю в РИНЦ).

Консультирование осуществляется лично, по электронной почте, через сервис, доступный на сайте СПбГИК, в разделе, посвященном вузовской библиотеке. Сервис будет работать по аналогии со службой «Спроси библиографа»: в открытом доступе будет сформированная с течением времени база вопросов и ответов.

- Практическая помощь преподавателям:
 - в подготовке научной статьи к публикации в журнале согласно его требованиям (присвоение научным работам индексов УДК/ББК; составление текста статьи, аннотации, реферата, ключевых слов, сведений об авторе; оформление сносок и формирование списка литературы (в т. ч. и в зарубежных журналах));

- в форматировании текста статьи (оформление рисунков, таблиц и пр.; указание межстрочного интервала);
 - лингвистическая поддержка перевода научной статьи с русского на английский язык с учетом особенностей научного стиля речи и сопутствующих сведений (текст статьи, аннотация, реферат, ключевые слова, список литературы, сведения об авторе и т. д.);

- техническая поддержка регистрации преподавателей в базах данных научного цитирования: РИНЦ, Scopus, Web of Science, а также создания их собственных профилей;

- сопровождение авторских профилей преподавателей в базах данных научного цитирования (добавление новых публикаций, прикрепление к профилю непривязанных публикаций и ссылок, прикрепление к профилю неидентифицированных публикаций и ссылок).

- Мониторинг:
 - научных журналов, входящих в ВАК, РИНЦ, Scopus, Web of Science, соответствующих научным специальностям преподавателей СПбГИК, создание списка таких журналов и размещение его на сайте СПбГИК, в разделе посвященном библиотеке. Отслеживание вновь появляющихся профильных журналов, а также предложений по бесплатным публикациям;

- требований научных журналов, которые они предъявляют к публикуемым в них статьям;
 - публикационной активности и основных наукометрических показателей сотрудников вуза; формирование рейтингов наиболее успешных сотрудников и подразделений; контроль публикационной активности членов диссертационных советов вуза.

- Информирование преподавателей:
 - о предстоящих мероприятиях по профилям их деятельности;
 - об актуальных грантах по направлениям исследований, которые реализуются в вузе;
 - об актуальных тенденциях развития направлений научной деятельности, востребованных в вузе;
 - индивидуальное информирование по интересующим вопросам науки на основе информационных ресурсов как вузовской библиотеки, так и иных библиотек, информационных центров, баз данных.

- Подготовка специализированных обучающих материалов и размещение на сайте СПбГИК в разделе, посвященном вузовской библиотеке, инструкций/методических материалов по вопросам оформления и форматирования текстов научных статей. Доступ к документам будет открыт для всех пользователей.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что преподаватели СПбГИК при создании научных работ сталкиваются с разного рода трудностями, которые влекут за собой появление специфических потребностей. Проведенное исследование позволяет сформировать жизнеспособную модель деятельности Центра поддержки публикационной активности преподавателей СПбГИК с учетом потребностей и пожеланий преподавателей вуза.

Примечания

¹ Юров А. В. Публикационная активность профессуры нашего университета должна быть поднята на высокий уровень. URL: <https://www.kantiana.ru/analytics/102112/> (дата обращения: 06.04.2019).

² Белов В. Г. Модернизация системы оценки эффективности профессиональной деятельности профессорско-преподавательского состава как фактор конкурентоспособности вуза в условиях современной рыночной экономики // *Фундамент. исслед.* 2015. № 2. С. 4770–4774.

³ Анкетный опрос: виды, способы, преимущества, недостатки. URL: http://socupr.blogspot.com/2009/11/blog-post_4433.html (дата обращения: 06.04.2019).

И. В. Федоров

Применение авторского права при репродуцировании документов в библиотеке

Статья посвящена ограничениям исключительного права на произведение при его воспроизведении общедоступными библиотеками. Практическое применение законодательных пределов свободного копирования. Основные проблемы авторского права, стоящие перед общедоступными библиотеками при репродуцировании документов.

Ключевые слова: авторское право, воспроизведение произведения, репродуцирование произведений, копирование произведений, Гражданский кодекс РФ

Igor V. Fedorov

The use of copyright in the reproduction of documents in the library.

The article is devoted to the following type of restriction of the exclusive right to a work, as its reproduction by public libraries. Practical application of the legal limits of free copying.

Keywords: copyright, reproduction of a work, reproduction of works, copying of works, Civil Code of the Russian Federation

XXI век охарактеризован высоким темпом развития информационных и цифровых технологий во всех сферах жизнедеятельности. Библиотеки, сохраняющие исторически устоявшуюся функцию накопления данных, не могли остаться «за бортом» общественного развития. Российские библиотеки начинают все активнее использовать современные и высокотехнологичные способы сохранения и ретранслирования информации. Технологии репродуцирования приходят на смену устаревающим процессам ручного копирования (переписывания) и изъятия страниц из источников.

Финансовый словарь определяет понятие «репродуцирование в области авторского права и смежных прав» как «факсимильное воспроизведение в любых размере и форме одного или более экземпляров оригиналов или копий письменных и других графических произведений путем фотокопирования или с помощью других технических средств, иных, чем издание». Репродуцирование не включает хранение или воспроизведение указанных выше копий в электронной, оптической или иной машиночитаемой форме.

Массовое использование копировально-множительной техники, развитие способов хранения и передачи данных привели к трудно контролируемому распространению классической печатной продукции. Но реалии ознаменованы еще одной тенденцией, которая неожиданно встала на пути применения прогрессивных технологий. Необычайно возросшая значимость интеллектуальной собственности привела к повсеместному ужесточению контроля за соблюдением авторских прав.

Одним из нормативно установленных ограничений исключительных прав авторов на использование произведения является их свободное использование библиотеками, архивами и образовательными организациями (ст. 1275 ч. 4 Гражданского кодекса Российской Федерации, далее – ГК РФ). В действительности использование библиотеками произведений путем их копирования носит настолько распространенный характер, что читателями воспринимается как абсолютная данность, без соотнесения процесса с действующими исключительными правами авторов.

Как пишет в своей статье Е. И. Самойлов «...отношения по созданию копий, в том числе и в электронной форме, и их предоставления гражданам в личных, научных и образовательных целях законодательно в должной мере не урегулированы. В частности, вызывает неопределенность вопрос о возможном объеме такого копирования без нарушения законных интересов правообладателей»¹. При осуществлении данной услуги правила общедоступных библиотек содержат различные условия, имеющие непосредственное отношение к копированию произведений в разных формах в полном объеме или их фрагментов.

Произведения, существующие в цифровой форме, могут быть представлены во временное безвозмездное использование только в помещениях библиотек и только таким образом, чтобы полностью исключить возможность создания копии этого произведения в электронной форме (п. 1 ст. 1275 ч. 4 ГК РФ). То есть законодатель фактически устанавливает запрет на свободное изготовление электронной копии произведения, его сканирование и оцифровку. Причем, эта статья распространяется и на произведения, являющиеся объектами авторских прав.

В то же время разрешается свободное копирование официальных документов государственных органов и органов местного самоуправления муниципальных образований, в том числе законов и других нормативных актов, судебных решений, других материалов законодательного, административного и судебного характера, официальных документов международных организаций, а также их официальных переводов, произведений народного творчества (фольклор), которые не имеют известных авторов и не являются объектами авторского права.

Н. Н. Вахренева указывает на то, что «исходя из положений части IV ГК РФ, в библиотеках стало невозможным оказание таких платных услуг, как доставка электронных копий документов, сканирование и оцифровка текстов произведений, электронное копирование фрагмента текстового документа из Интернета или баз данных на дискету, компакт-диск или flash-карту. Возможен только просмотр документов из сети Интернет и электронных баз данных непосредственно в помещении библиотеки»².

И все-таки для возможности развития современных методик репродуцирования ГК РФ оставил лазейку в виде статьи №1275. Необходимо отметить, что представленная статья допускает без согласия автора или иного правообладателя и без выплаты вознаграждения возможность свободного репродуцирования, но только «в единственном экземпляре», «с обязательным указанием имени автора, произведение которого используется, и источника заимствования»³. На практике это значит, что для одного потребителя данной услуги может быть изготовлен только один экземпляр с указанием обязательных реквизитов и только в определенных целях (учебных или же научных).

Законодатель дает право библиотекам на «свободное использование произведения путем репродуцирования» при соблюдении ряда ограничений, указанных в действующем законодательстве, но в любом случае должно соблюдаться условие: «без извлечения прибыли».

Итоговый результат репродуцирования имеет стоимость, в которую входят расходные материалы, использование технического оборудования, работы по изготовлению и т. д. Оказывать эти технологически сложные услуги на государственном уровне бесплатно за счет бюджетных ассигнований в рамках исполнения государственного или муниципального задания для пользователей на современном этапе пока мало осуществимо. Поэтому репродуцирование на данный момент можно осуществлять только в виде иной приносящей доход деятельности, вне зависимости от статуса библиотеки.

Но при этом, предпринимательскую деятельность невозможно представить без извлечения прибыли. Ее ведение экономически нецелесообразно, подлежит прекращению либо выполняется с нарушением действующей законодательной базы о налогообложении.

Соответственно, около одной услуги по репродуцированию образован широкий круг проблем и нюансов, которые нужно решать не только руководителю и бухгалтеру учреждения, ее оказывающего. Это несет в себе значительные временные и трудовые затраты, а некоторая «недоказанность» в действующем законодательстве касаясь деятельности «без извлечения прибыли» имеют место быть.

Дополнительно нормы ГК РФ позволяют библиотекам производить репродуцирование произведений «в целях восстановления, замены утраченных или испорченных экземпляров произведений, а также для предоставления экземпляров произведений другим утратившим их по каким-либо причинам общедоступным библиотекам или архивам, доступ к архивным документам которых не ограничен»⁴.

В свою очередь необходимо отметить, что деятельность библиотек в области библиотечно-информационного обслуживания значима в ситуации, когда реализуются права граждан на доступ к объектам интеллектуальной собственности. Д. М. Цукерблат в одной из своих статей пишет, о том, что «... на сегодняшний день изучение специалистами библиотек основ авторского права является одной из наиболее востребованных и новаторских задач»⁵.

При этом одной из самых сложных задач для законодателей является эффективное и распределенное регулирование авторских прав, что позволяет регламентировать интересы всех его участников (как создателей произведений, так и их пользователей).

Надо признать, что авторское право в настоящее время уже вошло в повседневную жизнь библиотек. Ограничения, связанные с авторским правом, существуют во всех направлениях деятельности библиотеки: при комплектовании фондов, при обслуживании пользователей, при репродуцировании документов и т. д.

Действующие же нормативные акты Российской Федерации в области защиты прав интеллектуальной собственности не всегда поддерживают необходимое равновесие между правами создателей объектов интеллектуальной собственности вообще и авторского права, в частности

(вопросы установления авторства и его признания, а также последующее вознаграждение) и интересами общества, для которого важно обеспечение открытого и беспрепятственного доступа к информации и новому знанию. Баланс этих интересов чрезвычайно важен для развития здоровой экономики, основанной на использовании результатов интеллектуального труда, а также для сферы образования, так как при отсутствии соответствующего вознаграждения за интеллектуальный труд, как одного из главных средств мотивации, не будет появляться новое знание и инновации.

Несмотря на совершенствование нормативной базы, можно отметить несколько проблемных точек, связанных с репродуцированием:

1. Ограничение физического местонахождения при работе с документом (п. 1 ст. 1275 ч. 4 ГК РФ), который исключает возможность работы из иных мест. Несмотря на то, что требования пункта статьи 8 Федерального закона от 27.07.2006 №149-ФЗ «Об информации, информационных технологиях и о защите информации»⁶, а также пункта 4 статьи 29 Конституции Российской Федерации о доступе к информации соблюдены, необходимо ориентироваться не только на защиту правообладателя документа, но и на пользователя.

Подобная коллизия может быть исправлена путем внесения организационных изменений в статью 1275 ГК РФ, и может быть изложена как следующий текст: «При этом экземпляры произведений в электронной форме могут предоставляться во временное безвозмездное пользование не только в помещении библиотеки или архива. Обеспечение условий исключения возможности дальнейшего создания копий произведений в электронной форме является прямой обязанностью держателя репродуцированного текста со-гласно действующему законодательству». Таким образом, в случае появления ранее созданных репродуцированных материалов, к ответственности будет привлекаться источник, опубликовавший у себя данный материал.

2. В ст. 1275 ГК РФ указывается на тот факт, что библиотека имеет право создавать единичную копию «при условии отсутствия цели извлечения прибыли». Неоднозначность трактовки этого пункта закона позволяет людям, желающим получить репродуцированный материал, расценивать подобную услугу, как бесплатную, не принимая в расчет пункты статьи № 247 Налогового Кодекса Российской Федерации, в которых дана расшифровка определения понятия «Прибыль».

Решение подобного вопроса также лежит на поверхности – при внесении корректировок законодателя могут также переформулировать положение п. 2, дополнив ее уточнением о возможной платности услуги согласно сметным расчетам и калькуляции, направленной на покрытие амортизации и естественного износа за счет поступления финансовых средств за прямое использование оборудования. За счет неоднозначности формулирования положений ч. 4 ГК РФ и положений НК РФ, библиотеки балансируют на тонкой грани, висящей над пропастью ответственности за нарушение авторского права и системы налогообложения.

Обширная законодательная база Российской Федерации и регионов ставит библиотеки не в рамки, а в многогранник, каждая стенка которого – нормативный акт, не учитывающий особенностей библиотечно-информационной деятельности. Для развития роли библиотеки как информационного центра требуется синергия законодателей и библиотечного сообщества, которые совместно смогут стабилизировать место библиотеки и ее права в современном информационном сегменте общества.

Примечания

¹ Самойлов Е. И. Пределы правомерного ограничения библиотеками авторских прав в результате копирования произведений / Е. И. Самойлов // Современные тенденции развития гражданского и гражданского процессуального законодательства и практики его применения. – Казань : Изд-во РГУП, 2017. – Т. 3. С. 175–180.

² Вахренева Н. Н. Электронная библиотека и проблемы авторского права – Н. Н. Вахренева // Информация и образование: границы коммуникаций, – Горно-Алтайск : Издательство ФГБОУ ВО «Горно-Алтайский государственный университет», 2012. – № 4. С. 386–387.

³ Гражданский кодекс Российской Федерации часть 4: федер. закон №230–ФЗ от 18.12.2006: ред. от 23. 05. 2018. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_64629/ (дата обращения: 02. 04. 2019).

⁴ Там же.

⁵ Цукерблат Д. М. Библиотеки – гаранты доступа к национальной интеллектуальной собственности / Д. М. Цукерблат // Библиосфера. – № 3 – 2009. С. 65–70.

⁶ Об информации, информационных технологиях и о защите информации: федер. закон №149-ФЗ от 27.07.2006. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_61798/ (дата обращения: 02. 04. 2019).

К. М. Рыжова

Эволюция системы научных периодических изданий

Рассматривается становление научной периодики с XVIII до XXI века, от возникновения первого научного журнала до современного состояния научной периодики. Изучена трансформация научной периодики и связь между прошлой и нынешней системами, охарактеризованы новые современные формы научных журналов, сделаны выводы о перспективах развития научного журнала.

Ключевые слова: наука, ученый, эволюция научных журналов, новые формы научных журналов, научная периодика, научная статья

Kristina M. Ryzhova

The evolution of the system of scientific periodicals

The formation of scientific periodicals from the XVIII to the XXI century, from the appearance of the first scientific journal to the modern state of scientific periodicals is considered. The transformation of scientific periodicals and the connection between past and present systems are studied, new modern forms of scientific journals are characterized, conclusions are made about the prospects for the development of a scientific journal.

Key words: science, scientist, the evolution of scientific journals, new forms of scientific journals, scientific periodicals, a scientific article

В последние столетия наука стала значимым фактором достижений человечества в самых различных областях. Тем не менее, так было не всегда. Потребовалось пройти длинный путь, чтобы перейти от донаучных форм формирования знания к современным научным. И этот путь был непосредственно связан с развитием системы научных коммуникаций, важнейшей составляющей которых всегда была и остается до сих пор система периодических изданий. Журнал, несомненно, самая используемая форма распространения научной информации и самая удобная для ученых форма научного общения.

Основной *гипотезой проведенного исследования* стало утверждение о том, что развитие системы научных периодических изданий тесно связано с особенностями развития самой науки в тот или иной период.

В науке XVII в., когда научное сообщество состояло из отдельных ученых, когда еще не сложилась дисциплинарная структура науки, основной формой фиксации и распространения знаний была *книга*, которая стала основой подготовки ученых, дополняя сложившуюся ранее систему личных (устных) коммуникаций, обеспечивающую непосредственную передачу знаний и навыков проведения исследований. Именно в книге в тот период осуществлялось и фиксация новых научных результатов.

По мере того как развивалась наука, все больше формировалась потребность в такой научной коммуникации, которая давала бы возможность совместного обсуждения хода и результатов исследования.

Именно поэтому в XVII в. появляется такая форма закрепления и передачи знаний как *переписка между учеными*. Появление этой формы научной коммуникации было связано с тем, что письма, которыми обменивались исследователи обычно содержали не только бытовые сведения, но и результаты исследований, и описание тех средств и методов, которым они были получены. Со временем письма превращались в научные сообщения о результатах отдельных исследований, содержали их обсуждение, критику и аргументацию. Это привело к возникновению особого типа сообщества, для которого письмо стало основным и важнейшим средством научного общения, что и объединило европейских исследователей в так называемую «Республику ученых». Переписка между учеными становилась не только формой трансляции знания, но и служила для выработки новых средств исследования.

Однако к концу XVII в. ученые уже не ограничивались только перепиской между собой и публикацией книг как основного продукта их научной деятельности. Переписка со временем утратила роль основного коммуникационного канала, а «Республика ученых» была заменена большим количеством национальных дисциплинарных сообществ, в которых внутренняя коммуникация протекала значительно интенсивнее, чем внешняя.

Место частных писем занимает *статья в научном журнале*, которая приобрела особую значимость в связи с тем, что в отличие от книги она меньше по объему, в ней не нужно представлять всю систему взглядов. Таким образом сокращается время публикации новых научных результатов. Кроме того, статья становится едва ли не основной формой закрепления и распространения новых научных результатов, фиксирует приоритет исследователя¹. Кроме того, все больший приоритет в научном общении отдается национальным языкам. Латынь как первоначальный язык научного общения постепенно уступает место

общедоступным национальным языкам, которые позволяет все большему числу ученых познакомиться с полученными научными результатами и использовать их в своих исследованиях.

Появление статьи тесно связано с организацией и выпуском периодических научных изданий, которые первоначально выполняли функцию объединения исследователей, показывая, какие исследования и кем проводятся, а затем стали публиковать сведения о новом знании, что со временем стало их главной функцией.

Первый научный журнал «Journal des sçavans» (Журнал ученых) появился в 1665 г. в Париже. Это была реакция Французской академии наук на неадекватность почтовой переписки как инструмента научного общения².

В России в 1724 г. Петр I создал Петербургскую академию наук, которая с 1724 по 1917 гг. была высшим научным учреждением Российской империи. Издательская деятельность Академии наук началась в 1728 г. с выпуска новой газеты «Санкт-Петербургские ведомости»³.

Со второй половины XVII в., с появлением научных обществ и научных учреждений, начинается новый период в истории науки, который положил начало «большой науке». С этого времени, когда наука стала профессиональным видом деятельности, принято отсчитывать настоящую историю науки. Однако в полной мере феномен «большой науки» развивается с начала XX в.

Все сказанное выше повлияло и на систему периодических изданий. Все изменения этой системы в XX в. сводились к тому, что тематика журналов становилась все более узкой в связи с тем, что наука становится все более разветвленной. Каждый ученый становился специалистом только в довольно узкой проблеме. Все это привело к увеличению количества названий журналов и росту их тиражей, систематизации научных журналов внутри отраслей. В отличие от более ранних периодов в XX в. появляются как общенаучные, так и отраслевые и узкоотраслевые журналы⁴.

В период развития «большой науки» значительно расширяются функции научных журналов в профессиональном сообществе. Журнал в этот период:

1. Средство официальной общественной регистрации достижений науки и техники.
2. Средство закрепления авторского права, возникающего по факту публикации статьи в журнале.
3. Способ расширения профессионального кругозора, т. к. именно научный журнал позволяет ученому, его выписывающему, увидеть не только работы по своей узкой проблеме, но и получить информацию близких, но смежных областях науки.
4. Характеризует уровень и направления развития той или иной отрасли в конкретной стране.
5. Служит средством интеграции в науке, способствует переносу знаний между отраслями. Именно через журналы реализуется закономерность рассеяния документального потока, которая при всех отрицательных моментах имеет и положительную сторону, связанную с тем, что достижения какой-либо области науки переносятся в те области, где эти результаты могли бы быть использованы.
6. Инструмент исправления ошибок, выработки единой точки зрения (через дискуссии, полемики, проходящие на страницах журнала).
7. Средство уменьшения объема первичного документального потока за счет строгого отбора статей.

Изменения в самой науке, а также широкое внедрение ИКТ в значительной мере повлияли на изменения, произошедшие в структуре современной системы научных периодических изданий⁵. Трансформация современных научных журналов происходит в следующих направлениях:

1. Расширение системы сервисов и внедрение в публикации новых элементов.
2. Переход от чисто текстовых форм подачи научной информации к смешанным с элементами мультимедиа, а иногда и полный отказ от представления научной информации в виде текста в пользу аудиовизуальной и графической ее передачи.
3. Отказ от таких традиционных атрибутов научного журнала, как некоторые выходные данные, иногда указания периодичности и т. д. Идентификатор цифрового объекта DOI практически заменяет основные библиографические метаданные публикации (номер выпуска, страницы и т. д.). DOI может быть использован, например, при необходимости цитирования статей, опубликованных на сайте журнала, но еще не сформированных в номера и, следовательно, не имеющих сведений о номере журнала и страницах. Некоторые издательства, в частности, отказываются и от периодичности, являющейся основным атрибутом периодического издания. Они публикуют научные материалы по мере их поступления, а впоследствии группируют их только по годам издания⁶.

Возможность появления такого типа публикации научных материалов еще в 2000-х гг. указывали А. И. Земсков и Г. А. Евстигнеева, которые писали, что «возможно, со временем концепция отдельных журнальных номеров уйдет в прошлое, и статьи будут публиковать по мере их готовности»⁷.

4. Тенденция перехода с уровня журнала на уровень публикации. Исследователь в меньшей степени заинтересован в журнале, публикующем работу, так как современные средства поиска информации позволяют ему найти практически все интересующие его работы.

5. Отказ многих авторов от публикации результатов своих исследований в рецензируемых журналах, так как начинают появляться новые, более эффективные формы распространения научной информации.

6. Изменения форматов отображения электронных публикаций. Например, в последнее время все большее распространение получает формат интерактивного pdf Read Cube, созданный издательством Nature Publishing Group. В текстах, созданных в этом формате, можно делать «облачные» примечания к статье, делиться мнениями, рекомендовать коллегам, копировать список постатейной литературы и т. д.

Таким образом, можно говорить о том, что при переходе в электронную среду научный журнал изменяется как по содержанию, так и по возможностям доступа, использования и т. д. Статьи из электронных журналов проще читать, их можно скопировать на бумагу или электронный носитель. Объединение электронных журналов в полнотекстовые базы данных меняет возможности поиска и получения нужной информации, а удаленный доступ снимает ограничение, связанное с расстоянием между пользователем и тем местом, где хранится журнал⁸.

7. Появление новых форм научных журналов, которые позволяют не только получать научную информацию, обсуждать ее с коллегами, но и следить за процессом получения нового знания.

Американский исследователь научной периодики Т. Уилки отмечает, что современные ученые предпочитают излагать полученные результаты в научных статьях, а не в монографиях, что, прежде всего связано со скоростью распространения информации, необходимостью быстро поделиться результатами и закрепить свое авторское право на полученное в ходе исследования знание. Особое внимание в работе Т. Уилки уделяется появлению новых ресурсов, позволяющих публиковать информацию не только о результатах, но и о процессе исследования⁹.

Примером такого подхода является журнал Peer, разработавший платформу PeerJ Questions, на которой исследователи могут осуществлять общение с ученым и его исследованием и после публикации результатов. Специалисты задают вопросы об исследовании, которые вместе с ответами публикуются в соответствующем месте статьи, и эти комментарии получают самостоятельные DOI (digital object identifier)», т. е. засчитываются как отдельные статьи.

Такой подход позволяет создавать качественные научные статьи благодаря эффективной обратной связи.

Одним из примеров ресурсов, позволяющих следить за ходом исследования, является также The RIO Journal (компания Pensoft), в котором публикуются все возможные материалы о ходе и результатах исследования. Таким образом, мы наблюдаем кардинальную трансформацию системы научных периодических изданий, когда научный журнал, появившийся в конце XVIII в., превращается в комплекс статей по определенной теме¹⁰. Таким образом, исследование показало, что система научной периодики тесно связана с этапами развития самой науки. К сожалению, рамки статьи не позволяют подробно прокомментировать эту связь. Однако при проведении исследования этот факт нами учитывался. Подводя итоги, можно утверждать, что развитие системы научных периодических изданий происходило в тесной связи с развитием самой науки. Для каждого этапа развития науки характерна своя система научной периодики.

А также в ходе нашего исследования была подтверждена гипотеза о том, что система научной периодики в процессе своего развития проходит путь от личной переписки ученых, которые распространяли информацию, переписывая письма, до современной системы научных публикаций, позволяющей объединять ученых уже не вокруг конкретного журнала, а вокруг конкретной статьи. Представляется, что «Республика ученых» возвращается на новом технологическом уровне.

Примечания

¹ Захарчук Т. В. Профессиональные коммуникации / Т. В. Захарчук, А. А. Грузова; СПбГУКИ. СПб., 2014. 128 с.

² Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: энцикл. слов. [Электронный ресурс] : в 86 т. СПб., 1890–1907. URL: <http://bibliotekar.ru/brok.htm> (дата обращения: 16.01.2018).

³ Шерих Д. Ю. Голос родного города. Очерк истории газеты «Санкт-Петербургские ведомости». СПб.: Лениздат, 2001. 254 с.

⁴ Прайс Д. Малая наука, большая наука // Наука о науке. М.: Прогресс, 1996. С. 281–384.

⁵ Т. Н. Домнина Научные журналы: количество, темпы роста / Т. Н. Домнина, О. А. Хачко // Информационное обеспечение науки: новые технологии: сб. науч. тр. М.: БЕН РАН, 2015. С. 83–96.

⁶ Гуреев В. Н. Библиометрический анализ как основа формирования библиотечного фонда научных периодических изданий: диссертация / Гуреев Вадим Николаевич; [Место защиты: Московский государственный институт культуры]. Химки-6, 2015. 196 с.

⁷ Евстигнеева Г. А., Земсков А. И. Информационная поддержка науки // Науч. и техн. б-ки. 2005. № 4. С. 65.

⁸ Гуреев В. Н. Библиометрический анализ как основа формирования библиотечного фонда научных периодических изданий: дис... канд. пед. наук / Московск. гос. ин-т культуры. Химки-6, 2015. 196 с.

⁹ Уилки Т. Тренды научно-издательской отрасли [Электронный ресурс] // Научная периодика: проблемы и решения, 2014. URL: <http://nppir/ru/index.php/nppir/article/view/160/198> (дата обращения: 26.01.2018).

¹⁰ Уилки Т. Тренды научно-издательской отрасли [Электронный ресурс] // Научная периодика: проблемы и решения, 2014. URL: <http://nppir/ru/index.php/nppir/article/view/160/198> (дата обращения: 26.01.2018).

Н. Ю. Голоюх

Показатели цитирования научных публикаций как фактор оценки научной деятельности

Для оценки работы ученого или научного коллектива используют ряд формальных показателей, основанных на количестве публикаций и количестве их цитирований. Проведен анализ наукометрических показателей, которые чаще всего используются для оценки научной деятельности. Также выявлен и охарактеризован широкий круг наукометрических индексов, созданных в последние годы и учитывающих различные аспекты публикационной деятельности исследователей.

Ключевые слова: наукометрические показатели оценки научной деятельности, индекс Хирша, индекс цитирования

Natalia U. Goloyuh

Indicators of citing scientific publications as a factor in the evaluation of scientific activity

To assess the work of a scientist or a scientific team, use a number of formal indicators, based on the number of publications and the number of their citations. The review of the most frequently used scientometric indicators that take into account additional information and provide the most adequate assessment of the activity of a scientist or a scientific team is reviewed.

Keywords: scientometric indicators, Hirsch index, citation index

Основными критериями оценки труда ученого в настоящее время принято считают ряд формальных показателей, к которым относятся количество публикаций (публикационная активность), индекс цитируемости, индекс Хирша, импакт-факторы журналов, в которых публикуются статьи того или иного исследователя и др. Эти наукометрические показатели активно используются чиновниками различного уровня, руководителями научных и научно-образовательных организаций, издателями научной литературы и периодических изданий. Однако большинство специалистов в области наукометрии и научное сообщество в целом отмечают, что нельзя адекватно оценить вклад ученого в науку, используя любой из этих показателей.

Основным в оценке научной деятельности и вклада ученого в науку является индекс Хирша, или h-индекс, который, как считается показывает продуктивность ученого или научного коллектива, рассчитываемую на основе соотношения количества публикаций и количестве их цитирований. Индекс Хирша рассчитывается автоматически в специальных реферативных базах: Web of Science, Scopus и РИНЦ. Однако его значения могут различаться одного ученого или научного коллектива в разных базах данных научного цитирования, т. к. h-индекс рассчитывается на основе тех данных, которые содержатся в конкретной базе.

Индекс Хирша был введен для того, чтобы дать как можно более точную оценку деятельности и показать вклад ученого или научного коллектива в развитие того или иного научного направления. Однако можно он имеет определенные недостатки. Например, h-индекс будет одинаковым для автора одной статьи с большим количеством цитирований и для автора множества статей с количеством цитирований не более одного раза. Тем самым индекс Хирша не позволяет учитывать высоко цитируемые статьи, что ведет к недооценке значимости научных открытий. Индекс Хирша дает скорее количественную характеристику работы ученого, не опираясь на ее качество. Также при подсчете h-индекса учитывается цитирование ошибочных работ, а также работ, отрицательно оцененных профессиональным сообществом.

Эти и ряд других недостатков индекса Хирша привели к тому, что научное сообщество стало предлагать свои усовершенствованные его варианты, которые основываются также на количестве цитирований и позволяют преодолеть некоторые из недостатков h-индекса.

В ходе проведенного исследования на основе анализа литературы по науковедению было выявлено 13 таких усовершенствованных индексов. Некоторые из них уже используются в международных базах данных научного цитирования, а некоторые так и остаются неиспользуемыми.

Рассмотрим подробнее выявленные индексы:

- h-индекс (original) – результат деления стандартного h-индекса на среднее число авторов в статьях, которые входят в Хирш-ядро (наиболее цитируемые статьи) публикаций. Данный показа-

тель призван уменьшить влияние на индекс Хирша числа соавторов публикаций. Определяется следующим образом: индекс Хирша делится на общее число соавторов в статьях, которые входят в Хирш-ядро публикаций¹.

- h -индекс (PoP variation) так же, как и предыдущий индекс, призван уменьшить влияние на индекс Хирша числа соавторов публикаций. В данном случае вместо полного числа цитирований каждой статьи используется отношение числа цитирований к числу авторов публикации². Данный показатель отличается от предыдущей версии тем, что при его расчете учитываются также те статьи, которые не входят в Хирш-ядро.

- $h\alpha$ -индекс был предложен Н. Ван Эйк и Л. Валтман в 2008 году. Параметрическое задание α позволяет исследователям рассматривать различные аспекты изучаемого массива работ. Ученый имеет индекс $h\alpha$, если $h\alpha$ из его N статей цитируются как минимум $h\alpha$ раз каждая. При $\alpha=1$ совпадает с h -индексом³.

- g -индекс учитывает статьи ученого с наибольшим цитированием. Определяется следующим образом: g -индекс – это наибольшее число, такое что g самых цитируемых статей получили в сумме не менее g^2 цитирований. Исправляет недостаток индекса Хирша, который можно сформулировать следующим образом: «если статья попадает в число наиболее цитируемых h статей, то цитирование этой конкретной статьи больше никак не учитывается»⁴.

- a -индекс показывает среднее количество ссылок на статьи, рассматриваемые при расчете индекса Хирша. Одним из недостатков данного индекса является то, что ученые с высоким h -индексом «наказываются» тем, что сумма цитирований делится на h^3 .

- m -индекс призван компенсировать малое количество статей для молодых ученых. Определяется делением h -индекса на число лет научно-исследовательской деятельности. Тем не менее, этот показатель сохранил недостаток h -индекса, связанный с использованием количественной, а не качественной оценки списка публикаций⁶.

- g -индекс учитывает долю высокоцитируемых статей в Хирш-ядре. Данный показатель можно использовать для выделения группы авторов, имеющих одну или две работы с экстремально большим цитированием⁷. Вычисляется на основе вычисления квадратного корня из суммарного числа цитирования Хирш-ядра⁸.

- hw -индекс используется вместо h - и g -индексов для сравнения результативности научных учреждений и стран. Предназначен для оценки изменения производительности. Определяется с помощью взвешенного сравнения ранга статьи и ее цитирований⁹.

- contemporary h -index призвана учитывать текущую активность автора. Исправляет недостаток индекса Хирша, который не снижается со временем, даже когда ученый отходит от дел. Определяется следующим образом, публикации текущего года считаются с весом 4, публикации 4-летней давности – с весом 1, публикации 6 летней давности – с весом 4/6 и т. д. В остальном аналогично обычному индексу Хирша. Но эта модификация h -индекса призвана учитывать текущую активность автора, уменьшается, когда автор отходит от дел¹⁰.

- i -индекс предложен в 2006 г. независимо М. Космульским и Г. Пратхапом. Может быть рассчитан только для организации. Индекс рассчитывается на основе распределения индекса Хирша ученых из данной научной организации. Научная организация имеет индекс i , если не менее i ученых из этой организации имеют h -индекс не менее i ¹¹.

- $i10$ -индекс определяется числом статей автора, получивших не менее 10 ссылок на каждую. Данный индекс считается в профиле ученого в Google Академии¹².

- Sh -индекс предложил С. Д. Штовба в 2011 г. Данный индекс позволяет ранжировать авторов с одинаковыми индексами Хирша. Также можно отследить прогресс ученого в улучшении своего индекса Хирша за определенный промежуток времени. В Sh -индексе целая часть представляет собой обычный индекс Хирша, а дробная показывает, насколько приблизился ученый к следующему значению индекса Хирша. Дробная часть рассчитывается как доля уже опубликованных статей, которые необходимы для получения следующего значения индекса Хирша¹³.

- Индекс оперативности показывает, насколько быстро становятся известны в научном мире статьи, опубликованные в журнале. Вычисляется как отношение числа полученных журналом в некотором году ссылок на статьи, вышедшие в том же самом году, к суммарному числу статей, вышедших в данном году в журнале¹⁴.

Стоит отметить, что рассмотренные индексы не являются единственными для оценки продуктивности ученого или научного коллектива. Существует множество других индексов, основывающихся на показателях цитирования и имеющих свои формулы вычисления.

Проведенный анализ позволил сделать следующие выводы:

1. У каждого из рассмотренных индексов есть свои достоинства и недостатки. Каждый из них, учитывая одни факторы, не учитывает других.

2. Все вновь создаваемые индексы, призванные являться критериями качества научной деятельности, основаны на разработанных еще в XX в. в Институте научной информации (США) индексе публикационной активности, индексе цитирования и импакт-факторе журнала, публикующего статьи ученого.

3. Ни один из используемых сегодня индексов (включая индекс цитирования и индекс Хирша) не в состоянии адекватно оценить вклад в науку определенного субъекта научной деятельности.

4. Более или менее точная наукометрическая оценка научной деятельности возможна лишь при использовании комплекса наукометрических показателей. Анализируя наукометрические показатели, один из специалистов по наукометрии справедливо отметил: «В настоящий момент большинство ученых-наукометристов признают, что в общем случае не существует одного или даже одного-двух количественных параметров, на основании которых можно было бы уверенно и всеохватывающе выстраивать иерархию и рейтинги участников научного процесса. Принятие решений должно осуществляться на базе многоаспектного анализа, принимающего во внимание целый ряд характеристик, которые отражают различные стороны научной деятельности»¹⁵.

5. Для адекватной оценки научной деятельности и ее результатов необходима, прежде всего, экспертная оценка, а количественные, формальные показатели, выраженные в индексах цитирования могут стать вспомогательными для тех, кто не занимается научной деятельностью.

Таким образом, можно констатировать, научное сообщество при оценке деятельности ученого, как правило, не учитывает количество цитирований его работ, особенно количество цитирований на одну публикацию. Для исследователей важнейшим критерием оценки научной деятельности является репутация ученого, которую он заработал в течение своей профессиональной жизни. Предлагаемые же в наукометрии формальные показатели оценки научной деятельности используются, как говорилось выше, в ситуациях научного управления, когда люди, не занимающиеся наукой, пытаются оценить исследовательский труд.

Примечания

¹ Цыганов А. В. Краткое описание наукометрических показателей, основанных на цитируемости // УБС. 2013. № 44. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kratkoe-opisanie-naukometricheskikh-pokazateley-osnovannyh-na-tsitiруемости> (дата обращения: 10.04.2018).

² Там же.

³ Наукометрические показатели для авторов и организаций. URL: <http://science.bsu.by/index.php/info/indexes/h-index> (дата обращения: 10.04.2018).

⁴ Цыганов А. В. Краткое описание наукометрических показателей, основанных на цитируемости // УБС. 2013. № 44. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kratkoe-opisanie-naukometricheskikh-pokazateley-osnovannyh-na-tsitiруемости> (дата обращения: 10.04.2018).

⁵ Там же.

⁶ Наукометрические показатели для авторов и организаций. URL: <http://science.bsu.by/index.php/info/indexes/h-index> (дата обращения: 10.04.2018).

⁷ Цыганов А. В. Краткое описание наукометрических показателей, основанных на цитируемости // УБС. 2013. № 44. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kratkoe-opisanie-naukometricheskikh-pokazateley-osnovannyh-na-tsitiруемости> (дата обращения: 10.04.2018).

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Наукометрические показатели для авторов и организаций. URL: <http://science.bsu.by/index.php/info/indexes/h-index> (дата обращения: 10.04.2018).

¹¹ Штовба С. Д., Штовба Е. В. Обзор наукометрических показателей для оценки публикационной деятельности ученого // УБС. 2013. № 44. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obzor-naukometricheskikh-pokazateley-dlya-otsenki-publikatsionnoy-deyatelnosti-uchеного> (дата обращения: 10.04.2018).

¹² Там же.

¹³ Штовба С. Д., Штовба Е. В. Sh-индекс – новая дробная модификация индекса Хирша // Научные труды Винницкого национального технического университета. 2011. № 3. URL: http://www.nbu.gov.ua/e-journals/vntu/2011_3/2011-3_ru.files/r/11sdsMoh_ru.pdf (дата обращения: 10.04.2018).

¹⁴ Вологов П. С. Основные библиометрические показатели для оценки эффективности научной работы: метод. рекомендации. URL: http://pstu.ru/files/file/oksana/2012/izdatelskaja/metodichka_v_pomosch_avtoru.pdf (дата обращения: 10.04.2018).

¹⁵ Писляков В. В. Методы оценки научного знания по показателям цитирования // Социологический журнал. 2007. № 1. URL: <http://www.socjournal.ru/article/682?print=yes>. (дата обращения: 10.04.2018).

А. Я. Мудрина, Л. Р. Мендигазиева

Рекомендательные возможности сетей научного сотрудничества

В статье рассмотрены примеры применения рекомендательных сервисов в научной среде. Проанализированы сети научного сотрудничества (SCN), такие как Соционет, Mendeley.com и Сеть исследований в области социальных наук (SSRN), выявлены их преимущества и недостатки.

Ключевые слова: рекомендательные сервисы, сети научного сотрудничества, веб-среда, научная среда, научная информация

Aleksandra Y. Mudrina, Lada R. Mendigazieva

Advisory capabilities of scientific collaboration networks

The article discusses examples of the use of advisory services in the scientific community. Scientific collaboration networks (SCNs) such as Socionet, Mendeley.com, and the Social Science Research Network (SSRN) are analyzed, and their advantages and disadvantages are identified.

Keywords: advisory services, networks of scientific cooperation, web environment, scientific environment, scientific information

Рекомендательные сервисы – это электронные ресурсы, которые носят рекомендательный и оценочный характер. Сегодня они развиваются активнее, чем несколько лет назад, они основываются на статистике, экспертном мнении и рейтингах (в частности, на литературных премиях) и существуют в различных формах. На данный момент они стали широко распространены в веб-среде, что дало больше возможностей для обмена мнениями, оценивания публикаций, а также помогло частично решить проблему информационного шума, и это актуально не только для читателей художественной литературы, но и для пользователей, обращающихся к информационным ресурсам с целью удовлетворения профессиональных информационных потребностей, связанных с работой и обучением.

На предыдущем этапе нашего исследования мы проанализировали сайты и аккаунты в социальных сетях библиотек и книжных интернет-магазинов России для того, чтобы выявить новые формы рекомендательной библиографии в веб-среде. Мы пришли к выводу, что рекомендательная библиография приобретает новые формы и трансформируется в рекомендательные сервисы, но, несмотря на это, она всегда будет необходима обществу.

На данном этапе исследования нас интересует применение рекомендательных сервисов в научной среде. Цель этого этапа исследования – выявить наиболее удобные рекомендательные сервисы, получившие распространение в научной сфере за рубежом.

Информационную базу исследования составили сети научного сотрудничества (SNC). Сети создавались как инструмент для общения ученых и с развитием информационных технологий и социальных медиа они стали особенно востребованы. Они заинтересовали нас, так как помимо основной функции – предоставления ученым возможности разместить свои публикации, они могут рассматриваться как рекомендательные сервисы, так как в них есть возможность высказать свое мнение о публикациях, обсудить и оценить их.

Существует целый ряд таких научных информационных пространств, например, Scientbook, Daily Russian Science, SciPeople и другие, но мы отобрали для анализа три наиболее крупных по числу участников сети – Соционет, Mendeley.com и Сеть исследований в области социальных наук (SSRN).

Соционет¹ – открытое научное информационное пространство, обеспечивающее поддержку научно-образовательной деятельности во всех дисциплинах. Пользователь может как изучать опубликованные материалы, так и заниматься их публикацией самостоятельно. На сайте представлен список разделов, поэтому можно осуществлять быстрый поиск по конкретным дисциплинам.

Плюс данного сервиса заключается в системах персонализации и фильтрации, которые могут быть использованы как способы наполнения информационного канала тематически подобранными публикациями. С помощью персонализации можно исключить из своей ленты материалы, не касающиеся интересующей темы, а фильтрация дает возможность сквозного (игнорирует принадлежность публикации к коллекциям) отслеживания публикаций сразу по нескольким параметрам. Также при просмотре конкретной публикации пользователь может высказать свое мнение относительно прочитанного (функция «дать профессиональную оценку данной публикации»). Возможно также пореко-

мендовать что-либо из списка своих публикаций, указав, как это может повысить качество работы. Это обозначено функцией «рекомендации и полезная информация для автора данной статьи». Сделанные оценки, а также реакция на них авторов оцененных публикаций, видны на страницах оцененных публикаций, и формируют репутационный портрет авторов оценок. Возможное содержание этих оценок определяется классификатором профессиональных мнений и оценок:

Профессиональные мнения и оценки: наилучшая / наиболее релевантная работа по данной теме; новаторский результат; очень интересный результат; поворотный пункт развития науки; позитивно оценивает результаты; негативно оценивает результаты; ненаучный подход; потенциально опасное влияние; основано на заблуждении; является плагиатом и т. д.

Из всех просмотренных сервисов Mendeley.com² наибольшим образом напоминает социальную сеть, что делает его удобным в плане интерфейса и использования. Данный сервис позволяет публиковать и сохранять статьи, делиться ими с другими, а также дает возможность вступать в тематические группы или создавать собственные. Сеть дает возможность выделять фрагменты статей, комментировать их и делиться информацией с членами своей исследовательской группы. С помощью групп можно следить за библиографией, находить исследования и участвовать в обсуждении. В ленте автоматически отображаются сообщения и публикации других людей, на которых пользователь подписан, но в остальном уведомления больше никак нельзя настроить, что является минусом системы. К тому же существует вероятность пропустить потенциально полезную статью, если она добавлена, например, в другую группу, или она затеряется в общем публикуемом массиве, так как на сайте отсутствует функция персонализации.

Сеть исследований в области социальных наук (SSRN)³ также, как и другие сервисы, предоставляет возможность опубликовать свою статью, дает доступ к электронной библиотеке, однако, помимо этого, на сайте есть так называемые топы лучших авторов, организаций и документов. Так, например, в топ авторов входят все публикующиеся в системе авторы, а список обновляется еженедельно. Рейтинг составляется на основе таких показателей, как загрузка и цитирование, а пользователь может выбрать область науки, по которой будет составлен топ («Ведущие авторы бизнеса», «Ведущие политологи» и т. д.). Информация об авторах приведена в таблицах, что позволяет выбрать наиболее цитируемых, просматриваемых и т. д.

Проведенный анализ сетей научного сотрудничества позволил сделать следующие выводы:

1. В настоящее время социальные научные сети выполняют функции рекомендательных сервисов для ученых.

2. Существует некая закономерность между профессиональным уровнем специалиста и его потребностями и проанализированные системы позволяют персонализировать рекомендации, дают возможность вступать и создавать тематические группы по уровню профессиональной подготовки.

3. Функция «дать профессиональную оценку данной публикации» и «рекомендации и полезная информация для автора данной статьи» позволяют обмениваться профессиональным мнением и давать экспертную оценку, что является преимуществом для сервиса «Соционет».

4. Рекомендации основываются на рейтингах, так, например, в системе SSRN существуют топы лучших авторов, организаций и документов.

5. В рекомендательных сервисах специалистов привлекают не столько научные статьи, сколько новые идеи в них. Сервисы позволяют не знакомиться с полными текстами статей, а узнавать самое важное из обсуждений, комментариев и описаний статей.

6. Рекомендательные сервисы в научной среде являются интерактивными, и эта интерактивность дает специалистам возможность своевременно получать полезную информацию, черпать идеи в обсуждениях с другими людьми, а персонализированный поиск позволяет наполнить новостную ленту исключительно интересующими тематическими публикациями.

В перспективе рекомендательные сервисы для специалистов позволят ученым более оперативно получать информацию о новых исследованиях в международном научном сообществе, а оценочное мнение поможет улучшить их качество.

Примечания

¹ Соционет [Электронный ресурс] / Научное информационное пространство Соционет. – Режим доступа: <https://socionet.ru/openscience.html> (дата обращения: 13.10.2019).

² Mendeley краткое руководство [Электронный ресурс] / Mendeley. – Режим доступа: http://elsevierscience.ru/files/pdf/Mendeley_QRG_Russian.pdf (дата обращения: 13.10.2019).

³ SSRN [Электронный ресурс] / Электронная библиотека SSRN. – Режим доступа: <https://www.ssrn.com/index.cfm/en/> (дата обращения: 13.10.2019).

В. В. Семенова

Приобщение детей к естественно-научному знанию в муниципальной библиотеке

Рассматриваются интерактивные технологии, активно используемые в библиотечно-информационной практике с целевой установкой на приобщение детей к естественно-научному знанию на основе чтения литературы познавательного характера. Представлена программа научного исследования, результатом которой явилась разработка проекта по приобщению детей к дисциплинам естественно-научного цикла с учетом возрастных особенностей развития. Характеризуются структурная и содержательная особенности детского проекта, реализуемого на базе муниципальной библиотеки.

Ключевые слова: библиотечно-информационная практика, муниципальная библиотека, интерактивные технологии, естественно-научное знание, научно-познавательная литература

Valentina V. Semenova

Introduction of children to natural science knowledge in the municipal library

Interactive technologies, which are actively used in library and information practice with a target orientation on familiarization of children with natural-scientific knowledge on the basis of reading of literature of cognitive character, are considered. The program of scientific research is presented, the result of which was the development of a project to introduce children to the disciplines of natural science cycle, taking into account age peculiarities of development. The structural and content features of the children's project implemented on the basis of the municipal library are characterized.

Keywords: library and information practice, municipal library, interactive technologies, natural and scientific knowledge, scientific and cognitive literature

Интерактивные технологии способствуют такой организации познавательного процесса, который основан на взаимодействии участников и позволяет повысить эффективность и качество процесса обучения детей и подростков. В муниципальных библиотеках интерактивные технологии активно используются при массовом, групповом и индивидуальном обслуживании данной возрастной категории и реализуются, как правило, в следующих форматах: фестивали, конкурсы, тематические клубы, развивающие тренинги, тренинги, мастер-классы, флешмобы, квизы, квесты и др.

Нами было проведено исследование, целью которого стало выявление отношения родителей к технологиям, которые несут наибольший познавательный потенциал для развития детей дошкольного возраста. Теоретико-методологическая часть программы исследования была основана на использовании научного метода-фокус-групп, который достаточно широко востребован в библиотечном сообществе и имеет ряд преимуществ, заключающихся «в получении информации об исследуемой библиотечной реальности в том виде, в каком она отражается в сознании участников группы и может быть вербализована ими в ситуации интервью»¹.

В состав респондентов фокус-группы нами были выбраны двенадцать участников-родителей детей дошкольного возраста. Основными критериями отбора респондентов стали: социально-демографические характеристики (возраст, пол, семейное положение); наличие ребенка дошкольного возраста; активное посещение мероприятий, проводимых в библиотеке для данной возрастной группы.

В программу интервью были включены 10 открытых вопросов содержательного и функционального характера. Содержательные вопросы позволили выявить мнения участников фокус-группы по предмету исследования, а функциональные вопросы способствовали управлению ситуацией интервью.

В результате анализа ответов респондентов нами было установлено, что родители детей дошкольного возраста хотели бы видеть в библиотеке больше мероприятий с использованием интерактивных технологий. При этом респонденты отмечали, что интерактивные технологии способствуют развитию познавательной деятельности детей, мотивируют к получению нового знания, обучают умению вести вербальный и невербальный обмен информацией, развивают эмпатию, прививают основы работы в команде. Одновременно в ходе интервью респонденты отметили необходимость разработки в библиотеке программ приобщения детей к естественно-научному знанию.

На следующем этапе исследования нами был проведен анализ федерального государственного образовательного стандарта дошкольного образования, в котором фиксируется, что для детей в возрасте от трех лет характерны такие виды деятельности, как игровая, коммуникативная, познавательно-исследовательская². Именно в большей мере требуют использования интерактивных технологий.

По результатам исследования мы перешли к разработке проекта для детей дошкольного возраста «Библиозавр», которая была реализована на базе библиотеки № 9 им. Д. Гранина СПб ГБУ «Невская ЦБС».

Интерактивная программа «Библиозавр» включает в себя 20 занятий по 45–60 минут каждое. На занятиях библиотекарь и его помощник – библиотечный динозавр («Библиозавр») рассказывают ребятам в интерактивном формате о планете Земля, о ее прошлом (начиная от большого взрыва), настоящем и будущем. Каждый ребенок пробует себя в роли ученого в разных естественных науках. В течение обучения проводятся опыты и эксперименты. Дети получают домашние задания, выполнение которых предполагает изучение рекомендованной библиотекарями детской популярной и познавательной литературы естественно-научного характера. Ознакомление родителей и детей с книгами может происходить как дома, так и в читальном зале библиотеки.

На первом занятии все участники становятся физиками и узнают о происхождении Вселенной, устраивая большой взрыв на листе бумаги при помощи карандаша. После этого ребята в ходе беседы с библиотекарем и знакомством с библиотечной выставкой, реализованной в компьютерной программе Calameo, узнают о звездах и галактиках, а именно о галактике Млечного Пути, в которой возникла планетарная Солнечная система. По завершении занятия ребята смотрят видеофильм о создании Земли.

На втором занятии каждый превращается в геолога и узнает о том, как формировалась планета, и как появилась жизнь на Земле. При помощи микроскопа и слепков ребята узнают, как геологам удается создавать геологическую летопись. Уделяется также внимание происхождению первых микроорганизмов.

Несколько занятий посвящено динозаврам, так как у современных детей – это любимые персонажи. Все становятся палеонтологами, отправляются в виртуальный палеонтологический музей, узнают какие виды динозавров обнаружены, исследуют отпечатки их следов на кинетическом песке, благодаря интерактивным книгам сопоставляют размеры динозавров со своими частями тела, создают останки динозавров из подручных материалов, рассматривают изображения, оживляют их при помощи 3D-приложений к книгам, смотрят видеофильмы о динозаврах для детей. По завершении темы детям рассказывают о тех животных, которые живут сейчас и имеют максимально близкое родство с динозаврами.

Затем дети становятся антропологами и знакомятся с происхождением человека. Подробно рассматривают эволюцию человека, отправляются в первобытный мир благодаря видео- и мультфильмам.

На последующих занятиях ребята изучают анатомию. Узнают об особенностях строения своего тела и внутренних органов, рассматривая детские книги и знакомясь с видео- и фотоматериалами.

Изучение экологии и взаимодействия человека и природы – одна из тем. Во время громких чтений художественных произведений на экологическую тему, выполняя различные тренинговые упражнения, участвуя в мастер-классе, ребята начинают понимать, что природу нужно беречь и сохранять.

На следующих занятиях, посвященных астрономии, дети узнают о соседях нашей планеты, создают макет Солнечной системы, виртуально отправляются в глубь Земли.

Одно из занятий посвящено метеорологии, на котором детям рассказывают о погодных явлениях.

Завершающие занятия цикла посвящены изучению карты Земли, ее континентам, морям и океанам. Юные исследователи становятся путешественниками и знакомятся с разными странами, а также со своей родной страной – Россией, ее крупнейшими городами Москвой и Санкт-Петербургом. При помощи фото- и видеоматериалов, ребята отправляются в виртуальное путешествие по городу и поднимаются над городом на высоте птичьего полета. В конце занятия проводится интерактивная беседа о том, как беречь свой город и сделать его еще лучше.

Проведенный цикл занятий «Библиозавр» позволил маленьким читателям и их родителям открыть для себя новые возможности взаимодействия с книгами. Возросло количество посещений библиотеки родителями с детьми дошкольного возраста. Наряду с этим значительно увеличилось количество запросов на детскую популярную и познавательную литературу. На основе отраслевого анализа книговыдачи мы установили, что дети проявили интерес к разным дисциплинам естественно-научного цикла (астрономия, анатомия, экология, метеорология и др.).

Таким образом, проведенное нами исследование показало, что использование интерактивных технологий при реализации программ по приобщению детей дошкольного возраста к познавательной литературе естественно-научного характера является эффективным инструментом привлечения юных читателей к чтению, развитию и поддержанию интереса к познанию естественных наук.

Примечания:

¹ Варганова Г. В. Организация научно-исследовательской работы в библиотеках. – Санкт-Петербург: СПбГИК, 2015. С. 87.

² Федеральный государственный образовательный стандарт дошкольного образования. URL: <https://rg.ru/2013/11/25/doshk-standart-dok.html>.

М. И. Захарова

Формирование культуры поведения подростков в общедоступной библиотеке

В статье рассматриваются проблемы, связанные формированием культуры поведения подростков в возрасте от 11 до 14 лет на базе общедоступной библиотеки. Представлены результаты проведенного исследования с использованием научного метода анкетирования, которые позволили разработать программу, актуализирующую и обогащающую когнитивный запас знаний данной возрастной группы в области культуры поведения. Проанализировано влияние реализации данной программы на базовые статистические показатели работы библиотеки (книговыдача, обращаемость документов фонда, читаемость).

Ключевые слова: библиотечно-информационная деятельность, общедоступная библиотека, подростки, культура поведения, интерактивные технологии

Maria I. Zakharova

The formation of teenagers' culture of behavior in public library

The article discusses the problems associated with teenagers aged 11 to 14 years formation of culture behavior on the basis of public library. The results of the research using the scientific method of questioning are presented, which helps to work out a program for actualization and enrichment the cognitive potentiality of target group in the field of behavior culture. The influence of this program implementation on library statistical indicators (book issuance, the circulation of collections, readability) are presented.

Keywords: library and information activities, public library, adolescents, behavior culture, interactive technologies

В современных условиях проблема формирования культуры поведения детей и подростков является одной из активно обсуждаемых библиотечным и педагогическим сообществом. Наиболее полно проблема культуры поведения подростков в контексте исторической и социальной динамики отражены в научных публикациях А. М. Виноградовой, С. В. Петериной, О. В. Защиринской и других ученых. Важнейшими причинами, влияющими на снижение уровня культуры поведения современных подростков, по мнению исследователей, являются деструктивные отношения в семье и в школе. При этом ученые справедливо указывают на то, что культура поведения и культура общества тесно взаимосвязаны и зависят друг от друга: незнание правил поведения отдельной личностью приводит к снижению уровня культуры социальных групп и их деградации.

Проведенный нами анализ научных трудов исследователей показывает, что сегодня не существует общепринятого определения термина «культура поведения» в силу его семантической сложности и многоуровневости. Достаточно распространено определение, согласно которому культура поведения – это «совокупность сформированных, социально значимых качеств личности, повседневных поступков человека в обществе, основанных на нормах нравственности, этики, эстетической культуры»¹. С нашей точки зрения, наиболее глубоко отражающим онтологическую сторону данного термина является определение, предложенное С. В. Петериной: «культура поведения – это совокупность полезных для общества устойчивых форм повседневного поведения в быту, в общении, в различных видах деятельности»².

Библиотека как социальный институт, играющий большую роль в социализации личности подростков, не может оставаться в стороне от формирования культуры поведения с использованием технологий, многократно доказавших свою эффективность в библиотечно-информационной деятельности.

Нами было проведено исследование с использованием научного метода анкетирования по выявлению отношения подростков к культуре поведения и определению их знаний в этой области. Адресной группой стали читатели библиотеки № 8 «ЦБС Кировского района» подросткового возраста, обучающиеся в общеобразовательных организациях Кировского района Санкт-Петербурга, с которыми на протяжении многих лет успешно сотрудничает библиотека по широкому спектру направлений.

В целях более полного ознакомления с особенностями адресной группы были изучены научные труды по возрастной психологии. Нами была выбрана периодизация возрастного развития личности, разработанная Д. Б. Элькониным, как наиболее востребованная в отечественной психологии и педагогике. Д. Б. Эльконин выделил и глубоко охарактеризовал три эпохи развития: эпоха раннего детства (до трех лет), эпоха детства (3–11 лет) и эпоха подростничества (11–14 лет).³

В исследовании в качестве респондентов приняли участие 418 человек – ученики 5 – 8-х классов школ № 565, 381, 162 и лица № 384 Кировского района Санкт-Петербурга.

Разработанная нами анкета состояла из 26 вопросов. Наряду с социально-демографическими вопросами, в анкету были включены вопросы, касающиеся активности читательской деятельности подростков, их ожиданий от библиотеки. Большая часть вопросов анкеты была направлена на выявление отношения подростков к понятию «культура поведения», понимания его содержательного наполнения, на определение причин несоблюдения правил поведения и потенциально возможных последствий в ходе выстраивания взаимоотношений в обществе. В отдельном блоке анкеты были вопросы, которые помогли нам разработать программу с учетом предпочтительных для подростков интерактивных технологий.

При разработке анкеты мы учитывали необходимость привлечения внимания подростков к задаваемым вопросам. В этой связи для наиболее полного удержания их концентрации на содержании анкеты нами были введены четыре вопроса в формате инфографики. Со стороны подростков иллюстрационное наполнение анкеты рассматривается как элемент развлечения, но в исследовании оно призвано сделать восприятие более легким и доступным. Данный графический способ позволяет быстро и четко донести информацию и добавить к официальной процедуре метода анкетирования элемент личностной вовлеченности, обеспечить получение более надежных и достоверных результатов.

Возврат анкет составил 100%. Столь высокий уровень возврата был достигнут благодаря использованию прямого анкетирования, которое проводилось в присутствии исследователя. Анкеты раздавались в библиотеке и предваряли начало мероприятий, проводимых совместно с общеобразовательными организациями.

Результаты анкетирования обрабатывались при помощи программы PASW (Predictive Analysis Software), которая создает благоприятные условия для оперативной обработки и анализа данных.

Результаты проведенного исследования создали основу для разработки программы по формированию культуры поведения подростков «Коты аристократы: основы этикета и культура поведения». При разработке программы мы исходили из того, чтобы подростки получили знания о культуре поведения как о важном аспекте социальной жизни. Мы стремились показать, что знание культуры поведения помогает формированию личности, раскрытию творческого потенциала, приобретению положительного имиджа в обществе как воспитанного и вежливого человека.

В программе представлены разные виды этикета (поведение в школе, в театре, на концерте, в общественном транспорте, в поликлинике, на спортивных мероприятиях, на отдыхе), что обусловило использование разнообразия применяемых интерактивных технологий. В основном использовались интерактивные мини-лекции, дискуссии, кейсы, тренинговые упражнения, мастер-классы и игры. Каждое занятие сопровождалось книжной выставкой на обсуждаемую тему. Книжные выставки были не только традиционными, но и виртуальными, выполненными с использованием специальных компьютерных сервисов PhotoPeach, BannerSnack, Podsnack и др.

Таким образом, разработанная нами программа по формированию культуры поведения позволила подросткам познакомиться с правилами поведения в библиотеке, в школе, в театре, на концерте, в общественном транспорте, в поликлинике, на спортивных мероприятиях, на отдыхе и других общественных местах.

По завершении программы нами были проанализированы статистические показатели работы библиотеки в контексте читаемости, книговыдачи, обращаемости документов библиотечного фонда, раскрывающих вопросы культуры поведения личности. Установлено, что книговыдача возросла, обращаемость изучаемого раздела фонда также увеличилась. Кроме того, более востребованными стали художественные произведения, фрагменты которых использовались во время дискуссий в качестве иллюстрации наличия или отсутствия у героев книг культуры поведения. Читаемость детей и подростков также возросла.

Интерактивность занятий позволила сформировать коммуникативную компетентность, которая в будущем поможет подростками в их учебной и профессиональной деятельности. Процесс проведения занятий был построен на поэтапном развитии в участниках умения аргументировать свое мнение, быстро и эффективно решать поставленные задачи в команде. Достижением программы стал успех в коммуникации между всеми участниками занятий. Участники программы продемонстрировали личную вовлеченность в обсуждение проблематики культуры поведения. Площадкой для общения между ведущим программой и подростками стала не только библиотека, но и созданное сообщество в социальной сети, где поддерживается диалог между участниками, обсуждаются идеи и предложения для новых занятий.

Примечания

¹ Словарь по этике / Под ред. И. Кона. – М.: Политиздат, 1981. С. 412.

² Петерина С.В. Воспитание культуры поведения у детей дошкольного возраста: Книга для воспитателя детского сада. – М.: Просвещение, 1986. 96 с.

³ Эльконин Д. Б. Детская психология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Д. Б. Эльконин; ред.-сост. Б. Д. Эльконин. – 4-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. С. 194.

Л. Д. Апушкина, Т. Д. Жуковская

Пути обучения студентов академическому письму: правила формулирования тезиса

Тезис является основой академического текста. Грамотное формулирование тезиса является важной частью обучения студентов академическому письму. В статье определено понятие тезиса и его роли в академическом тексте, рассмотрены правила формулирования тезиса, приведены примеры «плохих» и «хороших» тезисов.

Ключевые слова: академическое письмо, тезис, академическая грамотность, научный текст, студенческие научные работы

Lidiya D. Apushkina, Tatyana D. Zhukovskaya

Thesis statement in the teaching students academic writing

Thesis statement is a base of an academic text. That is why the thesis statement formulation is an important part of teaching students academic writing. The paper defines the notion of the thesis statement and its role in the academic text, discusses the rules of the thesis statement, provides examples of «bad» and «good» thesis statements.

Keywords: academic writing, thesis statement, academic literacy, scientific text, student research

Тема академического письма является одной из наиболее актуальных в сфере обучения студентов. Большинство обучающихся не обладают должным уровнем навыка написания научных работ (рефераты, курсовые). В особенности это важно для студентов, связывающих свою жизнь с библиотечным делом, обучающихся на библиотечно-информационных факультетах, т. к. их деятельность тесно связана с написанием различных научных текстов: аннотации, обзоры, статьи, эссе.

Академическое письмо позволяет раскрыть свою мысль в лаконичной, сжатой и понятной для каждого форме. Академическое письмо учит избавляться от лишних слов, сокращать текст без потери смысла. Это делается для того, чтобы не «нагружать» читателя, не тратить его время. Основная мысль работы формулируется в тезисе. Наиболее трудная задача – сформулировать его. Автор может знать и понимать свою главную мысль, но не уметь ее выразить в 1–2 предложениях. Цель данной статьи – раскрыть понятие тезиса, его назначение, функции, виды, способы определения тезиса в тексте.

Тезис, в первую очередь, это мнение автора по какому-либо вопросу или проблеме. Мнения бывают двух типов:

Объективные (Пример: к сожалению, на улице сейчас дождь);

Субъективные (Пример: инфраструктура города страдает из-за недостатка компетентных управленцев).

Первое требует наличие обычного общеизвестного факта, второе – всестороннего и многоаспектного раскрытия, доказательства и аргументации. Такое субъективно выдвигаемое мнение называется тезисом.

Главная мысль автора сосредоточена в тезисе, который раскрывается, аргументируется, подтверждается на протяжении всего текста. Он содержит основную идею статьи, мнение автора, цель, ответ на основной вопрос исследования.

У тезиса нет единой дефиниции. Многие авторы определяют его по-разному:

– Е. Н. Зарецкая (профессор, доктор филологических наук): «Тезисом называется мысль или положение, истинность которого требуется доказать»¹.

– И. Б. Короткина (доктор педагогических наук, доцент, заведующая межфакультетской кафедрой английского языка «Шанинки» – Московской высшей школы социальных и экономических наук): «Тезис – это утверждение, в котором сформулирована центральная идея всего текста»².

– М. М. Сперанский, русский общественный и государственный деятель, реформатор, законотворец XIX века, называл главную составляющую текста «царствующей мыслью»³.

Таким образом, тезис – это главная идея автора в сжатом виде, которая требует развернутого доказательства. Весь текст строится вокруг него.

Тезис является основой академического текста. При написании академического текста используются принципы логики и риторики. Академический текст можно рассматривать как единство трех его взаимосвязанных компонентов: тезиса, аргументов и демонстрации⁴.

Аргумент – это мысль, предназначенная для доказательства тезиса. Аргумент подкрепляет основное суждение, является доказательной базой самого тезиса. По мнению древнегреческого философа Аристотеля, умение доказывать определенную точку зрения – наиболее характерная черта человека: «Люди тогда всего более в чем-нибудь убеждаются, когда им представляется, что что-либо доказано»⁵.

Демонстрация – примеры иллюстрирующие аргументы, то есть какие-либо события, явления, процессы, подкрепляющие теоретическую часть доказательной базы (аргументы).

«Тезис-аргумент» – универсальная формула любой академической и научной статьи.

Наиболее известный пример доказательства по принципу «тезис-аргумент»:

Тезис: Сократ смертен;

Аргумент № 1: Все люди смертны;

Аргумент № 2: Сократ – человек;

Вывод: Сократ смертен, так как он человек.

Существует несколько форм тезиса: тезис-гипотеза, тезис-афоризм, тезис-вопрос, тезис-заголовок, тезис-аргумент, тезис-определение и тезис-антиномия. Рассмотрим их подробнее.

1. Тезис-гипотеза. Такой вид тезиса является базовым и присущ большинству работ. Автор выдвигает предположение, догадку или утверждение, основанное на собственном опыте, знаниях, подкрепляя это необходимыми аргументами для доказательства своих мыслей, взглядов и идей.

2. Тезис-афоризм похож на базовый тезис-гипотезу, однако отличается лаконичной, оригинальной формой изложения, своеобразной мудростью. Примером такого тезиса служат многочисленные поговорки, которые используются в качестве иллюстрации каких-либо жизненных ситуаций.

3. Тезис-вопрос. Автор выполняет работу в вопросно-ответной форме, то есть задает себе вопрос и, отталкиваясь от него, подбирает ответы (аргументы). Из вопроса также можно получить «рабочий» тезис в утвердительной форме.

Пример тезиса-вопроса: Вопрос исследования: следует ли учить языки и играть на музыкальных инструментах для развития памяти?

Рабочий тезис: изучение языков и игра на музыкальных инструментах способствуют развитию памяти, замедляют процессы когнитивного старения.

4. Тезис-заголовок выполняет функцию погружения, вводит читателя в тему с самого начала. Формулируется исходя из готового текста, на основе уже готового тезиса.

5. Тезис-аргумент – это тезис, содержащий в себе аргумент, то есть имеющий обоснование, ответ на вопрос уже внутри себя.

6. Тезис-определение, тезис-термин предлагает новый термин для существующего процесса или явления; дает новое определение старого понятия. Выдвигаются сформулированные определения и/или термин и, соответственно, доказывається, аргументируется необходимость введения нового понятия или его дефиниции.

7. Тезис-антиномия. Антиномии – разновидность недоказуемых тезисов. Термин обозначает ситуацию, когда два противоречащих друг другу тезиса, являются одинаково верными и обоснованными. Учение об антиномиях развито Иммануилом Кантом.

Примеры тезисов-антиномий из трудов Канта:

1. «Мир имеет начало во времени и ограничен в пространстве – мир не имеет начала и не ограничен в пространстве»;

2. «Все в мире состоит из простого – нет в мире ничего простого, все сложно»;

3. «В мире существуют свободные причины – нет никакой свободы, то есть все необходимо»;

4. «В ряду мировых причин есть некое необходимое существо – в этом ряду нет ничего необходимого, все случайно»⁶.

Таким образом, существует множество видов тезисов: как базовые в виде гипотезы, суждения, так и в иных формах для различных работ. Авторы ни в чем не ограничены, имеется возможность комбинации, сочетания нескольких тезисов, создание новых видов и их вариаций, что позволит разнообразить текст, вложить, передать именно тот смысл, который был задуман изначально.

Формулирование тезиса является первым этапом создания научного текста. Работа над текстом начинается с формулирования утверждения, то есть тезиса. Хорошо сформулированный тезис называется сильным, когда:

А. Формулирует идею, которая интересна и писателю, и читателю

В. Фиксирует тему для полного ее рассмотрения в тексте данного объема. Проведение автором своеобразной «рефлексии» над тезисом.

В. Дает представление о том, в каком направлении будет развиваться основная идея текста и к какому выводу она приведет.

От формулирования тезиса зависит вся работа: начало, середина и конец, его введение и заключение. С тезиса начинается текст, к нему же и приходит автор в заключении. «Плохой» тезис приводит к неверному истолкованию читателем смысла работы.

Следует учитывать:

- Подбор лексики
- Порядок слов

Разработка тезиса осуществляется следующим способом: выстраивание целого из отдельных блоков, используя логический метод анализа; выделение отдельных этапов работы, целей, задач, темы исследования; компоновка этих частей в одном-двух сжатых предложениях – это и будет тезисом.

М. М. Сперанский в сочинении «Правила высшего красноречия» выдвинул свои правила написания работы:

«Все мысли в слове должны быть связаны между собой так, чтоб одна мысль содержала в себе, так сказать, семя другой;

Второе правило в расположении мыслей состоит в том, чтобы все они подчинены были одной главной»⁷.

Также тезис может выражаться не только в одном предложении: первое предложение четко обозначает тему и проблему. При написании тезисов важно суммирование, достигнутое по данному вопросу или проблеме. Это должно быть представлено во втором предложении. В третьем следует обобщить недостатки уже существующих исследовательских работ.

Этапами формулировки тезиса являются:

- 1) изучение теории, материала исследования (автор должен достичь полного понимания темы)
- 2) постановка вопроса работы или исследования
- 3) ответ на вопрос, формулировка тезиса автором для самого себя
- 4) формулирование тезиса из ответа на вопрос (формулирование для читателя):

Подбор лексики (избавление от многозначности: терминологическая омонимия, синтаксическая полисемия и т. д.). «Если текст тезиса отказывается омонимичным (полисемичным), он недоказуем. Сначала его следует расшифровать»⁸.

Порядок расстановки лексики.

Достижение четкости и ясности формулировки.

- 5) редактирование, оттачивание формулировки, «полировка» тезиса в процессе последующего написания работы, «рефлексия над тезисом»:

Трудности формулирования тезиса связаны с высокой степенью субъективности автора и читателя. Именно поэтому процесс формулирования должен быть в письменной форме и сопровождаться постоянной «рефлексией». Письменная фиксация позволяет абстрагироваться от всего незначимого, производить рефлексию над каждым совершенным действием. Нельзя одновременно писать и рефлексировать. Однако только в ходе рефлексии возможно понять, точно ли выражен смысл, то ли автор хотел сказать. Для более точного выражения своей идеи, автор постоянно рефлексировать точность и схожесть различных формулировок, в соответствии со смыслом тезиса. Формулирование тезиса и его основных положений предполагает его интерпретацию потенциальным читателем той или иной группы (будь то ученые или же просто интересующиеся в теме).

От умения автором выбрать верные языковые средства, удовлетворяющие замыслу и способные вызвать те же смыслы в сознании читателей, зависит точность формулирования тезиса.

Основными критериями тезиса служат целостность и связность. Если целостность есть определенная градация значений, то связность просто либо есть, либо ее нет. Целостность зависит от наличия в тезисе его частей (элементов): цели, задачи исследования, определение главной мысли. Далее важным этапом становится связность - последовательность расположения блоков тезиса.

Объемные тезисы теряют свою связность, их трудно читать. Они должны содержать в себе достаточно информации, но и не быть перенасыщенными, иначе внимание читателей начнет рассеиваться.

Требования к тезису:

Должен выражать авторскую идею, позицию, мнение.

Краткость, экономия (не полное сжатие, а исключение избыточных средств).

Понятность – доступность для понимания читателями.

Связность, последовательность.

Внутренняя непротиворечивость.

Выражен предельно ясным языком.

Четко и точно сформулирован: точность формулирования связана с понятием полноты, в то время как полнота определяется контекстом. А избыточность – в рамках контекста.

Единообразие на протяжении всего изложения работы, «держат тезис» (закон тождества в формальной логике – тезис должен иметь одно устойчивое содержание).

Потеря тезиса – логико-речевая ошибка: начав доказывать одно суждение, в конце от него уже ничего не остается и вывод идет совершенно в другую сторону.

Правила формулировки тезиса представлены в работе И. Б. Короткиной⁹:

Не может быть выражен в виде уже очевидного, общеизвестного и доказанного факта, поскольку относится к категории мнений, выражаемых самим человеком.

Плохой тезис: Федеративное государственное устройство предполагает наличие субъектов, имеющих определенную политическую самостоятельность;

Хороший тезис: Государственное устройство не обеспечивает полную самостоятельность субъектов.

Не должен содержать излишне узкую мысль, которую можно доказать одним абзацем.

Плохой тезис: При поступлении в МГУ у абитуриентов требуют не только результаты ЕГЭ.

Хороший тезис: Требования, предъявляемые к студентам МГУ при поступлении, необоснованно завышены.

Не должен быть слишком общим.

Плохой тезис: Во всех отраслях нужно развивать информационные технологии;

Хороший тезис: Развитие информационных технологий необходимо в библиотечном деле.

Противоположные идеи не должны выражаться однозначно: тезис отражает позицию автора и фокусирует внимание на доказательстве и аргументации.

Плохой тезис: Трудовая миграция имеет как позитивные, так и негативные тенденции;

Хороший тезис: Трудовая миграция оказывает больше негативного воздействия, нежели позитивного.

Не следует давить на мнение читателя за счет чувств и эмоций.

Плохой тезис: Это грозит не только экономическим кризисом, но и полным обвалом экономики;

Хороший тезис: Это приведет к экономической нестабильности, упадку экономики.

Сила утверждения не должна достигаться за счет ложного академизма

Плохой тезис: Эволюция методологии построения доказательства представляется неосуществимой в условиях...;

Хороший тезис: Эволюция методов изучения, построения доказательства не могут быть осуществлены...

Таким образом, академическое письмо базируется на тезисе и отталкивается от него. К тезису выводятся аргументы, доказательства, уже к ним подбираются примеры, иллюстрирующие решаемую проблему или вопрос. Без поставленного тезиса не может быть написана ни одна научная работа.

Исходя из рассмотренных правил формулирования, требований, этапов написания тезиса можно сделать вывод, что тезис – главная часть любого текста, без которой он распадается на составные части, не имеющие связи между собой. Чтобы получить связный, читаемый текст, следует соблюдать все требования и рекомендации.

Примечания

¹ Алексеев А. П. Аргументация, познание, общение. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1991. С. 54.

² Зарецкая Е. Н. Риторика: теория и практика речевой коммуникации. 4-е изд. М.: Дело, 2002. С. 101.

³ Сперанский М. М. Правила высшего красноречия. СПб.: И. Ветринский, 1844. С. 121.

⁴ Алексеев А. П. Аргументация, познание, общение. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1991. С. 66.

⁵ Невская М. А. Риторика: шпаргалки. М.: ЭКСМО, 2008. С. 52.

⁶ Антисери Д., Реале Дж. Западная философия от истоков до наших дней. Т. 3. От Возрождения до Канта. СПб.: Пневма, 2002. С. 375.

⁷ Сперанский М. М. Правила высшего красноречия. СПб.: И. Ветринский, 1844. С. 134.

⁸ Алексеев А. П. Аргументация, познание, общение. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1991. С. 89.

⁹ Короткина И. Б. Академическое письмо: процесс, продукт и практика: учебное пособие для вузов. М.: Юрайт, 2015. 295 с.

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ • SOCIO-CULTURAL ACTIVITY

УДК 379.81:394.014

А. В. Меркульева

Культурно-досуговые технологии в формировании городского пространства

Культурно-досуговые технологии и методики рассматриваются как инструменты по созданию городского творческого пространства для местного сообщества. В рамках данного пространства осуществляется реализация различных проектов, направленных на решение таких проблем, как удовлетворение и развитие досуговых потребностей, создание условий для проявления социально-культурной активности и творческой самореализации, включение аудитории в различные формы культурно-досуговой деятельности.

Ключевые слова: культурно-досуговое пространство, местное сообщество, идентичность, город, культурно-досуговые технологии, культурно-досуговая деятельность, творческие инициативы

Alexandra V. Merkulieva

Cultural and leisure technologies in formation of urban environment

The article is dedicated to cultural and leisure technologies and methods as tools for creating urban creative space for the local community. Within the framework of this space, various projects are being implemented, such as the satisfaction and development of leisure needs, the creation of conditions for the manifestation of socio-cultural activity and creative self-realization, the inclusion of the audience in various forms of cultural and leisure activities.

Keywords: cultural and recreational space, local community, identity, city, cultural and leisure technologies, cultural and recreational activities, creative environments

Для традиционной урбанистики характерны поиски универсальной схемы взаимоотношений городской среды с функционирующими внутри нее локальными пространствами, в которых непрерывно зарождаются новые социально-культурные феномены. И преобразование открытых городских территорий через создание городского культурно-досугового пространства является одной из актуальных развивающихся социально-культурных тенденций.

Для исследования данной темы важно осознавать, что культурно-досуговые пространства, которые создаются в локальной среде, формируют иную городскую культурную среду для местных жителей, становятся арт-точками для проведения разнообразных событийных мероприятий, интенсивно вовлекают всех пользователей пространства в социально-экономическое и культурное развитие территории, способствуют оказывая содействие созданию культурных инноваций, формируют социально-культурную идентичность, путем реализации творческого потенциала его местного сообщества на конкретной территории. Однако в локусе создания городских культурно-досуговых пространств по удовлетворению и развитию досуговых интересов жителей больших городов и их социально-культурной идентичности не в полной мере раскрыт потенциал культурно-досуговой деятельности.

В своих исследованиях Г. Ю. Литвинцева определяет культурно-досуговую деятельность как «деятельность по организации свободного времени различных категорий населения, удовлетворения и развития потребности человека в неформальном общении, развлечении, проявлении социально-культурной активности и реализации творческого потенциала; это деятельность по интеграции досуговых методик в ведущие сферы и учреждения формирования культуры личности»¹.

В работах Суртаева В. Я. отмечается, что культурно-досуговая деятельность есть важнейшее средство претворения в жизнь существенных сил человека и развития социально-культурного пространства, окружающего его². Так в ходе культурно-досуговой деятельности начинают проявляться индивидуальные особенности личности и ее творческие предрасположенности, кроме того, структурируется система ценностных ориентаций: отношения с окружающим миром, образ жизни и др. Под воздействием культурно-досуговой деятельности происходит формирование социально-культурной идентичности местного жителя, повышается уровень социально значимых потребностей, постепенно развивается внутренний механизм саморегулирования, а также реализуется процесс усвоения и передачи нравственных ценностей от поколения к поколению.

Культурно-досуговое пространство является средой, удовлетворяющей потребности местного сообщества в творческой самореализации, проявлении социально-культурной активности. Коммуникация внутри данного пространства выстраивается на основе культурно-досуговых технологий и методик, представляя собой серию интеракций, в ходе которых выявляются важные для местного сообщества функции пространства и составляется карта интересов и внутренних проблем, а также конструируются новые коммуникационные модели и проектная деятельность внутри объединения.

Технологический аспект формирования культурно-досугового пространства основывается на теории культурно-досуговой деятельности и реализуется в проектировании и прогнозировании подобных программ.

В виду многофункциональности применения культурно-досуговые технологии постоянно интегрируют множество интерактивных и рефлексивных технологий и методик, направленных на реализацию новых задач.

Культурно-досуговые технологии очень гибкие, их можно легко переформатировать к любым условиям культурной сферы деятельности. Особенностью данного вида технологий является включение всех достоинств социальных и педагогических технологий и ориентация на формы, методы и средства, которые являются характерными для организации деятельности в свободное время и предполагающие вариативность деятельности, учитывая интересы и потребности целевой аудитории.

Культурно-досуговые технологии включают в себя методики культурно-досуговой деятельности (совокупность форм, методов и средств), являющихся средством реализации проекта или программы с определенной целью, в определенной последовательности, логике. Кроме того, каждая технология может быть представлена в форме структурированного алгоритма, где базой для ее проектирования является теоретическое исследование, а также опытно-экспериментальная работа с местным сообществом и другими группами, с которыми происходит взаимодействие.

Эффективными инструментами работы с местным сообществом в культурно-досуговом пространстве являются культурно-досуговые технологии, направленные на удовлетворение и развитие досуговых потребностей, создание условий для проявления социально-культурной активности и творческой самореализации, на включение аудитории в различные формы культурно-досуговой деятельности.

Для раскрытия потенциала культурно-досуговых технологий важным является рассмотрение специфики реализуемых в работе с местным сообществом в культурно-досуговом пространстве информационно-просветительских, игровых и художественно-зрелищных форм.

Сущностными чертами информационно-просветительских технологий являются свобода выбора, доступность, нерегламентированный характер образовательных и познавательных программ, направленных на индивидуально-консультационную, информационную, образовательно-кружковую работу, а также на стимулирование процесса самообразования. Методики, как составная часть технологий, должны сочетать художественно-выразительные и научные средства, гибко реагировать на конъюнктуру досуговых интересов местного сообщества.

Кроме того, являясь составной частью социокультурного процесса, информационно-просветительские технологии решают важнейшие задачи, связанные с развитием личности, расширением ее кругозора, удовлетворением потребностей аудитории в знаниях посредством сбора, переработки и передачи информации, формировании и поддержании информационной среды. Информационно-просветительские технологии должны способствовать эффективному информационному взаимодействию, а также утверждению в мировоззрении местного сообщества локальной самобытности и формированию умений и навыков их приобретения.

В ходе реализации информационно-просветительских технологий используются формы, которые чаще всего имеют массовый характер и направленность на конкретную группу людей: тематическая дискуссия, круглый стол, лекции, конференции, пресс-конференции, презентации, аукционы идей, интеллектуальные шоу, брейн-ринги, дебаты, форсайт-сессии, баттлы и др.

Рассматривая сущностные черты игровых технологий, стоит отметить их эффективность в преодолении односторонности интеллектуального развития. Игровая деятельность в сфере досуга обусловлена характером взаимодействия участников процесса между собой, основанным на субъект-субъектных отношениях.

И. Хейзинга, анализируя специфику игровой деятельности, отмечал что она является средством решения задач, связанных с приобретением тех или иных умений и навыков, имитацией различных видов социальной деятельности и ролевого поведения, расширением сферы контактов личности, укреплением и развитием культуры общения и досуговых интересов³.

Игровые технологии направлены на решение различных социально-культурных проблем через конкретно личностные цели и задачи участника. Они основываются на реализации таких форм, как игра-конкурс, сказочные мистерии, деловые игры, ролевые игры, квесты и т. д.

Специфика и механизм реализации художественно-зрелищных технологий в работе с местным сообществом в культурно-досуговом пространстве выражается в удовлетворении потребностей аудитории

в художественном зрелище, художественно-эстетическом освоении мира, приобретении социально-обязательных общекультурных знаний, умений и навыков через искусство.

Одна из главных целей художественной деятельности в сфере досуга – включение местного сообщества в прошлое, настоящее и будущее локальной культурной среды с опорой на идею множественности типов личности и социокультурного многообразия человека и выделением этнокультурной самобытности пространства, социальной и индивидуальной идентичности.

Анализируя художественную деятельность, М. С. Каган отмечает, что одним из обязательных условий ее протекания является осмысленность⁴. Исходя из этого, мы понимаем, что художественно-зрелищные технологии реализуют эмоциональную и интеллектуальную взаимосвязь между пространством и местным сообществом и позволяют прочувствовать иные ракурсы рассмотрения ситуации.

Художественно-зрелищные технологии включают формы, связанные со сферой искусства и социальным контекстом. Примерами таких форм выступают: арт-интервенции (соединение художественного и социального волеизъявления, личностной позиции, мнения и т. д.), биеннале (как презентация художественного результата совместной деятельности художников и местного населения), перформансы и сайт-специфик (как творческие осмысления пространства), иммерсивный театр (ролевое переживание социально-культурной ситуации с разных позиций), арт-медитации (как форма творческой коммуникации внутри местного сообщества), концерт, соседский праздник, фестиваль (как демонстрация творческих результатов), экодефиле (диалог с экосредой локальной территории, экология отношений).

Составной частью технологий являются методики (формы, методы и средства) культурно-досуговой деятельности. В рамках форм информационно-просветительской, игровой и художественно-зрелищной направленности выбираются методы (методы формирования общественного сознания, методы стимулирования социально-культурной активности, методы вовлечения в культурно-досуговую деятельность) и средства, направленные на реализацию формы и связанные с ее ресурсным обеспечением (материально-технические, информационные и т. д.)⁵.

Формы культурно-досуговой деятельности можно классифицировать по следующим признакам:

- по целям и задачам;
- по сроку действия: стабильные (циклические) и эпизодические;
- по количеству участников: индивидуальные, групповые (от трех человек), массовые (от 30 человек);
- по структуре и содержанию: «чистые» формы, комплексные (интегративные) формы и др.

В процессе культурно-досуговой деятельности используется множество методов, с помощью которых формируется и интенсивно осваивается досуговая среда, такие как:

- методы по формированию общественного сознания, направленные на информирование местного населения о мероприятиях и акциях, комментирование и убеждение в необходимости проводимой работы и др.;
- методы по вовлечению в социально-культурную деятельность, направленные на включение аудитории в различные формы непрерывного просвещения и привлечение к различным видам творчества;
- методы по стимулированию социально-культурной активности, побуждающие местных жителей, высказывать свое мнение о ситуации, самим строить перспективы развития пространства и критически оценивать конкретные ситуации⁶.

Любая форма культурно-досуговой деятельности реализуется с использованием определенных средств, которые представляют своеобразный «набор инструментов» идейно-эмоционального воздействия на аудиторию в процессе реализации различных форм.

В зависимости от содержания формы происходит выбор определенного набора средств. Арсенал средств культурно – досуговой деятельности очень разнообразен и имеет интегративный характер. Средства, используемые в культурно-досуговой деятельности, можно поделить на следующие группы:

1. Художественно-выразительные средства:

- живое слово, как главный коммуникационный инструмент активации аудитории;
- музыка, звуки, как создание эмпатичного пространства определенной атмосферы;
- хореография, пластика, как логическое (или интуитивное) движения человеческого тела и трансляция определенных символов через жесты и визуальные образы;
- пение, как звуковое выражение определенного эмоционального тона атмосферы пространства;
- драматургия, как сюжетно – образная канва сценарного процесса события и др.

2. Изобразительные средства:

- изображение, как статичное визуальное отражение идейно-смыслового высказывания;
- видео (кино, видеоарт, телевидение, клипы и т. д.), как движимое визуальное отражение идейно-смыслового высказывания;
- декорации, костюмы, как предметная трансформация повседневного пространства и формирования образа нового.

3. Технические средства:

- свет, как инструмент акцентирования важных деталей;
- аудио, как девайс трансляции аудиоконпозиций;
- видеоаппаратура, как девайс, осуществляющий запись, обработку, передачу, хранение и воспроизведение визуального или аудиовизуального контента.

4. Материальные средства: мебель, мобильное оборудование, спортивный инвентарь, музыкальные инструменты, рабочие материалы (например, металлические панели, ткань, бумага, брусья из дерева, глина, краски, пластилин и другие канцелярские принадлежности).

5. Финансовые средства представляют комплекс экономических отношений, которые возникают в процессе формирования, распределения и использования денежных средств, при реализации технологии.

6. Информационные средства. Одним из самых главных является средство массовой информации (печатные, электронные) – чаще всего являются косвенным инструментом реализации самой технологии. Реализуют транслирующую функцию (о событиях, проходящих в районе, новых проектах, общие новости из социально-культурной среды города и т. д.).

7. Кадры. Данное средство включает в себя: организационное звено технологии (команда менеджеров), необходимые специалисты для реализации технологии, волонтеры и т. д.

Важно учитывать, что каждое средство тесно взаимосвязано с другим и их выбор происходит с учетом особенностей выбранного объекта воздействия (аудитории) и формы, ее тематической направленности, и соподчинен с основными задачами процесса реализации технологии.

В статье «Современные технологии культурно-досуговой деятельности: состояние, проблемы, перспективы развития» В. Е. Новаторов представляет культурно-досуговую деятельность как «достаточно сложную систему, элементами которой выступают миссия, конкретные цели деятельности, объект и субъект деятельности, содержание, средства достижения поставленных целей, формы и методы (в других случаях – способы и приемы) выполнения тех или иных работ, наконец, материальная база и финансовое обеспечение»⁷, отмечая при этом, что в культурно-досуговой деятельности все элементы находятся в тесной взаимосвязи друг с другом. Осознавая данные аспекты, целью культурно-досуговых технологий в городском пространстве должно быть повышение уровня эмоционального и физического комфорта личности и разработка многообразия сценариев для творческой самореализации.

Тогда, в культурно-досуговом пространстве будет реализовываться следующие направления:

1. Создание модели культурно-досуговой среды обитания как социально-культурного комплекса жизненного пространства, обладающего социально-структурными (общественно-групповой), социально-культурными (нормативной, ценностно-смысловой) установками и досуговой структурой.

2. Реализация социальной адресности осуществляемых проектов, которые должны быть привязаны к конкретному сообществу и на конкретной локальной территории, а не иметь в виду среднестатистического жителя мегаполиса.

3. Установления и достижения приоритета локальной культуры и идентичности, самоорганизующегося начала над глобальным, ведомственным и директивным.

Культурно-досуговые технологии должны быть ориентированы на реализацию этих направлений и решение досуговых проблем местного сообщества. Конструирование культурно-досугового пространства должно осуществляться в процессе коммуникации и партисипаторной деятельности, путем реализации игровых, художественно-зрелищных и информационно-просветительных форм, в ходе которых происходит согласование значений, смыслов, целей между участниками процесса.

Примечания

¹ Литвинцева Г. Ю. Культурология досуга: учебное пособие. Санкт-Петербург: Издательство «КультИнформПресс», 2018. С. 44.

² Жарков А. Д. Теория и технология культурно-досуговой деятельности: Учебник для студентов вузов культуры и искусств. Москва: Издательский Дом МГУКИ, 2007. С. 89.

³ Хейзинга Й. Homo ludens: в тени завтрашнего дня. Москва: Прогресс: Прогресс-академия, 1992. С. 61.

⁴ Каган М. С. Эстетика как философская. Санкт-Петербург: Петрополис, 1997. С. 215.

⁵ Литвинцева Г. Ю. Культурология досуга: учебное пособие. Санкт-Петербург: Издательство «КультИнформПресс», 2018. С. 120.

⁶ Ариарский М. А. Прикладная культурология. Монография. Издание 2-е, исправленное и дополненное. Санкт-Петербург, 2001. С. 221–222.

⁷ Новаторов В. Е. Современные технологии культурно-досуговой деятельности: состояние, проблемы, перспективы развития // Вестник Омского университета, 1999. Вып. 3. С. 109–114.

Д. Д. Шавгенина
Событийный PR в digital-эпоху

Роль информации и Интернет-ресурсов постоянно возрастает. Постепенно все сферы жизнедеятельности человека переходят в digital-среду, PR-деятельность не стала исключением. В статье рассмотрен опыт перехода событийного PR в digital-пространство.

Ключевые слова: digital-эпоха, событийный PR, Интернет, проведение мероприятий

Daria D. Shavgenina
PR of events in Digital era

At the moment, the role of information and Internet resources is increasing. Gradually, all spheres of human activity are moving into the digital environment. PR-activity is no exception. The article describes the experience of the transition of event PR in digital space.

Keywords: Digital era, event PR, Internet, arranging an events

Количество информации возрастает с каждым днем, в связи с ее ростом появляются новые носители – гаджеты. На данный момент гаджеты стали неотъемлемой частью почти всех сфер жизнедеятельности человека, а XXI век можно назвать digital-эпохой, то есть цифровым веком.

Компьютеризация отразилась и на формах PR-деятельности: специалисты данной сферы поставлены в условия, при которых необходимо осваивать новые методики и интернет-пространство.

Виды PR-деятельности можно разделить на информационные и событийные. В значимой степени digital-технологии изменили событийный PR. Событийный PR или event-маркетинг – это способ продвижения товара или услуги в рамках мероприятий, при этом важной составляющей этого продвижения считается эмоциональная связь, возникшая между участниками.

Мероприятия в сфере событийного маркетинга можно разделить на две условные группы:

- направленные на обмен информацией: мероприятия для специалистов, работающих в рамках одной сферы знаний, примером подобных мероприятий являются конференции или выставки;
- направленные на организацию досуга отдельно взятой компании, например, корпоративные праздники, концерты¹. В digital-пространстве формы мероприятий видоизменяются, идет речь о проведении событий в Интернете, появляются такие формы, как лотереи, конкурсы, онлайн-презентации, спонсорство сайта, обмен ссылками, участие в рейтингах и многое другое².

Глобализация и переход процесса подготовки и проведения мероприятия в Интернет, во многом упрощает и ускоряет работу event-специалистов. Всемирная паутина дает большой охват аудитории, увеличивает число обратных связей, ускоряет процесс продвижения информации о мероприятии.

В digital-пространстве организация мероприятий представляет собой определенную стратегию деятельности, состоящую из трех основных этапов – подготовительный, этап реализации, подведение итогов.

Остановимся на каждом этапе мероприятия подробнее и рассмотрим, как интернет-пространство может быть использовано в разные периоды подготовки и проведения масштабного мероприятия.

На подготовительном этапе происходит планирование идеи, постановка проблем, сбор команды для реализации ивента, идет поиск спонсоров, рассчитываются риски, составляются финансовые расчеты мероприятия, реклама и продвижение также относятся к подготовительному этапу мероприятия. Интернет может быть полезен во всех перечисленных сферах. В интернет-пространстве можно рассчитать все расходы, составить сметы, найти помощников, возможно даже команду для реализации мероприятия. Интернет является источником для поиска спонсоров, если не найдется ни одного спонсора, то сейчас очень распространена идея краудфандинга – когда множество человек минимальными суммами помогают воплотить идею мероприятия в жизнь.

Что касается продвижения, то Интернет выступает как площадка, где находится практически вся целевая аудитория проекта. Для распространения информации о предстоящем мероприятии существует множество социальных сетей, групп, чатов, различных способов рекламы на сайтах.

После распространения информации о мероприятии, организаторами создаются условия для вовлечения участников в предстоящее событие, а именно: создаются чаты с живым общением, где даются оперативные ответы на интересующие вопросы.

Рассмотрим продвижение события с помощью digital-технологий на примере Санкт-Петербургского Международного культурного форума 2018 года и опыта проведения форума в предыдущие годы.

На начальном этапе подготовки Санкт-Петербургского Международного культурного форума в социальных сетях «ВК», Instagram, Facebook были созданы профили мероприятия, куда выкладывалась информация о событии, участники вместе выбирали интересные секции и направления, здесь же можно было заполнить заявку и стать волонтером форума.

Позже на сайте форума и страницах в социальных сетях появилась форма для регистрации. Как показывает статистика, с каждым годом количество участников возрастает, если в 2012 году эта цифра равнялась 70 человек, то к 2018 она выросла до 35 тыс. участников. Это несомненно связано с активной пропагандой форума в Интернете, установлением обратной связи с участниками, учет результатов опросов и создание секций, раскрывающих разнообразные интересы аудитории¹.

Если проанализировать стремительный рост количества участников мероприятия, то можно сделать вывод, что digital-среда является помощником PR-специалиста. Все чаще регистрация и учет гостей происходят именно в Интернете, а для большего внимания и интереса гостей создаются электронные программы мероприятия, используются QR-коды, с отсылками к дополнительной информации о событии.

Подготовительный этап мероприятия является самым длительным, так как включает в себя достаточно большой объем работы с документацией и кадрами. После того как выполнены все предварительные работы с документами и командой, наступает время проведения мероприятия.

На данном этапе event-специалисты также обращаются к digital-технологиям. Наиболее ярким примером внедрения digital-технологий в проведение мероприятия можно назвать использование доступа к дополнительной реальности, то есть использование специальных очков, создающие 3D-эффект. Данное направление на сегодняшний день является одним из самых перспективных в сфере организации событий.

Еще одним примером компьютеризации событийной сферы является появление мероприятий, полностью проходящих в сети, так называемые вебинары, основываются именно на этом принципе. При помощи онлайн-трансляции, возможно стать участником события, не выходя из дома.

Образцом гармоничного использования digital-технологий является VII Санкт-Петербургский Международный культурный форум. Электронная программа мероприятия была создана за несколько месяцев до начала самого форума, каждый участник мог определиться с интересующим его направлением и секцией, узнать, кто будет спикером, тему выступления, а также понять в какой форме будет проводиться площадка.

За несколько недель до открытия на официальном сайте и в соцсетях стали появляться онлайн-трансляциями со спикерами – участниками форума. Это была своеобразная подготовка к событию.

Проводились онлайн-трансляции самых значимых площадок. Стоит отметить, что на всех площадках у участников был доступ к Wi-Fi, это делало их включенными в digital составляющую мероприятия. В дни работы форума на почту участникам приходили приглашения – напоминания с QR-кодами. Эти коды содержали информацию о мероприятии, включая дату, время, место проведения. Также наличие QR-кодов в приглашении упростило процедуру контроля на входе мероприятия, участникам не нужно было печатать билеты, достаточно было просто показать электронное приглашение или же код на бейдж².

После окончания мероприятия работа PR-специалистов не завершается. Еще несколько недель происходит этап подведения итогов, в который входит сбор обратной связи от участников. Интернет-пространство значительно упростило работу event-специалиста в данной деятельности. При помощи опросов, получения комментариев, складывается мнение и подводится итог проведенного мероприятия.

PR-отдел VII Культурного форума на этапе сбора и обработки информации о мероприятии достаточно активно использовал интернет-ресурсы. Фидбэки о Культурном форуме встречаются в Сети достаточно продолжительное время после завершения события. Их можно найти в статьях интернет-изданий, в чатах соцсетей, с помощью хештегов или же целенаправленного проведения опросов среди участников.

Проведение мероприятий продолжает оставаться одной из перспективных профессиональных сфер. Для того чтобы быть в курсе происходящих событий, необходимо постоянно совершенствоваться и изучать новые технологии. Особенно это касается Public Relations и событийного PR, так как современные технологии могут помочь сэкономить массу времени, средств и сил, расширить аудиторию и сделать процесс создания мероприятия значительно легче.

Примечания

¹ Электронный журнал Все о PR. Event-мероприятия как инструмент PR-деятельности [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.prstudent>, свободный (дата обращения: 02.11.2018).

² Электронный журнал Event.ru. PR в digital-эпоху [Электронный ресурс]. – URL: <https://event.ru> (дата обращения: 02.11.2018).

³ Официальный сайт международного культурного форума [Электронный ресурс]. – URL: <https://culturalforum.ru>, свободный (дата обращения: 15.11.2018).

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

<p>Алексахина Варвара Александровна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Aleksakhina Varvara Aleksandrovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage varalex2012@yandex.ru SPIN-код: 7423–6260</p>	<p>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 shlyahhtinalm@rambler.ru SPIN-код: 8847–4618</p>
<p>Апушкина Лидия Дмитриевна, студент, кафедра информационного менеджмента Apushkina Lidiya Dmitrievna, student, Department of management of information apushkina1996@mail.ru SPIN-код: 4692–9740</p>	<p>Грузова Анна Андреевна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра информационного менеджмента Gruzova Anna Andreevna, PhD in pedagogics, Department of management of information gruzova@mail.ru SPIN-код: 8011–9320</p>
<p>Афанасьева Татьяна Александровна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Atanasyeva Tatiana Alexandrovna, graduate student, Department of theory and history of culture sosna185@yandex.ru SPIN-код: 9466–5462</p>	<p>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 SPIN-код: 6876–3784</p>
<p>Бабанова Анна Дмитриевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Babanova Anna Dmitrievna, student, Department of museology and cultural heritage annie.bb@yandex.ru SPIN-код: 8235–8031</p>	<p>Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, кафедра музеологии и культурного наследия Zinoveva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, Department of museology and cultural heritage muzeology@mail.ru SPIN-код: 2711–1868</p>
<p>Баранникова Дарья Алексеевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Barannikova Darja Alekseevna, graduate student, Department of museology and cultural heritage dr.muse@mail.ru, SPIN-код: 2120–2514</p>	<p>Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, кафедра музеологии и культурного наследия Zinoveva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, Department of museology and cultural heritage muzeology@mail.ru SPIN-код: 2711–1868</p>
<p>Бондарева Наталья Викторовна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Bondareva Natalia Viktorovna, student, Department of museology and cultural heritage bondareva_ml@mail.ru SPIN-код: 3297–1744</p>	<p>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 SPIN-код: 1479–3294</p>
<p>Брундуков Денис Алексеевич, магистрант, кафедра народного инструментального искусства Brundukov Denis Alekseevich, graduate student, Department of folk instrumental art denisbrund@mail.ru SPIN-код: 9543–5886</p>	<p>Алексеев Андрей Владимирович, доцент, кафедра народного инструментального искусства Alekseev Andrey Vladimirovich, associate professor, Department of folk Instrumental art, Honored Artist of the Russian Federation, chief conductor of the Saint Petersburg musical Comedy theatre alexeev71@gmail.com, SPIN-код: 5410–4151</p>
<p>Голова Любовь Андреевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Golova Lyubov Andreevna, graduate student, Department of museology and cultural heritage lubik1996@inbox.ru SPIN-код: 2719–4300</p>	<p>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 SPIN-код: 1479–3294</p>
<p>Голубева Ольга Сергеевна, магистрант, кафедра искусствоведения Golubeva Ol'ga Sergeevna, graduate student, Department of Art History olya.golubeva.90@inbox.ru SPIN-код:</p>	<p>Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Petrakova Anna Evgen'evna, doctor in art studies, associate professor, Department of art history studies petrakkova.anna@gmail.com SPIN-код: 7738–7078</p>

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

<p>Голоух Наталья Юрьевна, студент, кафедра информационного менеджмента Goloyuh Natalia Uurevna, student, Department of management of information, ggoloyuh@yandex.ru SPIN-код: 4542–7863</p>	<p>Кий Марина Игоревна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра информационного менеджмента Kii Marina Igorevna, PhD in pedagogics, Department of management of information mkij@mail.ru SPIN-код: 7782–0485</p>
<p>Гонтарчук Кристина Александровна, студент, кафедра истории искусств Gontarchuk Kristina Aleksandrovna, student, Department of the art's history kristina_spb@inbox.ru</p>	<p>Гребенникова Дина Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствования Grebennikova Dina Aleksandrovna, associate professor of the Department of the art's history, ya.dina-nasty@yandex.ru SPIN-код: 3580–7949</p>
<p>Горбачева Александра Сергеевна, магистрант, кафедра искусствования Gorbacheva Alexandra Sergeevna, graduate student, Department of Art History mormorpyenguin@mail.ru SPIN-код: 7582–2744</p>	<p>Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствования, доцент, кафедра искусствования Petrakova Anna Evgen'evna, doctor in art studies, associate professor, Department of art history studies petrakkova.anna@gmail.com SPIN-код: 7738–7078</p>
<p>Гузанова Анастасия Евгеньевна, студент, кафедра искусствования Guzanova Anastasia Evgenevna, student, Department of art studies guzanova2012@yandex.ru</p>	<p>Попов Артем Анатольевич, кандидат исторических наук, доцент, кафедра истории и петербурговедения Popov Artem Anatolievich, PhD in history, associate professor, Department of history and history of Saint Petersburg artempopovspb@gmail.com SPIN-код: 4847–3803</p>
<p>Емельянова Надежда Андреевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Emeljanova Nadezhda Andreevna, graduate student, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 1513–5433</p>	<p>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 SPIN-код: 8847–4618</p>
<p>Епишина Алина Андреевна, студент, кафедра искусствования Epishina Alina Andreevna, student, Department of art studies alina.epishina@bk.ru SPIN-код: 3844–8053</p>	<p>Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствования, доцент, кафедра искусствования Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies ArutyunyanJl@yandex.ru SPIN-код: 3948–5010</p>
<p>Жуковская Татьяна Дмитриевна, студент, кафедра информационного менеджмента Zhukovskaya Tatyana Dmitrievna, student, Department of management of information khodnevich2014@yandex.ru</p>	<p>Грузова Анна Андреевна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра информационного менеджмента Gruzova Anna Andreevna, PhD in pedagogics, Department of management of information gruzova@mail.ru SPIN-код: 8011–9320</p>
<p>Захарова Мария Игоревна, магистрант, кафедра библиотекведения и теории чтения Zakharova Maria Igorevna, graduate student, Department of library science and theory of reading piratika07@mail.ru</p>	<p>Варганова Галина Владимировна, доктор педагогических наук, профессор Varganova Galina Vladimirovna, doctor in pedagogics, professor, Department of library science and theory of reading interel@mail.ru SPIN-код: 1209–0606</p>
<p>Зотова Анастасия Игоревна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Zotova Anastasia Igorevna, student, Department of museology and cultural heritage nasty_zotova_1999@bk.ru SPIN-код: 9852–3807</p>	<p>Попов Артем Анатольевич, кандидат исторических наук, доцент, кафедра истории и петербурговедения Artem Anatolievich Popov, PhD in history, associate professor, Department of history and history of Saint Petersburg artempopovspb@gmail.com SPIN-код: 4847–3803</p>

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

<p>Иванов Серафим Викентьевич, студент, кафедра теории и истории культуры Ivanov Serafim Vikentyevich, student, Department of theory and history of culture antiohperesvetov@ya.ru SPIN-код: 5314–9139</p>	<p>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 SPIN-код: 6082–3814</p>
<p>Иговецва Ирина Андреевна, магистрант, кафедра искусствоведения Igovtseva Irina Andreevna, graduate student, Department of art history igovtseval@gmail.com</p>	<p>Гребенникова Дина Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Grebennikova Dina Aleksandrovna, associate professor, candidate of art history, Department of art history ya.dina-nastya@yandex.ru SPIN-код: 3580–7949</p>
<p>Каганова Елена Андреевна, студент, кафедра литературы и детского чтения Kaganova Elena Andreevna, student, Department of literature and children's reading 79217867899@yandex.ru SPIN-код: 6540–9876</p>	<p>Пономарев Евгений Рудольфович, доктор филологических наук, профессор, кафедра литературы и детского чтения Ponomarev Evgeny Rudolfovich, doctor in philology, professor, Department of literature and children's reading eponomarev@mail.ru SPIN-код: 4518–7108</p>
<p>Конева Марина Сергеевна, магистрант, кафедра реставрации и экспертизы объектов культурного наследия Koneva Marina Sergeevna, graduate student, Department of restoration and examination of cultural objects conewa.marina2010@mail.ru</p>	<p>Лисицын Павел Геннадьевич, кандидат технических наук, реставратор 1-й категории, кафедра реставрации и экспертизы объектов культуры Lisitsyn Pavel Gennadievich, PDh in technical sciences, restorer of the 1st category, Department of restoration and examination of cultural objects p.g.lisizin@mail.ru SPIN-код: 4051–2356</p>
<p>Кочнева Анна Дмитриевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Kochneva Anna Dmitryevna, student, Department of museology and cultural heritage anna.kochneva.25@gmail.com SPIN-код: 2235-1957</p>	<p>Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, кафедра музеологии и культурного наследия Zinoveva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, Department of museology and cultural heritage muzeology@mail.ru SPIN-код: 2711–1868</p>
<p>Любимова Анастасия Игоревна, магистрант, кафедра истории искусств Lubimova Anastasiya Igorevna, graduate student, Department of Art History anastasiya.lyubimova1917@yandex.ru</p>	<p>Гребенникова Дина Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Grebennikova Dina Aleksandrovna, associate professor, candidate of art history, Department of art history ya.dina-nastya@yandex.ru SPIN-код: 3580–7949</p>
<p>Мендигазиева Лада Руслановна, студент, кафедра информационного менеджмента Mendigazieva Lada Ruslanovna, student, Department of management of information CharlesMcDuff@mail.ru</p>	<p>Брежнева Валентина Владимировна, профессор, кафедра информационного менеджмента, доктор педагогических наук Brezhneva Valentina Vladimirovna, doctor in pedagogics, professor, Department of management of information vbrezhneva@gmail.com SPIN-код: 7383–3775</p>
<p>Меркульева Александра Владимировна, аспирант, кафедра социально-культурной деятельности Alexandra V. Merkulieva, postgraduate, Department of socio-cultural activity alex-merk@mail.ru SPIN-код: 8821–1379</p>	<p>Литвинцева Галина Юрьевна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра социально-культурной деятельности Lytvintseva Galina Yurjevna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of socio-cultural activity galinalitynceva@yandex.ru SPIN-код: 1489–5052</p>

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

<p>Мишова Виктория Викторовна, магистрант, кафедра искусствоведения Mishova Victoria Victorovna, graduate student, Department of art history firerose42@mail.ru</p>	<p>Исаева Ольга Анатольевна, кандидат искусствоведения, кафедра искусствоведения Isaeva Olga Anatolievna, PhD in Art History, senior lecturer of the Department of art history issolga@gmail.com SPIN-код: 9938–3970</p>
<p>Мороз Тамара Вячеславовна, студент, кафедра искусствоведения Moroz Tamara Viacheslavovna, student, Department of art history toma.v-moroz@yandex.ru SPIN-код: 6580–3162</p>	<p>Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies ArutyunyanJl@yandex.ru SPIN-код: 3948–5010</p>
<p>Мудрина Александра Ярославовна, студент, кафедра информационного менеджмента Mudrina Alexandra Yaroslavovna, student, Department of management of information mudrina.a@yandex.ru SPIN-код: 8093–9639</p>	<p>Брежнева Валентина Владимировна, профессор, кафедра информационного менеджмента, доктор педагогических наук Brezhneva Valentina Vladimirovna, doctor in pedagogics, professor, Department of management of information vbrezhneva@gmail.com SPIN-код: 7383–3775</p>
<p>Никитченко Софья Алексеевна, студент, кафедра информационного менеджмента Nikitchenko Sofia Alekseevna, student, Department of management of information so.nika@mail.ru SPIN-код: 6360–7491</p>	<p>Кий Марина Игоревна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра информационного менеджмента Kii Marina Igorevna, PhD in pedagogics, Department of management of information mkij@mail.ru SPIN-код: 7782–0485</p>
<p>Николаева Тамара Михайловна, магистрант, кафедра информационного менеджмента Nikolaeva Tamara Mihajlovna, graduate student, Department of management of information star-1993@mail.ru SPIN-код: 2523–6998</p>	<p>Брежнева Валентина Владимировна, профессор, кафедра информационного менеджмента, доктор педагогических наук Brezhneva Valentina Vladimirovna, doctor in pedagogics, professor, Department of management of information vbrezhneva@gmail.com SPIN-код: 7383–3775</p>
<p>Овчинникова Зоя Михайловна, магистрант, кафедра искусствоведения Ovchinnikova Zoya Mikhaylovna, graduate student, Department of History of Art zoya272@ya.ru SPIN-код: 3759–6985</p>	<p>Габриэль Галина Николаевна, кандидат искусствоведения, кафедра искусствоведения Gabriel Galina Nikolaevna, PhD in art studies, head of the Department of Art Studies gabrielart@mail.ru SPIN-код: 1418–8992</p>
<p>Плиева Анна Роландовна, магистрант, кафедра искусствоведения Plieva Anna Rolandovna, graduate student, Department of art history trilliann42@gmail.com</p>	<p>Исаева Ольга Анатольевна, кандидат искусствоведения, кафедра искусствоведения Isaeva Olga Anatolevna, PhD in art studies, Department of art studies issolga@gmail.com SPIN-код: 9938–3970</p>
<p>Прокофьева Елизавета Владимировна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Prokofyeva Elizaveta Vladimirovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage prokofiewa.elizaveta@yandex.ru SPIN-код: 8679–8254</p>	<p>Балаш Александра Николаевна, доктор культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail.com SPIN-код: 6783–9945</p>
<p>Рыжова Кристина Михайловна, студент, кафедра информационного менеджмента Ryzhova Kristina Mikhaylovna, student, Department of management of information rygovakr1009@mail.ru</p>	<p>Захарчук Татьяна Викторовна, доктор педагогических наук, доцент, кафедра информационного менеджмента Zakharchuk Tatiana Viktorovna, doctor in pedagogics, associate professor, Department of management of information tzakhar56@gmail.com SPIN-код: 5632–7242</p>

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

<p>Рыкова Дарья Алексеевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Rykova Darya Alekseevna, graduate student, Department of museology and cultural heritage daryarykova@gmail.com SPIN-код: 1131–1197</p>	<p>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 shlyahfinalm@rambler.ru SPIN-код: 8847–4618</p>
<p>Садыкова Марина Васильевна, студент, кафедра теории и истории культуры Sadykova Marina Vasilevna, student, Department of theory and history of culture marina.sad94@gmail.com</p>	<p>Шомахмадов Сафарали Хайбуллоевич, кандидат исторических наук, доцент, кафедра теории и истории культуры Shomahmadov Safarali Khaibulloevich, PhD in history, associate professor, Department of theory and history of culture safaralihshom@mail.ru SPIN-код: 5652–4032</p>
<p>Сараева Алина Владимировна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Saraeva Alina Vladimirovna, graduate student, Department of theory and history of culture saraeva_angelina@mail.ru SPIN-код: 8556–7296</p>	<p>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 SPIN-код: 2711–1868</p>
<p>Семенова Валентина Викторовна, студент, кафедра библиотекovedения и теории чтения Semenova Valentina Viktorovna, student, Department of library science and reading theory valundij@yanex.ru</p>	<p>Варганова Галина Владимировна, доктор педагогических наук, профессор Varganova Galina Vladimirovna, doctor in pedagogics, professor, Department of library science and theory of reading interel@mail.ru SPIN-код: 1209–0606</p>
<p>Сергеева Елена Валерьевна, магистрант, кафедра искусствovedения Sergeeva Elena Valer'evna, graduate student, Department of art history serge-elena@mail.ru SPIN-код: 4301–1871</p>	<p>Исаева Ольга Анатольевна, кандидат искусствovedения, кафедра искусствovedения Isaeva Olga Anatolievna, PhD in Art History, senior lecturer of the Department of art history issolga@gmail.com SPIN-код: 9938–3970</p>
<p>Смоленцева Юлия Сергеевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Smolentseva Yulia Sergeevna, graduate student, Department of museology and cultural heritage yss95@mail.ru SPIN-код: 2711–1868</p>	<p>Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, кафедра музеологии и культурного наследия Zinoveva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, Department of museology and cultural heritage muzeology@mail.ru SPIN-код: 2711–1868</p>
<p>Тавостина Полина Александровна, студент, кафедра искусствovedения Tavostina Polina Aleksandrovna, student, Department of art studies</p>	<p>Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствovedения Dyemshina Anna Uurevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of art studies demshina24@mail.ru SPIN-код: 8281–2355</p>
<p>Федоров Игорь Владимирович, магистрант, кафедра информационного менеджмента Fedorov Igor Vladimirovich, graduate student, Department of management of information 89052153770@mail.ru</p>	<p>Захарчук Татьяна Викторовна, доктор педагогических наук, доцент, кафедра информационного менеджмента Zakharchuk Tatiana Viktorovna, doctor in pedagogics, associate professor, Department of management of information tzakhar56@gmail.com SPIN-код: 5632–7242</p>
<p>Феоктистова Светлана Николаевна, студент, кафедра теории и истории культуры Feoktistova Svetlana Nikolaevna, student, Department of theory and history of culture fsn0703@gmail.com</p>	<p>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 SPIN-код: 6876–3784</p>

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

<p>Филимонова Елена Игоревна, студент, кафедра теории и истории культуры Filimonova Elena Iгореvna, student, Department of theory and history of culture elena-filimonova27@rambler.ru SPIN-код: 7817–3492</p>	<p>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 SPIN-код: 2711–1868</p>
<p>Цимерман Надежда Алексеевна, студент, кафедра искусствоведения Tsimerman Nadezhda Alekseevna, student, Department of art studies Nadya97g@mail.ru SPIN-код: 1862–1222</p>	<p>Яковлева Мария Викторовна, кандидат культурологии, доцент, кафедра искусствоведения Yakovleva Maria Viktorovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of art studies nadinst2008@yandex.ru SPIN-код: 7926–8483</p>
<p>Шавгенина Дарья Дмитриевна, студент, кафедра социально-культурной деятельности Shavgenina Daria Dmitrievna, student, Department of socio-cultural activity shavgenina_d@mail.ru</p>	<p>Эртман Елена Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра социально-культурной деятельности Ehrtman Elena Vladimirovna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of socio-cultural activity ertman07@mail.ru, SPIN-код: 3749–8463</p>
<p>Шагоян Гурген Мельсович, магистрант, кафедра теории и истории культуры Shagoyan Gurgen Melsovich, graduate student, Department of theory and history of culture gurgenu@yahoo.com SPIN-код: 6422–3600</p>	<p>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 SPIN-код: 2711–1868</p>
<p>Шакулова Наталия Олеговна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Shakulova Natalija Olegovna, student, Department of museology and cultural heritage natalijashakulova@rambler.ru SPIN-код: 4530–7643</p>	<p>Шляхтина Людмила Михайловна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия, associate Professor of the Department of museology and cultural heritage. shlyahntinalm@rambler.ru SPIN-код: 8847–4618</p>
<p>Шегрен Анастасия Михайловна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Shegren Anastasiia Mihaylovna, student, Department of museology and cultural heritage nshegren@bk.ru SPIN-код: 9605–3742</p>	<p>Балаш Александра Николаевна, доктор культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail.com SPIN-код: 6783–9945</p>
<p>Шавлинский Максим Станиславович, студент, кафедра литературы и детского чтения Schavlinsky Maksim Stanislavovich, student, Department of literature and children's reading maxim.shavlinsky@yandex.ru SPIN-код: 9801–2115</p>	<p>Пономарев Евгений Рудольфович, доктор филологических наук, профессор, кафедра литературы и детского чтения Ponomarev Evgeny Rudolfovich, doctor in philology, professor, Department of literature and children's reading eponomarev@mail.ru SPIN-код: 4518–7108</p>
<p>Яско Анна Александровна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Yasko Anna Alexandrovna, graduate student, Department of theory and history of culture ann_yasko@bk.ru SPIN-код: 9190–7266</p>	<p>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 SPIN-код: 6082–3814</p>