

Вестник

Санкт-Петербургского
государственного
института культуры

ISSN 2619-0303



№ 3 (44) / 2020

Научный журнал

сентябрь

Vestnik of Saint Petersburg State University of Culture

ВЕСТНИК

Санкт-Петербургского государственного института культуры

Научный журнал

№ 3 (44) • сентябрь • 2020



ВЕСТНИК

Санкт-Петербургского государственного института культуры
Vestnik of Saint Petersburg State University of Culture

№ 3 (44) сентябрь • 2020
Издается с ноября 2003 г.

УЧРЕДИТЕЛЬ

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

Редакционный совет

- А. С. Тургаев (председатель, заслуженный работник высшей школы РФ, д-р ист. наук, проф.,
ректор Санкт-Петербургского государственного института культуры),
Л. Е. Востряков (д-р полит. наук),
Р. С. Гиляревский (заслуженный деятель науки РФ, д-р филол. наук, проф., заведующий отделом ВИНИТИ РАН),
С. И. Иконникова (заслуженный деятель науки РФ, д-р филос. наук, проф.),
Е. Я. Кальницкая (заслуженный работник культуры РФ, д-р культурологии,
генеральный директор Государственного музея-заповедника «Петергоф»),
А. В. Куманова (д-р пед. наук, проф., профессор Государственного университета
библиотековедения и информационных технологий Болгарии, София),
Г. М. Седова (заслуженный работник культуры РФ, д-р филол. наук, заведующая
Мемориальным музеем-квартирой А. С. Пушкина Всероссийского музея А. С. Пушкина, Санкт-Петербург,
А. В. Соколов (заслуженный деятель науки РФ, д-р пед. наук, проф.),
А. В. Шмелев (д-р русской истории, куратор Коллекции России и Евразии Гуверовского института войны,
революции и мира Стэнфордского университета, Стэнфорд, Калифорния, США),
Киёми Ямасита (д-р искусствоведения, профессор факультета искусств,
директор Научно-исследовательского института искусств Университета Нихон, Токио, Япония)

Редакционная коллегия

- А. С. Мухин (главный редактор, д-р филос. наук, доцент),
Г. В. Михеева (заместитель главного редактора, заслуженный работник культуры РФ,
д-р пед. наук, проф.), Ю. И. Арутюнян (канд. искусствоведения, доцент),
П. Н. Базанов (д-р ист. наук, доцент), Г. В. Варганова (д-р пед. наук, проф.),
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.),
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)

Редактор Г. В. Михеева. Библиографическая редакция Н. Л. Щербак • Выпускающий редактор Т. В. Миронова

Техническое редактирование, компьютерная верстка Т. В. Мироновой

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)

Министерства связи и массовых коммуникаций Российской Федерации

Свидетельство ПИ № ФС77-72720 от 23.04.2018

191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 2. СПбГИК, каб. 2554, тел. 318 97 16.

<http://spbgik.ru> • e-mail: sv-spbizdat@mail.ru • Лиц. ИД № 05313 от 09.07.2001

Подписано в печать 28.08.2020. Формат 60х84/8. Усл. печ. л. 24. Тир. 500 (1-й завод 1–250). 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

Подписной индекс 80434 • ISSN 2619-0303 • Сайт: <http://vestnik.spbgik.ru>

Включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы
основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук,
на соискание ученой степени доктора наук: введ. 01.12.2015

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2020

СОДЕРЖАНИЕ • CONTENTS

Культурология • Cultural studies

И. Ю. Александров. Великая Отечественная война и ноосфера В. И. Вернадского (Ilya Y. Alexandrov. The Great Patriotic War and the noosphere of V. I. Vernadsky)	6
О. В. Беззубова. Дескриптивное искусство и проблема репрезентации в живописи (Olga V. Bezzubova. A descriptive mode in art and the issue of a representation)	11
Л. С. Гушчан. Из истории формирования иранских коллекций в собрании Российского этнографического музея (Lusine S. Gushchian. To the history of the formation of the Iranian collections in the Russian Ethnographic Museum fund)	18
А. Ю. Демшина. Творчество Ленины Никитиной как форма визуализации культурной памяти (Anna Yu. Demshina. The artworks of Lenina Nikitina as a form of visualization of cultural memory).	22
Е. Д. Еременко, З. В. Прошкова. Редактирование зарубежных фильмов в СССР как культурно-исторический феномен (Evgeniy D. Yeremenko, Zoya V. Proshkova. Foreign films editing in USSR as cultural-historical phenomenon)	28
С. В. Кабаева. Исторический аспект музыкально-организационной деятельности М. П. Беляева (Svetlana V. Kabaeva. Historical aspect musical and organizational activities by M. P. Belyaev)	35
Н. С. Клименко. Гендерные интерпретации репродуктивных стратегий в культуре современного российского общества (Natalia S. Klimenko. Gender interpretations of reproductive strategies in the culture of modern Russian society).	41
В. А. Кобыльсков. Образовательные традиции в дореволюционной России в начале XX в. (Vadim A. Kobylskov. Features and educational tradition in pre-revolutionary Russia of the 20th century).	46
О. А. Короткова. Роль дипломатии в формировании петербургских коллекций памятников Китая (1802–1917 гг.) (Olga A. Korotkova. Role of diplomacy in the formation of Saint-Petersburg collections of Chinese cultural monuments (1802–1917))	51
М. В. Коротков. Реставрация и хранение буддийской живописи из коллекций Хара-Хото XII–XIV вв. (Maxim V. Korotkov. Restoration and storage of Buddhist painting from the Khara-Khoto collections of XII–XIV centuries)	57
Е. Б. Костюк. Массовая музыка как явление культуры XX в. (Ekaterina B. Kostiuk. Mass music as a cultural phenomenon of the XX century).	63
И. А. Куклинова. Новая музеология: современное осмысление концепта (Irina A. Kuklinova. New museology: modern understanding of the concept).	68
И. В. Леонов, О. В. Прокуденкова, И. В. Кириллов. Семантика военной коммуникации посредством боевой техники и поражающих элементов (сообщения между «своими») Статья 1 (Ivan V. Leonov, Olga V. Prokudenkova, Igor V. Kirillov. Semantics of military communication by means of military equipment and striking elements (messages between «friends»)) Article 1	73
А. А. Пучковская, Л. В. Максимова. Виртуальное измерение памятника и его репрезентация в цифровую эпоху (Antonina A. Puchkovskaia, Lada V. Maksimova. The virtual dimension of the heritage site and its representation in the digital age).	82
Д. А. Рытов. Народные музыкальные инструменты в субкультуре детства (Dmitri A. Rytov. Folk musical instruments in the childhood subculture)	88
Т. К. Симанженкова, Т. Ю. Серикова. Борис Ряузов: пейзаж как способ познания мира (Tatiana K. Simanzhenkova, Tatyana Yu. Serikova. Boris Ryauzov: landscape as a way of knowing the world)	94
Тун ДаньДань. Легенды о растениях как отражение мировоззрения китайского народа (Tun Dan Dan. Legends about plants as a reflection of the worldview of the Chinese people).	100

Содержание • Contents

Педагогические науки • Pedagogical studies

Ю. М. Большакова, С. Н. Большаков, Н. А. Михальченкова. Оценка педагогических функций и практик современных музеев (Yuliya M. Bolshakova, Sergey N. Bolshakov, Natalya A. Mikhmalchenkova. Assessment of the pedagogical functions and practices of modern museums)	108
Т. С. Борисенко. Композиционно-постановочные компетенции руководителя хореографического коллектива (Tatiana S. Borisenko. Compositional and production competence of the head of the choreographic team)	117
М. Р. Ванягина. Общекультурные компетенции успешного специалиста XXI в. (Marina R. Vanyagina. Universal cultural competencies of a successful specialist of the 21st century)	125
Н. К. Корнеев. Сценическое волнение как индивидуально-психологическое состояние вокалиста (Nikolai K. Korneev. Stage excitement as individual psychological state of the vocalist)	131
Т. В. Сачкова. Особенности преподавания фортепиано в эстрадно-джазовой стилистике (Tatiana V. Sachkova. Features of teaching piano in pop-jazz style)	135
Хао Юньвэньтин. Методический аспект музыкального преподавания в Китае на примере пятой средней школы района Сонгшань (Khao Yun'ven'tin. The methodological aspect of music teaching in China on the example of the fifth secondary school in Songshan district)	139

Искусствоведение • Art history

Д. О. Мартынова. «Великий невроз» Жака Луазеля и Альфреда Кубина (Daria O. Martynova. «The Great Neurosis» of Jacques Loysel and Alfred Kubin)	144
Е. А. Мун. Традиционная детерминация понятия «национального стиля» в польском искусствознании (Elizaveta A. Mun. Traditional definition of the «national style» in the Polish art history)	150

Документальная информация • Documentary information

Г. В. Варганова. Историко-библиотечные исследования в научном наследии А. Н. Ванеева (Galina V. Varganova. Historical library science researches in scientific heritage of A. N. Vaneev)	156
Г. В. Михеева. Отделение изящных искусств и технологии в Публичной библиотеке (1850–1930 гг.) (Galina V. Mikheeva. Department of fine arts and technology in the Imperial Public Library (1850–1930))	163
Н. Л. Щербак. Читальный зал архитектора В. И. Собольщикова Императорской Публичной библиотеки (Nadezhda L. Shcherbak. Reading room of architect V. I. Sobolshchikov of the Imperial Public Library)	172

Рецензии • Reviews

А. В. Ашихмин, Л. А. Веппе, Д. А. Малюченко, Е. В. Петров. Культура лингвострановедческой мысли: о новом отечественном учебнике по истории зарубежной русистики (Andrey V. Ashikhmin, Lydia A. Veppe, Dmitry A. Maliuchenko, Evgeniy V. Petrov. Culture of area studies thought: a modern textbook on the history of Russian studies)	178
А. С. Мухин. Уроки Юваля Ноя Харари (Andrei S. Mukhin. Lessons of Yuval Noah Harari)	185
Сведения об авторах (Information about authors)	190

КУЛЬТУРОЛОГИЯ



Cultural studies

Великая Отечественная война и ноосфера В. И. Вернадского

Статья посвящена учению В. И. Вернадского о переходе биосферы в ноосферу, которое было развито создателем биогеохимии в годы Великой Отечественной войны. Самобытный феномен русского космизма раскрылся в годы горбачевской «перестройки». Некоторые философы и ученые после падения марксистской идеологии в нашей стране стали рассматривать философию русского космизма как «последнее слово мировой философии». Русский космизм обрел силу мессианского мифа во многом благодаря ученым и философам, которые были участниками Великой Отечественной войны. В годы войны Вернадский верил, что после победы над фашизмом к руководству в разных странах будут привлечены ученые. Учение Вернадского о переходе биосферы в стадию ноосферы не приняло окончательной, строгой формулировки. Это порождает многочисленные противоречивые трактовки понятия ноосферы. Согласно Вернадскому, деятельность человека на планете качественно изменяет биосферу, внося избыточную энергию. Вернадский называет ее культурной биохимической энергией или энергией человеческой культуры.

Ключевые слова: русский космизм, биосфера, ноосфера, энергия человеческой культуры, Великая Отечественная война, В. И. Вернадский

Ilya Y. Alexandrov

The Great Patriotic War and the noosphere of V. I. Vernadsky

The article is devoted to the teachings of V. I. Vernadsky on the transition of the biosphere to the noosphere, which was developed by the creator of biogeochemistry during the Great Patriotic war. The original phenomenon of Russian cosmism was revealed during the Gorbachev «perestroika» years. Some philosophers and scientists after the fall of Marxist ideology in our country began to consider the philosophy of Russian cosmism as «the last word of world philosophy». Russian cosmism gained the strength of the messianic myth largely thanks to scientists and philosophers who were participants in the Great Patriotic War. During the War, Vernadsky believed that after the victory over fascism, scientists would be involved in leadership in different countries. Vernadsky's teaching of the transition of the biosphere to the stage of the noosphere has not adopted a final, rigorous formulation. This gives rise to numerous conflicting interpretations of the concept of the noosphere. According to Vernadsky, human activity on the planet qualitatively changes the biosphere, introducing excess energy. Vernadsky calls it cultural biochemical energy or the energy of human culture.

Keywords: Russian cosmism, biosphere, noosphere, energy of human culture, Great Patriotic War, V. I. Vernadsky

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-6-10

Самобытный феномен русского космизма достаточно внезапно раскрылся в отечественной культуре в конце 80-х – начале 90-х гг. XX в. На волне кризиса марксизма и поисков Россией своих духовных основ, которые позволят ей найти место в мире после «падения железного занавеса», философию русского космизма многие начали рассматривать в качестве «последнего слова мировой философии». А. В. Гулыга писал: «Любовь как принцип бытия, преобразующий мир – вот о чем мечтали русские космисты. Любовь и жизнь побеждают ненависть и смерть. Жизнь ищет все новые и новые, небывалые еще формы. Русский космизм – последнее слово философии. Больше ей сказать нечего, мудрецы выполнили свою задачу. Теперь дело за политиками (чтобы государства не угрожали друг другу и всему человечеству), за военны-

ми (чтобы исчезло смертоносное оружие), за аграриями и промышленниками (чтобы накормить людей, дать им одежду и кров), за всеми людьми (чтобы почувствовали себя единой семьей)»[1, с. 34]. Учение о переходе биосферы в ноосферу в годы «перестройки» представлялось некоторым отечественным ученым и философам – среди много воевавших в годы Великой Отечественной войны – некой квинтэссенцией русской философской мысли, которая способна помочь в решении глобальных проблем человечества. Отмечу глубинный оригенизм русской культуры – стремление ко всеобщему спасению, которое прослеживается и в этой «перестроечной» вере, внезапно открывшейся миру России, стремящейся донести до человечества свои долго вынашиваемые и спасительные для всех идеи.

Учение о переходе биосферы в ноосферу было сформулировано В. И. Вернадским в годы Великой Отечественной войны, но не получило стройного, законченного вида по причине кончины ученого 6 января 1945 г. Вернадский долго не использовал в своих трудах понятие «ноосфера», введенное в науку французским философом и математиком Э. Леруа в 1927 г. под влиянием лекций русского ученого о биосфере, прочитанных в Париже в 1922–1923 гг. Впервые это произошло в письме из Карлсбада к Б. Л. Личкову от 6 сентября 1936 г.: «Я принимаю идею Леруа о *ноосфере*. Он развил глубже мою биосферу. Ноосфера создавалась в постплиоценовую эпоху – человеческая мысль охватила биосферу и меняет все процессы по-новому, и в результате *энергия, активная, биосферы увеличивается*¹ (противоположно энтропии-эктропии Ауэрбаха)» [2, с. 182]. В этом определении ноосферы Вернадский подчеркивает, что *деятельность человечества на планете качественно изменяет биосферу, внося избыточную энергию. Речь идет об «энергии человеческой культуры или культурной биогеохимической энергии»* [3, с. 287]. Письмо это посвящено теме различия живого и косного вещества. В работе В. И. Вернадского «Биосфера» (1926 г., в 1929 г. «La Biosphère» издана была на французском языке в Париже) понятия «ноосфера» еще нет. Это понятие появляется в его поздних работах «Научная мысль как планетное явление», «Химическое строение земли и ее окружения», а также в письмах и дневниковых записях конца 30-х – начала 40-х гг. XXI главу своего главного труда, в которой должно было быть развито учение о ноосфере, Вернадский написать не успел.

Нужно отметить, что западные исследователи знакомы с идеями В. И. Вернадского в первую очередь именно по работе «Биосфера», которая была переведена на многие европейские языки в 90-е гг. XX в. Заметно отличается также взгляд ученых естественников и гуманитариев, для вторых идеи Вернадского зачастую предстают переосмысленными в культуре через влияние идеологии New Age. Так К. Маккуилен и Д. Вайнгурт ошибочно утверждают, что «Вернадский разделял виталистический взгляд Циолковского на взаимосвязь всей материи. Для Вернадского это приняло форму взаимосвязанных слоев земли, геосферы, биосферы и ноосферы» [4, р. 24]. Сам Вернадский относил витализм к ложным философским предпосылкам научных теорий. Паразитировавшие на советской идеологии философы Д. Новогрудский и А. М. Деборин в публикациях в журнале «Под знаменем марксизма» как раз-таки обвиняли Вернадского

в «витализме», «неовитализме», «мистицизме», создании «новой религиозно-философской системы». Вернадский смог достойно ответить на эти нападки, указав на «эмпирические обобщения» как основу своей строго научной методологии. Витализм объясняет отличие живого от неживого наличием в нем «духа», «души» и т. п. внеэкспериментальных образований. Вернадский же связывал специфику живого с особыми пространственно-временными структурами и надеялся, что наука будущего даст более обстоятельный ответ о границе живого и неживого. Создатель биогеохимии сознательно дистанцировался от философии, хотя понимал глубину индийской философской мысли и интересовался в последние годы своей жизни идеями Ч. Пирса. Создателем новой религиозно-философской системы Вернадский не был, но движение New Age восприняло Вернадского именно как виталиста, при этом концепция ноосферы спиритуализировалась. Западные ученые в Вернадском видят в первую очередь одного из родоначальников экологической мысли, в последнее время имя создателя биогеохимии фигурирует и в полемике об антропоцене. В русский космизм как культурном феномене, который раскрылся в годы «перестройки», Вернадский предстает и как выдающийся ученый, и как философ, и как мыслитель синтетического склада – высоконаравственный, утонченный в своем мировосприятии и мироощущении человек будущего. В конце 30-х – начале 40-х гг. ряд положений научного мировоззрения Вернадского претерпел изменения. Переосмыслениям этим посвящена монография Ф. Т. Яншиной [5]. Свидетельствуют они в большей мере о том, что Вернадский корректировал свои воззрения с учетом новейших научных данных, но не о радикальном пересмотре положений «Биосферы». Во всяком случае, появившееся на этом позднем этапе его научного творчества понятие «ноосфера» не следует связывать с прочно закрепившимися в науке и попавшими к тому времени в школьные учебники представлениями об абиогенезе.

Для научного мировоззрения В. И. Вернадского принципиально положение о космичности жизни и о том, что жизнь не происходила из косной материи. Анализ геологических данных не позволял создателю биогеохимии утверждать, что в истории нашей планеты когда-либо был этап, когда она была лишена жизни. Различные версии предположений о зарождении первой живой клетки из сложных органических соединений не имеют должного научного обоснования, ученые в середине XX в. смогли экспериментально продемонстрировать только возможность абиогенного синтеза органических

¹ Здесь и далее курсив В. И. Вернадского.

веществ из неорганических при определенных условиях, которые имитировали первобытную атмосферу. «Коацерватные капли» А. И. Опарина и тому подобные представления введены в науку для объяснения необъяснимого скачка по превращению неживого вещества в живую клетку. Вернадский, придерживавшийся строго методологического эмпиризма, относил такого рода предположения к религиозным замещениям подлинно научных знаний. Для создания концепции биосферы и последующих научных исследований В. И. Вернадского принципиальное значение имело открытие диссимметрии живого вещества Л. Пастером. В отличие от неживых структур, в молекулярных структурах живых организмов наблюдается преобладание одного из двух возможных изомеров, этим свойством, согласно Пастеру, живое резко и непреходимо отличается от неживого. Вернадский, развивая представления Л. Пастера и П. Кюри о диссимметрии живого вещества, обращал внимание ученых и философов на принципиальное отличие пространства живого вещества от пространства физиков. В отличие от обратимого времени физиков, живые организмы подчинены своему необратимому биологическому времени, которое выражается, прежде всего, в ходе поколений. Вернадский выделял три уровня реальности: явления микромира (атомы, элементарные частицы, поля), явления макромира (кристаллы, горные породы, биота, атмосфера, гидросфера, литосфера и биосфера), а также явления мегамира (космические просторы, планеты и звезды). Жизнь космична, поскольку своим воздействием на атомы посредством диссимметрии и необратимости она соединяет эти три уровня материальной реальности в единое целое. Наряду с энергией и материей, биогеохимия Вернадского выделяла в космосе третье начало – изначальную жизнь, но фактически подразумевалось и четвертое начало – разум, что наиболее очевидно в его учении о переходе биосферы в ноосферу.

С первых дней Великой Отечественной войны Вернадский осудил фашизм и выразил уверенность в победе советского народа. Эвакуированный в Казахстан в санаторий Боровое, он писал Б. Л. Личкову: «Я смотрю в ближайшее будущее – создание «ноосферы» – очень «оптимистично», но это не фатализм, эмпирический вывод» [6, с. 67]. Фашизм, отмечал Вернадский в статье «Несколько слов о ноосфере», неизбежно потерпит поражение, потому что это идеология расы, крови и разделения, напротив, «геологический и эволюционный процесс отвечает биологическому единству и равенству всех людей» [7, с. 308]. Ложная фашистская идео-

логия способна привести к самоуничтожению человечества, а, значит, сопротивление фашизму – это нравственная, эволюционная, общечеловеческая задача. Статья «Несколько слов о ноосфере» была написана Вернадским в самый разгар Великой Отечественной войны и стала его последней прижизненной публикацией. В этой, опубликованной впервые в журнале «Успехи современной биологии» (№ 18, вып. 2 за 1944 г.) статье Вернадский отмечает необычайную силу и продолжительность этой войны, рассматривает I и II мировые войны во взаимосвязи и подчеркивает, что исторические события такой мощности должны рассматриваться и как геологические процессы.

Войны – эти сильнейшие потрясения в биосфере – в жизни самого Вернадского выразились в необычайной концентрации его мышления в попытках найти выход из сложившегося критического положения. В годы Гражданской войны Вернадский подошел к концепции живого вещества, и, впервые осознав значимость собственных идей в науке, почувствовал, что обязан донести до научного сообщества важность идеи биосферы. Отмечу, что эти мыслительные концентрации Вернадского в военные годы связаны были не только с новыми научными идеями, но и с его ролью организатора научной деятельности, а также с его духовными запросами. Показательно, что в феврале 1918 г. в Полтаве, власть в которой в бурные революционные годы стремительно менялась, выдающийся ученый-космист искал решения проблем России в объединении народа вокруг Церкви. Вернадский хорошо осознавал опасность настроений классовой ненависти, социальной мести и надеялся на объединяющий всех крестный ход. По его словам, «здесь находится возможность внеклассового общения на почве подъема глубочайших человеческих переживаний» [8, с. 53]. Вернадский не был религиозным в традиционном понимании и в то же время был высоконравственным, одухотворенным человеком.

В 1943 г. Вернадский в связи с 80-летием был награжден орденом Трудового Красного Знамени и получил Сталинскую премию I степени (200 000 р.) за совокупность сделанного им в науке. В благодарственной телеграмме Вернадский просил Сталина половину этих денег отправить на нужды фронта. Остальные деньги ушли на помощь близким людям. Сталин не смог по достоинству оценить высказанную Вернадским в телеграмме убежденность в том, что планета находится в стадии перехода от биосферы к ноосфере. Идея эта надполитична и космична. Не совершенства политические и социальные – это то, что неизбежно сопутствует эволюционному

развитию человечества. Выдающийся ученый-космист не был сторонником ни тоталитарного социализма, ни западных демократий. Будучи одним из учредителей партии кадетов в 1905 г., Вернадский не был либералом в классическом понимании, веря в необходимость демократических свобод и высоко оценивая роль просвещения и образования, он вместе с тем хорошо осознавал необходимость сильного государства, особенно после разрушительной Гражданской войны.

Вернадский – коллективист, жизнь отдельного человека, согласно его научному мировоззрению, неразрывна с жизнью народа и человечества в целом. Ни один живой организм в свободном состоянии на Земле не находится, подчеркивал ученый. Все организмы неразрывно взаимосвязаны с окружающей их материально-энергетической средой. Неслучайно, в статье «Несколько слов о ноосфере» им упомянута работа петербургского академика XVIII в. сторонника эпигенеза и противника преформизма Каспара Вольфа «Об особой и действенной силе, свойственной растительной и животной субстанциям». Что в научном мировоззрении Каспара Вольфа могло привлечь внимание Вернадского? Теории живой клетки Швана и Шлейдена появятся еще через несколько десятилетий. Специалисты отмечают, что, с точки зрения точности изображения клеточного строения, рисунки Вольфа свидетельствуют, что он видел даже меньше, чем микроскописты предшествующего столетия Грю, Мальпиги и Левенгук. По-видимому, для Вернадского важно, что в представлениях Вольфа клетка – это не первичная структура, клеточное строение возникает из первоначально однородной субстанции в результате передвижения соков. Исследователи ставят в заслугу К. Вольфу, что в его работах впервые встречается указание на наличие какой-то общей морфологической структуры в различных органах животного организма. Идея общности микроскопической структуры растений и животных, общности законов их развития принадлежит Вольфу. Науке, признающей космическую обусловленность организации живого вещества, еще предстоит открыть новые виды материи и энергии. Космические лучи и электромагнитные поля, под непрерывным влиянием которых происходят все процессы на нашей планете, не должны редуцироваться исключительно к известным в настоящее время науке материально-энергетическим образованиям. Вернадскому были чужды крайности как редуccionизма механистической науки, так и холистических представлений, характерные для ученых-виталистов XIX в. Он был

не предшественником холистических представлений некоторых экологов и сторонников New Age-идеологии, но одним из родоначальников современных системных воззрений в науке.

Концепция ноосферы Вернадского имеет множество различных интерпретаций. Так последователи идей Н. Ф. Федорова С. Г. Семенова и А. Г. Гачева связывают ноосферу Вернадского с экспансией человека в космос, сближая тем самым научное мировоззрение Вернадского с идеями Федорова. Однако сам Вернадский ни о какой экспансии человека в космос не помышлял, напротив, рассматривал проявление жизни на Земле как часть общекосмического плана ее развития. Вернадский связывал ноосферу с произошедшим в XX столетии «взрывом» научной мысли, а также с цивилизацией «культурного человечества», которую рассматривал в качестве новой геологической силы, которая возникла в биосфере. По его словам, «Ноосфера – биосфера, переработанная научной мыслью, подготовлявшаяся шедшим сотнями миллионов, может быть миллиарды, лет процессом, создавшим *Homo sapiens faber, не есть кратковременное и преходящее геологическое явление*» [3, с. 277]. Таким образом, человеческая культура, по Вернадскому, – это геологический процесс, который в свою очередь космичен. С учетом того, что жизнь, согласно Вернадскому, существует на других планетах, преобразуя косную материю этих планет, культура предстает не просто геологическим явлением, но определенной закономерной ступенью общекосмического развития. Законы космического развития жизни науке еще предстоит открыть, но о какой-либо «регуляции природы» в духе федоровского перенесения новоевропейской идеи переделки мира в космическое пространство в наследии Вернадского отсутствуют. Идеи воссоздания естественного искусственным в его наследии нет, ноосферу не нужно путать с техносферой, шаг от братских, еще христианизированных, идей Н. Ф. Федорова к идеям начисто безбожного трансгуманизма вполне возможен, но ноосфера Вернадского не имеет ничего общего с идеалами постенной киборгизации, которые вместе с возрастающей ролью цифровизации сторонники полной замены природного техническим пытаются выдать за передовые и научные. Вернадскому была бы чужда интерпретация С. Г. Семеновой ноосферы как идеала – «будущего бессмертного строя мира». У Вернадского речь идет об эволюционном совершенствовании познавательных способностей человека – это природный, космический процесс, но идеал бессмертного строя мира, очевидно, федоровский, – он имеет иной источник. В полемике с представителями

«нового экологического сознания» С. Г. Семенова отстаивала активную преобразовательную роль человечества, апеллируя к «ноосферным установкам русского космизма», но на деле такого рода установки восходят не к русскому космизму в целом, а к идеям Н. Ф. Федорова, для которого природа, действительно, является «порядком существования, стоящем на рождении, половом расколе, пожирании, вытеснении и смерти» [9, с. 17]. В годы «перестройки» целый ряд идей, имеющих различные, противоречащие зачастую друг другу источники, был представлен в качестве «русского космизма». Одна из первых антологий русского космизма [7] имела федоровскую ориентацию, идеи отечественных ученых и философов в ней подобраны с максимальной близостью к идеям Н. Ф. Федорова, который и представлен в качестве «родоначальника» этого направления русской мысли. В исследованиях Г. П. Аксенова акцентируется концепция пространства-времени Вернадского и представление о том, что жизнь формирует химический состав планет. Для многих исследователей важна сама идея космичности биосферы, обусловленности земных явлений космическими излучениями.

Ноосферный идеал – это идеал руководства обществом его интеллектуально-нравственной элитой. В. И. Вернадский верил в демократизацию российского общества, верил, что человечество образумится и до политического руководства в разных странах будут допущены ученые. Обращает на себя внимание, что зная все ужасы тоталитарного социализма, авторитета крупного ученого Вернадскому не хватало, чтобы спасти от репрессий близких друзей, в частности, князя Д. И. Шаховского, тем не менее он не ставит знак равенства между внешней политикой Советской России и империалистической политикой Германии, Италии и Японии, чьи государственные идеологии – «идеологии прошлого» [3, с. 42]. Очевидно, что ученый позитивно оценивал роль Советской России в международной политике. Будущее планеты после победы над фашизмом представлялось Вернадскому очень оптимистичным. Оценивая всю мощь врага и колоссальные усилия, которые потребовались для победы в Великой Отечественной войне, можно понять во многом наивный оптимизм многих, веривших в те дни в послевоенное гуманистическое переустройство общества. Идеал перехода биосферы в стадию ноосферы, который создатель биогеохимии выдвинул в качестве эмпирического обобщения накопленных к тому времени наукой знаний, связан со свободным, не знающим запретов, научным поиском.

Список литературы

1. Гулыга А. В. Космическая ответственность духа // Наука и религия. 1989. № 8. С. 32–34.
2. Переписка В. И. Вернадского и с Б. Л. Личковым. 1918–1939. Москва: Наука, 1979. 270 с.
3. Вернадский В. И. Биосфера и ноосфера. Москва: Айрис-пресс, 2003. 575 с.
4. The human reimagined: posthumanism in Russia / ed. and introd. C. McQuillen, J. Vaingurt. Boston: Acad. Studies Press, 2018. 268 p.
5. Яншина Ф. Т. Развитие философских представлений В. И. Вернадского. Москва: Наука, 1999. 144 с.
6. Переписка В. И. Вернадского с Б. Л. Личковым. 1940–1944. Москва: Наука, 1980. 223 с.
7. Русский космизм: антология филос. мысли / сост. С. Г. Семеновой, А. Г. Гачевой. Москва: Педагогика-Пресс, 1993. 365 с.
8. Вернадский В. И. Дневники. 1917–1921. Т. 1. Октябрь 1917 – январь 1920. Киев: Наук. думка, 1994. 271 с.
9. Семенова С. Г. Философия воскрешения Н. Ф. Федорова // Федоров Н. Ф. Собрание сочинений: в 4 т. Москва: Прогресс, 1995. Т. 1. С. 5–33.

References

1. Gulyga A. V. Cosmic responsibility of the spirit. Science and religion. 1989. 8, 32–34 (in Russ.).
2. Vernadsky V. I., Lichkov B. L. Correspondence. 1918–1939. Moscow: Nauka, 1979. 270 (in Russ.).
3. Vernadsky V. I. Biosphere and noosphere. Moscow: Ayris Press, 2003. 575 (in Russ.).
4. McQuillen C., Vaingurt J. (ed., introd.) The human reimagined: posthumanism in Russia. Boston: Acad. Studies Press, 2018. 268.
5. Yanshina F. T. Development of philosophical ideas of V. I. Vernadsky. Moscow: Nauka, 1999. 144 (in Russ.).
6. Vernadsky V. I., Lichkov B. L. Correspondence. 1940–1944. Moscow: Nauka, 1980. 223 (in Russ.).
7. Semenova S. G. (comp.), Gacheva A. G. (ed., introd.) Russian cosmism: an anthology of philos. thought. Moscow: Pedagogy-Press, 1993, 365 (in Russ.).
8. Vernadsky V. I. Diaries. 1917–1921. T. 1. October 1917 – January 1920. Kiev: Naukova Dumka, 1994. 271 (in Russ.).
9. Semenova S. G. The philosophy of the resurrection of N. F. Fedorov. Fedorov N. F. Collected works: in 4 vols. Moscow: Progress, 1995. 1, 5–33 (in Russ.).

Дескриптивное искусство и проблема репрезентации в живописи

Доминирующая в XX в. традиция изучения истории искусства во многом была переосмыслена в 1970–1980-х гг. в ходе развития так называемой «новой истории искусства», когда многие сложившиеся представления были поставлены под вопрос. В этом контексте значительный интерес представляет предложенная американским историком искусства С. Альперс концепция дескриптивной живописи, позволяющая пересмотреть представление о развитии европейского искусства как едином процессе. Разрабатывая понятие дескриптивного искусства, Альперс обращается к анализу широкого круга историко-культурного материала, внося тем самым существенный вклад в формирование нового подхода к изучению искусства, ставшего в дальнейшем известным под названием исследований визуальной культуры. В центре внимания оказывается также вопрос о статусе пикториальной репрезентации, открывающий новые перспективы для осмысления сущности художественного произведения.

Ключевые слова: дескриптивное искусство, визуальная культура, теория искусства, живопись, изображение, репрезентация, С. Альперс

Ol'ga V. Bezzubova

A descriptive mode in art and the issue of a representation

The predominant for XX century art studies tradition was seriously reconsidered during the 1970–1980s during the so called «new art history» development, when many received concepts were called into question. A notion of descriptive mode of painting proposed by an American art historian S. Alpers is of great interest in this context because it allows us to revise the homogeneous development of European art. While elaborating the concept of descriptive mode of painting, Alpers took under consideration a wide range of historical and cultural sources thus contributed to the new research approach nowadays known under the title of visual culture studies. It is not less important that she also focused on the issue of pictorial representation, which inquires the essence of the work of art.

Keywords: descriptive art, visual culture, theory of art, painting, picture, representation, S. Alpers

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-11-17

История искусствознания XX в. характеризуется рядом радикальных сдвигов, связанных как с появлением новых исследовательских методов, так и с пересмотром представлений о предмете и проблемном поле истории искусства. В силу различных причин, осмысление которых все еще представляет задачу на будущее, рецепция целого ряда идей и концепций, важных для западной, в первую очередь, англоязычной академической традиции, до сих пор так и не была осуществлена в отечественной науке.

К таковым, в частности, можно отнести представление о дескриптивном искусстве и связанную с ним постановку вопроса о репрезентации, представленные в работах С. Альперс. Анализу и экспликации основных положений данной концепции и посвящена предлагаемая статья.

Светлана Альперс (род. в 1936 г.) – американский историк и теоретик искусства. Ее имя небезосновательно вносят в перечень наиболее влиятельных искусствоведов, работавших

во второй половине XX в. [1]. Несмотря на это, работы Альперс остаются практически неизвестными русскоязычному читателю, а единственным переводом на настоящий момент является фрагмент в учебной антологии, к сожалению, не дающий возможности в полной мере судить об оригинальности ее концепции [2].

Работы Альперс представляют интерес не только в контексте развития искусствознания, но также и потому, что ее имя называют в ряду основоположников так называемой «визуальной культуры» – междисциплинарного направления, зародившегося в ходе дебатов о методах искусствознания, развернувшихся в конце 1960-х гг. [3]. И если ее первые крупные научные работы создавались в рамках традиционной методологии (например, исследование о Рубенсе [4]), то в журнальных публикациях того же периода Альперс уже ставит под вопрос теорию и практику академической истории искусства [5; 6]. Поиски нового подхода воплотились в итоге в издан-

ной в 1983 г. монографии «Искусство описания: голландское искусство в семнадцатом веке» [7], книге, заложившей основания для формирования нового проблемного поля и вызвавшей интенсивный отклик в профессиональном сообществе [8–13].

В «Искусстве описания» Альперс критически оценивает существующие на тот момент представления о голландском искусстве и, в частности, выступает против восходящей к Э. Панофскому [14] традиции символического истолкования голландского искусства. По ее мнению, стремление видеть в голландской живописи зашифрованные символы и аллегории связано с определенным представлением о живописи как об искусстве, подчиненном нарративным целям.

Но данное понимание является историческим конструктом, а не культурной универсалией. Оно сформировалось в период Ренессанса и было обосновано отсылкой к классической традиции, а также связано с характерными для данной эпохи представлениями об иерархии искусств и сущности живописи, воплощенными в формуле «*ut pictura poesis*»¹ Горация, что имплицитно предполагает определенную взаимосвязь изображения и текста, так же как и ряд художественных стратегий. Создание «правдоподобного» изображения в эстетической программе Ренессанса не рассматривалось в качестве самостоятельной и окончательной задачи. Изображение обретает ценность только в том случае, если зритель, опираясь на знание соответствующих текстов, может опознать сюжет и дать его рациональную интерпретацию [15, р. 16; 16, р. 60].

Произведение изобразительного искусства должно быть, таким образом, доступно для описания, экфрасиса, в котором упоминание отдельных деталей соседствует с интерпретацией переживаний и чувств. Роли нарратива в эстетической программе Ренессанса посвящена одна из ранних статей Альперс [17].

Такое понимание живописи Альперс связывает с итальянской художественной традицией и характеризует его в качестве «нарративного». В этой перспективе голландское (и шире – северное) искусство, часто не обладающее легко идентифицируемым сюжетом, представляет проблему с точки зрения нарративного истолкования. В силу того, что развитие истории искусства как академической дисциплины на протяжении долгого

времени было связано в первую очередь с исследованиями именно искусства итальянского Ренессанса, искусствознание ко второй половине XX в. так и не выработало ни методов, ни языка описания соответствующих отличиям от итальянской традициям. В то же время Альперс высоко оценивает вклад А. Ригля, О. Пэхта, Л. Гоунга, М. Баксендолла и М. Фрида. Все эти авторы стремились найти новый способ понимания искусства, отличного от итальянского.

Альперс пишет, что она хочет присоединить свою работу к данной традиции и подчеркнуть те различия, которые существуют между голландским и итальянским искусством [7, р. 20].

Подход к анализу северного искусства, предлагаемый Альперс, вполне вписывается в рамки поисков, осуществлявшихся представителями так называемой «новой истории искусства», и заключается в анализе произведений в широком культурном и социальном контексте.

Предлагая рассматривать голландское искусство как часть так называемой «визуальной культуры», включающей не только художественные произведения, но всю совокупность изображений, циркулировавших в обществе, Альперс стремится исследовать искусство как элемент культурной системы, соотнося его с широким спектром научных и повседневных практик.

В круге внимания при этом оказываются научные теории из области оптики и физиологии, принципы построения перспективы, оптические приборы (такие как микроскоп и камера-обскура), визуальные техники (практики картографии, методы научного эксперимента), которые рассматриваются как культурные источники художественной практики. Основным результатом, полученным Альперс благодаря применению подобной методологии, стало убеждение в том, что в голландской культуре раннего Нового времени именно изображение, а не текст, являлось центральным элементом формирования представления о мире.

Это открытие позволило отказаться от традиционной интерпретации произведений голландского искусства на основе морального дискурса и проанализировать сферу визуального как особый способ получения и репрезентации знания. Голландское изобразительное искусство, таким образом, не рассматривается Альперс в качестве автономной сферы, как это было характерно для итальянской концепции искусства.

¹ «Поэзия подобна живописи».

Живопись соотносится не с литературной традицией, а с теорией познания, научной и ремесленной практиками.

Центральной темой книги, таким образом, становится осмысление отличия голландского и, шире, северного искусства от итальянского, южного, благодаря чему первое характеризуется как описательное, дескриптивное, тогда как последнее – как нарративное. Это отличие не является абсолютным и не связано жестко с географическими границами, но оно является продуктивным, так как позволяет взглянуть на историю искусства в новой перспективе. Альперс полагает, что многие художники-новаторы как XVII, так и XIX в. – Караваджо, Веласкес, Вермеер, Курбе, Мане – придерживались как раз описательного стиля. «Описательный» в данном случае – один из способов охарактеризовать то множество работ, которые также называют «реалистическими».

Однако понятие «реализма» неоднократно ставилось под вопрос в искусствознании второй половины XX в., так же как и высказывались сомнения относительно возможности применения данного термина к работам, созданным ранее XIX в. Понятие дескриптивного искусства позволяет по-новому взглянуть на эту проблему.

Что же такое дескриптивное искусство? Более подробно данный вопрос был затронут в статье 1976 г. «Описывать или повествовать?» [15]. (Название отсылает к статье Д. Лукача «Рассказ или описание?» (1936) («Narrate or Describe?» в английском переводе)). В ней Альперс предлагает рассмотреть проблему описания в рамках представления о реализме в живописи, причем делает это в основном на примере «южного» искусства (Караваджо, Веласкес). Отличительной чертой «дескриптивной» живописи является, в первую очередь, приостановленное действие: изображенные персонажи словно застигнуты врасплох в момент совершения действия, подобно людям, запечатленным на моментальной фотографии, при этом не имеет значения, идет ли речь об иллюстрации предположительно известного зрителю текста (историческая живопись) или же об изображении сцен повседневной жизни (жанровая живопись).

Еще одной важной особенностью дескриптивной живописи является внимание к фактурам поверхностей изображенных предметов, «описание материальной поверхности мира». Кроме того, в дескриптивной живописи отсутствует отчетливое выражение эмоций (с помощью жестов или выражений лиц), что

часто делает ее труднодоступной для экфрасиса.

Однако, по мнению Альперс, художники, работавшие в описательной манере, не просто жертвуют повествовательной силой в пользу подражания, имитации. Дескриптивная живопись, и это представляется нам наиболее важным, также предполагает совершенно иной тип отношений между произведением и зрителем, при котором зритель как бы вовлекается в картину, становится частью произведения.

Разные художники по-разному решают эту задачу. Так, например, Караваджо в «Обращении Савла» из капеллы Черазы (1601) использует сложный ракурс, раскрывая пространство картины в сторону зрителя, а ассиметричная композиция данного произведения предположительно учитывает, что будущий зритель будет видеть ее под углом. Причем, в данном случае место зрителя в пространстве не совпадает с позицией художника во время создания картины, как это предполагала модель Альберти, уподоблявшего картину окну. Веласкес в «Продавце воды в Севилье» (1622) решает эту задачу иначе – за счет сложной игры планов, где тщательно выписанная капля воды на кувшине «отмечает изнутри произведения незаметную иначе границу, отделяющую фиктивную реальность от нашей», а постепенное уплощение форм и затемнение при переходе от переднего плана к словно погруженной в живописную поверхность фигуре на заднем плане дает нам возможность увидеть как «реальность становится живописью на наших глазах» [15, p. 20].

Именно обращение к вопросу о статусе пикториальной репрезентации, согласно Альперс, является одной из наиболее существенных особенностей дескриптивной живописи, причем этот вопрос ставится и решается средствами самой живописи, а не с помощью теоретических построений. Альперс приводит множество примеров, поясняющих ее мысль, мы остановимся более подробно на двух, связанных с творчеством Диего Веласкеса.

Первый пример – картина Веласкеса «Пряхи» (ок. 1657), также носившая название «Миф об Арахне». Альперс характеризует данную картину как «озадачивающую» и «беспрецедентную» [15, p. 22]. Не в последнюю очередь потому, что нельзя однозначно ответить на вопрос, что на ней изображено: жанровая сцена или мифологический сюжет. Данный эффект достигается за счет сложного сочетания планов. Так, на первом, более темном плане, изображена, предположительно, сцена пряде-

ния шерсти в королевских мастерских. Через широкий проем открывается вид на хорошо освещенное помещение с висящими на стенах шпалерами, одну из которых можно идентифицировать как «Похищение Европы», vyplненную по одноименной картине Тициана. Согласно Овидию, это один из сюжетов, фигурировавших в состязании Минервы и Арахны. Непосредственно перед гобеленом в присутствии зрительниц, двух знатных дам, разыгрывается театральное представление, иллюстрирующее миф о Арахне: мы видим Афины в шлеме, обращающуюся к сопернице.

Два пространства картины отличаются по освещенности и манере исполнения. Как полагает Альперс, Веласкес таким образом хочет подчеркнуть отличие реального мира, изображенного на первом плане и мира искусства, представленного на втором, или же отличие между изображаемой и воображаемой реальностью.

Таким образом, в «Пряхах», хотя и иными средствами, воспроизводится последовательность, присутствующая в «Продавце воды»: от иллюзии реальности на первом плане к откровенной «искусственности» на дальнем. Как полагает Альперс, Веласкес задействует здесь ту же пикториальную стратегию для того, чтобы исследовать сущность репрезентации, проблему соотношения между ее различными уровнями. Таким образом, «Пряхи» есть не что иное, как «пикториальное размышление» о природе художественной репрезентации, развернутое в категориях отношения между реальностью и воображением. Размышление, приобретающее дополнительную сложность, если учесть, что реальный мир здесь представлен пряхами, женщинами, вовлеченными в создание произведения искусства на самом первичном уровне, а сцена на заднем плане изображает Арахну, символизирующую в данном случае подвергнутое гонению ремесло. Картина демонстрирует, таким образом, что в основе возвышенного нарратива, представленного мифологическим сюжетом, лежит «реальная», ремесленная сторона искусства. Данная установка вполне соответствует эстетической программе Ренессанса, однако, особенность полотна Веласкеса именно в том, что это соотношение между воображаемым и реальным становится основой для сюжета [15, р. 23].

Второй пример, иллюстрирующий проблематизацию репрезентации в живописи, связан картиной Веласкеса «Менины» (1656) [18]. Данная картина неоднократно становилась предметом анализа (история вопроса рассма-

тривается, в частности, в статье И. Дюбуа [19]). Альперс отмечает, что, несмотря на широкую известность, произведение Веласкеса не получило достаточного истолкования со стороны историков искусства, а наиболее значимый текст, посвященный «Менинам», принадлежит философу (М. Фуко), и это говорит о том, что в данной картине есть нечто, что ускользает от свойственных истории искусства интерпретативных процедур. «Менины» Веласкеса оказываются в буквальном смысле «немыслимыми» в рамках истории искусства.

Традиционные подходы к интерпретации данного произведения сводятся к двум направлениям. Первое подчеркивает мощный эффект присутствия, порождаемый картиной, и таким образом, связывает ее с развитием реализма, тогда как второе сосредотачивается на возможных социальных смыслах изображения – от претензий художника на привилегированное положение в обществе до указания на грядущий закат могущества испанского королевского двора. Однако, по мнению Альперс подобные трактовки оставляют без ответа вопрос о смысле произведения, поскольку смысл в данном случае трактуется как нечто, существующее независимо от самого изображения.

Альперс убеждена, что все имеющиеся интерпретации упускают подлинную сущность произведения, заключающуюся в том, что мы имеем дело с пикториальной репрезентацией (и в этом, собственно, и заключается его смысл), а не просто с неким набором символов, нуждающемся в прочтении. М. Фуко был единственным, кто подошел к данному произведению с точки зрения проблемы репрезентации. Однако, высоко оценивая работу Фуко, Альперс в то же время полагает, что он не уделяет должного внимания той роли, которую изображения играли в культуре XVII в., и кроме того, неверно связывает картину с единственным типом репрезентации, охарактеризованным им как «классическая».

По мнению Альперс, смысл картины и ее значение для истории искусства заключается в том, что Веласкес сознательно сочетает и одновременно противопоставляет два модуса репрезентации. Речь идет о тех типах, которые уже были обозначены как нарративный и дескриптивный. Нарративное, альбертианское, понимание репрезентации основывается на приоритете субъекта (художника, а затем зрителя) по отношению к видимому миру. Художник располагает на том месте перед холстом, которое должен

занять зритель, картина понимается как окно, через которое художник (и зритель) смотрит на мир. Дескриптивное же понимание, напротив, исходит из первичности видимого мира, и картина понимается как отражение этого мира. Если альбертианский художник, располагаясь перед изображаемым миром, противопоставляется ему, то в дескриптивном искусстве художник является частью этого мира, о чем свидетельствует, в частности, иногда используемый в дескриптивной живописи прием, помещающий зеркальное отражение художника внутрь изображаемого пространства.

Специфика дескриптивного искусства находит выражение также и в принципах построения перспективы. В отличие от визуального конуса Альберти, где размеры изображения определяются удаленностью от зрителя, видимый мир северного искусства не соотносится с позицией внешнего наблюдателя, так как чаще всего здесь используются так называемая перспектива удаленной точки [20, с. 178–179], т. е. размеры и композиция определяются исходя из внутреннего пространства самой картины. Этот прием дополняется тем, что в голландском искусстве фигура наблюдателя также часто оказывается включенной в композицию изображения [7, р. 52–56].

В «Менинах» Веласкес создает сложную пикториальную конструкцию, воплощающую противоречия между описанными модусами изображения. Фигура наблюдателя помещена в пространство картины, причем этой фигурой оказывается сам художник, который, так же как и другие персонажи (инфанта и члены ее свиты) смотрит на зрителя, находящегося перед картиной. Альперс характеризует этот взгляд термином «a gaze» [18, р. 32] – понятием, пришедшим в визуальные исследования из лакановского психоанализа и означающим взгляд с позиции субъекта.

Персонажи, изображенные на картине, тем самым словно выражают осознание того, что на них смотрят, и они видимы и возвращают взгляд зрителю. При этом невозможно решить вопрос о том, что обладает приоритетом, зритель, находящийся перед картиной, или изображенная на картине сцена. Реалистическая манера изображения, на первый взгляд, соответствует дескриптивному модусу, и следовательно, предполагает первичность изображенного на картине мира, однако, в силу того что персонажи выражают осведомленность о присутствии зрителя, этот приоритет поддерживается только благодаря тому, что зритель занимает свое (королевское)

место перед полотном. Таким образом, по мнению Альперс, картина Веласкеса ускользает от однозначного прочтения не потому, что она репрезентирует отсутствие субъекта, как полагает Фуко, а потому, что она создает напряжение между двумя различными модусами понимания отношений между зрителем, изображением и изображаемым миром [18, р. 36–39].

Рассмотренная нами концепция представляет интерес с нескольких точек зрения. Во-первых, она отражает значимую тенденцию в искусствознании XX в., связанную с отказом от представления об истории искусства как о едином процессе, подчиненном универсальным закономерностям. В этом отношении работы С. Альперс стоят в одном ряду с исследованиями таких авторов, как М. Баксендолл, Н. Брайсон, Т. Дж. Кларк и других, способствовавших расширению проблемного поля искусствознания за счет переосмысления самого понятия искусства, его места и функций в культуре и обществе, а также за счет привлечения разнообразного исторического материала.

Предложенное Альперс понимание живописи как формы познания мира является важным вкладом в развитие данного направления. И хотя книга Альперс о голландском искусстве подвергалась критике на том основании, что автор включает в рассмотрение лишь тот материал, который соответствует ее основному тезису, понятие «дескриптивного искусства» представляется важным аналитическим инструментом и, без сомнения, заслуживает внимания и дальнейшей разработки. Эвристический потенциал данного концепта был продемонстрирован самой Альперс применительно не только к «северному», голландскому, но и «южному», испанскому и итальянскому, искусству, что следует из рассмотренных нами примеров.

Во-вторых, нам представляется важной поставленная в контексте концепции дескриптивного искусства проблема репрезентации. В данном случае Альперс противопоставляет свое понимание искусства большинству методологических направлений в исследовании искусства XX в., включая формальную школу, иконологию Панофского и концепцию имитативного искусства Э. Гомбриха. Она справедливо указывает, что вопрос о статусе изображения долгое время оставался без внимания.

Разработка проблемы репрезентации в рамках историко-культурного исследования и сегодня остается актуальной задачей.

Список литературы

1. Westermann M. Svetlana Alpers. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century, 1983 // The books that shaped art history: from Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss / ed. R. Shone, J.-P. Stonard. London: Thames & Hudson, 2013. P. 176–189.
2. Алперс С. Картографический импульс в голландском искусстве // Мир образов. Образы мира: антология исслед. визуал. культуры: учеб. пособие / ред.-сост. Н. Мазур. Санкт-Петербург; Москва: Новое изд-во, 2018. С. 172–197.
3. Беззубова О. В. Новая история искусства и визуальная культура: теорет. дискуссии 70-х – 90-х годов XX века // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Сер. 3: Экономические, гуманитарные и общественные науки. 2017. № 3. С. 71–75.
4. Alpers S. The Decoration of the Torre de la Parada. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. P. 9. Brussels: Arcade Press, 1971. 532 p.
5. Alpers S., Alpers P. Ut Pictura Noesis? Criticism in literary studies and art history // New literary history. 1972. Vol. 3, № 3: Literary and art history. P. 437–458.
6. Alpers S. Is art history? // Daedalus. 1977. Vol. 106, № 3: Discoveries and interpretations: studies in contemporary scholarship, vol. 1. P. 1–13.
7. Alpers S. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century / Univ. of Chicago. London: John Murray, 1983. 302 p.
8. Gombrich E. Mysteries of Dutch painting // The New York review of books. 1983. Nov. 10. P. 13–17.
9. Grafton A., DaCosta Kaufmann Th. Holland without Huizinga: Dutch visual culture in the seventeenth century // The journal of interdisciplinary history. 1985. Vol. 16, № 2. P. 255–265.
10. Burke P. [Rev.: Alpers S. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century / Univ. of Chicago. London: John Murray, 1983. 302 p.] // The journal of modern history. 1983. Vol. 55, № 4. P. 684–686.
11. Gaskell I. [Rev.: Alpers S. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century / Univ. of Chicago. London: John Murray, 1983. 302 p.] // Oxford art journal. 1984. № 7. P. 57–60.
12. Bialostocki J. [Rev.: Alpers S. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century / Univ. of Chicago. London: John Murray, 1983. 302 p.] // The art bulletin. 1985. № 67. P. 520–526.
13. De Jongh E. [Rev.: Alpers S. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century / Univ. of Chicago. London: John Murray, 1983. 302 p.] // Simiolus: Netherlands quarterly for the history of art. 1984. Vol. 14, № 1. P. 51–59.
14. Panofsky E. Early Netherlandish painting, its origins and character. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1953. 610 p.
15. Alpers S. Describe or Narrate? A problem in realistic representation // New literary history. 1976. Vol.

8, № 1: Readers and spectators: some views and reviews. P. 15–41.

16. Baxandall M. Painting and experience in fifteenth-century Italy. A primer in the social history of pictorial style. Oxford; New York: Oxford Univ. Press, 1989. 183 p.

17. Alpers S. Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1960. Vol. 23, № 3/4. P. 190–215.

18. Alpers S. Interpretation without representation, or, the viewing of Las Meninas // Representations. 1983. № 1. P. 30–42.

19. Dubois Y. Les Ménines de Velázquez: l'unité retrouvée? // Art & fact: rev. des historiens de l'art, des archéologues et des musicologues de l'Univ. de Liège. 2008. № 27. P. 105–130.

20. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма» // Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2004. 336 с.

References

1. Westermann M. Svetlana Alpers. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century, 1983. The books that shaped art history: from Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss / ed. R. Shone, J.-P. Stonard. London: Thames & Hudson, 2013. 176–189.
2. Alpers S. The mapping impulse in Dutch art. The World of Images. Images of The World: An anthology of visual culture studies: a textbook / ed. N. Mazur. Saint Petersburg; Moscow: Novoe izd-vo, 2018. 172–197 (in Russ.).
3. Bezzubova O. V. The new art history and visual culture: discussions on theory throughout 1970–1990. Bulletin of Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design. Ser. 3: Economics, Humanities and Social Sciences. 2017. 3, 71–75 (in Russ.).
4. Alpers S. The decoration of the Torre de la Parada. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. P. 9. Brussels: Arcade Press, 1971. 532.
5. Alpers S., Alpers P. Ut Pictura Noesis? Criticism in literary studies and art history // New literary history. 1972. 3 (3): Literary and art history, 437–458.
6. Alpers S. Is art history? Daedalus. 1977. 106 (3), 1–13.
7. Alpers S. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century / Univ. of Chicago. London: John Murray, 1983. 302.
8. Gombrich E. Mysteries of Dutch painting. The New York review of books. 1983. Nov. 10, 13–17.
9. Grafton A., DaCosta Kaufmann Th. Holland without Huizinga: Dutch visual culture in the seventeenth century. The journal of interdisciplinary history. 1985. 16 (2), 255–265.
10. Burke P. [Rev.: Alpers S. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century / Univ. of Chicago. London: John Murray, 1983. 302 p.] The journal of modern history. 1983. 55 (4), 684–686.

11. Gaskell I. [Rev.: Alpers S. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century / Univ. of Chicago. London: John Murray, 1983. 302 p.]. Oxford art journal. 1984. 7, 57–60.
12. Bialostocki J. [Rev.: Alpers S. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century / Univ. of Chicago. London: John Murray, 1983. 302 p.]. The art bulletin, 1985. 67, 520–526.
13. De Jongh E. [Rev.: Alpers S. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century / Univ. of Chicago. London: John Murray, 1983. 302 p.]. Simiolus: Netherlands quarterly for the history of art. 1984. 14 (1), 51–59.
14. Panofsky E. Early Netherlandish painting, its origins and character. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1953. 610.
15. Alpers S. Describe or Narrate? A problem in realistic representation. New literary history. 1976. 8 (1), 15–41.
16. Baxandall M. Painting and experience in fifteenth-century Italy. A primer in the social history of pictorial style. Oxford; New York: Oxford Univ. Press, 1989. 183.
17. Alpers S. Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's lives. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1960. 23 (3/4), 190–215.
18. Alpers S. Interpretation without representation, or, the viewing of Las Meninas. Representations. 1983. 1, 30–42.
19. Dubois Y. Les Ménines de Velázquez: l'unité retrouvée? Art & fact: rev. des historiens de l'art, des archéologues et des musicologues de l'Univ. de Liège. 2008. 27, 105–130.
20. Panofsky E. Perspective as symbolic form. Panofsky E. Perspective as symbolic form. Gothic architecture and scholasticism. Saint Petersburg: Azbuka-Klassika, 2004. 336 (in Russ.).

Л. С. Гусян

Из истории формирования иранских коллекций в собрании Российского этнографического музея

В статье анализируются механизмы формирования иранских фондов Российского этнографического музея (РЭМ). Состав ряда коллекций, приобретенных в начале XX в. для этого собрания, указывает на актуализацию интереса к полиэтнической культуре Ирана, особое место в котором занимают женские образы, имевшие для европейцев выраженный экзотический характер. Сопроводительные архивные материалы коллекций, в частности переписка студента Императорского Санкт-Петербургского университета, экспедиционера-собирателя С. Тер-Аветисяна и хранителя музея К. Иностранцева, с одной стороны, демонстрируют широкий круг исследовательских программ студентов-востоковедов в начале прошлого столетия, а с другой – высокий статус исследователя в Российской империи.

Ключевые слова: этнография, музейное собрание, иранские коллекции, востоковедение, С. Тер-Аветисян, К. Иностранцев

Lusine S. Gushchian

To the history of the formation of the Iranian collections in the Russian Ethnographic Museum fund

The mechanisms of formation of the Iranian funds of the Russian Ethnographic Museum are analyzed in the article. The series of collections acquired at the beginning of the 20th century for this collection, indicates the relevant interest towards the multi-ethnic culture of Iran, in which female images, with an outstandingly exotic character for Europeans, have a special place. The accompanying archival materials of the collections, in particular, the correspondence between expeditionist-collector S. Ter-Avetisyan, a student of the Imperial St. Petersburg university, and the curator of the museum K. Inostrantsev, demonstrate, on the one hand, the wide range of research programs of the orientalist students at the beginning of the last century, and on the other, a researcher's high status in the Russian Empire.

Keywords: ethnography, museum collections, Iranian collections, Orientalism, S. Ter-Avetisyan, K. Inostrantsev
DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-18-21

К XIX в. для европейского мира Иран оставался малоизвестной и таинственной страной. В отличие от Османской империи, которая географически и исторически была неразрывна с западным опытом и рассматривалась европейской культурой как один из основополагающих компонентов при создании образа «Востока», Персия для среднего европейца была известна в основном как воспоминание из школьной программы о древнем государстве времен Александра Македонского и великих греко-персидских войнах, в которых, как помнил каждый европейский школьник, победили древние греки и европейский путь развития.

Между тем в XIX в. в Европе стал расти интерес к Ирану и его уникальной культуре, что являлось следствием ряда политических, социально-экономических, исследовательских и эстетических причин. К середине указанного столетия наступил новый этап моды на восточную экзотику. Как и прежде, в интересе к персидской экзотике имели большое значение атрибуты маскулинной субкультуры: оружие, панцири, шлемы, поручи, которые были доставлены из

Персии, а также предметы роскоши, в частности, персидские ковры, уже давно и прочно входившие в ряд престижных элементов декора европейского интерьера. Новое направление интереса к иранской культуре, не ограничиваясь указанным корпусом статусных предметов, было шире и охватывало, кроме прочего, образ жизни населения экзотической страны. Иран притягивал также образом неизвестной и таинственной носительницы персидской культуры – иранской женщины.

В свою очередь, в указанный период представители династии Каджаров, шахи Наср-эд Дин (1831–1896), Мозафер-эд Дин (1852–1907) и Мохаммад Али (1872–1924) стали открывать Европу для персидских элит. Первый из шахов – Наср-эд дин совершил ряд поездок по европейским странам, познакомился с последними новинками в области науки и техники, а также с европейской культурой: побывал на балах и в театрах, в том числе и на балетных спектаклях, которые произвели на него большое впечатление. Результатом путешествий монархов по Европе стали новшества в различных сферах

жизни, затронувшие, в частности, высшие слои персидского общества.

В XIX в. в Санкт-Петербурге стали появляться сначала частные, а затем и музейные персидские собрания. Этнографический отдел (ЭО) Русского музея императора Александра III, правопреемником которого является Российский этнографический музей, также прилагал старания для расширения своих фондов, в которые вошли экспонаты, относящиеся к культуре различных народов, населявших Иран. Деятельность по комплектованию персидских коллекций основывалась на концепции одного из его основоположников, Дмитрия Александровича Клеменца. В письме к попечителю Русского музея графу И. И. Толстому он подчеркивал: «Персия также нужна нам и должна войти в число стран, подлежащих нашему этнографическому изучению» [1, с. 80]. Концепция первого руководителя музея Д. А. Клеменца была поддержана, и уже в год открытия Этнографического отдела в 1902 г. в его собрание вошли персидские коллекции.

В работе по комплектованию и регистрации иранских фондов принимали участие внештатные сотрудники ЭО. Применяя методику, апробированную еще Русском географическом обществе и Кунсткамере, Этнографический отдел кроме штатных сотрудников, работал также с наемными регистраторами коллекций, составлявшими музейные описи, а также «корреспондентами», как назывались в музейных документах участники экспедиций, приобретавшими по заданию отдела и согласно выработанной в нем собирательской концепции предметы для собрания музея в различных областях Российской империи и за ее пределами. Архивные материалы и музейная документация указывают на то, что в первые годы существования музея история формирования собрания Этнографического отдела, в частности иранских фондов, связана не только с именами крупных этнографо-хранителей, таких как востоковед Константин Александрович Иностранцев (1876–1941), но и с внештатными сотрудниками отдела.

Персидские по месту приобретения коллекции пополнялись как из частных собраний, так и благодаря деятельности корреспондентов музея. В настоящее время в собрании Российского этнографического музея представлены более 120 коллекций, характеризующих традиционную культуру поликонфессионального населения Ирана. Из них 110 коллекций относятся к быту и культуре персов, остальные – к армякам, гебрам и курдам. Четыре коллекции, включающие 158 предметов, приобретены для музея Смбагом Вардановичем Тер-Аветисяном (1875–1943) в различных областях Ирана.

Студент Петербургского университета С. Тер-Аветисян, который после окончания Георгиевской семинарии (учился в 1894–1898 гг.), продолжил обучение на факультете восточных языков и специализировался по армянскому, грузинскому и персидскому языкам, был направлен академиком Николаем Яковлевичем Марром в экспедиционную поездку в первую очередь для пополнения сведений о рукописях, созданных в старой Джульфе Нахиджеванского уезда Эриванской губернии и Новой Джульфе, недалеко от сефевидской столицы – Исфахана. Между тем результаты исследовательской поездки студента-востоковеда оказались значительно богаче. В архиве РЭМ сохранилась переписка молодого исследователя с хранителем ЭО, известным востоковедом К. А. Иностранцевым, в которой содержится ряд сведений, касающихся экспедиции С. Тер-Аветисяна, а также, что нам кажется не менее интересным, опосредованно демонстрируются статусы научных сотрудников музея в начале XX в.

Переписка начинается с телеграммы Смбата Тер-Аветисяна от 17 августа 1904 г. хранителю ЭО К. А. Иностранцеву со следующим содержанием: «Пбг ЭО Русского музея Иностранцеву из Нахичевани Эриван. Предложением Марра еду в Азербайджан для рукописей. Прошу телеграфировать уездному начальнику Нахичевань Эриванской, что я командирован музеем Персию. Подробности письмом. Тераветисян» [2, л. 8 а].

Далее в архивной папке представлена копия телеграммы с требуемым Тер-Аветисяну текстом: «Нахичевань Эриванская. Уездному Начальнику. Тераветисян командирован Персию собирать этнографические предметы для Русского музея Императора АЛЕКСАНДРА Третьего. Заведующий Иностранцев» [2, л. 9 а]. Документ не датирован, но с большой степенью вероятности направлен достаточно оперативно после получения первой телеграммы.

27 августа 1904 г. в Санкт-Петербург прибывает письмо, написанное Тер-Аветисяном 16 числа того же месяца, в котором он сообщает подробности К. А. Иностранцеву: «Многоуважаемый Константин Александрович, по окончании раскопок в Ани я поехал в Эчмиадзин и ждал, что из Археологического общества пришлют мне командировочный лист для составления описаний Азербейджанских рукописей; но на днях получил письмо Николая Яковлевича Марра и узнал, что в Археологическом Обществе никого нет теперь и потому барон Розен сообщает ему, что командировочные листы не могут прислать мне. Я думал без этой бумаги получить заграничный паспорт, но не мог. Нахичеванский (Эриванской губ.) Уездный Начальник разрешил

мне переехать границу и оставаться в Персии только на восемь дней, ибо я обещал ему, что от Вас будет командировка. И потому прошу по телеграфу сообщить здешнему Начальнику, что Музей меня командировывает в Персию. Если этой телеграммы не будет на днях, я должен прервать свои работы и вернуться в Петербург. А если напишете Начальнику, тогда останусь в Персии до конца сентября. Прошу еще сообщить, могу ли купить для музея предметы и не может ли музей ассигновать новую сумму для этой цели? Письмо можете адресовать мне в Нахичевань (Эриванской губ.) в Армянское духовное правление для передачи Архидиакону Смбуату Тер-Аветисяну» [2, л. 11 а–11 б.]. Таким образом, благодаря помощи ЭО молодому исследователю, оказавшемуся в затруднительном положении во время экспедиционного сезона в Археологическом обществе, удалось провести исследование в Персии и собрать исключительно важные, с научной точки зрения, материалы.

Важным для арменоведения результатом данной экспедиционной поездки стал «Каталог армянских рукописей церкви Всеспасителя Новой Джульфы», рекомендованный Н. Я Марром к печати и опубликованный на армянском языке венскими мхитаристами в 1970 г. [3], в котором С. Тер-Аветисяном были описаны 600 армянских рукописей. Кроме указанного каталога, в результате иранской экспедиции С. Тер-Аветисяна в ЭО Русского музея были сформированы одна фотоколлекция и четыре вещевые коллекции (№ 291, 292, 293, 294), собранные этим фондообразователем по поручению ЭО Русского музея Александра III и хранящиеся в РЭМ.

Наибольшая по числу экспонатов является коллекция № 291, презентующая предметы традиционные для культуры персов и армян (103 предмета), коллекция № 292 включает только армянские предметы (22 предмета), № 293 – только иранские (35 предметов), № 294 – памятники материальной культуры персов и гебров (8 предметов). Все коллекции собрания имеют подробную аннотацию собирателя, а в архивных материалах, хранящихся в музее, представлена первичная опись, в которой собиратель указывает место приобретения, изготовления предметов, название предмета на языке культуры, в которой он был изготовлен, здесь же указан этнокультурный круг, в котором бытовал каждый из экспонатов [2, л. 1 а–6 а].

Наиболее многочисленной и разнообразной по составу является коллекция № 291. Как указывает собиратель, предметы изготовлены в Исфахане, Кашане, Йезде (современное название Язд. – Л. Г.), приобретены в Исфахане и Каша-

не, т. е. в пределах провинции Исфахан. Им были собраны предметы интерьера, письменные приборы, атрибуты досуга, такие как изразцы, зеркала, вазы, шкатулки, пеналы, игральные карты, каляны и предметы мусульманского культа.

В коллекцию входят также образцы шелковой ткани и бархата местной кустарной работы; образцы кустарной и фабричной хлопчатобумажной ткани. Последняя является, очевидно, привозной, однако декорирована в технике местной ручной набойки, представлены, кроме того, набойные штампы местного производства. В ряде случаев собиратель уточняет, для чего использовались те или иные виды ткани. Так, например, им указано, что шелковая на хлопчатобумажной основе ткань *руи мутхака* (86х68 см) используется для изготовления декоративной наволочки на подушку, а хлопчатобумажная набойная ткань (63х300 см) с орнаментом в виде мелких цветков – для пошива женского архалука (вероятно, подкладки. – Л. Г.). Коллекция включает также элементы персидского и армянского женского и мужского костюмов: вышитые на хлопчатобумажной ткани и шелковые женские головные покрывала разных размеров.

Особое место в собрании С. Тер-Аветисяна занимают костюмные комплексы, приобретенные согласно требованиям комплектования фондов ЭО РМ. Так, представлены персидские костюмы мальчика, *ахунда* (шиитского законоучителя. – Л. Г.), *дервиша*, армянский мужской костюм, женские костюмы горожанки персиянки, горожанки и крестьянки армянок. Примечательными экспонатами коллекции являются куклы – персиянки-горожанки и армянки-крестьянки, персов-горожан – *ахунда* и ремесленника, позволяющие, кроме прочего, выяснить важный для этнографии вопрос о способе ношения каждого из элементов одежды.

В контексте исследования традиционной культуры особый интерес представляет женский костюмный комплекс. В Иране, в котором персидское население исповедует ислам шиитского толка, жизнь женщин, особенно представительниц высших сословий, являлась замкнутой и малоизвестной в европейском сообществе. Женская половина дома – *эндерун*, образ жизни, костюм его обитательниц, взаимоотношения между ними, их досуг в границах частной жизни, а также времяпровождение и поведение персидских женщин в публичном пространстве – все это было объектом внимания и фиксации на более чем 100 фотоотпечатках, хранящихся в петербургских музеях. Однако только в Российском этнографическом музее имеется полный костюм персиянки-горожанки из Исфахана, который был привезен С. Тер-Аветисяном.

Собиратель С. Тер-Аветисян зафиксировал элементы особого костюма персидских девушек и замужних женщин, который состоит из многочисленных частей, включая элементы, закрывающие фигуру его обладательницы. Костюм, как можно судить по фотографиям и, особенно, предметам коллекции, включает: *чадыр* (выходное покрывало из хлопчатобумажной ткани), *рубанд* (покрывало на лицо из батиста, разряженные и вышитые шелковыми нитками на уровне глаз), *дастмал-и-сар* (шелковый головной платок), *чаргат* (кисейное покрывало на голову), *чахчур* (верхние шаровары из шелка на хлопчатобумажной подкладке, с отдельными штанинами, шшитыми с носками), *зир-и-шальвар* (нижняя юбка из тонкой хлопчатобумажной ткани белого цвета), *фамбедар* (средняя юбка из более плотной хлопковой ткани), *шальвар* (верхняя простеганная юбка из ткани красных тонов, на подкладке), *фиран* (нижняя белая хлопчатобумажная рубаша), *руи-фиран* (верхняя рубаша из тонкого шелка в широкую полоску). Следует отметить, что в состав комплекса горожанки-персиянки входит также *намазлык* – молитвенный коврик (названия деталей костюма приводятся согласно музейной документации, составленной на основании рукописного списка, составленного С. Тер-Аветисяном).

Все представленные в коллекции юбки очень короткие и в надетом состоянии (надеваются друг на друга) похожи на балетные пачки. Данное обстоятельство не может не вызывать интерес, особенно учитывая многочисленные женские портреты эпохи ранних Каджаров, на которых дамы изображены в юбках до щиколоток. Эволюция длины юбок, как указывают современники, произошла благодаря новым модным течениям, которые проникли в среду персидских элит в последней четверти XIX в. благодаря эстетическим предпочтениям шаха Наср-эд дина после его возвращения из Европы. Об этом пишет, в частности, анонимный автор заметок о Персии, изданных в 1886 г.: «Коротенькие юбочки, их узкие панталоны, отчасти напоминающие трико, делают их (персидских женщин. – Л. Г.) похожими на наших балетчиц... Насср-эддин-шах, в бытность свою в Петербурге, побывавший во всех театрах, в своей книге «Путешествие по Европе» с особенной любовью и подробностями останавливается на описании нашего балета» [4]. К началу XX в. мода на короткие юбки, которые носились с узкими, облегающими ноги шароварами, распространилась и среди горожанок.

Итак, анализ источников позволяет прийти к выводу, что история формирования иранских коллекций Российского этнографического

музея не является ординарной. Приобретение столь ценных коллекций произошло благодаря случайным обстоятельствам. Тем не менее, рассмотрев собранный во время иранской экспедиции Смбагом Тер-Аветисяном корпус памятников материальной культуры, можно отметить исключительную значимость данного собрания как для истории формирования фондов музея, так и для исследования традиционной культуры народов Ирана, в том числе и ее гендерных аспектов.

Научные интересы Смбата Тер-Аветисяна, а также полученный им полевой опыт, позволили продолжить исследования региона и после окончания Петербургского университета. В 1914 г. на основании решения конференции Императорской академии наук он был избран на должность старшего хранителя отдела археологии Кавказского музея в Тифлисе [5, с. 11].

Список литературы

1. Дмитриев С.В. Фонд Этнографического отдела Русского музея по культуре народов зарубежного Востока: история формирования и судьба (1901-1930-е гг.). СПб: Филологический фак. Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2012. 828 с.
2. Архив Российского этнографического музея. Фонд 1. Опись 2. Дело 625.
3. Тер-Аветисян С.В. Каталог армянских рукописей церкви Всеспасителя Новой. Т. I. Вена: Издательство Мхитарян, 1970. 926 с.
4. Персидский эндерун. Письма из Тегерана // Вестник Европы. № 10.1886.URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Persien/XIX/1880-1900/D_K/text.phtml?id=8214 (дата посещения 20.04.2020).
5. Тер-Аветисян С.В. Арменоведческие исследования. Ереван: Издательство НАН РА «Гитутюн», 2010. 502 с.

References

1. Dmitriev S.V. The fund of the Ethnographic Department of the Russian Museum for the Culture of the Peoples of the Foreign East: the history of formation and fate (1901-1930s). SPb: Philological Faculty. St. Petersburg State University, 2012.828 p. (in Russ.)
2. Archive of the Russian museum of ethnography. Fund 1. Inventory 2. Case 625. (in Russ.)
3. Ter-Avetisyan S. V. Catalog of Armenian manuscripts of the Church of the Savior of New Julfa. Volume A. Vienna: Mkhitarian printing house, 1970. 926 p. (in Arm.)
4. Persian enderun. Letters from Tehran // European Journal. № 10.1886.URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Persien/XIX/1880-1900/D_K/text.phtml?Id=8214 (accessed 20.04.2020) (in Russ.)
5. Ter-Avetisyan S.V. Armenological researches. Yerevan: «Gitutyun hratarakhutyun», 2010. 502 p. (in Arm.)

А. Ю. Демшина

Творчество Ленины Никитиной как форма визуализации культурной памяти

В современной культурологии наблюдается повышенный интерес к биографии как к феномену, связанному с культурной памятью. Субъективный опыт, эффект вживания в чужую жизнь позволяют зрителю ощутить личность другого, непохожего на него, как ценный культурный опыт. Ленина Никитина – ленинградская, петербургская художница, чье творчество, к сожалению, знакомо достаточно узкому кругу зрителей. Талант автора смог превратить события личной жизни в культурное, художественное событие. Работы Ленины Никитиной оказываются актуальны для современного зрителя как яркий пример развития идей фигуративного экспрессионизма и как пример визуализации культурной памяти целой эпохи через творческое осмысление событий своей жизни и как документальное свидетельство событий истории XX в., в том числе блокады Ленинграда. Талант художницы запускает механизм телесного вживания в происходящее, сопереживание придает образу достоверность, заставляет погрузиться в него как в происходящее «здесь и сейчас». В данном случае живопись оказывается способной быть более документальной, чем, например, фотография или видеосъемка. Личная история и субъективное восприятие мира, возведенные талантом в ранг экзистенциального опыта, становятся документальным историческим свидетельством, воздействующим на зрителя не только за счет фактов, но и при помощи художественного языка, создающего эффект погружения в чужой опыт, как в свой собственный. Аффективность переживания становится не только способом телесного постижения-ощущения прошлого, но может стать опытом, влияющим на «здесь и сейчас», личным культурным опытом.

Ключевые слова: культурная память, феноменология, Ленина Никитина, блокада Ленинграда, живопись

Anna Yu. Demshina

The artworks of Lenina Nikitina as a form of visualization of cultural memory

In modern cultural studies, there is an increased interest in biography as a phenomenon associated with cultural memory. Subjective experience, the effect of getting used to someone else's life allows the viewer to feel the personality of another, not like him as a valuable cultural experience. Lenina Nikitina is a Leningrad artist, a Petersburg artist whose work, unfortunately, is familiar to a small circle of viewers. The talent of the author was able to turn the events of his personal life into a cultural, artistic event. The works of Lenina Nikitina are relevant for the modern audience as a vivid example of the development of the ideas of figurative expressionism and as an example of visualizing the cultural memory of an entire era through a creative understanding of the events of her life and as documentary evidence of events of the history of the twentieth century, including the Siege of Leningrad. The artist's talent launches the mechanism of bodily assimilation into what is happening, empathy gives the image credibility, makes it immerse into it as what is happening here-and-now. In this case, the painting is more documentary than, for example, photography or video. The affectiveness of experience becomes not only a way of bodily comprehension, sensation of the past, but it can become an experience influencing here-and-now, personal cultural experience. Cultural memory in such a context can be seen as an interweaving of clumps of individual stories and experiences, not all of which correspond to the usual appearance of the historical period or the image of the event in the media, affecting our being here and now.

Keywords: cultural memory, phenomenology, Lenina Nikitina, Leningrad blockade, painting

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-22-27

Обращение к автобиографии не только как к уникальному опыту, историческому факту, но и как культурному симптому, способу индивидуального и коллективного самопознания – важная часть современной культуры, активно осмысляемая в гуманитарной науке. Еще в 1979 г. Ж. Лиотар в работе «Состояние постмодерна» отмечал, что на фоне падения метанараций в жизненный мир, ослабев

вера в метанаративы [1]. В XXI в. социальных медиа можно говорить о большей лояльности зрителя к личному опыту рассказчика, интерес к субъективному переживанию, на фоне увеличившегося стремления человечества к публичности. Подлинные и искусственно созданные биографии становятся героями актуальных художественных произведений, социальных медиа и новостей. Автобиография

превращается в публичное самоисследование автора, в площадку осмысления культурных ценностей и стереотипов. Эффект вживания в чужую жизнь позволяет зрителю ощутить личность другого, непохожего на него, как ценный культурный опыт. В. Библер писал, что развертывание духовной культуры в истории заключается в перематывании из безличной формы в личностную форму культуры индивида [2]. Демонстрация личного в сфере публичного стала важной частью актуального дискурса культуры. Автобиографичность как фиксация субъективного опыта, личного мировосприятия превращается в инструмент исследования и фиксации событий. «Автобиография – это высшая наиболее поучительная форма, которой нам представлено понимание жизни», – утверждал еще В. Дильтей [3, с. 248]. Культурная память в таком контексте может быть увидена как переплетение сгустков отдельных историй и переживаний, не все из которых соответствуют привычному облику исторического периода или образу события в медиа. Из этих частных историй создается ризоматическая, постоянно трансформирующаяся, пульсирующая картина мира.

Ленина Никитина – ленинградская, петербургская художница, чье творчество, к сожалению, знакомо достаточно узкому кругу зрителей. Ленина Никитина – автор, для которого искусство было формой самовыражения, своеобразной психотерапией, способом найти гармонию между своим внутренним миром и действительностью. Но случайно одна из самых известных работ художницы носит название «Счастье творчества», ведь творчество для художницы имело связь с божественным началом. На картине за художником изображен достаточно суровый ангел-вдохновитель, который ведет руку художника. Никитина считала, что художник должен постоянно сам себя преодолевать: преодолевать сопротивление себе, преодолевать материал, тогда это настоящее творчество, а не просто ремесло.

Художница пережила блокаду в детском возрасте. Во время блокады умерли ее мать и сестра, отец погиб раньше на русско-финской войне. После войны Ленина Дмитриевна оказалась в детском доме. В 1960-х гг. обучалась в Художественно-промышленном училище имени В. Мухомой, откуда была исключена, как сейчас бы сказали, за самобытность. В жизни Никитиной была больница для душевнобольных, помощь бездомным животным, послеперестроечный поздний успех в Германии и постоянное творческое осмысление окружающего мира, собственных переживаний, поиск свободы

творчества, духовных основания бытия. Целостность образов для Никитиной была связана с присутствием ангела-вдохновителя, олицетворяющего духовность, который на ряде работ присутствует зримо, на других остается за кадром произведения. Романтический контекст данного образа связан и с романтической концепцией творчества. «Тем, чем являются люди среди других созданий земли, тем являются среди людей художники» [4, с. 359], – утверждал Ф. Шлегель, а Новалис писал, что в поэте «говорит высший голос мира» [5, с. 129]. Уникальное сочетание экспрессионизма и романтизма проявилось в работах Никитиной через восхищение поэзией М. Лермонтова, романтическим по сути было признание художницы о идеальном друге, которого она себе придумала: «У меня есть так называемая сказочка, “Миф о царевице Артуре”, как ее я называю. Это все равно романтическая сказочка куда я убегаю от действительности, как-то романтизирую и украшаю свою жизнь. Хотя вместе с тем я так искала свой идеал» [6]. Скульптурный портрет «Царевица Артура» имеет общие черты с образом любимого художницей Лермонтова. Подобный взгляд на мир, на первый взгляд, ассоциируется с образом барышни XIX в., с тонкой, немного несовременной творческой натурой. В случае Никитиной романтизм оказывается формой самосохранения личности, ответом на давление исторических событий и давление общества. Поэтому идеализм Никитиной описывается скорее Ж. Делезом и Ф. Гваттари, утверждавшими, что подлинным творцом новой жизни будет тот, «в ком сильнее всего импульсы бессознательного – ребенок, дикарь, ясновидящий, революционер... художник» [7, с. 405]. Умение сохранить взгляд ребенка, способность видеть счастье творчества видятся личным подвигом на фоне истории жизни художницы. Подлинность, незамутненность художественного жеста Ленины Никитиной обеспечиваются искренностью и открытостью автора.

Биография художницы сама по себе готовый материал для литературного романа или кинофильма. Циклы ее произведений – это целостная автобиография, состоящая из произведений искусства: блокада, пациенты больницы, пейзажи, множество автопортретов, образы, осмысляющие творчество как таковое, работы на религиозную тематику. Многие работы соответствуют циклам: «Воспоминания о войне и блокаде», «Мцыри», «Мои товарищи по психбольницам», «Иллюстрации к советственной сказке», «Зверье мое», «Счастье творчества». В ее произведениях практически нет примет конкретного времени, исключая отдельные

бытовые детали, в то же время условный мир героев Никитиной становится документальным свидетельством истории XX в. Большинство работ оставляет светлое, немного лиричное впечатление. Исключение – произведения, связанные с больницей, и блокадный цикл.

Работы блокадного цикла отличаются тяжелой цветовой гамма, деформированные образы, которые заставляют зрителя вжиться в ужас, пережитый автором, и задуматься об антигуманизме любой войны, ценности личности каждого человека. Талант автора смог превратить события личной жизни в культурное, художественное событие. Э. Гуссерль говорил о «точке-источнике», с которой начинается «производство» длящегося объекта, которая есть первичное впечатление» [8, с. 32]. Произведение искусства может стать при определенных обстоятельствах такой «точкой-источником», запуская процесс производства объекта. Это позволяет интерпретировать время-переживания художественного произведения как отдельный способ конструирования новых смыслов. Автор автобиографии распадается на себя-нынешнего и себя-вернувшегося в прошлое, на себя, существующего телесно, и себя представляемого. Этим он может дать зрителю возможность открыть себя-другого, не похожего на себя-привычного. В пространстве между этими полюсами создается я-новый, я – телесно целостный и раздробленный одновременно.

Ленина Никитина не хотела забывать блокаду, не хотела делать работы, соответствующие исключительно официальному глянцевому прочтению темы, хотя работы, посвященные этой теме, она начала создавать только в 1970-е гг. В одном из интервью художница сказала: «Я потрясена, как мое поколение вообще рожало детей. Я не смогла. Это мой большой грех. Надо, наверное, быть богородицей» [6]. Эффект документальности художественного текста формируется не обязательно за счет реалистичности манеры исполнения. «Блокадный цикл» Ленины Никитиной выполнен в стилистике, близкой к фигуративному экспрессионизму, и отсылает к работам немецких художников 1920–1930-х гг. С экспрессионизмом художница сближает субъективность, иррациональность образов, элементы примитивизма. Авторскому стилю Никитиной оказывается ближе шокирующая бескомпромиссность мастеров «новой вещественности», а не постмодернистская многозначность или ирония художников неоекспрессионизма.

К. Юнг писал: «Я должен иметь и теневую сторону, если я хочу быть целым» [9, с. 124]. Блокадная история Л. Никитиной как реаль-

ная, так и художественно зафиксированная, представляет зрителю эту оборотную сторону блокадной жизни, о которой и сегодня не очень принято говорить. Темную сторону блокады в советское время было непринято вспоминать, акцент делался скорее на героизме защитников и жителей города. В постперестроечное время пришла мода на критику советского периода, были открыты многие документы, факты и свидетельства, но блокадная тема оставалась и остается достаточно остро воспринимаемой зрителями. Отдельные свидетельства или художественные тексты, раскрывающие блокадный быт, до сих пор тяжело воспринимаются аудиторией. Пример этому неоднозначная реакция на фильм А. Красовского «Праздник» (2019), рассказывающий о жизни жителей блокадного города, приближенных к власти. Другой пример – пронзительные мемуары Н. Н. Никулина «О войне», которые автор тридцать лет не публиковал, считая, что эту книгу он написал для себя. Сегодня книга была перевыпущена издательством Государственного Эрмитажа, где Н. Н. Никулин много лет проработал искусствоведом, и доступна для широкого читателя.

Две самые яркие работы из «Блокадного цикла» художницы – это «Любовь блокадная» и «Жить хочется». Работа «Любовь блокадная» автобиографична, на ней изображены девочка с банкой супа, изможденная женщина, за спиной которой мы видим странное ужасное существо с горящими глазами. Сохранился авторский комментарий к произведению, характеризующий не только картину, но и саму художницу: «Любовь блокадная. Никто не забыт, и ничто не забыто... Кто помнит Клару Никитину? Она прожила 14 лет и 8 месяцев. С 30 мая 1927 г. по 29 января 1942 г. В ее блокадной любви эротика не ищите, она ее еще не знала. Некрещеная, названная Klarой в честь Клары Цеткин, она положила жизнь свою за други своя. Она была обыкновенная школьница и в блокадную зиму получала в школе тарелку "супа". "Жижицу: она съедала сама, а "гущицу" в маленькой баночке несла домой, где ждали ее такие же голодные, как она сама, ее мать и младшая сестра. Мама клала эту "гущицу" в большой котел, заливала водой, добавляла для "навару" кусочек столярного клея, солила, кипятила в печке, и этот суп ели уже втроем. Клара умерла. Мама пережила ее на три дня. А младшая сестра, названная в честь Ленина Лениной, дожила до старости и выставляет на ваш суд эту картину» [10]. Этот короткий рассказ является не только документом эпохи, фиксацией события, но и передает уникальную авторскую манеру мышления. Подобный

авторский комментарий придает образам, изображенным на картине, телесность, лишает их анонимности.

Разрыв физического восприятия времени и времени культурного приводит к переживанию представленного на картине «здесь и сейчас». С позиций феноменологии подобный опыт описывается как переживание, которое, как писал Гуссерль, дается как определенное бытие, как определяемое вот-тут, существование которого не вызывает сомнений [11, с. 67]. Целостная многослойность художественного жеста напитана определенностью субъективного опыта автора. Талант художницы запускает механизм телесного вживания в происходящее, сопереживание придает образу достоверность, заставляет погрузиться в него как в происходящее «здесь и сейчас». Трагичность образа раскрывается мгновенно, осознание документальности истории, изображенной на полотне, понимание автобиографичности работы лишь усиливают ощущение ужаса и скорби. Многослойность здесь оказывается не интеллектуальным приемом, как, например, в «Маргарите» Ансельма Кифера, а эмоциональным шоком, связанным с нереалистичной-реалистичностью образа. В данном случае живопись оказывается способной быть более документальной, чем, например, фотография или видеосъемка. Именно живописная форма презентации придает образу особую подлинность.

«Жить хочется» – самая пронзительная работа Ленины Никитиной. Сама художница рассказывала, что после смерти матери и сестры она стала жить с соседкой. Ленина и соседка выжили. Но 29 апреля 1942 г. они убили и съели третьего обитателя квартиры, кота Полосатика. Это событие стало катастрофой для художницы, хотя благодаря этой жертве она выжила в блокаду. Всю жизнь она была вегетарианкой, помогала бездомным животным и просила, чтобы после смерти ее оставили лежать, как лежали мама и Ляля, чтобы ее съели собачки и котики [6].

Сама Ленина Никитина так объясняла название своей картины: «Всем троим жить хочется, но люди сильнее». На первой разрешенной выставке андерграундных художников в 1985 г. именно эта картина была снята по настоятельному требованию начальства. Одна из партдам вопила: «Я сама блокадница. Я бы плюнула в лицо этой художнице!» [10].

Действительно, этой картиной художница смогла дотронуться до чего-то страшного, скрытого, о чем ужасно страшно подумать, не то, что вспоминать. Для семей ленинградцев, переживших блокаду, их потомков, сохраняю-

щих отдельные фрагменты страшной истории блокады как нечто интимное, личное, такой откровенный образ может стать механизмом запуска болезненного, но необходимого принятия прошлого. Мощь таланта Никитиной умножила впечатление от этой истории, возвела в космическую степень идею, что такое не должно повториться никогда и нигде.

Сила воздействия художественного языка здесь сопоставима с эффектом работ Ф. Бэкона или фильмов П. Пазолини. На картине изображены колода, на ней кошка, с безумными от страха глазами, кошку держит худая девочка, над кошкой заносит топор истощенная женщина. Мужество – не только помнить, но и смочь рассказать об этом страшном времени, чтобы люди имели шанс не только помнить, но и не допустить повторения подобного. Телесность образов картины «Жить хочется» воспринимается субъектом как открытая ошеломляющая целостность, вызывающая не только интеллектуальный, эмоциональный, но и физический шок. Подобное телесное вживание-переживание в культурную память создает эффект присутствия-осознания. Как писал Мерло-Понти, телесность существования проектирует вокруг себя мир культуры [12, с. 145]. Тело, таким образом, предстает не только как веер пространственных взаимоотношений, но как способность виденья, движения. В силу прозрачности для себя, равной прозрачности мышления, которое может помыслить, что бы то ни было, только ассимилируя, конституируя, преобразуя в мыслимое [13, с. 14]. Осознание истории через искусство позволяет зрителю не только стать информированным, но прочувствовать историю как особую культурную память. Аффективность переживания становится не только способом телесного постижения-ощущения прошлого, но может стать опытом, влияющим на «здесь и сейчас», личным культурным опытом.

К сожалению, еще при жизни Ленина Никитина поняла, что ее работы неинтересны на родине. После первого предложения Генри Наннена, редактора «Штерн», продать работу художница ответила: «Я кровью не торгую». Но этот холст Ленина Дмитриевна впоследствии все же подарила в музей Kunsthalle в Эмдене в Германии. Генри Наннен, передавший всю свою коллекцию в этот музей и лично знавший Ленину Дмитриевну, в журнале «Штерн» пишет: «Мне пришла посылка от Ленины и когда я ее открыл, то нашел ту картину и записочку: «Взять ее с собой все равно не смогу». Она мне напомнила тот ответ, который я дал на вопрос: почему я подарил свое собрание

родному городу. Когда я развернул картину, прослезился, и для меня было большим счастьем, что художница мне настолько доверяет» [14]. Художницей была создана авторская копия работы, которая выставлялась в России два раза: на выставке к 55-летию юбилею снятия блокады Ленинграда в галерее «Борей» 27 января 1999 г. и на посмертной выставке в Арт-центре «Пушкинская-10» в 2011 г. в Санкт-Петербурге. В Музей Эмдена после смерти Ленины Никитиной остальную коллекцию работ художницы передала ее наследница. Так в случае Никитиной можно говорить не только об истории, но и о биографии работ как отдельном феномене культуры. История картин как история вещей обретает в случае Никитиной свою историю и мифологию. Недоступность ее работ для физического визуального контакта, кажется, стирает их аффективный потенциал, но живущие своей жизнью цифровые копии работ художницы, видеофильм, снятый о ее творчестве, фотографии художницы создают еще одну точку-источник для встречи со зрителем.

Работы Ленины Никитиной оказываются актуальны для современного зрителя как яркий пример развития идей фигуративного экспрессионизма и как пример визуализации культурной памяти целой эпохи через творческое осмысление событий автобиографии и как документальное свидетельство событий отечественной истории XX в.: ленинградская блокада, гонения на несоветское искусство. «Автобиография, как обычная, так и философская, практически всегда выступает специфическим выражением этоса культуры, являет нравственное лицо эпохи, формулирует в интимно личностной форме ведущие культурные ценности и установки» [15, с. 10–11]. Произведения Ленины Никитиной контекстуализируют несколько взаимосвязанных пластов культурной памяти, отсылая к конкретному историческому периоду, демонстрируют другой взгляд на сложившиеся культурные стереотипы. Личная история и субъективное восприятие мира, возведенные талантом в ранг экзистенциального опыта, становятся документальным историческим свидетельством, воздействующим на зрителя не только за счет фактов, но и при помощи художественного языка, создающего эффект погружения в чужой опыт как в свой собственный. Автобиографическая субъективная реальность и историческая память, зафиксированная в фактах и традициях, их интерпретации взаимопроникают друг в друга, создавая пространство, влияющее на нашу реальность, бытие «здесь и сейчас». При

рассмотрении культурной памяти как особого ландшафта нельзя недооценивать силу художественного высказывания, способного через личный опыт создать точку-источник для вживания в историю и для осознания жизненной важности утверждения ценностей гуманизма в любую эпоху, в том числе и в «здесь и сейчас».

Список литературы

1. Лиотар Ж. Состояние постмодерна. Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. 159 с.
2. Библер В. С. Мышление как творчество: введение в логику мысленного диалога. Москва: Изд-во полит. лит., 1975. 399 с. URL: <https://docplayer.ru/30763981-Myshlenie-kak-tvorchestvo.html>. (дата обращения: 25.05.2020).
3. Дильтей В. Построение исторического мира в науках о духе // Дильтей В. Собрание сочинений. Т. 3 / пер. В. А. Куренного, А. П. Огурцова, А. В. Михайловского. Москва: Три квадрата, 2004. 418 с.
4. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. Москва: Искусство, 1983. Т. 1. 479 с.
5. Новалис. Гейнрих фон Офтердинген. Санкт-Петербург: Евразия, 1995. 240 с.
6. Починков О. М. «Жить хочется»: док. фильм. URL: https://www.youtube.com/watch?v=IF_GDMONPRg&app=desktop (дата обращения: 25.05.2020).
7. Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: беседа К. Клеман. Москва: Ad Marginem, 1994. С. 405.
8. Гуссерль Э. Собрание сочинений / под ред. В. И. Молчанова. Москва, 1994. Т. 1: Феноменология внутреннего сознания времени. 470 с.
9. Психология личности: [хрестоматия] / ред.-сост. Д. Я. Райгородский. 2-е изд., доп. Самара: Бахрах, 1999. Т. 1. 448 с.
10. Елисеев Н. Незамеченный гений: Ленина Никитина // Эксперт. Северо-Запад. 2020. № 51/52 (721). URL: <https://expert.ru/northwest/2015/51/nezamechennyiy-genij/> (дата обращения: 25.05.2020).
11. Михальский К. Логика и время: опыт анализа теории смысла Гуссерля; Хайдеггер и современная философия. Москва: Территория будущего, 2010. 424 с.
12. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. Санкт-Петербург: Ювента: Наука, 1999. 603 с.
13. Мерло-Понти М. Око и дух / пер. с фр., авт. предисл. и коммент. А. В. Густыря. Москва: Искусство, 1992. 63 с.
14. Томсон О. Никитина Ленина // Art.rin.ru. URL: <https://art.rin.ru/cgi-bin/index.pl?id=95&art=1636> (дата обращения: 25.05.2020).
15. Гребенюк О. С. Автобиография: филос.-культурол. анализ: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Рост. гос. ун-т. Ростов-н/Д, 2005. 21 с.

References

1. Lyotar J. Postmodern condition. Saint-Petersburg: Aletheya, 1998. 159 (in Russ.).

2. Bibler V. S. Thinking as creativity: introduction to the logic of mental dialogue. Moscow: Publ. house political lit., 1975. 399. URL: <https://docplayer.ru/30763981-Myshlenie-kak-tvorchestvo.html>. (accessed: May 25.2020) (in Russ.).
3. Dilthey V. Building the historical world in the sciences of spirit. *Dilthey V. Collected works. T. 3* / transl. V. A. Kurenny, A. P. Ogurtsov, A. V. Mikhailovsky. Moscow: Trikvadrata, 2004. 418 (in Russ.).
4. Schlegel F. Aesthetics. Philosophy. Criticism: in 2 vols. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo, 1983. 479 (in Russ.).
5. Novalis. Heinrich von Ofterdingen. Saint-Petersburg: Eurasia, 1995. 240 (in Russ.).
6. Pochinok O. M. «I want to live»: documentary film. URL: https://www.youtube.com/watch?v=IF_GDMONPRg&app=desktop (accessed: May 25.2020) (in Russ.).
7. Deleuze J., Guattari F.; Clement K. (interview). Capitalism and schizophrenia: a conversation by. Moscow: Ad Marginem, 1994. 405 (in Russ.).
8. Husserl E., Molchanov V. I. (ed.) Collected works. Vol. 1. Phenomenology of the inner consciousness of time. Moscow, 1994. 470 (in Russ.).
9. Raigorodsky D. Ya. (ed., comp.) Psychology of personality: [reader]. 2nd ed., add. Samara: Bakhrakh, 1999. 1. 448 (in Russ.).
10. Eliseev N. Unnoticed genius: Lenina Nikitina. *Expert. North-West*. 2020. 51/52 (721). URL: <https://expert.ru/northwest/2015/51/nezamechennyiy-genij/> (accessed: May 25.2020) (in Russ.).
11. Mikhalsky K. Logic and time: the experience of analyzing the theory of meaning of Husserl; Heidegger and modern philosophy. Moscow: Territoriya budushchego, 2010. 424 (in Russ.).
12. Merleau-Ponty M. Phenomenology of perception. Saint Petersburg: Juventa: Nauka, 1999, 603 (in Russ.).
13. Merleau-Ponty M.; Gustyrya A. V. (transl., forew., comment.). Eye and spirit. Moscow: Iskusstvo, 1992. 63 (in Russ.).
14. Thomson O. Nikitina Lenina. Art.rin.ru. URL: <https://art.rin.ru/cgi-bin/index.pl?id=95&art=1636> (accessed: May 25.2020) (in Russ.).
15. Grebenyuk O. S. Autobiography: philosophical and cultural analysis: abst. dis. on competition of sci. degree PhD in Philosophy / Rostov state univ. Rostov-on-Don, 2005. 21 (in Russ.).

Е. Д. Еременко, З. В. Прошкова

Редактирование зарубежных фильмов в СССР как культурно-исторический феномен¹

Полномочия советской киноредактуры распространялись не только на сферу создания отечественных фильмов, но и на такие области, как отбор и прокат зарубежных кинолент. Тема статьи – идеологические и эстетические критерии, по которым иностранная картина получала право на показ в СССР. Проникновение редакторского скальпеля распространялось на все элементы киноорганизма: от «мелочей быта» до фундаментальных вопросов противостояния социальных систем. Прокат иностранной, особенно «капиталистической», ленты, порой самого невинного содержания, предполагал наличие определенного идеологического посыла (даже если таковой изначально не предполагался). Либо исподволь, либо прямолинейно, в сознании зрителя должна была формироваться мысль: буржуазное «забугорье» неизбежно уступает преимуществам жизни в стране «победившего социализма». Фильмический бэкграунд анализа – преимущественно произведения ведущих капиталистических кинематографий: США, Франции, Италии, ФРГ, Японии. Рассмотрены направления редакторской работы, связанной с адаптацией иностранных картин для советского экрана: «политический» и «эстетический» перемонтаж; практика названий и «переназваний» фильма; причины, по которым ленты сокращались; культура советского кинодубляжа; история «полочных» зарубежных фильмов в СССР.

Ключевые слова: кинематограф, киноредактор, советская цензура, зарубежные фильмы, кинопрокат, монтаж фильма, название фильма, кинотитры, кинодубляж, «полочный» фильм, авто-этнографический источник

Evgeniy D. Yeremenko, Zoya V. Proshkova

Foreign films editing in USSR as cultural-historical phenomenon

The powers of Soviet film editing extended not only to the sphere of creating domestic films, but also to such areas as the selection and distribution of foreign films. The topic of the article is ideological and aesthetic criteria by which a foreign picture received the right to be shown in the USSR. Editor's work affected all the elements of the cinema process: from the «little things in life» to the fundamental issues of confronting social systems. The rental of a foreign – especially «capitalist» films, sometimes of the most innocent content, nevertheless assumed the presence of a certain ideological message (even if it was not originally intended). One way or another, an idea should have formed in the viewer's mind: the bourgeois «foreign land» is inevitably inferior to the advantages of living in the country of «triumphant socialism». The film background of analysis is mainly the work of leading capitalist cinematographies: USA, France, Italy, Germany and Japan. The directions of editorial work related to the adaptation of foreign paintings for the Soviet screen are considered: «political» and «aesthetic» remounting; practice of the names and «renaming» of the film; the reasons why the contents were cut; culture of Soviet film dubbing; the history of «shelf» foreign films in the USSR.

Keywords: cinema, film editor, Soviet censorship, foreign movies, film releasing, movie editing, film title, movie titles, film dubbing, film production acquired by the state, but not released on the screens of the USSR

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-28-34

В статье осмысляется опыт проката зарубежных кинолент в Советском Союзе. Материалом выступают фильмы стран социализма (преимущественно – Центральной Европы), а также кинопродукция капиталистических государств («идеологических противников» советской системы). В основе анализа – изучение критериев, по которым осуществлялись отбор, адаптация и

прокатная практика иностранных лент в СССР. Круг рассматриваемых произведений включает преимущественно материал капиталистического кинематографа: именно на его примере особенно заметно влияние функций цензурирования и редактуры.

Путь зарубежных фильмов на советские экраны, начиная с первых лет существования СССР, связан с деятельностью редакторского корпуса. С времен становления Советского государства ведет отсчет и сама профессия киноредактора. Именно тогда, в эпоху немого кино, формировались редакторские функции: пере-

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований в рамках научного проекта «Редактирование и редактор в советском кинематографе», № 20-012-99587 А.

монтаж, сокращение, переоснащение «политически грамотными» интертитрами. В результате «буржуазный» посыл иностранных картин обрачивался «антибуржуазным», а «реакционная» лента становилась «прогрессивной». Как отмечает киновед С. Кудрявцев по поводу фильма «Мужское и женское» Сесилия Б. Де Милля, «фельетон о монструозной сущности современной женщины из высшего общества и пролетария-слуги, оказавшихся вместе на необитаемом острове, ... превращался в историю пролетарской революции на отдельно взятом пляже» [1].

Что касается содержательной стороны редакторской работы, то представители этой профессии в кинопроизводстве подразделялись на два типа. Первый из них – «редакторы-рулевые» – включал представителей Госкино и близких руководящих структур. Именно они решали: достоин ли тот или иной фильм права быть представленным советскому зрителю, «подходит» ли он по целому ряду характеристик. «Рулевые» разрабатывали идеологические стратегии; «редакторам-исполнителям», представлявшим второй тип профессии, предписывалось эти стратегии воплощать.

Представителям второго типа киноредакторов – гораздо более многочисленным – предписывалось строго следовать указаниям Госкино (центрального государственного органа, занимавшейся вопросами кинематографии). Эти специалисты, работавшие с прокатом, «переобували иностранца» (литературные редакторы и тематические консультанты, переводчики и так называемые «укладчики» текста диалогов и закадрового голоса).

На протяжении более чем семидесяти советских лет не только политические отношения, но и вытекающие из них кинематографические контакты были порой непредсказуемы. «Дружба на века» могла смениться резким охлаждением отношений (как это случилось на примере Китая и Египта в 1960–1970-х гг.), что неизбежно отражалось и на прокате кинопродукции «бывших друзей». Представления об экранной этике и эстетике «фильмов-иностранцев» к концу советского периода также значительно изменились, по сравнению с хрущевской, и уж тем более – сталинской эпохой.

Под цензурированием и редактурой (в отношении проката зарубежных лент), в частности, подразумевается:

- внесение изменений в ткань фильма;
- презентация его содержания в нужном идеологическом ракурсе: как через саму демонстрацию, так и через сопутствующую прессу.

Поправки могли выражаться не только в переозвученных диалогах, но и в сокращениях,

перемонтаже. Политический статус государства-производителя неизбежно влиял на степень внесения поправок. К лентам «стран капитализма» советская цензура была гораздо требовательнее, чем к экранным произведениям «стран народной демократии» («социалистического лагеря»).

В иностранном репертуаре советского кинотеатра (реже – киноклуба, кинолектория) преобладали следующие произведения:

- фильмы, клеймящие античеловечность эксплуататорских социальных систем (в наши дни или в историческом контексте);
- фильмы на антивоенную, антифашистскую тематику;
- фильмы о национально-освободительном движении в развивающихся странах (Азии, Африки, Латинской Америки);
- просветительские фильмы, раскрывающие созидательное начало в человеке, его стремление к совершенствованию мира;
- музыкальные, комедийные, мелодраматические, приключенческие, исторические фильмы – важной чертой которых, как правило, так же было утверждение гуманистических ценностей.

Нередко эти характеристики могли быть взаимосвязаны. Показательный пример: «Великий диктатор» Чаплина, в котором сочетались антивоенный, антифашистский памфлет, острая критика социальной дискриминации, чистая юмористика, мелодрама. Печальная сторона прокатной судьбы этого шедевра в том, что он появился на наших экранах всего за несколько лет до того, как Страна Советов перестала существовать.

Далее необходимо рассмотреть такие формы цензурирования и редактуры, как прокатная замена изначальных названий фильмов, перемонтаж содержания лент, идеологическое и эстетическое вмешательство в содержание вербального контента при кинодуближе.

Характерным маркером в демонстрации зарубежных фильмов были их заголовки (точнее – варианты представления заголовков). Именно в этом аспекте массовое отечественное сознание XX в. содержит, выражаясь современным языком, целый ряд «мемов».

Первый опыт перемонтажа и замены названий фильмов получили не только «бойцы редакторского фронта», но и основоположники советского кинематографа (среди них С. М. Эйзенштейн и Э. И. Шуб). Хрестоматийный пример их «редактирования» – адаптация авантюрного кинохита Ф. Ланга «Доктор Мабузе, игрок» (Германия, 1922), вышедшего в СССР под хлестким заголовком «Позолоченная гниль» [2].

Следует учитывать, что искажения и замены названий фильмов характерны не только для советской прокатной практики. Аналогичные явления характерны и для зарубежья, причем с первых же лет кинопроизводства. Причины «переназваний» разнообразны: от идеологических до коммерческих (последние, как правило, преобладали). Показательный пример – названия иностранных картин в прокате Юго-Восточной Азии. Заголовки даже самых известных голливудских и европейских лент, например, в Гонконге, могли превращаться в безвкусные местечковые «приманки»: «Унесенные ветром» объявлялись «Красоткой в смятенном мире», «Оливер!» – «Сиротой в новом море страданий» и т. п. [3, с. 18].

В СССР, как уже отмечалось, преобладал идеологический подход к названиям лент. Один из самых выразительных примеров – первая на советском экране гангстерская драма США, «Бурные двадцатые годы» (1939/1952; здесь и далее в тексте через дробь указываются год выхода картины в стране-производителе, а затем – в СССР). В советском прокате фильм получил название прямолинейное, хотя и точно вскрывающее социальную подоплеку сюжета: «Судьба солдата в Америке». Еще одна криминальная драма – «Тупик» У. Уайлера (1937/1948) – известна в СССР как «Трущобы большого города»; социальная комедия Ф. Капра «Мистер Дидс переезжает в город» (1936/1951) была «переименована» не менее символично: «Во власти доллара».

Впрочем, случались и уступки «коммерческому началу». Легендарный вестерн Дж. Форда с лаконичным и выразительным названием «Дирижанс» шел на наших экранах под наивно-интригующей «шапкой»: «Путешествие будет опасным» (1939/1948). Ироничной аллюзией к этому названию впоследствии станет советская лента «Путешествие будет приятным» (1982). Еще один вестерн – западногерманский «Картофельный Фриц» – получил более «жанровый» заголовок «Просчет лейтенанта Слейда» (1976/1978). Указания на «мужской жанр» через замену названий встречаются и в постсоветское время. Так военная мелодрама с Николасом Кейджем и Пенелопой Крус – «Мандолина капитана Корелли» – в российском прокате именуется «Выбор капитана Корелли» (2001).

Иногда от первоначального названия отказывались, чтобы подчеркнуть в зрительском сознании важность литературного первоисточника. Пример – итальянская сатирическая комедия «Ревущие годы», фабула которого отсылает зрителя к гоголевскому «Ревизору». В СССР этот

фильм был известен как «Инспектор Инкогнито» (1961/1965).

«Не церемонились» и с произведениями даже самых авторитетных режиссеров мира. В частности, был смещен смысл заголовка «Додескаден» (1970/1973) Акиры Куросавы. В этом названии – ритмическая звукопись движения трамвая (на «детском языке» российских малышей это звучало бы примерно, как «тудух-тудух»). В советском же прокате картина получила заголовок «Под стук трамвайных колес». Поэзия и кажущаяся простота названия «Дорога» (1954/1967) утрачены после того, как шедевр Феллини вышел экраны СССР под заголовком «Они бродили по дорогам». Кто же тот безвестный редактор, одаривший произведение великого итальянца подобным «именем»?

Наиболее благосклонно воспринимались те зарубежные заголовки, которые и без редакторского вмешательства четко указывали на социальные болезни «заграницы».

Среди частотных слов (и их производных) выделяются следующие:

- «коррупция» («Коррупция во дворце правосудия», «Жертва коррупции»);
- «убийство» («Об убийстве – на первую полосу», «Убийство Маттеотти», «Черная мантия для убийцы»);
- «смерть» («Смерть велосипедиста», «Сегодня жить, умереть завтра», «Смерть негодяя», «Смерть среди айсбергов»);
- «следствие» («Следствие с риском для жизни», «Следствие закончено – забудьте», «Следователь по прозвищу “Шериф”»);
- «полицейский» («Жил-был полицейский», «Прощай, полицейский», «Признание комиссара полиции прокурору республики», «Откройте, полиция»).

«Трагедия» – также символическое слово, пожалуй, наиболее часто ассоциирующееся с японской тематикой [4]. Либо оно упоминается в названии фильмов буквально, либо подразумевается. В ряде случаев это слово привнесено в измененные заголовки японских лент: «Трагедия “Счастливого дракона”» (вместо «Счастливый дракон № 5»), «Трагедия острова Сайпан» (вместо «Последние женщины»).

Достаточно частыми были названия, утверждающие общую социальную нестабильность в «мире чистогана»: «Не пойман – не вор», «Троих надо убить», «Выселенный в поисках жилья», «Задержанный в ожидании суда», «Пять тысяч километров страха», «Не крадите моего ребенка», «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?», «Спасите “Конкорд”», «Принцип домино».

«Критические мотивы» часто отражались в названиях не только серьезных, но и коммерческих лент. Пример такого рода – японский триллер «Испытание человека» (1977/1979): «вот нищета, наркомания Гарлема, вот неоправданная жестокость американской полиции, вот трудные послевоенные годы в Японии, которые, по мысли авторов, многое объясняют в рассказанной ими детективной истории. Если интрига “Испытания человека” – дань простейшим детективных конструкциям, то его фабула содержит немало специфически японских социальных и нравственных проблем...» [5, с. 5].

Вышеперечисленные примеры касаются внешней стороны восприятия фильма, факторов привлечения зрительского интереса, особенно если зритель не обладал высокой кинематографической культурой. Содержательная сторона экранных произведений в советском прокате также подвергалась изменениям, причем существенным. Речь идет о переводе диалогов во время дублирования.

Даже при самом бережном подходе к переводу, например, в поэзии, неизбежны изменения восприятия. В кино – аналогичная ситуация: как для соблюдения изначального ритма стихотворения требуются другие слова и обороты, так и в дубляже литературный редактор подбирает речевые аналоги, которые необходимо «вложить» в уста персонажа.

Дубляж распространялся не только на зарубежные, но и частично на отечественные ленты (производства союзных республик – Прибалтики, Молдавии, Кавказа, Средней Азии). Так появился особый тип специалиста по переозвучиванию фильма: «редактор-укладчик». В его функции входит так называемая «укладка», т. е. умение подобрать нужные русские эквиваленты к изначальным монологам/диалогам персонажей. В титрах указывались фамилия редактора, укладчика (официально он именовался «автором русского текста»), режиссера дубляжа и звукооператора. Пример – чехословацкая комедия «Как избавиться от Геленки?» (1967/1968), в титрах которой указаны: режиссер дубляжа Г. Водяницкая, звукооператор Л. Канн, редактор К. Никонова, автор русского текста Е. Роом.

Работа «укладчика» требовала особых навыков, богатого воображения, широкого филологического образования. Непродолжительный опыт «авторства русского текста» содержит и творческая биография Иосифа Бродского. В фильме А. Германа-младшего «Довлатов» (2018) есть эпизод: главный герой посещает друга-поэта во время его работы по «укладке» в небольшом зале «Ленфильма». Герман-младший, известный, как и его отец, особой тщательностью в воссоз-

дании исторической атмосферы, на съемках этого эпизода верен себе. Мы наблюдаем за «укладкой» диалогов для польской ленты «Романтики» (1970), вскоре показанной в СССР под названием «Романтическое время». В октябре 1972 г. фильм вышел на экраны: спустя четыре месяца после того, как Бродскому «предложили» покинуть страну.

Постоянная редакторская группа дубляжа на «Ленфильме» 1970–1980-х гг. – это ряд профессионалов-«укладчиков», имена которых, к сожалению, известны только узкому кругу специалистов. Среди них – Дмитрий Брускин, специализировавшийся на переводах польских картин («Ва-Банк»). Владимир Уфлянд, не ограничивавшийся языковой специализацией на конкретной стране, «укладывавший» фильмы самых разных жанров: от американских триллеров («Ангар-18») до индийских мелодрам («По закону чести», «Такой лжец» и др.). Один из ведущих редакторов «Ленфильма», Ф. Г. Гукасян, отмечала ключевое качество в работе редактора дубляжа: «чтобы главная задача и смысл сцены – сохранялись. Нельзя запрещать актеру, если ему удобнее так сказать. Но если в угоду своему удобству актер исказит смысл сцены, то ничего хорошего не будет...» [6, с. 42]. Именно такие мастера, как Д. Брускин и В. Уфлянд, обладали умением «сохранить смысл и задачи сцены».

К числу функций, выполнявшихся редакторами дубляжа, относились изменение диалогов и авторского текста, сокращение фильмов. В ряде случаев отказывались от эпизодов, малопонятных советскому зрителю ввиду их сугубо «национальной» специфики. Еще одной причиной для сокращения была затянутасть отдельных лент. Это коснулось даже такого классического французского «саспенса», как «Плата за страх» (1953/1955).

Кроме того, в эту картину А.-Ж. Клузо был привнесен закадровый текст. В финале невидимый резонер обращался прямо к протагонисту: «Нет больше смертельного груза за спиной, можно мчаться, не боясь толчков... Теперь все нипочем тебе, Марио! Страшный путь позади, ты прошел его и уцелел...». На экране – танцующие пары. «...Ты уцелел. Но какой ценой! Ценой страха, ужаса, потери друзей... Ты потерял и себя, Марио, в этом страшном мире долларов и иллюзорных надежд...». Пары вальсируют. «...Ты больше не владеешь собой...». Монтаж кружащихся пар и одинокого грузовика на опасной горной дороге синхронизируется. Словно предчувствуя беду, прямо в танце падает героиня, а вот уже и Марио теряет контроль над машиной... В оригинальной версии финала «Платы за страх» закадровый голос отсутствует. Бесслав-

ность финала не нуждалась в назидательном «речевом» комментарии.

Существует также определенное количество иностранных лент, которые можно, следуя отечественной традиции, назвать «полочными». По аналогии с фильмами советского производства, в силу разных причин не вышедшими в кинопрокат (такими как «Проверка на дорогах» А. Германа-ст., «Интервенция» Г. Полоки, «Комиссар» А. Аскольдова и др.).

На данный момент авторы статьи не установили причину, по которой итальянский фильм «Сидящий по правую руку» (1967) не вышел в советский прокат, будучи полностью дублированным в 1969 г. В ленте рассказывается о судьбе лидера национально-освободительного движения в одной из стран Центральной Африки. Главные роли исполнили редкие гости советского экрана: Вуди Строуд (гладиатор-эфиоп из кубриковского «Спартак») и Франко Читти («аккатоне» из одноименного фильма П.-П. Пазолини). В «Сидящем...» содержится большое количество – по меркам 1967 г. – сцен жестоких расправ с мирным населением. Возможно, именно по этой причине столь мрачное произведение так и не увидел советский зритель.

Другой пример зарубежного фильма, оказавшегося на «полке» – японская лента «Обреченный на одиночество» (1975/1990, оригинальное название – «Прикладное каратэ. Кулак абсолютной истины»). Почему же «зависла» эта картина, дублированная на киностудии им. М. Горького в 1980-м, «олимпийском» году (что подтверждается в последнем кадре кино-копии)?

Перед нами художественное изложение биографии Масутацу Ояма, одного из легендарных мастеров каратэ. Тема, тогда очень востребованная в массовом отечественном сознании, особенно среди юных зрителей. Интерес к восточным единоборствам «пожаром шел» по всей стране. А «детонатором» этого интереса послужило несколько причин.

Во второй половине 1970-х гг. на МКФ в Москве во внеконкурсной программе демонстрировалась японская «Леди каратэ» (1974, в более поздних видеокопиях встречается такой вариант заголовка, как «Сестра уличного бойца»). Патриарх советской кино-эксцентрики режиссер Л. Трауберг посвятил ей увлекательную, полную иронии статью (пожалуй, заслуживающую куда больше внимания, нежели сам фильм) [7, с. 201–206]. Осмысление феномена «Леди...» в очередной раз подтверждает: даже кинематографический трэш способен выступить поводом для культурологической беседы.

В 1979 г. на киностудии им. М. Горького были сняты «Пираты XX века» (вскоре ставшие

абсолютным кассовым чемпионом проката). Ошеломляющая популярность «первого советского боевика» объяснялась присутствием в нем все тех же драк «в стиле каратэ». Секции экзотической японской борьбы не вмещали всех желающих, параллельно росла и преступность на почве новой моды. В результате уже с 1981 г. органы госбезопасности «берут каратэ» под особый контроль, секции массово закрываются. «Обреченный на одиночество», словно оправдывая свое прокатное название, так и не выходит на экран. Встреча со зрителем состоится лишь в 1990-м, уже практически в «другой» стране. Ушел из жизни Вадим Спиридонов, голосом которого изъясняется главный герой. Многочисленные видео-«костоломы» успели умерить жажду по экранному мордобою (для самых невзыскательных зрителей). Шквально-го успеха, на который был «обречен» японский фильм десять лет назад, уже не последовало. Картина вошла в число последних на советском экране, а ее видеофрагменты цитируются в знаковой «перестроечной» ленте К. Шахназарова «Курьер» (эпизод «мажорских посиделок»).

Вышеперечисленные кино-примеры последнего десятилетия СССР, при всей жанровой и идейной разнородности, были показателем достаточно устойчивой базы, на которой десятилетиями утверждалась советская идеология. Но к середине 1980-х гг. все очевиднее проявляется идеологическая усталость советской цензуры, профессиональная оптика которых начинала давать сбой.

Времена, когда экономические трудности капитализма убедительно отражали фильмы неореалистов, английских «рассерженных», критически настроенных французских режиссеров – остались в далеком прошлом. Классовое содержание современных зарубежных лент постепенно подменялось его формальными признаками. Вместо традиционного показа «борьбы пролетариата за свои права» – в их число могли войти широко обсуждаемые «Синие воротнички», «Норма Рей» или «Рабочий класс идет в рай» – советскому зрителю предлагали «цирк для дальнобойщиков»: американскую ленту «Конвой» (1978/1985). При этом ее постановщик – Сэм Пекинпа – был у нас в ту пору одним из самых критикуемых режиссеров США: его «дурной славе» способствовал скандальный резонанс после «Дикой банды» и «Соломенных псов» [8, с. 233–238]. «Конвой» и в самом деле лишь формально можно отнести к «пролетарским» фильмам: чем дальше по сюжету, тем очевиднее становилось, что зритель смотрит боевик о нелепом, случайном конфликте «крутых водил» и дорожной полиции. «Жанровый канон

остается самим собой, – отмечал в рецензии Виктор Демин. – А Пекинпа – остается Пекинпа, и в финале фильма экран захватывает снова стихия чистого приключенчества...» [9, с. 16].

Массовый советский зритель вплоть до появления видеосалонов продолжал довольствоваться индийскими сказками и «антикварными хитами» Голливуда. С многолетним опозданием, в 1970 гг., на экраны СССР выходили ленты, снятые на излете «золотого века» американского кино: «Вестсайдская история», «Клеопатра», «Викинг», «Большие гонки», «Моя дорогая Клементина», «В 3.10 на Юму». В том числе даже поздние произведения «самого большого друга советского зрителя» Чарли Чаплина: «Огни рампы» (1952/1977), «Король в Нью-Йорке» (1957/1976). Возможно, один из немногих поводов для благодарности за дубляж уже не лучших работ мастера – участие И. Смоктуновского (его голосом «говорят» и старый клоун, и гонимый монарх выдуманной страны).

В середине 1980-х гг. прокатная стагнация зарубежных фильмов на советском экране стала особенно заметна. «Топовые» зарубежные ленты для стерильного советского зрителя были недоступны. По идеологической «разнарядке» продолжали выходить небесталанные, но второстепенные иностранные фильмы. Но близость перемен чувствовалось даже в заголовках, таких, как «Создатель политических образов» (США, 1985/1987). В оригинале, как нетрудно теперь догадаться, очередной «разоблачительный» детектив назывался «Имиджмейкер». Политическая драма «Пропавший без вести» (1982/1986) соседствовала с музыкально-танцевальным шлягером «Любовь и аэробика» (1984/1986).

Но вот «шлюзы открылись». Советский зритель конца 1980-х, пусть и с большим опозданием, увидел «Семь самураев» и «Кабаре», «Красную пустыню» и «Рэгтайм», «Пурпурную розу Каира» и – «главный зарубежный гость перестройки» – «Полет над гнездом кукушки». Остальной массив мировой киноклассики, уже на видеокассетах, приблизился как никогда.

Материал советской прокатной практики зарубежных лент к началу XXI в. дополнился вспомогательными источниками. Это интернет-рефлексия зрителей старшего поколения, содержащая важные элементы авто-этнографического подхода. В комментариях «фильмов молодости» значительная часть обсуждаемых тем уже «не считается» зрителем нового поколения. Вероятно, у посетителей первых видеосалонов СССР подобное недоумение вызывали бы пырьевские «Трактористы» или трофейный «Тарзан».

Самое ценное в анонимных отзывах данного типа – отражение личного зрительского опыта, расширяющее представления о массовом сознании эпохи:

«...Видела этот фильм в 1963 году... в Воркуте... тогда было явлением... потрясающая игра Ричарда Харриса...» (зрительница ошибается на год: английский фильм «Такова спортивная жизнь» вышел на отечественный экран осенью 1964 г.);

«...Фильм слишком жесткий для неокрепших детских душ. Это неприятное смятие наложило и на восприятие песни. До сих пор ее терпеть не могу...» (о социальной мелодраме «Генералы песчаных карьеров»);

«...Удобно устроившись в кресле и попивая чаек, с умилением смотрела я на некогда внушавшее мне трепетный ужас произведение...» (зрительница о просмотре японской «Легенды о динозавре» много лет спустя);

«...Фильм потрясающий, впечатление сильнейшее... Американцы показали то отрицательное, что у них было, не побоялись того, «...что скажет княгиня Марья Алексеевна...». Способны ли мы на такое? Не сейчас, конечно, когда дозволено почти все...» (О кинодраме С. Поллака «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?»).

«...Мой первый фильм о Шерлоке, просмотренный в кинотеатре «Жовтень» на Подоле с мамой...» (об американской «Собаке Баскервилей», дублированной в 1985 г. на «Ленфильме»: той самой студии, которая подарила зрителю «лучшего в мире Шерлока»).

Неизбежны дискуссии: во благо или во вред «гостям советского экрана» осуществлялось редакторское вмешательство?

Вопрос не только идеологический. Фильмы с затянутыми, утяжеляющими действие эпизодами (в том числе с чрезмерным насилием, патологическим натурализмом или откровенными сексуальными сценами) перемонтировались или сокращались «под советского», в значительной степени – юного зрителя. В результате снижался возрастной порог, расширялась зрительская аудитория, а кассовые сборы росли [10, с. 672–673].

Советская идеология, семьдесят с лишним лет «редактировавшая» гражданское сознание зрителя, казалось бы, осталась в прошлом. Опыт показа зарубежных лент на отечественных экранах с 1920-х и до начала 1990-х гг., служит тем не менее примером уникального источниковедческого материала. Выводы, формирующиеся при изучении данной темы, определяют основные качества цензуры и редактирования зарубежных кинопроизведений в СССР.

В адаптации иностранных фильмов участвовали отечественные профессионалы высочайшего уровня: редакторы, переводчики, актеры и актрисы дубляжа, чьи голоса теперь неразрывны с восприятием прокатных картин и также являлись частью массовой мифологии второй половины XX в. В то же время, по идеологической указке, концепция талантливых произведений могла быть разрушена (или, как минимум, искажена) в результате изменения названий лент, монтажных купюр, корректировки содержания диалогов. Прокатная судьба фильма за рубежом (в данном случае – на экранах СССР) порождала особый тип киноисточника, открывающего новые ракурсы зрительского восприятия.

Массив зарубежных картин в советском прокате – неоправданно «забытая территория». Ее возвращение из небытия является частью научной практики специалистов, изучающих культуру советской эпохи. Данная статья открывает серию запланированных научных работ, в которых осмысливается советский прокатный опыт фильмов Центральной и Западной Европы, Юго-Восточной Азии, США.

Авторы выражают благодарность за помощь в работе киноведам В. А. Гусаку, С. В. Хлыстуновой, Ю. А. Шуйскому и музеологу Д. А. Попареву.

Список литературы

1. Кудрявцев С. Глубокий вырез: какие сцены в СССР убрали из зарубежных фильмов. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3228292/> (дата обращения: 23.04.2020).
2. Эйзенштейн С., Шуб Э. Позолоченная гниль: киноплеска: в 6 ч. / публ. и предисл. А. Дерябин // Киноведческие записки. 2002. № 58. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/291/> (дата обращения: 20.04.2020).
3. Торопцев С. Гримасы Гонконга // Советский экран. 1979. № 22. С. 18.
4. Генс И. Ю. Меч и Хиросима. Тема войны в японском кинематографе. Москва: Искусство, 1972. 200 с.

5. Семенов В. Типичный детектив? (о фильме «Испытание человека») // Советский экран. 1979. № 21. С. 4–5.
6. Еременко Е. Д. Редактирование сценария и фильма: учеб. пособие. Санкт-Петербург: СПбГИКит, 2018. С. 42.
7. Трауберг Л. З. Леди Карате // На экранах мира. Москва: Искусство, 1977. Вып. 7. С. 201–206.
8. Дэнби Д. Снова о насилии: «Соломенные псы» // На экране Америка / сост. И. Е. Кокарев. Москва: Прогресс, 1978. С. 233–238.
9. Демин В. «Конвой» // Спутник кинозрителя. 1985. № 11. С. 16.
10. Жабский М. И. Социокультурная драма кинематографа: аналит. летопись (1969–2005). Москва: «Канон +», 2009. 775 с.

References

1. Kudryavtsev S. Deep cut: what scenes in the USSR were removed from foreign films. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3228292/> (accessed: 23.04.2020) (in Russ.).
2. Eisenstein S., Shub E.; Deryabin A. (publ. and predisl.) Gilded rot: movie-play in 6 p. Film studies notes. 2002. 58. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/291/> (accessed: Apr.20.2020) (in Russ.).
3. Toroptsev S. Grimaces of Hong Kong. Soviet screen. 1979. 22, 18 (in Russ.).
4. Gens I. Y. Sword and Hiroshima. The theme of war in Japanese cinema. Moscow: Iskusstvo, 1972. 200 (in Russ.).
5. Semenov V. Typical detective? (about the film «Test of man»). Soviet screen. 1979. 21, 4–5 (in Russ.).
6. Eremenko E. D. Editing the script and film: textbook. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State Institute of Film and Television, 2018. 42 (in Russ.).
7. Trauberg L. Z. Lady Karate. On the screens of the world. Moscow: Iskusstvo, 1977. 7, 201–206 (in Russ.).
8. Danby D. Again, about violence: «Straw dogs». On the screen America / comp. I. E. Kokarev. Moscow: Progress, 1978. 233–238 (in Russ.).
9. Demin V. «Convoy». Satellite of the moviegoer. 1985. 11, 16 (in Russ.).
10. Zhabsky M. I. Sociocultural drama of cinema: analytical chronicle (1969–2005). Moscow: Canon +, 2009. 775 (in Russ.).

С. В. Кабаева

Исторический аспект музыкально-организационной деятельности М. П. Беляева

Статья посвящена «Русским симфоническим концертам» и «Русским квартетным вечерам», организатором которых был известный лесопромышленник и меценат Митрофан Петрович Беляев. Основанные в 1885 и 1891 гг., эти концерты регулярно проводились в Петербурге и представляли собой общедоступные концерты для широкой аудитории, в которых постоянно исполнялись новые сочинения русских композиторов.

В статье рассматривается история создания «Русских симфонических концертов» и «Русских квартетных вечеров». Автор выделяет особенности концертов, их программ, а также состав исполнителей. В статье рассказывается о создании музыкального комитета – «Попечительного совета для поощрения русских композиторов и музыкантов». Особое внимание уделяется освещению концертов в периодической печати.

«Русские симфонические концерты» и «Русские квартетные вечера» сыграли значительную роль в развитии национальной музыкальной культуры, так как они представляли собой уникальный в мировой концертной практике того времени тип концертов, целью которых было становление национального искусства.

Ключевые слова: М. П. Беляев, «Русские симфонические концерты», «Русские квартетные вечера», «Новая русская музыкальная школа», «Попечительный совет для поощрения русских композиторов и музыкантов»

Svetlana V. Kabaeva

Historical aspect musical and organizational activities by M. P. Belyaev

The article is devoted to «Russian Symphony concerts» and «Russian Quartet evenings», founded by the well-known timber industrialist and maecenas Mitrofan Petrovich Belyaev. Founded in 1885 and 1891, these concerts were regularly held in St. Petersburg and were public concerts for a wide audience, in which new works by Russian composers were constantly performed.

«Russian Symphony concerts» and «Russian Quartet evenings» are considered in this article. The author highlights the features of concerts, their programs, as well as the composition of performers. The article describes the creation of a music Committee – «The Board for the promotion of Russian composers and musicians». Special attention is paid to the coverage of concerts in the periodical press.

«Russian Symphony concerts» and «Russian Quartet evenings» played a significant role in the development of the national musical culture, as they represented a unique type of concerts in the world concert practice of that time, the purpose of which was the formation of national art.

Keywords: M. P. Belyaev, «Russian Symphony concerts», «Russian Quartet evenings», «New Russian musical school», «The Board for the promotion of Russian composers and musicians»

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-35-40

Среди концертных учреждений Петербурга конца XIX – начала XX в. «Русские симфонические концерты», основанные известным меценатом, страстным любителем музыки Митрофаном Петровичем Беляевым (1836–1903), занимают особое место.

К их изучению обращался ряд исследователей. Вместе с тем неохваченные ранее материалы петербургских архивов (Российского института истории искусств (РИИИ РАН) и Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова) позволяют представить этот феномен более объемно.

В начале 1880-х гг. в Петербурге уже существовало несколько музыкальных обществ и учреждений, которые регулярно проводили

концерты. Это Филармоническое общество, Русское музыкальное общество, Бесплатная музыкальная школа, Придворная певческая капелла, Придворный оркестр. В Петербурге были также известны концерты хора и оркестра оперы и ряда музыкальных кружков («Университетские концерты», или концерты «Музыкального любительского кружка», возглавляемого А. К. Лядовым).

Санкт-Петербургское филармоническое общество было основано в 1802 г. под названием «Кассы музыкантов вдов», с целью возбуждать в публике интерес к древней и новейшей классической музыке и оказывать материальную помощь вдовам и сиротам своих действительных членов, которыми могли быть только члены

Императорской капеллы (музыканты оркестров императорских театров).

Русское музыкальное общество (РМО; с 1868 г. – Императорское Русское музыкальное общество, ИРМО) – российское музыкально-просветительское общество, действовало со второй половины XIX в. до 1917 г., стремилось содействовать распространению музыкального образования, приобщению широкой публики к серьезной музыке, поощрению отечественных талантов. Общество находилось под покровительством императорской фамилии (августейшими покровителями были великая княгиня Елена Павловна (1806–1873), великий князь Константин Николаевич (1827–1892), с 1897 г. должность занимал его сын «К. Р.», великий князь Константин Константинович).

Бесплатная музыкальная школа (БМШ) была основана в 1862 г. по инициативе М. А. Балакирева и Г. Я. Ломакина, состояла под императорским покровительством. Бесплатная музыкальная школа была задумана ее основателями не только как образовательная, но и как концертная организация. Концерты БМШ в 1860-х и в 1870-х гг. стали площадкой для пропаганды новой русской музыки. В них исполнялись сочинения М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского и особенно композиторов «Могучей кучки».

Программы большинства концертов этих музыкальных организаций были смешанными: наряду с произведениями западноевропейских композиторов исполнялись и сочинения русских авторов.

Принципиально иным было направление «Русских симфонических концертов». Целенаправленность этих концертов – утверждение национального искусства, пропаганда новых или редко исполняемых произведений, исключительно русских и, по преимуществу, современных композиторов. «Русские симфонические концерты» были в этом смысле явлением исключительным.

Необходимость в концертной организации, предназначенной для исполнения произведений русских композиторов, подсказывалась самой жизнью и состоянием музыкального творчества того времени. К 1880-м гг. благодаря творчеству русских композиторов, таких как М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, М. А. Балакирев, Ц. А. Кюи, А. П. Бородин, М. П. Мусоргский, А. К. Лядов, А. К. Глазунов, было создано много ценнейших музыкальных произведений. Однако большинство из них не находило себе места в программах существующих концертов и было известно лишь ограниченному кругу музыкантов.

Непосредственным толчком к созданию такой организации явилось яркое дарование юного Александра Глазунова, пленившее и покорившее М. П. Беляева.

В письме Н. А. Римскому-Корсакову М. П. Беляев писал о сущности своего начинания и признавался, что первым поводом ко всей его музыкальной деятельности и преимущественно к публичному исполнению именно оркестровых сочинений, послужила Симфония E-dur Глазунова. «Я никогда не скрывал моего предпочтения инструментальной музыки, и мое всегдашнее намерение было оказать возможное содействие тем русским композиторам, которые, сочинив оркестровое произведение, не имеют возможности прослушать его в исполнении. Вы, вероятно, слышали мнение о том, что настоящий композитор должен, сидя под мостом и жуя сухую корку хлеба, сочинять именно Симфонию как такое музыкальное произведение, которое не имеет шансов на исполнение, а тем менее на издание, и, следовательно, обрекает композитора на голодную смерть. Как поклоннику Симфонической музыки, мне явилась мысль протянуть руку таким именно сочинителям, и облегчить им бескорыстное служение музыкальному искусству» [1].

27 марта 1884 г. в зале Петропавловского училища состоялся первый из «Русских симфонических концертов» под названием «Репетиция сочинений А. К. Глазунова». Дирижировали концертом Н. А. Римский-Корсаков и Г. О. Дютш. На концерте были исполнены такие произведения Глазунова, как «Первая симфония», «Первая сюита» и фрагменты из неоконченной «Второй сюиты». Это было первое сольное представление симфонических произведений А. К. Глазунова, и надо отметить, что это было уникальное явление в отечественной концертной практике.

23 ноября 1885 г. М. П. Беляев организовал в зале Дворянского собрания второй, на этот раз открытый, публичный концерт под названием «Общедоступный русский симфонический концерт» под управлением Георгия Оттоновича Дютша при участии певицы Лины Андреевны Глинской-Фалькман, пианиста Николая Степановича Лаврова, оркестра русской оперы из 70 человек. Программа состояла из произведений целого ряда русских композиторов: А. П. Бородин, Ц. А. Кюи, Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова, М. А. Балакирева, А. К. Лядова, А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского. Концерт, таким образом, явился своеобразным ознакомлением с творчеством русских композиторов того времени. Эти концерты послужили основой для создания музыкальной организации, получившей название «Русские симфониче-

ские концерты», основанной Беляевым (также эти концерты часто назывались «беляевскими»).

К началу 1880-х гг. М. П. Беляев детально ознакомился с положением дел в сфере отечественной музыкальной культуры, которое, с его точки зрения, было удручающим. Публика интересовалась музыкальными произведениями легких жанров и отдавала предпочтение сочинениям итальянских и французских композиторов. Мастера, которые стремились развивать начертанную М. И. Глинкой линию сочетания в своем творчестве верности народным традициям с глубиной содержания, находились в фактической изоляции, не получали поддержки от государства и не принимались широкими слоями общественности.

История «Русских симфонических концертов» как новой музыкальной организации начинается с сентября 1886 г. с момента их объявления в печати. В «Музыкальном обозрении» сообщалось, что «в зале Кононова (Доходный дом М. Ф. Руадзена (зал Руадзе, позже (1860–1880 гг.) – зал Кононова) на Большой Морской, 16, сдавался для концертов, любительских спектаклей, литературно-художественных вечеров) назначены четыре русских концерта по средам 15, 22, 29 октября и 5 ноября; при участии г-жи М. Д. Каменской, гг. Л. С. Ауэра, Н. П. Прянишникова, Н. С. Лаврова (пианиста) и оркестра под управлением Н. А. Римского-Корсакова и Г. О. Дютша» [2, с. 7]. М. П. Беляев взял на себя всю организационную и материальную сторону концертов, ставя своей целью всемерно содействовать развитию русской инструментальной музыки, «поощрять русских музыкантов на их тяжелом пути служения музыкальному искусству» [3, с. 23].

Стремясь к достижению этой цели, Беляев привлек к своей деятельности крупнейших музыкантов. В лице Римского-Корсакова он видел главу «Новой русской музыкальной школы», ему он предоставил руководство художественной стороной «Русских симфонических концертов».

В сезоне 1887 г. было дано пять концертов. Всеми концертами дирижировал Н. А. Римский-Корсаков. В этом году для «Русских симфонических концертов» М. П. Беляевым было арендовано помещение Малого театра.

В сезонах 1888–1889 и 1889–1890 гг. состоялось по шесть концертов. «Русские симфонические концерты» проходили в престижном зале Дворянского собрания. Дирижировал всеми концертами Н. А. Римский-Корсаков. Кроме произведений композиторов старшего поколения были исполнены миниатюры С. М. и Ф. М. Блуменфельдов, Н. А. Соколова, Симфония А. А. Копылова, симфоническая картина

«Праздник Лиго» И. И. Витола, «Танцы волшебных дев» А. Н. Алфераки. Но, к сожалению, репертуар «Русских симфонических концертов» по-прежнему не привлекал достаточного количества публики.

В концерте 17 декабря 1888 г. М. П. Беляевым был приглашен для дирижирования своей симфонической фантазией «Буря» П. И. Чайковский, пользовавшийся огромной славой как дирижер за границей [4, с. 286–316]. Беляев захотел проверить, как публика, предрасположенная верить зарубежным оценкам, отреагирует на такое новшество. Вот что писал М. П. Беляев Н. А. Гезехусу о своих концертах 8 февраля 1889 г.: «...4-го числа закончились наши симфонические концерты. В нынешнем году они посещались еще меньше, чем в предшествовавший. Большинство в прессе относится к ним враждебно – мало этого – даже некоторые из бывших доброжелателей их, в нынешнем году блистали своим отсутствием. Хотя я надеюсь – если продолжится мой век – что у меня хватит настойчивости продолжать их по той же программе, невзирая на лай собак, но досадно видеть, что мы Русские – такие обезьяны! Давай нам заграничное если по крайней мере одобренное за границей. Но и в этом обезьянстве у нас нет [порядка? – С. К.]. Чайковский – после (можно сказать – отчасти преувеличенной) оценки его за границей, пользовался здесь короткое время успехом. А в нынешнюю зиму один из наших концертов, в котором исполнялось одно из лучших его сочинений “Буря” под его личным управлением – не привлек несколько публики. ...» [5].

Затрачивая огромные суммы денег, не останавливаясь перед убытками, Беляев обеспечивал «Русские симфонические концерты» всем наилучшим. Для концертов арендовались лучшие помещения (зал Кононова в сезоне 1886 г., Малый театр в 1887 г., зал Дворянского собрания в 1888–1889, 1900–1909, 1910 гг., большой зал Петербургской консерватории в 1899 и 1909 гг.), приглашались сильнейшие оркестры – оркестр русской оперы (1886–1909 гг.), оркестр А. Д. Шереметева (1909 г.), оркестр Петербургского отделения Русского музыкального общества (с 1910 г.), привлекались знаменитые исполнители: Л. С. Ауэр, А. В. Вержбилович, Н. С. Лавров. Дирижерский пульт предоставлялся виднейшим музыкантам – Н. А. Римскому-Корсакову, П. И. Чайковскому, А. К. Лядову, А. К. Глазунову, Ф. М. Блуменфельду, Н. Н. Черепнину.

Чтобы обеспечить бесперебойную деятельность концертов, которые были подчас убыточными, Беляев, составляя свое завещание в январе 1901 г., оставил для концертов капитал в 150 000 рублей. Распорядителем завещанного

капитала был назначен специальный «Попечительный совет для поощрения русских композиторов и музыкантов» в лице Римского-Корсакова, Глазунова и Лядова. Им Беляев доверил ведение всех музыкальных дел: издательство, концерты, конкурсы, оказание материальной помощи нуждающимся музыкантам. Единственным условием Беляева в отношении дальнейшей деятельности «Русских симфонических концертов» было исполнение исключительно русских музыкальных произведений, как новых, так и прежних, по умеренным ценам.

Художественное направление «Русских симфонических концертов» в течение первых лет существования определялось Римским-Корсаковым при совещательном голосе Беляева. Беляев предоставлял решение музыкальных вопросов, связанных с программой концертов и приглашением исполнителей, Римскому-Корсакову, но при некоторых ограничениях. Будучи противником вокальной музыки в концертах, он строго ограничивал затраты на приглашение певцов, установив для них вознаграждение в сумме 50 рублей.

Римский-Корсаков возглавлял «Русские симфонические концерты» и выступал в них в качестве дирижера в 1886–1904 гг. (в последний раз дирижировал 19 февраля 1904 г. в концерте, посвященном памяти их основателя) и рассматривал дело концертов как нечто «близкое и дорогое», «как будто оно мое собственное» [6, с. 211].

После 1904 г. Римский-Корсаков отошел от непосредственного руководства, но в качестве председателя Попечительного совета продолжал решать вопросы организации концертов совместно с другими членами Совета – Глазуновым и Лядовым. Этот состав Совета был юридически оформлен в 1904 г., но фактически он был создан значительно раньше и действовал под именем «Музыкальной комиссии» или «Комитета». Мнением «Комитета» Беляев дорожил, и его решения считал обязательными для своей деятельности организатора «Русских симфонических концертов». После смерти Беляева концерты полностью перешли в ведение Попечительного совета.

«Русские симфонические концерты» как новое явление русской музыкальной культуры не сразу получили всеобщее признание. Публика мало посещала концерты, они проходили почти при пустом зале и лишь только примерно с 1906 г., 20 лет спустя после первого абонемента концерта, рецензии впервые стали отмечать, что «в зале было много публики», «можно радоваться, что времена недоброжелательного отношения большой публики к этим концертам прошли» [7, с. 248; 8, с. 288]. А до этого почти каждая рецензия заканчивалась словами: «Публики было очень мало» [9, с. 36; 10, с. 51].

Почти каждый концерт нашел свое отражение в периодической печати в виде кратких извещений, сообщений в хронике, в критических статьях, заметках. Рецензии содержали фактические данные о концертах (программа, перечень исполнителей, указания на бисы и повторы, на вызовы авторов), краткие и развернутые характеристики исполняемых произведений, общие оценки «Русских симфонических концертов» и целый ряд критических замечаний. Особый интерес представляют характеристики новых сочинений, как первые суждения о произведениях, показываемых публике впервые. «Музыкальное обозрение» писало о значении беляевских концертов: «“Русские симфонические концерты” имеют большое и серьезное значение, заслуга их организаторов перед русским искусством велика» [11, с. 297]. «Нельзя не отнести весьма сочувственно к этим концертам, программа которых составлена весьма заманчиво, – такое обилие совершенно новых сочинений уже известных композиторов, а главное, исполнение множества произведений начинающих авторов – все это должно возбудить огромный интерес в серьезных любителях музыки. Устройство этих концертов есть огромная заслуга энергичных их руководителей» [12, с. 21]. «Эти концерты в высшей степени симпатичны по своей благородной цели служить русскому искусству» [13, с. 18].

В связи с пятилетием «Русских симфонических концертов» 27 марта 1889 г. «беляевцы» и гости под руководством Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова, А. К. Лядова, В. В. Стасова, И. И. Витола (всего более 20 человек) вручили М. П. Беляеву торжественный адрес с акварелью и портретами композиторов, изготовленный И. Е. Репиным, в котором указывалось, что М. П. Беляев создал «дело небывалое – Русские концерты, без которых новейшая русская музыка еще долго была бы нема и неведома» [14, с. 23].

Концерты в прессе называли «выставками» или «смотрами», «отчетами в том, что было сделано нового русскими композиторами за последнее время», «праздником русского искусства» [15, с. 297; 16, с. 197]. Новости, содержащиеся почти в каждой программе концерта, представляли основную притягательную силу как для музыкантов-профессионалов, так и для публики. Пресса неоднократно отмечала, что современные русские композиторы добивались чести быть представленными своими новыми произведениями в «Русских симфонических концертах», и число желающих выступать в концертах возрастало с годами.

Признавая большое значение «Русских симфонических концертов» для отечественного

искусства в целом, критики указывали и на ряд недостатков – односторонность и национальную ограниченность круга исполнителей и авторов, на тенденциозность отбора произведений для исполнения в «Русских симфонических концертах», на пестроту программ, на художественную неполноценность ряда произведений молодых композиторов, на недопустимость исполнения крупных симфонических произведений в отрывках, особенно если это сочинение начинающего автора, на недостаточную подготовленность концерта и подчас плохое исполнение. Эти критические замечания были иногда поспешными, делались на основе впечатлений отдельного концерта, но во всех упреках все же была доля правды.

Особой критике подвергался выбор авторов, их произведений. Руководству «Русских симфонических концертов» ставилось в упрек, что оно занимается пропагандой узкого круга лиц «известной группы композиторов» – Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова – и оставляет в стороне таких музыкантов, как А. Г. Рубинштейн, К. Ю. Давыдов, Ф. Ф. Направник. Задавался вопрос – почему А. Н. Серов, Н. Ф. Соловьев оказываются забытыми, почему мало исполняются произведения М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского, М. А. Балакирева, почему «Русские симфонические концерты» ограничиваются лишь авторами Петербурга и забывают о москвичах.

Принципы, по которым произведение попадало в программы «Русских симфонических концертов», были сформулированы самим М. П. Беляевым. При организации концертов имелось в виду исполнять «те оркестровые и другие сочинения как умерших, так и существующих исключительно русских талантливых композиторов, которые никогда или очень редко исполняются в других концертах... Слово русский композитор понимается в смысле подданства, а затем уже сочинение такого композитора допускалось к исполнению по степени талантливости, не стесняя программы сочинения русской национальностью. Такие условия дают этим концертам полное право называться русскими» [17].

Летом 1889 г. Митрофан Петрович Беляев организовал два концерта русской музыки в Париже, где тогда проходила Всемирная промышленная выставка. Произведения классиков и современных композиторов встретили очень сочувственный прием у французов, получили благожелательные отклики во влиятельной французской прессе.

В 1891 г. Беляевым были основаны «Русские квартетные вечера». Это была первая организа-

ция, целью которой было исполнение камерных произведений исключительно русских авторов. В Петербурге существовали камерные концерты Русского музыкального общества, но они не ставили своей единственной целью исполнение сочинений русских композиторов.

Беляев был страстным любителем квартетной музыки и много лет сам участвовал в любительских оркестрах в качестве альтиста, поэтому он очень ревностно относился к созданию «Русских квартетных вечеров». В качестве исполнителей были приглашены лучшие квартетные ансамбли Петербурга. Состав квартетов со временем менялся. В первый состав входили: Е. Альбрехт (1-я скрипка), А. Гельбке (2-я скрипка), Ф. Гильдебрандт (альт) и А. Вержбилович (виолончель). Последний состав – В. Г. Вальтер (1-я скрипка), И. Э. Кениг (2-я скрипка), А. Ф. Юнг (альт), Ф. Ф. Берр (виолончель).

В 1889 г. для участия в «Русских квартетных вечерах» был приглашен знаменитый богемский квартет в лице Карла Гофмана (1-я скрипка), Иосифа Сука (2-я скрипка), Оскара Недбала (альт) и Гануша Вигана (виолончель).

11 декабря 1891 г. состоялся первый «Русский квартетный вечер» в зале Городского кредитного общества (площадь Островского, 7). Всего состоялось восемнадцать «Русских квартетных вечеров» со времени их основания. Последний вечер был 23 ноября 1909 г. Квартетные вечера проходили в зале Городского кредитного общества, в зале Тенишевского училища (Тенишевское училище – дореволюционное среднее учебное заведение Санкт-Петербурга, которое первоначально размещалось в жилом доме на Загородном проспекте, а с 1900 г. – в построенном для него на выделенные Тенишевым средства здании на Моховой улице (дома 33–35)) и в Малом зале Петербургской консерватории. Ежегодно давалось по одному концерту, за исключением 1895, 1900, 1905 гг., когда концертов не было, и в 1899, 1901 гг., когда вместо одного было два концерта.

«Русским квартетным вечерам», к сожалению, не суждено было длительное существование из-за того, что в русской музыкальной культуре камерная ансамблевая музыка занимала незначительное место, мало привлекала к себе внимание русских композиторов.

«Русские квартетные вечера» существовали до тех пор, пока было что исполнять из новых произведений. Камерные концерты Русского музыкального общества продолжали существовать в силу того, что их программы не были ограничены рамками произведений только русских композиторов. Репертуар этих концертов состоял преимущественно из произведений западноевропейских авторов с включением

русских квартетов, которые занимали в них незначительное место.

Программы «Русских квартетных вечеров» состояли из трех номеров. Часть программ (например, программы 2-го, 4-го, 11-го, 16-го вечеров) состояли целиком из камерных произведений, исполняемых в первый раз, прочие же программы включали в себя одно или два новых произведения или состояли из уже исполненных произведений [18].

Всего в восемнадцати «Русских квартетных вечерах» было исполнено 61 произведение 20 русских авторов, из них 23 сочинения исполнялись в первый раз. Программы концертов состояли из трио, квартетов, квинтетов и пьес для струнных инструментов. В виде исключения в программе двух концертов были помещены сочинения для голоса и фортепиано. В пятнадцатом квартетном вечере, посвященном памяти А. С. Аренского, был исполнен ряд его романсов, сюита для двух фортепиано, а в семнадцатом вечере – прелюдия и fuga для фортепиано А. К. Глазунова и два этюда А. Н. Скрябина. Большинство программ состояло из струнных квартетов. Всего было исполнено 42 квартета разных авторов, 6 квинтетов (из них один квинтет для духовых инструментов Н. А. Римского-Корсакова), одно фортепианное трио и «Пять новинок» А. К. Глазунова. Наиболее богато представлено было камерное творчество С. И. Танеева, А. К. Глазунова, П. И. Чайковского, А. П. Бородин [18].

«Русские квартетные вечера» получили незначительное освещение в тогдашней прессе. В печати имеются сообщения о них, но в заметках нет того интереса, который проявился к «Русским симфоническим концертам».

«Русские симфонические концерты» и «Русские квартетные вечера», в которых постоянно исполнялись новые сочинения русских композиторов, сыграли заметную роль в развитии национальной музыкальной культуры. Их уникальность заключается в том, что они были концертами исключительно русской музыки.

Список литературы

1. 11 писем М. П. Беляева к Н. А. Римскому-Корсакову от 1891–1900 гг. (13 л.). Архив Н. А. Римского-Корсакова // Рукописный отдел Российского института истории искусств (РО РИИИ). Ф. 7. Разд. XII. Ед. хр. 2. Л. 11.
2. Музыкальное обозрение. 1886. № 1. «Извещения»
3. Оссовский А. В. М. П. Беляев и основанное им музыкальное дело: крат. очерк. Санкт-Петербург, 1910.
4. Чайковский П. И. Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Ленинград, 1986.

5. М. П. Беляев Н. А. Гезехусу о своих концертах (8 февр. 1889 г.). Письма Гезехусу (7.12.1888 – 14.02.1889). // РО РИИИ. Ф. 96. Оп. 1. Ед. хр. 145. Л. 3–3 об.

6. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Москва: Музгиз, 1955.

7. Русская музыкальная газета. 1906. № 10.

8. Русская музыкальная газета. 1906. № 11.

9. Музыкальное обозрение. 1886. № 5.

10. Музыкальное обозрение. 1886. № 7.

11. Музыкальное обозрение. 1887. № 22.

12. Музыкальное обозрение. 1887. № 18.

13. Музыкальное обозрение. 1888. № 3.

14. Стасов В. В. Митрофан Петрович Беляев. Москва: Музгиз, 1954.

15. Музыкальное обозрение. 1887. № 22.

16. Русская музыкальная газета. 1908. № 7.

17. Отдел рукописей Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Архив М. П. Беляева. Д. 2695. Л. 1–1 об.

18. М. П. Беляев. Свод программ Русских симфонических концертов и квартетных вечеров // РО РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Д. 710. Л. 345–350.

References

1. 11 letters from M. P. Belyaev to N. A. Rimsky-Korsakov from 1891–1900. (13 sh.). Archive of N. A. Rimsky-Korsakov. Manuscript Department of the Russian Institute of Art History (MD RIAH). F. 7. Sect. XII. N 2, 11 (in Russ.).
2. Musical review. 1886. 1 (in Russ.).
3. Ossovsky A. V. M. P. Belyaev and the music business founded by him. Saint-Petersburg, 1910 (in Russ.).
4. Tchaikovsky P. I. Autobiographical description of travel abroad in 1888. *Tchaikovsky P. I. Musical critical articles*. Leningrad, 1986 (in Russ.).
5. M. P. Belyaev to N. A. Gezekhus about his concerts (Febr. 8.1889). Letters to Gezekhus (7.12.1888 – 14.02.1889). MD RIAH. F. 96. Op. 1. N 145, 3–3 turn. (in Russ.).
6. Rimsky-Korsakov N. A. Chronicle of my musical life. Moscow: Muzgiz, 1955 (in Russ.).
7. Russian musical newspaper. 1906. 10 (in Russ.).
8. Russian musical newspaper. 1906. 11 (in Russ.).
9. Musical review. 1886. 5 (in Russ.).
10. Musical review. 1886. 7 (in Russ.).
11. Musical review. 1887. 22 (in Russ.).
12. Musical review. 1887. 18 (in Russ.).
13. Musical review. 1888. 3 (in Russ.).
14. Stasov V. V. Mitrofan Petrovich Belyaev. Moscow: Muzgiz, 1954 (in Russ.).
15. Musical review. 1887. 22 (in Russ.).
16. Russian musical newspaper. 1908. 7 (in Russ.).
17. Department of Manuscripts of the Saint-Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory. Archive of M. P. Belyaev. D. 2695. 1–1 ob. (in Russ.).
18. M. P. Belyaev. Collection of programs of Russian symphony concerts and quartet evenings. MD RIAH. F. 71. Op. 1. N 710, 345–350 (in Russ.).

Н. С. Клименко

Гендерные интерпретации репродуктивных стратегий в культуре современного российского общества

Неизбежным следствием трансформаций социума является трансформация культуры. Актуальность изучения трансформаций репродуктивной культуры современного российского общества возрастает ввиду очевидного присутствия в данном обществе кризиса гендерной культуры на макросоциальном и микро-социальном уровнях. Гендерная стереотипизация в сфере прокреации все чаще вступает в противоречие с многообразием как маскулинных, так и фемининных репродуктивных сценариев, демаркацией норм и патологий репродуктивного поведения.

Гендерный подход в изучении репродуктивного поведения современных российских мужчин и женщин в рамках данной статьи направлен на типологизацию и анализ маскулинных и фемининных репродуктивных сценариев – от наиболее конформных (пронаталистских) до оппозиционных (антинаталистских). Отказ от абсолютизации натуралистического подхода к интерпретации материнства и отцовства в пользу анализа социокультурных составляющих актуальных на сегодняшний день фемининных и маскулинных репродуктивных стратегий гораздо больше отвечает как общественным потребностям, так и запросам современной гуманитарной науки.

Ключевые слова: репродуктивная культура, сексуальная культура, репродуктивный выбор, маскулинный репродуктивный сценарий, фемининный репродуктивный сценарий, гендерная асимметрия родительства, антинатализм

Natalia S. Klimenko

Gender interpretations of reproductive strategies in the culture of modern Russian society

Transformation of society inevitably leads to transformation of culture. The relevance of studying the reproductive cultural transformations of modern Russian society is increasing due to the obvious presence of gender crisis at the macrosocial and microsocial levels. Gender stereotyping in procreation is increasingly in conflict with the variety of masculine and feminine reproductive scenarios, the demarcation of norms and pathologies of reproductive behavior.

The gender approach in studying of reproductive behavior in modern Russian men and women in this article is aimed to typologize and analyze masculine and feminine reproductive scenarios – from the most conformal (pronatalistic) to oppositional (antinatalistic). The rejection of the totally naturalistic approach to the interpretation of motherhood and fatherhood in favor of analyzing the sociocultural components of the currently relevant feminine and masculine reproductive strategies is much more responsive to the social needs and the demands of modern humanitarian science.

Keywords: reproductive culture, sexual culture, reproductive choice, masculine reproductive scenario, feminine reproductive scenario, gender asymmetry of parenthood, antinatalism

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-41-45

Традиционная натуралистическая интерпретация материнства и отцовства как проявления имманентной биологической потребности в продолжении рода на сегодняшний день теряет свою актуальность в связи с сепарацией сексуальности и репродукции, а также по причине стремительно возрастающей субъективации маскулинных и фемининных репродуктивных стратегий. Несмотря на то, что необходимость продолжения рода (социального воспроизводства) остается несомненной на уровне коллективного сознания, на уровне индивидуального сознания потребность в деторождении (про-

креации) все чаще вступает в конфронтацию не только с репродуктивными возможностями конкретного мужчины или женщины, но и с его или ее личностными ценностями, потребностями и желаниями. Разрушение унифицированной маскулинной и фемининной репродуктивной схемы «сын-отец-дедушка» и «дочь-мать-бабушка», с одной стороны, говорит о демократизации репродуктивной культуры современных развитых обществ, расширении репродуктивных прав и свобод личности, с другой – многообразие репродуктивных форм часто приводит к неопределенности и затрудне-

нии в осознании собственных прокреационных потребностей, неизбежно влечет за собой кризис института семьи и нарастание антинаталистских и депопуляционных настроений.

Несмотря на определенную ригидность, репродуктивная культура современного российского общества испытывает на себе влияние глобализационных процессов – трансформаций гендерной и репродуктивной культуры западных обществ, выраженных в размытии полоролевых границ, а также в девальвации прокреационных ценностей и популяризации антинаталистских позиций.

Очевидно, что в XXI в. под воздействием разнообразных экономических, социальных и личностных факторов российские мужчины и женщины не спешат обзаводиться потомством. Подобное откладывание реализации прокреационных стратегий нередко соседствует с сомнениями в необходимости деторождения как таковой [1, с. 130]. На сегодняшний день российское общество столкнулось с беспрецедентной трансформацией материнства и отцовства как базовых социокультурных ценностей, что актуализирует необходимость культурологического анализа современных репродуктивных практик, конкретизации аксиологического и семантического содержания репродуктивной культуры как неотъемлемой составляющей культуры в целом.

М. А. Беляева определяет репродуктивную культуру как «один из культурных модусов социальной организации общества, представляющий собой исторически трансформирующуюся систему ценностей, верований, норм, знаний, умений и материальных средств, регулирующих репродуктивное поведение человека» [2, с. 77]. Вышеуказанный автор приводит довольно качественный анализ репродуктивной культуры – ее практико-поведенческих, когнитивных, ценностно-нормативных составляющих. Так же довольно уместным, на наш взгляд, является разграничение и концептуализация М. А. Беляевой таких понятий, как «сексуальность», «репродукция» и «прокреация». Репродукция, по мнению М. А. Беляевой, представляет собой более широкое понятие, включающее в себя как реализацию, так и возможное сдерживание фертильности, в то время как прокреация направлена исключительно на деторождение, т. е. реализацию пронаталистского вектора репродуктивного поведения [2, с. 64–69].

Разграничение же сексуальности и репродукции, а уж тем более сексуальности и прокреации, на сегодняшний день является неизбежным следствием сексуальной революции XX в., распространения контрацепции, снижения роли религиозных представлений о тожде-

ственности сексуальности и воспроизводства в общественном сознании большинства развитых обществ.

Как ни парадоксально это звучит, но сексуальное и репродуктивное поведение на сегодняшний день часто являются антагонистами [2], так как сведение интима исключительно к зачатию лишает его спонтанности и необходимой эмоциональности, подчиняет время и технику полового акта графику овуляции, сводит восприятие полового акта к анализу и оценке его результата, нивелируя значимость самого процесса.

Бесспорным также является тот факт, что антинаталистские настроения, выраженные в добровольном отказе от деторождения, на сегодняшний день не подразумевают под собой неизбежный отказ от сексуальной жизни. Напротив, значительное число молодых мужчин и женщин активного репродуктивного возраста сознательно сдерживают свою фертильность именно в связи со страхом утратить собственную сексуальную привлекательность (данный мотив все же более актуален для женщин), риском свести на нет гармонию и свободу в сексуальных отношениях. Модификация гендерной культуры западных обществ, популяризация идеи отказа от бинарности восприятия пола в пользу многообразия гендерных форм так же не способствует популяризации пронаталистских настроений и актуализации семейных ценностей.

Таким образом, в большинстве современных развитых обществ на сегодняшний день присутствует беспрецедентная трансформация ценностных оснований человеческого воспроизводства, дифференциация личностного подхода к реализации собственной фертильности как на маскулинном, так и на фемининном уровнях. Российское общество хоть и отстает в реализации этих противоречивых, с точки зрения прогрессивности, гендерных и репродуктивных тенденций, но и не является исключением на данном проглобализационном фоне.

В рамках данной статьи мы не стремимся декларировать необходимость «возрождения» высокого аксиологического статуса материнства и отцовства в современном российском обществе. На наш взгляд, более целесообразной в рамках гендерного подхода к анализу репродуктивной культуры (в нашем случае, репродуктивной культуры современного российского общества) является деконструкция материнства и отцовства как социокультурных концептов. Данная стратегия подразумевает под собой выявление, типологизацию и дальнейшее изучение многообразия фемининных и маску-

линых репродуктивных сценариев как дифференцированного проявления репродуктивной культуры в современном российском обществе.

Присутствие альтернативных маскулинных и фемининных репродуктивных сценариев, направленных на реализацию, игнорирование или сдерживание собственной фертильности, напрямую связано с проблемой репродуктивного самоопределения (М. А. Беляева) или репродуктивного выбора (А. Шадрина). В своих работах А. Шадрин анализирует проблему репродуктивного выбора в контексте фемининной репродуктивной культуры как осознание и принятие женщиной факта неоднородности репродуктивных сценариев и допустимости реализации ею индивидуальных репродуктивных практик как пронаталистской, так и антинаталистской направленности, исходя из собственных личных потребностей, а не из предписаний социума [3].

Вышеупомянутый автор рассматривает право на репродуктивный выбор для женщины как беспрецедентное, по сути, революционное проявление социальных и культурных трансформаций. На наш взгляд, новизна этого явления слегка преувеличена, так как женщина на протяжении всей истории имела возможность реализовать собственный репродуктивный сценарий, не соответствующий запросам конкретного общества. Вопрос заключается лишь в масштабах данного явления и социальных последствиях (в том числе, рисках) данного выбора для женщины на разных этапах истории человечества. При этом стоит отметить, что репродуктивный выбор на уровне фемининных репродуктивных практик не всегда находится в оппозиции к пронаталистским общественным установкам. Большинство женщин на сегодняшний день продолжают следовать классическому пронаталистскому репродуктивному сценарию, ориентированному на создание семьи и рождение детей.

Анализируя понятие «репродуктивный выбор», А. Шадрин отказывается от эссенциального подхода в пользу социально-конструктивистского и ставит под сомнение восприятие продолжения рода как выражения желания и субъективных потребностей самих женщин. По мнению автора, во многом к рождению детей их побуждает культура: «Материнская работа окружена многочисленными мифами, согласно главному из которых желание рожать и заботиться, а также навыки ухода за детьми встроены в женскую биологию. Еще десятилетия назад в русскоязычных медиа нередко можно было встретить публикации, приписывающие женщинам, отказывающимся от материнства, “психические расстройства” и “диагностирую-

щие” у них “генетические отклонения”... Массовое сокращение рождаемости свидетельствует о том, что репродуктивное поведение определяется не только биологическим фактором, но и способом организации общественной структуры. Кроме того, доминирующая материнская идеология с ее мифологизированным образом “хорошей матери” вытесняет многообразие субъективностей и опытов: не все люди, рожденные в женском теле, хотят быть матерями, не все родившие хотели этого, не все давшие жизнь заботятся о детях, не все матери – биологические» [4, с. 23].

На наш взгляд, наиболее актуальной для изучения в рамках гуманитарного знания является фемининная составляющая репродуктивной культуры российского общества по причине ее противоречивости как на уровне общественного, так и на уровне индивидуального сознания. С одной стороны, Россия стала одной из первых стран, где были легализованы аборты по желанию женщины, после прихода советской власти, с другой – многими исследователями отмечается корреляция женского начала именно с образом матери в рамках российской традиционной гендерной культуры (Е. О. Цалко, О. В. Рябов). В силу длительного господства языческих традиций, связанных с культом порождения, в рамках российской гендерной культуры сформировался устойчивый фемининный архетип женщины-матери, впоследствии эволюционировавший в советский гендерный контракт «Работающая Мать» и на долгое время определивший фемининные репродуктивные пронаталистские стратегии на советском и постсоветском пространстве.

В XXI в. возрастание женской автономности коррелирует с популяризацией альтернативных репродуктивных стратегий. В одной из наших предыдущих статей была представлена типология современного российского материнства, включающая в себя такие репродуктивные сценарии, как «яжемать», «мать», «немать», «небиологическая мать», «чайлдфри», «чайлדהит» [5, с. 128]. В основе представленной классификации находится разнообразие аксиологических интерпретаций и практических реализаций женских репродуктивных стратегий. И если физиологическая составляющая представленных фемининных репродуктивных практик дифференцируется от стратегии сдерживания или игнорирования собственной фертильности до ее фактической реализации, то социокультурная их составляющая включает в себя личностную и социальную рефлексию самого концепта материнства и его аксиологического содержания.

«Яжемать» и «мать» – примеры фемининных репродуктивных сценариев прокреационной направленности, при этом первый из них (само слово «яжемать» получило свое распространение в качестве хештега в социальных сетях) представляет собой гипертрофированную форму активной реализации материнских практик, характеризующую эгоистичной направленностью на удовлетворение потребностей своего ребенка в ущерб комфорту и правам окружающих. «Яжемать» склонна не только проявлять максимальную детоориентированность и уверенность в своем привилегированном положении, но и активно выражать нетерпимость по отношению к женщинам, реализующим иные репродуктивные сценарии. Недостаточная вовлеченность в интересы ребенка является для «яжематери» показателем «плохой матери», вынужденный отказ от рождения детей – платой за грехи, добровольный отказ от воспроизводства – пренебрежением «биологическим долгом», проявлением женского эгоизма и всеобщего падения нравов.

«Мать», в отличие от «яжематери», несмотря на прокреационную направленность реализации репродуктивных практик, не склонна абсолютизировать свой материнский опыт. В нашей классификации «Мать» представляет собой адекватный тип материнства, характеризующийся отсутствием патологического детоцентризма, а также склонности к стигматизации женщин с противоположными взглядами на воспитание или женщин, не имеющих или даже не планирующих детей [5, с. 128–129].

«Небиологическая мать» – это тип социального, но не биологического материнства, включающий в себя реализацию разнообразных семейных форм воспитания (опека, попечительство, усыновление и т. д.). М. А. Беляева определяет данные репродуктивные практики как «социальное преодоление бесплодия», на пути у которого часто встает прокреационная интенциональность [2, с. 106]. Снижение принципиальности последней на уровне общественного сознания ведет к популяризации идеи социального материнства как оптимального способа преодоления репродуктивных сложностей.

«Немать», «чайлдфри» и «чайлдхейт» – все три типа связаны с отсутствием реализации материнских практик, при этом если для «нематери» это связано с объективными факторами (проблемы со здоровьем, отсутствие материальных возможностей или подходящего партнера), то для «чайлдфри» и «чайлдхейт» сдерживание фертильности представляет собой интенциональность субъективного репродуктивного сознания [6, р. 6–7].

В английском языке «немать» можно определить как «childless» (бездетный), в противовес данному понятию добровольно бездетные называют себя «childfree» (свободный от детей), подчеркивая, что в основе их бездетности лежит свобода выбора, а не физиологические или социальные ограничения [7, р. 370].

«Чайлдхейт» (ненавидящий детей), в отличие от «чайлдфри», характеризуются не только неконформностью по отношению к репродуктивному пронатальному мейнстриму, но и нездоровой агрессией по отношению к матерям и их детям. Наиболее активно «чайлдхейт» проявляют себя в Интернете на уровне форумных баталий между матерями и бездетными.

Типология современного российского отцовства может быть представлена как маскулинная интерпретация описанных выше фемининных репродуктивных сценариев. Маскулинная реализация предельной детоориентированности в стиле «яжемать» – явление для российской репродуктивной культуры довольно редкое ввиду имманентно присущей ей гендерной асимметрии родительства. Российский маскулинный репродуктивный сценарий всегда подразумевал под собой заботу исключительно на внешнем уровне (защита, финансовое обеспечение), но абстрагировал мужчину от когнитивного и духовного погружения во все тонкости перинатальных и послеродовых практик. Во многом это было обусловлено исторической необходимостью в оборонительных войнах, в связи с чем мужчина воспринимался скорее не как отец, а как защитник (образ богатыря в богатырском эпосе, образ фронтовика в рамках советской гендерной культуры).

На сегодняшний день намечается очевидное сглаживание гендерных различий в рамках российской репродуктивной культуры. Появление в рамках интернет-коммуникации выражения «яжебать» по аналогии с «яжематерью» говорит о том, что российское общество, пусть и в шуточной форме, пытается определить и концептуализировать новое для российской репродуктивной культуры явление – предельную детоориентированность на грани неадекватности, но уже в мужской интерпретации. Маскулинную реализацию остальных репродуктивных сценариев можно определить как «отец», «неотец», «небиологический отец» и соответственно – «чайлдфри» и «чайлдхейт».

«Мать» и «отец», на наш взгляд, являются наиболее адекватными, социально значимыми и в то же время нейтральными интерпретациями родительства в рамках современной российской репродуктивной культуры. Возникновение альтернативных маскулинных и фемининных ре-

продуктивных сценариев, с одной стороны, при-
вносит в культуру качественное разнообразие, с
другой – является причиной неопределенности
и многих противоречий.

Противоречия современной российской
репродуктивной культуры выражены в присут-
ствии все еще актуальной проблемы гендерно
асимметричного родительства, в нарастании
антинаталистских, но в то же время актуа-
лизации детоцентристских настроений, дефиците
культурно-антропологического осмысления
репродуктивных практик по причине преобла-
дания медицинского вектора в проблематике
данной сферы.

Дифференциация современных маскули-
ных и фемининных репродуктивных сцена-
риев проблематизирует соотношение понятий
репродуктивного выбора и репродуктивного
конформизма, что напрямую связано с темой то-
лерантности по отношению к репродуктивному
«инакомыслию». Все вышесказанное актуа-
лизирует дальнейшую необходимость изучения ма-
скулинной и фемининной интерпретации репро-
дуктивных практик в современном российском
обществе с точки зрения аксиологического, се-
мантического, социально-конструктивистского
и гендерного подходов.

Список литературы

1. Архангельский В. Н. Репродуктивное и брачное поведение // Социологические исследования. 2013. № 2. С. 129–136.
2. Беляева М. А. Культура репродуктивного поведения в российской повседневности: монография. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2011. 256 с.
3. Шадрина А. Не замужем: секс, любовь и семья за пределами брака. Москва: Новое лит. обозрение, 2014. 234 с.
4. Шадрина А. Дорогие дети: сокращение рождаемости и рост «цены» материнства в XXI веке. Москва: Новое лит. обозрение, 2017. 392 с.

5. Клименко Н. С., Карелина Н. А. Материнство как социокультурный концепт (типология, трансформация, перспективы) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 46. С. 126–130.

6. Basten S. Voluntary Childlessness and being Childfree / St. John's College Oxford, Vienna Inst. of Demography. Oxford; Vienna, 2009. 23 p. (The future of human reproduction: working paper № 5). URL: <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.701.9495&rep=rep1&type=pdf> (дата обращения: 2.08.2020).

7. Park K. Choosing childlessness: Weber's typology of action and motives of the voluntarily childless // Sociological Inquiry. 2005. № 3. P. 372–402.

References

1. Archangelskiy V. N. Reproductive and nuptial behavior. *Sociological researches*. 2013. 2, 129–136 (in Russ.).
2. Belyaeva M. A. Culture of reproductive behavior in Russian everyday life. Yekaterinburg: Ural State Ped. Univ., 2011. 256 (in Russ.).
3. Shadrina A. Not married: sex, love and family out of marriage. Moscow: Novoe lit. obozrenie, 2014. 234 (in Russ.).
4. Shadrina A. Costly children: reducing of birth rates and rising «price» of maternity in XXI century. Moscow: Novoe lit. obozrenie, 2017. 392 (in Russ.).
5. Klimentenko N. S., Karelina N. A. Motherhood as a sociocultural concept (typology, transformation, prospects). *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Art*. 2019. 46, 126–130 (in Russ.).
6. Basten S. Voluntary Childlessness and being Childfree / St. John's College Oxford, Vienna Inst. of Demography. Oxford; Vienna, 2009. 23. (The future of human reproduction: working paper № 5). URL: <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.701.9495&rep=rep1&type=pdf> (accessed: Aug. 2. 2020).
7. Park K. Choosing childlessness: Weber's typology of action and motives of the voluntarily childless. *Sociological Inquiry*. 2005. 3, 372–402.

Образовательные традиции в дореволюционной России в начале XX в.

Рассматривается завершающий этап существования Российской империи, ее достижения, идеи и направления развития в сфере образования. Именно период конца XIX и начала XX в. представляется особенно ярким явлением, которое наполнилось многочисленными педагогическими идеями. В это время происходит столкновение различных взглядов на процесс образования: новациям и прогрессивным концепциям противостоят традиции и «охранительные» идеи государства. В статье анализируются задачи и функции обучения с точки зрения государственного контроля, изменения, которые претерпевала педагогическая система, попытки и основные этапы ее реформирования в соответствии с общественными запросами. Исследуются традиции отечественного образования в высшей школе на примере Московского и Петербургского университетов, их характерные особенности, специфика публичной деятельности профессорско-преподавательского состава.

Ключевые слова: образование, просвещение, отечественная образовательная традиция, Министерство народного просвещения, П. Н. Игнатьев, Московский государственный университет, Санкт-Петербургский государственный университет

Vadim A. Kobylskov

Features and educational tradition in pre-revolutionary Russia of the 20th century

The final stage of the existence of the Russian Empire, its achievements, ideas and development directions in the field of education are considered. It was the period of the late XIX and early XX century that seems to be a particularly striking phenomenon, which was full of numerous pedagogical ideas. Currently, there is a clash of different views on the process of education: traditions and “protective” ideas of the state oppose innovations and progressive concepts. The article analyzes the tasks and functions of education from the point of view of state control, the changes that the pedagogical system underwent, the attempts and the main stages of its reform in accordance with public requests. The traditions of domestic education in higher education are considered on the example of Moscow State and St. Petersburg State universities, their characteristic, the specifics of public activities of the faculty.

Keywords: education, enlightenment, domestic traditions, Ministry of Education, P. Ignatiev, Moscow State University, Saint Petersburg State University

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-46-50

Рассматривая вопрос сферы образования в дореволюционной России, необходимо понимать, что в начале XX в. была иная интерпретация и представление о его сути. Под «образованием» подразумевался не только процесс обучения, но еще и воспитание, целью которого было формирование патриотичной, религиозной (православной) личности, с почтением относящейся к традициям государственной (императорской) власти. Так же до 1917 г. не было установленного, единого названия всех учебных заведений начального и среднего уровня. Термин «школа» стал общепринятым лишь после революции 1917 г., до этого он существовал наравне с рядом других обозначений в сфере образования: гимназия, училище, пансион, семинария, учебное заведение, лицей и др. Различия, разумеется, не ограничивались лишь формально-отличиями названий, неодинаковыми были и учебные программы. Отчасти подобное разнообразие способствовало сохранению классового состава общества – дети непривилегированных

сословий оказывались в менее выгодном положении и как следствие гораздо реже поступали в университет, что в свою очередь сокращало их возможное присутствие в числе госслужащих [1]. Вообще, благодаря разветвленной иерархии, учебные заведения, принадлежащие одной и той же классификационной ступени, могли давать совершенно различный уровень знаний и возможные перспективы своим выпускникам.

Следует отметить, что попытка создания единой школы была предпринята министром просвещения П. С. Ванновским, но она не получила одобрения Николая II. Таким образом, система образования, имела приблизительно следующую четырехэтапную структуру:

1. Начальные и грамматические школы, длительность обучения которых варьировалась от двух до пяти лет.

2. Высшие начальные школы и общеобразовательные учреждения. На этой ступени продолжительность обучения была от шести до восьми лет.

3. Различные учебные заведения так называемого «гимназического» уровня: реальные училища, классические, реальные и женские гимназии, кадетские корпуса и семинарии. Длительность обучения составляла от семи до восьми лет. Учебные заведения, как правило, требовали лишь окончания курса начальной школы, а в дальнейшем давали возможность поступления в университет, т. е. итоговый срок обучения с момента поступления в начальное учебное заведение до выхода из гимназии достигал в среднем двенадцать лет, возраст самих выпускников – двадцать–двадцать один год.

5. Высшие учебные заведения: духовные академии, лицеи, институты, университеты и высшие училища [2, с. 24].

Вне официальной системы достаточно распространенным было домашнее обучение. Оно в силу своей дороговизны не было широко распространено, им пользовались преимущественно состоятельные, как правило дворянские, слои общества. Качество получаемого образования напрямую зависело от педагога или приходящего учителя. В большинстве случаев такой формат обучения являлся крайне эффективным и способствовал тесному взаимодействию наставников и родителей, заинтересованных в уровне получаемых их детьми знаний. Зачастую к одиннадцати годам дети уже были вполне способны читать на нескольких языках. Большой процент приходящих педагогов – студенты и семинаристы, зарабатывающие на свое обучение репетиторством.

Разбирая вопрос начального образования, необходимо понимать, что обучение не ограничивалось освоением элементарных знаний – письма, чтения и арифметики. Основной функцией детского образования была культурно-просвещенческая. Главнейшей задачей являлось приобщение к православной традиции, духовной жизни общества, а также развитие интеллектуального потенциала. Однако либерально настроенной общественностью такое положение дел подвергалось критике. В подобной религиозно-традиционной системе обучения видели устаревшую модель с самодержавно-православными-охранительными чертами. Власть, опиравшаяся на традиции, рассчитывала в первую очередь на церковно-приходской тип школы, воспитательно-образовательный процесс которых вызывал больше доверия, нежели у более популярных в народе земских школ. Последние, вопреки накладываемым на земства ограничениям, оставались наиболее массовым видом школ первой ступени.

Кроме того, двадцатый век, охарактеризованный стремительным развитием педагоги-

ческой теории, обнаруживал альтернативные методики обучения. Часть из них нашла свое воплощение и на территории России в рамках частных учебных заведений, экспериментальных школ. «Начало XX века – это время усвоения российским образованием глобальных педагогических идей. Речь идет в первую очередь о педацентризме – развороте образовательного процесса в сторону ребенка-солнца, вокруг которого должны были в соответствии с его интересами и потребностями вращаться учителя, предметы, учебный план...» [3, с. 4]. В это период возникает интерес к пришедшей с Запада идее трудовой школы. Суть ее представлений – в совмещении интеллектуальной деятельности и физического труда, вовлекая учащегося, таким образом, в деятельностно-познавательный процесс. Кроме того, возникали школы, обучение в рамках которых проходило в формате игры или с игровым уклоном, а также заимствованная у Великобритании идея скаутского движения, которое станет прообразом созданной после революции организации пионеров.

Проблема высшего образования в России начала XX в. представляется даже более острой и многосторонней, чем проблема начальных ступеней. Правительство понимало потребность подготовки квалифицированных специалистов, вдобавок к этому постоянно росли социальные потребности в государственных служащих и дипломированных работниках. Они были основной массой государственных деятелей, чиновников правительственных служб и государственных управленцев. Однако вместе с тем со стороны правительства существовало и недовольство внутренними процессами в учебных заведениях.

Система высшего образования имела крайне запутанную структуру: разные учебные заведения находились в разном статусе. Кроме университетов, имелись как привилегированные лицеи, ориентированные преимущественно на дворян, с учебными планами, приближенными к университетским, так и лицеи, представляющие собой что-то промежуточное между гимназией и высшим учебным заведением. «До 1917 г. Управление российской высшей школой было многоведомственным. 65 государственных высших учебных заведений на правах местных учреждений входили в состав десяти министерств, а также св. Синода, Собственной его императорского величества канцелярии по учреждению имп. Марии Федоровны» [4, с. 139].

С 1899 г. Министерство народного просвещения, возглавляемое Н. П. Боголеповым, готовило реформу преобразования университетской системы. Для этого под руководством П. С. Ванновского была учреждена специальная комиссия,

которая рассчитывала прийти к общему согласию между преподавательским составом, учебным руководством и самими студентами. Однако ее планам было не суждено сбыться вследствие убийства Н. П. Боголепова. После него пост министра достался П. С. Ванновскому, который был вынужден пойти на определенные уступки. Отныне студентам позволялось формировать кассы взаимопомощи, создавать студенческие организации, кроме того, были легализованы старосты. Одновременно с этим Министерство создало новую комиссию, для реорганизации системы высшего образования, однако до революционных волнений сколько-нибудь значимых результатов ей добиться не удалось.

В целом политика государства иллюстрировала метание между двумя подходами – реакционным и либеральным. Приверженцы первого «лагеря» занимали посты идеологов второго, и наоборот. Вкупе с этим различные ведомства могли придерживаться разных курсов, что только добавляло хаотичности и непредсказуемости в образовательную сферу.

Власть видела опасность в развивающемся студенческом движении и потому пыталась оградить его от участия в политике. Университеты, исторически обладающие достаточно солидной автономией, постепенно становились неподконтрольной государству общественной силой. Подобное состояние дел справедливо не удовлетворяло руководящие круги. Часть студентов не была рада перспективе госслужбы, таким образом, институты превращались скорее в клубы политического толка, чем в учебные корпорации, нацеленные на получение знаний. Отчасти это объяснимо и тем, что по успешному завершению обучения далеко не все могли найти достойную работу. Высшие слои общества в такой ситуации оказывались естественно более защищенными, покровительство родителей, личные связи, финансовое обеспечение делала их более конкурентоспособными при прочих равных. Таким образом, менее обеспеченные своим будущим являлись потенциальными участниками революционных движений.

Само поступление в высшие учебные заведения регламентировалось правилами 1908 г. Согласно им, к автоматическому зачислению полагались выпускники гимназий, обладающие аттестатом зрелости, ученики Александровского лицея и Училища правоведения. Дополнительной экзаменации подлежали все прочие: выпускники коммерческих и реальных училищ, а также ученики кадетских корпусов были вынуждены сдавать латинский язык; студенты иных учебных заведений сдавали экзамены вообще по всем дисциплинам.

Так же вследствие реформы была подвергнута изменению и сама структура образования. Взамен курсовой системы внедрялась предметная. Отныне перевод на следующий курс осуществлялся по итогам весенних экзаменов, в соответствии с предметами, подлежащими освоению на текущем курсе. Плюсом такой системы являлась возможность самим учащимся комбинировать предметы в пределах программ и экзаменоваться по мере готовности. Таким образом, студенты могли составлять свой план обучения и распределять нагрузку, что в теории повышало и качество получаемых знаний, к тому же следствием такой системы стало заметное увеличение объема самостоятельной работы учащихся. Помимо прочего присутствие на лекциях становилось добровольным, однако лабораторные и практические занятия по-прежнему были обязательными. Вместе с тем обучение все еще оставалось достаточно консервативным. Кроме университетов технической направленности, остальные по-прежнему уделяли огромное внимание классическим языкам.

С точки зрения финансовой доступности, образование являлось платным и при этом достаточно дорогим. Однако существовала практика государственных и общественных стипендий. Число стипендиатов регулировалось в каждом конкретном учебном заведении отдельно, на основе уставов университетов. Государственные стипендии, как правило, предполагали дальнейшую отработку студентом потраченных на его обучение средств, либо в случае отказа от работы «по назначению» было необходимо возместить ее стоимость в полном объеме.

Говоря о традициях высшего образования, нужно заметить, что оно ориентировано на два центра научной мысли – петербургский и московский, флагманами которых, соответственно, являлись Императорский Петроградский университет и Императорский Московский университет. Будучи двумя старейшими вузами Российской империи, они оказывали значительное влияние на остальные высшие учебные заведения страны, так, например, некоторые провинциальные университеты становились их «младшими братьями», являясь в некотором роде их филиалами. В их числе, например, университет в Перми, в котором вели преподавательскую деятельность молодые специалисты из Петербурга [5, с. 117].

Петербург и Москва, таким образом, были как бы разделены на «два лагеря», где исповедовались отличные друг от друга научные подходы и складывались собственные научные школы. Столичный центр был некоторым средоточием всего государственно-бюрократическо-

го аппарата. Но вместе с тем здесь со времен декабристов обнаруживалась и концентрация революционных сил. Москва же, не подверженная столь серьезному правительственному воздействию, оказалась отчасти более свободна, но вместе с тем революционное движение здесь не нашло достаточной опоры для развития. Однако Москва с давних времен являлась средоточием дворянской оппозиции, и позднее ей было суждено стать центром либерального политического движения. Западнические, как и славянофильские кружки, первоначально были «открыты» здесь, и здесь же они развивались. Москва стала олицетворением национального духа, его нрава, характеризующая большей общественной пассивностью. Она в некоторой степени была воплощением надежды на преодоление внутреннего кризиса страны. В ней интеллектуальные круги желали видеть оплот традиционной, исконно русской культуры в противоположность европеизированному Петрограду с его излишней столичной канцелярщиной. Подобные политико-общественные условия сформировали различное значение и роль Петроградского и Московского университетов.

Внешние обстоятельства оставляли значительный след на внутреннем положении высшей школы. В Петербурге университет органично вписывался в городскую атмосферу, отражая некоторую чинность и холодность, но вместе с тем вежливость во взаимоотношениях и неприменную обязательность руководства и профессоров. В отличие от него Москва выделялась своей оппозиционностью, что нередко проявлялось в забастовках преподавательского состава и студентов. Для нее характерна и близкая связь научно-интеллектуального с предпринимательскими кругами. Этому в первую очередь способствовало активное участие ряда профессоров в политической жизни общества. Во вторую очередь – богатая традиция городского самоуправления. Подобная кооперация порождала особый характер Московской научной школы, не присущий для Петербурга – уклон в научно-исследовательской работе на общественно-важные темы, имеющие практическую значимость. Для примера стоит взглянуть на разные подходы исторических школ двух городов. Для Петербурга был характерен исторический анализ «от источника», следовательно, особое развитие источниковедения как особенной научной дисциплины, культивирование источниковедческого подхода. Такой тип исследований порождал интерес к гносеологическим вопросам исторической науки. Так же большой уклон делался и в сторону археологии, так как в го-

роде располагались постоянная Историческая и Археологическая комиссии – центры публикации источников. Помимо этого исследования Петербургской школы фокусировались на фактическом анализе, а не на априорном теоретизировании. Само историческое сообщество было несколько аморфным, его отличала склонность к дистанцированию от политической стороны жизни общества.

Традиция московского центра существенно отличалась, изучение дисциплины не отталкивалось от источников, преобладала нацеленность на социальную значимость. Наиболее ярко выраженное построение концепции базировалось на основе исследованного, шло формирование «исторической социологии». Историческое сообщество, наоборот, активно участвовало в политической деятельности. Так же, в отличие от Петербурга, где наличествовали две значимые фигуры (А. С. Лаппо-Данилевский и С. Ф. Платонов), в Москве был один характерный лидер – В. О. Ключевский, взрастивший крупную плеяду знаменитых специалистов. Концепция его истории России опиралась на классовый подход, акцент в котором делался на экономико-социальных аспектах.

Один из наиболее знаменитых русских историков А. А. Кизеветтер, характеризуя своеобразие Московского университета, где ему довелось учиться и преподавать значительный период времени, отмечал объединение требований науки с запросами общества, органическое сочетание преданности научной истине со служением социальному благу [6, с. 322]. Такое стремление встать в авангарде общественного движения и отражало различие Московского и столичного центра.

Специфической особенностью русских университетов традиционно являлся их общественно-публицистический характер. К примеру, практически с самого основания Московский университет организовывал различные общественно-публицистические мероприятия, лекции, охватывающие широкие слои общества. Петроградским профессорам была свойственна занятость в печатных СМИ. Пресса того времени была наполнена авторами из числа преподавателей Петербургского университета. Примечательно, что, подавая отчетные декларации, они в своей деятельности за обозначенный период вписывали свои появления в периодической печати, зачастую не имевшие прямой связи с наукой.

Помимо этого, следует понимать, что важным аспектом отечественной традиции образования и науки, является тот факт, что она практически была создана приглашенными специалистами и иностранцами. Разумеется, с

течением времени произошло последовательное выравнивание количества отечественных и иностранных ученых в различных научных и образовательных учреждениях. Для примера, к моменту революции 1917 г. в состав Академии наук входило два иностранных члена, а если сравнить с XVIII в., то мы увидим всего лишь 32 % русских академиков [7, с. 197].

В целом ситуация в сфере образования в дореволюционной России начала XX в. требовала активной реформации, и попытка всеобъемлющей реформы была проведена. В апреле 1915 г. министром народного просвещения назначили П. Н. Игнатьева. В тяжелых политических и экономических условиях, когда страна находилась в состоянии войны, требовалось реформировать всю систему образования. Итогом длительных интеллектуальных поисков широкого числа общественных, публичных деятелей, учителей и педагогов, входивших в особую комиссию, явился выработанный к 1916 г. пакет реформ. В соответствии с ним в империи вводилась единая средняя общеобразовательная школа – гимназия с семилетним периодом обучения. Она делилась на две ступени: первая – с первого по третий класс и вторая – с четвертого класса по седьмой. Она рассматривалась в единстве высшей и низшей школой, предусматривалось и согласование учебных программ. Это должно было осуществлять так же и возможность свободного перевода между различными типами учебных заведений в рамках одной и той же ступени [1].

Предполагалась, что новая школа станет самодостаточной, а не служащей цели подготовки к учебе в высшем учебном заведении. Помимо этого, идеей новой реформы была тесная связь общественно-государственного контроля и вовлечение в этот процесс родителей. Для управления учебными заведениями организовывались школьные комитеты (схожие с теми, что ранее существовали на уровне уездов школьных комитетов по начальному образованию). Авторы реформы предполагали, что родители учеников будут активными участниками подобных комитетов, что позволит частично избежать бюрократизации образовательного процесса. Школа, таким образом, по замыслу создателей, должна была стать центром общественной жизни.

Относительно высшей школы утверждался проект «Об учреждении университетов нового типа и о представлении университетам открывать факультеты по прикладным наукам». Предполагалось сделать особый акцент на техническом образовании с последовательным освоением программы от начальной школы до высшей технической. Такие учебные заведения представ-

ляли бы собой научные центры, продвигающие технические знания в общественную жизнь.

К сожалению, планам по переустройству образования не суждено было сбыться. Петр Николаевич Игнатьев получил должность министра в чрезвычайно тяжелый для страны период: война, напряженная политическая ситуация не дали возможности внедрить подготовленные комиссией реформы. Тем не менее, они имели колоссальный потенциал и должны были стать естественным продолжением отечественной образовательной традиции, ее логичным завершением.

Список литературы

1. Богуславский М. В. Реформы российского образования XIX–XX вв. как глобальный проект. URL: <http://ecsocman.hse.ru/data/2011/05/06/1268034291/02bog.pdf> (дата обращения: 23.02.2019).
2. Сапрыкин Д. Л. Образовательный потенциал Российской империи. Москва: ИИЕТ РАН, 2009. 176 с.
3. Богуславский М. В. XX век российского образования. Москва: Per se, 2002. 319 с.
4. Иванов А. Е. Высшая школа России в конце XIX – начале XX века. Москва: Акад. наук СССР, Ин-т истории СССР, 1991. 392 с.
5. Валк С. Н. Избранные труды по историографии и источниковедению /ред. и сост. В. Н. Гинев. Санкт-Петербург: Наука, 2000. 664 с.
6. Кизеветтер А. А. Исторические отклики. Москва: Изд. К. Ф. Некрасов, 1915. 390 с.
7. Струве П. Б. Patriotica: Россия. Родина. Чужбина. Санкт-Петербург: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 2000. 352 с.

References

1. Boguslavsky M. V. Reforms of Russian education in the XIX–XX centuries as a global project. URL: <http://ecsocman.hse.ru/data/2011/05/06/1268034291/02bog.pdf> (accessed: Febr. 23.2019) (in Russ.).
2. Saprykin D. L. Educational potential of the Russian Empire. Moscow: Inst. of the History of Natural Science and Technology, 2009.176 (in Russ.).
3. Boguslavsky M. V. Twentieth century of Russian education. Moscow: Per se, 2002. 319 (in Russ.).
4. Ivanov A. E. Russian higher school in the late XIX – early XX. Moscow.: Acad. of Sciences USSR, Inst. of History of the USSR, 1991. 392 (in Russ.).
5. Valk S. N.; Ginev V. N. (ed., comp.) Selected works on historiography and source study. Saint-Petersburg: Nauka, 2000. 664 (in Russ.).
6. Kizevetter A. A. Historical responses. Moscow: K. F. Nekrasov, 1915. 390 (in Russ.).
7. Struve P. B. Patriotica: Russia. Homeland. Chuzhбина. Saint-Petersburg: Russ. Christian Humanitarian Inst., publ. house. 2000. 352 (in Russ.).

О. А. Короткова

Роль дипломатии в формировании петербургских коллекций памятников Китая (1802–1917 гг.)

Статья посвящена исследованию связей между развитием отечественной дипломатии и формированием коллекций памятников культуры Китая в Санкт-Петербурге в 1802–1917 гг. в период деятельности Министерства иностранных дел Российской империи. Показано, что углубление дипломатических отношений позволило вести разнообразные исследования и собирать памятники культуры Китая в музеях. В первой половине XIX в. члены Русской духовной миссии в Пекине привозили в Санкт-Петербург памятники письменности, произведения искусства, этнографические материалы из Китая. Эти предметы передавались в музеи и научные учреждения или некоторое время оставались в частных коллекциях. Особое внимание уделено малоисследованной прежде практике хранения памятников письменности и материальной культуры Китая в помещениях Азиатского департамента Министерства иностранных дел в здании Главного штаба. Во второй половине XIX в. стали появляться частные коллекции дипломатов, проходивших службу в Китае, а к концу века научные исследования стали проводиться уже в форме экспедиций с поддержкой российских дипломатических миссий. Успехи в дипломатии, позволившие устанавливать межгосударственные отношения на новом высоком уровне, выразились в большом количестве дипломатических даров из Китая, поступавших на хранение в царские коллекции. На примере выставок в Главном штабе Государственного Эрмитажа показано, как современная экспозиционная деятельность с участием этих произведений открывает новые горизонты для научно-исследовательской работы.

Ключевые слова: Министерство иностранных дел, Азиатский департамент, Цинская империя, Русская духовная миссия в Пекине, Главный штаб Государственного Эрмитажа, дипломатия, памятник, музей

Olga A. Korotkova

Role of diplomacy in the formation of Saint-Petersburg collections of Chinese cultural monuments (1802–1917)

The paper investigates connections between development of Russian diplomacy and formation of collections of Chinese cultural monuments in Saint-Petersburg in 1802–1917, years when Ministry of Foreign Affairs of Russian Empire was operating. It is shown that intensification of diplomatic relations led to many different researches and collecting of Chinese cultural monuments in museums. Members of Russian Spiritual Mission in Beijing brought manuscripts and books, works of art, ethnographic materials from China to Saint-Petersburg in the first half of the XIXth century. These objects were transmitted to museums, scientific organizations or stayed in private collections for some time. Special attention is given to scantily explored practice of storing Chinese written and material culture monuments in rooms of Asian department of Ministry of Foreign Affairs in General Staff building. Private collections of diplomats working in China started to form in the second half of the XIXth century. Research in form of expeditions with the help of Russian diplomatic missions in China became possible by the end of the century. Diplomatic success that led to establishing international relations on a new high level helped to gain a lot of diplomatic gifts from China that came to tsars' collections. Exhibitions in General Staff building of the State Hermitage show how modern exhibition activity with these monuments opens new horizons for scientific work.

Keywords: Ministry of Foreign Affairs, Asian department, Qing dynasty, Russian Spiritual Mission in Beijing, General Staff building of the State Hermitage, diplomacy, monument, museum

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-51-56

Внешнеполитическое ведомство Российской империи – Министерство иностранных дел (МИД) было образовано указом императора Александра I 8 сентября 1802 г. и просуществовало до Октябрьской революции. Организацией восточной политики в МИДе занимался основанный в 1819 г. Азиатский департамент, в ведении которого находился Институт восточных языков (с 1823 г.) и Русская духовная миссия в Пекине

(до 1864 г.). Центральные подразделения МИД, в том числе Азиатский департамент, с 1830 г. располагались в восточном крыле здания Главного штаба на Дворцовой площади, на территории которого сегодня открыты новые экспозиционные пространства Государственного Эрмитажа.

В центре нашего внимания – коллекции памятников культуры крупнейшего восточного соседа России – Китая, собранные благодаря

деятельности Министерства иностранных дел. С 1611 г. Китай находился под управлением маньчжурской династии Цин, которая в XVIII в. присоединила к китайскому государству территории Монголии, Тибета и Восточного Туркестана. Рукописи, произведения декоративно-прикладного и изобразительного искусства, разнообразные этнографические материалы поступали с территории этой огромной страны в отечественные собрания благодаря работе подразделений МИДа, поддерживаемых им организаций и отдельных сотрудников.

Групп памятников, доставленных в Россию таким образом, не так уж и много в сравнительном отношении, если рассматривать их в контексте огромного количества произведений китайского искусства и ремесла, что поступали на российский рынок в XIX в. Вместе с этим с территории Китая подобным путем поступил значительный массив памятников по сравнению с другими азиатскими странами. Это явление требует осмысления и может, на наш взгляд, выступать в качестве убедительного примера в исследовании влияния дипломатии на развитие музеев. Анализ формирования таких коллекций поможет выявить связи между накоплением памятников материальной культуры Китая в отечественных музеях и этапами построения отношений с этой страной. Проблема также предоставляет почву для размышления о роли государства в построении образа чужой культуры (в данном случае – Китая), которое происходит в музеях.

Академик В. С. Мясников выделяет две модели отношений, складывавшихся на протяжении XIX – начала XX в. между Российской и Цинской империями [1, с. 14–15]. Первая модель, установившаяся еще с начала XVII в., является смешанной: при сходстве социально-экономических условий цивилизационные различия были столь глубоки, что не позволяли сложиться равноправным отношениям между двумя странами. Со стороны России политическое взаимодействие с Китаем рассматривалось как контакт равных субъектов международных отношений, однако такой подход был невозможен в рамках традиционной китайской политической культуры.

Вторая модель отношений Китая с Россией названа В. С. Мясниковым моделью равносильных связей, и она охватывает период с середины XIX в. до 1917 г. [1, с. 15]. Данная стадия характеризуется построением капитализма в обеих странах, экономическими и политическими кризисами и знаменует закат империй. В этот период в ходе стремления к равносильным отношениям было заключено наибольшее число

торговых договоров и международно-правовых актов между двумя странами. На возникновение новой модели сильно повлияли изменения в отношениях Китая и стран Европы с середины XIX в. Стремление европейцев проникнуть на внутренние рынки Цинской империи привело к тому, что она оказалась под сильным влиянием извне. Были развязаны «опиумные войны», совместными усилиями европейских стран были подавлены Тайпинское (1861 г.) и Ихэтуаньское восстания (1901 г.), увеличился вывоз культурных ценностей из страны.

В первой половине XIX в. крупнейшим российским центром по изучению китайской культуры являлась Русская духовная миссия в Пекине, с деятельностью которой были связаны знаменитые ученые – архимандриты Иакинф (Н. Я. Бичурин), Петр (П. И. Каменский), Палладий (П. И. Кафаров) и др. Миссия отправлялась в Китай в среднем каждые 10 лет и состояла примерно из 10 человек, в ее состав входили духовные лица и ученые, чиновники, иногда даже художники. Светская часть миссии занималась изучением китайского, маньчжурского, тибетского и монгольского языков, а по возвращении причислялась к составу Азиатского департамента в качестве переводчиков – драгоманов. До начала 1860-х гг., пока миссия находилась под управлением Азиатского департамента, в российские столичные коллекции поступали разнообразные предметы, собранные ее представителями в Китае. Памятники искусства, культуры и быта оседали в хранилищах Азиатского департамента, поступали в соответствующие учреждения или оставались у коллекционеров.

Памятники письменности поступали на хранение в библиотеку Азиатского департамента. «Китайская библиотека», собранная членами духовной миссии, была частью обширного книжного собрания Азиатского департамента, где хранились путевые заметки и другие сочинения российских дипломатов, отечественная и зарубежная востоковедная литература. Библиотека располагалась, по всей видимости, по соседству с рабочими кабинетами этого департамента в здании МИДа в восточном крыле Главного штаба.

В 1843 г. отцом Аввакумом Честным была составлена опись рукописных и печатных произведений «китайской библиотеки», изданная в следующем году на языках оригиналов. Она получила название «Каталог книг, рукописям и картам на китайском, маньчжурском, монгольском, тибетском и санскритском языках, находящимся в библиотеке Азиатского департамента». В каталог вошло 395 работ на китайском языке на тему истории, географии, статистики, архео-

графии, философии, государственного управления, конфуцианства, христианства, буддизма, даосизма и ислама, естественных наук и медицины, сельского хозяйства и промышленности, математики и астрономии, филологии, а также художественная литература. 60 произведений на маньчжурском языке не были столь разнообразны по своей тематике, однако включали раздел по военному искусству. Каталог завершали книги на монгольском, тибетском и санскрите, посвященные в основном буддизму. Вместе с географическими и астрономическими картами они насчитывали еще 154 единицы.

Важнейшим пополнением «китайской библиотеки» стало чрезвычайно редкое и дорогое издание – 170 томов буддийских канонических текстов на тибетском языке «Ганджур», которые были подарены 12-й Духовной миссии (1840–1849 гг.) китайским императором. Они хранились в Азиатском департаменте, в то время как вторая часть подарка, «Данджур», еще долгое время оставалась в Пекинском хранении миссии [2, л. 1].

Книги «китайской библиотеки» хранились в небольшом тесном помещении, и доступ ученых-востоковедов к этим сокровищам Министерства был ограничен. Летом 1864 г. коллекция покинула стены Азиатского департамента, чтобы влиться в собрание Императорской Академии наук [2, л. 3]. Чуть ранее таким же путем в типографию Академии наук были доставлены ящики с китайскими свинцовыми и деревянными шрифтами, которые были привезены из Китая генерал-адъютантом графом Е. В. Путятиным в 1859 г. [3, л. 1].

Но в хранении Азиатского департамента находились не только памятники письменности. В следующем, 1865 г., из здания на Дворцовой площади в Императорский Эрмитаж были перевезены памятники материальной культуры Китая и предметы быта, доставленные в Санкт-Петербург духовной миссией и находившиеся на протяжении более 20 лет в комнатах департамента.

Начало этому необычному собранию было положено в 1841 г., когда по поручению Министерства иностранных дел пристав духовной миссии Н. И. Любимов вывез из Китая коллекцию китайских редкостей. Часть была сразу же передана в Азиатский музей Академии наук, а часть осталась в департаменте, постепенно возрастая за счет передач других китайских, а также японских предметов от членов миссии. Особо была выделена «коллекция буддийских идолов», переданная в департамент после смерти иеродьякона Илариона [4, л. 1]. В списке для передачи в Эрмитаж, обнаруженном нами в Ар-

хиве внешней политики Российской империи, коллекция «идолов», или «истуканов», а также других персонажей буддийского культа состоит из 19 пунктов и включает в общей сложности 29 фигур [4, л. 2–2 об]. Приведены имена божеств на санскрите, китайском, тибетском, монгольском языках (в русской транскрипции), дано их краткое описание, материал, из которого создан памятник (в большинстве – бронза) и даже, в некоторых случаях, отличительные особенности иконографии (например, «Шакемуни, или Будда, в том виде, как он изображается монголами», «Яман-дага, монгольское изображение гения-посредника между людьми и богами. Все его атрибуты выражают: власть, любовь и услужливость» [4, л. 2]). Перечень продолжался предметами – принадлежностями культа, такими как молитвенники, свечи и курильницы. В ряде случаев отмечено, что изделие старинное, иногда указано время создания, как, например, для бронзовой курильницы династии Мин – 1420-е гг. [4, л. 3]. Далее по списку указаны предметы, представлявшие, очевидно, этнографический интерес: «талисманы», мужские, женские и детские предметы одежды, обувь и аксессуары, кабинетные принадлежности, предметы быта – в основном посуда, продукты питания (чай пуэр, ласточкины гнезда и др.) и пр. Завершил передачу ящик с коллекцией старинных китайских монет, поступивший из Азиатского департамента в Мин-кабинет Эрмитажа в 1866 г. [4, л. 11].

В Азиатском департаменте, в отличие от принадлежащего ему Учебного отделения восточных языков, не был сформирован музей, и, по всей видимости, не было и научно подготовленного, хорошо организованного хранения книг и вещей. Однако главной причиной передачи предметов из департамента в Эрмитаж и Академию наук были, очевидно, и более масштабные обстоятельства. Это образование в Китае собственно дипломатической миссии и, соответственно, выход духовной миссии из состава Азиатского департамента, а также обширная внутренняя реорганизация и сокращение штатных мест в МИДе, проводимые в 1860-х гг. министром А. М. Горчаковым.

Известно, что ряд вещей – костюмы, оружие и другие предметы, а также краски привозились из Китая специально для Императорской Академии художеств. С просьбой об этом к начальнику 10-й миссии (1821–1830 гг.) архимандриту Петру (П. И. Каменскому) обращался президент Академии А. Н. Оленин, выделив значительную сумму на их покупку [5, с. 129].

Некоторые китайские памятники только впоследствии дополнили коллекции музеев и учреждений, оставаясь у своих собирателей.

Выдающимся примером частного собрания служит коллекция драгомана Азиатского департамента З. Ф. Леонтьевского, посетившего Китай в составе 10-й Духовной миссии. Его открытый для публики «Кабинет китайских редкостей» на Васильевском острове, на углу 7-й линии и Среднего проспекта в доме № 53 [6, с. 23], насчитывал около 150 предметов, описание которых приводилось в газете «Северная пчела» в августе 1832 г. В этом небольшом музее была представлена живопись – портреты китайской императорской семьи и приближенных, пейзажи, бытовые сценки; географические карты, рукописи и книги, предметы быта и одежда. В 1868 г. Кабинет редкостей был разделен на предметную часть и печатные и изобразительные материалы, коллекционер передал их в Кунсткамеру и Императорскую Публичную библиотеку соответственно [6, с. 24].

Во второй половине XIX столетия участились дипломатические контакты с Китаем. Россия постепенно погружалась в территориальные и экономические международные споры в азиатском регионе. В отношении формирования музейных коллекций эти процессы выразились сразу в нескольких явлениях.

Российские дипломаты, такие как А. Г. Влангали (чрезвычайный посланник и полномочный министр в Китае в 1863–1869 и 1870–1873 гг.) и Е. К. Бюцов (посланник в Китае в 1873–1883 гг.), получили возможность собирать собственные коллекции китайских памятников, которые пополнили впоследствии собрание Эрмитажа.

После подавления восстания Тайпинов происходило разграбление китайских императорских дворцов. В Китае отсутствовали те важнейшие институты, которые могли бы встать на защиту культурных ценностей, – художественные музеи. Первые музеи появились лишь после революции 1911–1912 гг., положившей конец правлению маньчжурской династии Цин [7, с. 268]. Россия не принимала участия в разграблении дворцов, однако предметы все же появлялись в нашей стране с помощью работавших в то время в Китае дипломатов. Так, А. Г. Влангали продал свою собранную в Пекине коллекцию, в которую входила перегородчатая эмаль из китайских дворцов, сенатору и меценату А. А. Половцову [8].

На рубеже XIX–XX в. в Россию было вывезено большое количество археологического материала и письменных источников, добытых в ходе работы русских ученых на территории провинции Синьцзян, на северо-западе Цинской империи. Возможность самостоятельно проводить полевые исследования на территории Китая была немыслима ранее и стала доступна

только с успехом России в международных отношениях и появлением русских дипломатов в Синьцзяне. Многие из них вели собственную научную деятельность и также собирали коллекции древностей, поступавшие затем в музеи: среди таких дипломатов – генеральный консул в Кашгаре Н. Ф. Петровский, консул в Урумчи Н. Н. Кротков и др.

Стоит особенно выделить деятельность «Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии в историческом, археологическом и лингвистическом отношении» (РКСВА), образованного в 1903 г. в ведении Министерства иностранных дел. Китай был приоритетным направлением зарубежной работы Комитета. Знаменитые Русско-Туркестанские экспедиции академика С. Ф. Ольденбурга в Синьцзян и соседнюю провинцию Ганьсу, в архитектурный комплекс Дуньхуан (Могао, «Пещеры тысячи будд») (1909–1910 и 1914–1915 гг.) накопили значительное количество материала по раннему буддийскому искусству на территории Китая – живописи, скульптуры, памятников письменности из древних пещерных храмов в оазисах вдоль трасс Шелкового пути. Даже спустя сотню лет освоение этого материала еще продолжается в отечественных научных учреждениях и музеях, где эти памятники хранят, изучают, реставрируют и экспонируют [9, с. 12].

Дипломатические дары из Китая не были редкостью в России к XIX в., однако к началу XX в. их становится все больше в связи с укреплением отношений между державами. В мировой практике дипломатический дар являлся откликом на конкретные политические события – победу в войне, заключение торгового договора, рождение наследника престола и т. д. Смысл каждого дара был продиктован как желанием определенным образом отреагировать на эти события, так и уже сложившимися традициями в отношении данной культурной практики.

Можно высказать предположение о появлении к концу XIX в. новых значений, вкладываемых в дипломатические дары китайских императоров. В связи с изменившейся политической ситуацией сам обычай обмена дипломатическими дарами Китая со своим северным соседом приобрел особый смысл. Первое в своем роде путешествие цесаревича Николая Александровича на Восток (1891–1892 гг.), в том числе и в Китай, где его великолепно приняли, вызвало волну дипломатических подарков во время самой миссии и позже. В 1896 г. чрезвычайный и полномочный посол Ли Хунчжан совершил свою первую поездку в Россию с переговорами по поводу строительства Китайско-Восточной железной дороги и в поисках союзника против

Японии. Предметы, преподнесенные тогда от имени императора Гуансой и от имени самого Ли Хунчжана по случаю коронации императора Николая II, специально отбирались для укрепления отношений. Подарки того первого посольства были очень ценными, традиционными в понимании китайцев и отличались высочайшим художественным качеством: нефритовые и бронзовые вазы, подсвечники, курительница, лакированные резные коробки и многое другое [10, с. 58–59]. Хранитель этих предметов в Государственном Эрмитаже М. Л. Меншикова указывает, что они имеют символическое значение и в них выражены пожелания процветания государству, долгих лет и счастливого правления императору [10, с. 59]. В основном предметы находились в личных покоях царя, что не противоречило исторически сложившейся практике.

Интересное и концептуально новое осмысление дары Николаю II получили на двух выставках – временной и постоянной, открывшихся в 2010-х гг. в Главном штабе Государственного Эрмитажа. Дипломатические дары из Китая показаны сегодня на постоянной экспозиции в Главном штабе «Министерство иностранных дел Российской империи», которая обрела свой современный вид после длительной временной выставки «Дары Востока и Запада Российскому императорскому двору», где было показано еще больше подобного рода предметов [10].

Подводя итоги, отметим, что развитие дипломатических отношений с Цинской империей в XIX – начале XX в. позволило вести разнообразные исследования и накапливать памятники культуры Китая в отечественных музейных коллекциях. Развитие синологии благодаря членам Русской духовной миссии в Пекине помогло углубить научные поиски, выраженные к концу XIX в. уже в форме экспедиций с поддержкой российских дипломатических миссий в этой стране. Таким образом, с усилением контактов стали гораздо более интенсивными и разнообразными научные изыскания и, как следствие, формирование музейных фондов. Ведь именно в XIX в. музеи стали одной из форм организации науки, наряду с академиями, институтами, лабораториями и научными обществами [7, с. 231]. Музеи этого периода имели главным образом хранительскую и научно-исследовательскую функции по отношению к данным предметам, что характерно для дореволюционного периода в их развитии.

Успехи в дипломатии позволили также устанавливать межгосударственные отношения на новом высоком уровне, что вырази-

лось в большом количестве дипломатических даров. Личные царские сокровищницы, где традиционно хранились эти предметы, не имели статуса музеев и стали ими только после национализации. Музейным работникам еще предстоит ввести в научный оборот многие из этих памятников.

Сегодня музей выполняет и экспозиционную функцию по отношению к памятникам культуры Китая, которых накоплено значительное количество. Особым успехом пользуются временные выставки, позволяющие продемонстрировать посетителям невиданные ранее произведения и затем развить и углубить постоянную экспозицию. В ходе подготовки временных выставок в музее активизируется и столь важная научно-исследовательская деятельность. Результаты исторических, искусствоведческих, востоковедных исследований отражаются в научных каталогах к ним. Эти тенденции можно проследить на примере Главного штаба – отчасти новой части Государственного Эрмитажа, где китайские памятники показаны в контексте рассказа о дипломатических дарах на экспозиции, посвященной отечественной внешней политике и международным отношениям эпохи Александра I – Николая II.

Список литературы

1. Мясников В. С. Россия и Китай: ист. прошлое, современность и перспективы отношений: (семь особенностей и семь моделей отношений России с Китаем) // Российско-китайские исследования. 2017. № 1. С. 10–21.
2. Архив внешней политики Российской империи (АВПРИ). Ф. 161. IV-33. Оп. 144. 1864–1865 г. Д. 1: О передаче Китайской библиотеки Азиатского департамента в Императорскую Академию наук.
3. АВПРИ. Ф. 161. IV-33. Оп. 144. Д. 2: О передаче в Императорскую Академию наук находящихся в Азиатском департаменте деревянных и свинцовых Китайских шрифтов.
4. АВПРИ. Ф. 161. IV-33. Оп. 144. 1865–1866 г. Д. 1: О передаче хранящихся в Азиатском департаменте Китайских вещей в Эрмитаж
5. Нестерова Е. В. Российская Духовная Миссия в Пекине и начало русско-китайских контактов в сфере изобразительного искусства (новые архивные материалы) // Православие на Дальнем Востоке: 275-летие Рос. духов. миссии в Китае. Санкт-Петербург, 1993. С. 127–133.
6. Коллекционеры, меценаты, благотворители: Россия, XVIII–XIX вв. / сост. Н. С. Кутейникова. Санкт-Петербург: С.-Петерб. гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры, 1996. 67 с.
7. Юренева Т. Ю. Музееведение: учеб. для высш. шк. Москва: Акад. проект, 2004. 560 с.
8. Меншикова М. Л. Искусство Китая в коллекциях Половцовых // Наше наследие. 2006. № 79/80. URL: <http://>

www.nasledie-rus.ru/podshivka/7920.php (дата обращения: 20.04.2020).

9. Попова И. Ф., Самосюк К. Ф. О коллекциях и выставке // Пещеры тысячи будд. Российские экспедиции на Шелковом пути: к 190-летию Азиатского музея: кат. выст. Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2008. С. 12–13.

10. Дары Востока и Запада Императорскому двору за 300 лет: кат. выст. Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. 424 с.

References

1. Mjasnikov V. S. Russia and China: the historical past, the present and prospects of relations: (seven features and seven models of the Russian-Chinese relations). *Russian & Chinese Studies*. 2017. 1, 10–21 (in Russ).

2. *Archive of foreign policy of Russian Empire (AFPRE)*. F. 161. IV-33. Op. 144. 1864–1865. D. 1: About the transfer of Chinese library of Asian department to the Imperial Academy of sciences (in Russ).

3. *AFPRE*. F. 161. IV-33. Op. 144. D. 2. About the transfer of wooden and lead Chinese fonts from Asian department to the Imperial Academy of sciences (in Russ).

4. *AFPRE*. F. 161. IV-33. Op. 144. 1865–1866. D. 1: About the transfer of Chinese objects from Asian department to the Hermitage (in Russ).

5. Nesterova E. V. *Russian Spiritual Mission in Beijing and beginning of Russian-Chinese contacts in the field of fine arts (new archive materials)*. *Orthodoxy on the Far East: 275 years of Russ. Spiritual Mission in China*. Saint-Petersburg, 1993. 127–133 (in Russ).

6. Kutejnikova N. S. (comp.). Collectors, patrons of art, philanthropists: Russia, XVIII–XIX centuries. *Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State Acad. Inst. for painting, sculpture and architecture*, 1996. 67 (in Russ).

7. Jureneva T. Ju. *Museology: textbook for high school*. Moscow: Acad. project, 2004. 560 (in Russ).

8. Men'shikova M. L. Chinese art in Polovtsov's collections. *Our Heritage*. 2006. 79/80. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7920.php> (accessed: Apr. 20.2020) (in Russ).

9. Popova I. F., Samosjuk K. F. About collections and exhibition. The caves of the thousand Buddhas. *Russian Expeditions on the Silk Route: on the occasion of 190 years of the Asiatic museum: exhib. cat.* 2008. 12–13 (in Russ).

10. Gifts from East and West to the Imperial Court over 300 years: exhib. cat. *Saint-Petersburg: Publ. house of State Hermitage*, 2014. 424 (in Russ).

М. В. Коротков

Реставрация и хранение буддийской живописи из коллекций Хара-Хото XII–XIV вв.

Статья посвящена консервации и ранним этапам бытования и хранения уникальной коллекции буддийской живописи, собранной П. К. Козловым в Монголии в 1907–1909, 1926 гг. и хранящейся сегодня в Государственном Эрмитаже. На основе неисследованных прежде архивных материалов воссоздана история первичной консервации памятников, указаны условия бытования и предпринимаемые меры по их защите до поступления в Эрмитаж. Проанализированы причины, по которым сохранности памятников был причинен ущерб. Эти знания необходимы для определения современных методов реставрации, чем занимается Лаборатория научной реставрации восточной живописи в Эрмитаже. В то же время значение исследования выходит за рамки локальных музейных практик, поскольку оно позволяет определить общий круг проблем, возникающих при реставрации буддийской живописи.

Ключевые слова: реставрация, консервация, хранение, буддийская живопись, Хара-Хото, П. К. Козлов, Государственный Эрмитаж

Maxim V. Korotkov

Restoration and storage of Buddhist painting from the Khara-Khoto collections of XII–XIV centuries

The paper is devoted to the conservation and early stages of maintenance and storage of the unique collection of Buddhist painting that was gathered by P. K. Kozlov in Mongolia in 1907–1909, 1926 and now belongs to the State Hermitage museum. History of its primary conservation is reconstructed using previously unexplored archival data. Of special interest are conditions of maintenance and actions taken to protect the monuments before they were given to the Hermitage. The article also analyses reasons why damage was caused to them. All this information is essential for figuring out modern methods for their restoration that is a job of the Laboratory of scientific restoration of eastern painting of the Hermitage. The research goes beyond local museum practices as it helps to define general problems in restoration of Buddhist painting.

Keywords: restoration, conservation, storage, Buddhist painting, Khara-Khoto, P. K. Kozlov, State Hermitage museum

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-57-62

В собрании Государственного Эрмитажа хранятся уникальные коллекции буддийской живописи, собранные знаменитым исследователем Петром Кузьмичом Козловым во время его экспедиции по Монголии в 1907–1909, 1926 гг. на месте города Хара-Хото, столицы древнего тангутского государства Си-Ся. Всего в коллекции представлено около 280 памятников живописи, выполненных на различных материалах (дерево, шелк, ткань, бумага) и образцов настенной живописи. Произведения датируются XII–XIV вв. На них изображены Будды и другие божества буддийского пантеона, культ которых получил распространение в средневековой тангутской культуре [1, с. 13].

В архивах Государственного Русского музея (ГРМ) и Российского Этнографического музея (РЭМ) находятся редкие, до сих пор не изученные материалы по реставрации и хранению этих предметов до их передачи в Эрмитаж. В результате разделения музеев в 1934 г. РЭМ приобрел самостоятельность, а некогда единый архив оказался разделенным по разным учреждениям, что осложняет работу с архивными материалами. Статья является попыткой систематизировать

данный материал и дать оценку проведенным мероприятиям по консервации живописи, а также пролить свет на события, которые послужили причиной плохой сохранности памятников.

Поиск методов по сохранению этих и других подобных объектов – одна из задач Лаборатории научной реставрации восточной живописи в Эрмитаже. Необходимо понять, в каких условиях памятники находились до того, как были обнаружены, какие применялись методы при их извлечении. Следует выяснить условия их транспортировки, особенности хранения в музее, а также узнать обо всех операциях по очистке в ходе консервации и реставрации, которые применялись в разные годы до поступления в Эрмитаж. Также следует учитывать, что работы по сохранению коллекции проходили в то время, когда только формировалась музейно-реставрационная школа и закладывались основы научного подхода, на котором все последующие поколения мастеров строили свою работу, передавая свои знания и умения друг другу.

В архивных документах РЭМ мы обнаружили акт передачи коллекции Хара-Хото в Эрмитаж в

1931 г., в котором в качестве причин ее плохой сохранности указывается, что «при открытии памятников к ним не было применено никаких мер консервации, а также не было бережной упаковки при перевозке их до места назначения в Ленинграде. Разрушению вещей с своей стороны, способствовала несоответственная монтировка коллекции к экспозиции их по привозе на выставку Государственного Географического Общества, при которой применялись недопустимые подклейки картин синтетиком и пр.» [2, л. 110]. Действительно, как указано в акте, перевозка осуществлялась в ящиках, без специальной упаковки предметов. Сложная задача «сберечь все то, что было собрано» [3, с. 38] осознавалась и самим П. К. Козловым, непосредственно участвовавшим в подготовке коллекции к транспортировке. Кроме того, экспедиция 1907–1909 г. не имела в своем составе профессиональных археологов, специалистов, которые бы документировали ход работы с послойным указанием находок (как это было позже, к примеру, во время экспедиции Козлова в Ноин-Улу в 1923–1926 гг.).

В своей работе «Материалы по буддийской иконографии Хара-Хото» 1914 г. С. Ф. Ольденбург описывает привезенные находки, обращая внимание на сохранность живописных произведений. Он отмечает, что ценность находок увеличивается благодаря их несравненной сохранности в крайне сухом климате: «Действительно, большинство книг и рукописей, равно и иконопись, поражают своей свежестью, после того как они пролежали в земле несколько веков» [4, с. 14]. Однако сам Козлов, так же описывая свои восторженные впечатления в дневнике, сообщает об одном печальном случае: «Не забуду в отдельности сильного впечатления, произведенного на меня и на моих спутников двумя образами китайского письма на сетчатой материи. Когда мы раскрыли эти образа, перед нами предстали дивные изображения сияющих фигур, утопающих в нежно-голубом и нежно-розовом сиянии. От буддийских святых веяло чем-то живым, выразительным, целым; мы долго не могли оторваться от созерцания их – так неподражаемо хороши они были... Но стоило только поднять одну из сторон того или другого полотна, как большая часть краски тут же отделилась, а вместе с нею, как легкий призрак, исчезло все обаяние и от прежней красоты осталось лишь слабое воспоминание...» [5, с. 300].

Можно утверждать, что на стадии извлечения памятников из «Знаменитого» субургана, где была найдена их большая часть [1, с. 12], некоторые живописные произведения находились в аварийном состоянии, и сцепление живописного слоя и грунта с основой было неудовлетвори-

тельным. Требовались их закрепление и фиксация, так как в условиях транспортировки могли возникнуть новые осыпи красочного слоя. Документального подтверждения, что работа по закреплению живописи велась на месте раскопок, не обнаружено, как и того, что подобные меры применялись перед подготовкой выставки в Географическом обществе.

Выставка материалов, доставленных экспедицией Козлова в Петербург, открылась в новом здании Русского географического общества (РГО) в Демидовском переулке 1 февраля 1910 г.; за время работы ее посетили 12 тыс. человек. Подготовка велась в спешке, и только после окончания все предметы, кроме книг и рукописей, были переданы в Этнографический отдел Русского музея [3, с. 39–40]. Должного внимания к сохранности и окантовке не уделялось, подготовка материалов к экспонированию также была выполнена с нарушением музейных требований, что указано в документах РЭМ.

Что касается применения недопустимых материалов и приведенного в акте передачи 1931 г. в качестве примера «синтетика», то подобный материал упоминается довольно редко и встречается в источниках XIX в. как средство по склейке керамики [6, с. 37]. Можно сделать вывод, что подобный адгезив предназначен для более твердых материалов и, вероятно, не подходит для работы с деликатными вещами, выполненными на шелке, бумаге и ткани.

В качестве дополнения к сведениям, указанным в акте 1931 г., можно обратиться к другим архивным документам РЭМ. Кроме некоторых «нежелательных» методов по окантовке и монтированию экспонатов, в документах описаны последствия потопа, который произошел 23 сентября 1924 г. Из хроники того времени известно, что это был один из самых разрушительных потопов в истории города, вызванных наводнением. Из документов архива РЭМ следует, что до 1924 г. все коллекции Этнографического отдела Русского музея, не помещенные на постоянную выставку и составляющие его научный резерв, хранились в подвалах отдела, специально приспособленных для этих целей. Во время наводнения вода, заполнившая выемку для фундамента недостроенной части здания, подняла сложенные там дрова, вышибла ими ворота в кочегарку центрального отопления, и оттуда бурный поток пронесся через все подвалы, ломая в некоторых местах полки и сдвигая тяжелые шкафы. Когда вода была удалена, подвал представлял картину полного разгрома. Все вещи были перепутаны, сброшены со своих мест, много произведений керамики и стекла было повреждено и утрачено, все ткани промочены и загрязнены [7, л. 1].

Сразу после происшествия сотрудники музея были мобилизованы для осмотра помещения, оценки разрушений, вызванных наводнением, и принятия мер по сохранению коллекций. В журнале осмотра экспонатов имеется информация, относящаяся к вещам из Хара-Хото. На образцах живописи были видны небольшие пятна, но совещанием было признано, что вместе с заметным улучшением условий температуры и влажности в помещении пятна не представляли особой опасности. В результате проведенных анализов на наличие плесени на просмотренных объектах ее не обнаружили, однако воздух в помещениях, особенно в подвале и кабинете секции буддизма, был наполнен значительным количеством плесени [8, л. 5].

Также интересен тот факт, что на совещании 28 октября 1924 г. обсуждался вопрос о взятии проб на анализ в целях выяснения: 1) материалов, на которых писались буддийские иконы; 2) красок, которыми выполнена живопись; 3) клея, который применялся здесь в качестве связующего [8, л. 5]. Таким образом, живопись подвергается серьезному исследованию и изучению для поиска методик и материалов для дальнейшей работы. Происходит это только спустя 15 лет с момента обнаружения памятников в качестве ответа на угрозу их сохранности в музее.

Использование материалов для окантовки, таких как столярный клей и картон, были признаны комиссией нежелательными. Позднее от подобной практики монтирования на картон или «задник» решено будет отказаться, чтобы не подвергать объект дополнительной опасности или возможным повреждениям, так как материал, который является окантовкой, может деформироваться и повредить объект. Причиной может стать любое изменение влажности. Столярный клей также недопустим к применению в подобных случаях, после отвердевания он становится непластичным и практически необратимым, а при подобной фиксации способен разрушить такие хрупкие материалы, как шелк, бумагу и ткань.

Вернемся к разбору акта передачи 1931 г. В нем указаны причины, по которым непосредственно и возникла необходимость в реставрации памятников из Хара-Хото. В документе указан еще один потоп – 1927 г. и другие сопутствующие проблемы. В годы революции отопление Этнографического отдела в течение одного из зимних сезонов вовсе не производилось, и это вызвало неблагоприятную обстановку в здании, особенно для сохранности образцов древней живописи. Часть вещей из коллекции пострадала от наводнения 1927 г., будучи в бронированной кладовой Этнографического отдела ГРМ, подвергшийся затоплению [2, л. 110].

Стало понятно, что после второго потопа необходимо принимать серьезные действия, для того чтобы хоть как-то сохранить произведения. Речь шла о превентивных мерах, рассчитанных на то, чтобы не дать развиваться плесени на влажных от воды экспонатах и остановить осыпание красочного слоя с поверхности живописных произведений. Из архивных документов видно, что руководство музея принимало срочные меры по их спасению.

5 декабря 1927 г. было собрано совещание по вопросу реставрации коллекций Хара-Хото, на котором было решено провести осмотр и дать заключение об их состоянии [2, л. 57]. 10 декабря 1927 г. совещание в составе А. П. Баранникова, А. А. Миллера, Н. А. Околовича и Н. П. Черепнина собралось для принятия решения на основании протоколов по осмотру буддийских памятников. В сохранившихся протоколах даны описания сохранности 27 памятников, все они относятся к экспедиции Козлова 1907–1909 гг.

Детальному осмотру подверглись 22 памятника, которые внушали особое опасение. Если охарактеризовать проблемы сохранности, то из протоколов видно, что общими для всех являются осыпи, шелушения красочного слоя и грунта, трещины с приподнятыми краями. К примеру, есть такое описание: «На центральной фигуре повреждения следующего рода: 1. трещины в левкасе с осыпанием; 2. осыпания одной краски; 3. приподнятия пузырьками. <...> Одежда, покрывшая ноги и сами ноги, в трещинах с приподнявшимися краями. Есть кусочки отставшей и едва держащейся краски. Обе фигуры по правую сторону сохранились плохо, вся живопись в трещинах и большей частью осыпалась. Фигуры по левую сторону сохранились немного лучше, но на сгибах ткани кусочки левкаса лежали отставшим толстым слоем. <...> Есть кусочки краски, висающие на волосках или осыпавшиеся и лежащие отдельно» [2, л. 55] (Из протокола № 4, составленного А. Суворовой. Описано состояние танки «Тридцать пять будд покаяния», ГЭ, Инв. № XX-2338).

Характер разрушений явно свидетельствовал о ненадлежащих условиях хранения, на что указывал А. А. Миллер, выступая перед собравшимися. Особо опасным для памятников, по его мнению, было то, что музей в течение долгого времени совершенно не отапливался. Миллер предлагал обратить внимание на отопление музея в весенний и осенний периоды. Приподнятости грунта и красочного слоя явно указывали на то, что влажность в сочетании с низкой температурой вызвали повреждения и без того хрупкой структуры живописи. Достаточно подробная картина всех повреждений была составлена тремя реставраторами: Благовещенской, Челноковым и Суворовой.

Приведем в пример описание Н. Благовещенской (протокол №1): «На залевкашенной ткани написана сидящая темная фигура в красной одежде». Речь идет о танке на холсте «Владыка врачевания Бхайшаджугуру» (ГЭ, Инв. № XX-2332). Ольденбург дал хоть и краткое, но довольно точное описание сохранности памятника в 1914 г.: «Сохранился, в общем, хорошо, вырвано только несколько небольших кусков» [4, с. 26]. Согласно же описанию Благовещенской 1927 г., основная проблема заключалась в осыпи грунта, его подвижности, приподнятости (левкаса), а также в значительных разрушениях красочного слоя. Наличие прорывов усугубляло положение. В описании встречается такая фраза: «Левкас вокруг прорывов утерян и частью висит на волоске». Таким образом, плохая сохранность памятника, о чем сделала вывод Благовещенская [2, л. 45–46], стала результатом ненадлежащих условий хранения в музее.

Было решено немедленно снять и уложить в горизонтальное положение 6 наиболее пострадавших памятников (ГЭ, Инв. № XX-2327 «Алмазопрестольный Будда и восемь ступ», XX-2332 «Владыка врачевания Бхайшаджугуру», XX-2337 «Будда проповедующий», XX-2338 «Трицать пять Будд покаяния», XX-2355 «Одиннадцатиликий бодхисатва Авалокитешвара», XX-2402 «Мандала Махакала»), а остальные взять под особое постоянное наблюдение с ведением подробных записей. Необходимо было произвести фотосъемку контрольных участков «на нескольких иконах» и устранить «дефекты окантовки». В основу дальнейших мероприятий по охране живописных памятников от разрушений и для их закрепления было решено положить описание памятников и их повреждений, составленное реставраторами Художественного отдела под руководством Н. А. Околовича [2, л. 58]

Была составлена смета расходов на реставрацию. И в феврале 1928 г. Этнографический отдел направляет директору Русского музея П. И. Воробьеву документ, в котором сообщает о необходимости принятия срочных мер по сохранению памятников из Хара-Хото. Специальная комиссия признала состояние этих памятников «угрожающим их сохранности», предвещая им гибель, которую можно предотвратить только экстренными мерами. В смете были указаны материалы для реставрации, жалование для работников [2, л. 69], а также расходы на выполнение микрофотографических снимков, приобретение увеличительного стекла и оборудования. Однако сами условия хранения, в которых находились коллекции, остались достаточно экстремальными: в осенний период 1929 г. относительная влажность в помещениях музея

доходила до 70% [2, л. 95], а в январе, в связи с резким падением температуры, положение стало действительно опасным [2, л. 104]. Стало понятно, что своими силами Этнографический отдел Русского музея уже не сможет справиться.

Падение температуры ниже нуля было способно разрушить памятники. 25 января 1931 г. специалистом В. И. Арнольд-Алябьевым было произведено определение температуры влажности в помещениях буддийского отделения [2, л. 105]. Температура составляла 9,2 градуса по Цельсию. По мнению Арнольд-Алябьева, это было допустимо, но не следовало опускать ее ниже установленного порога в 5 градусов, а в случае снижения ниже 2–3 градусов стоило закрыть доступ для посетителей. При отрицательной температуре следовало убрать из помещения «крашенные изображения» (вероятно, речь идет о живописи) во избежание осадения и затвердевания влаги – незаметного для глаза процесса, способного разрушить слой краски [2, л. 105].

Главной задачей на тот момент стало определение дальнейшей судьбы тех экспонатов, которые еще не были охвачены реставрацией, поскольку их состояние вызывало особые опасения, а транспортировка в помещения Эрмитажа могла его усугубить и привести к серьезным разрушениям. Необходимо было принять меры по закреплению осыпающегося красочного слоя и грунта на предметах с плохой сохранностью. Сделать это требовалось на месте или же тщательно упаковать и перенести их на руках в Эрмитаж, где реставрационные работы могли быть продолжены. Все зависело от состояния сохранности каждого конкретного экспоната. Что касается организации работ по закреплению, то комиссия постановила провести их при реставрационных мастерских Этнографического отдела под непосредственным наблюдением Н. В. Исаченко, владеющей приемами работы, установленными и проверенными в мастерских на предметах из Хара-Хото, и согласовать работы с Институтом археологической технологии. Учитывая малый личный состав мастерской Этнографического отдела, сами работы предполагалось поручить реставраторам, прикомандированным для этой цели со стороны Эрмитажа [2, л. 110].

Таким образом комиссия пыталась решить задачи по спасению коллекции. В подобной ситуации становится очевидно, что только совместные усилия специалистов из разных учреждений привели бы к положительному исходу. Как видно из представленных документов, в общей работе были задействованы научные сотрудники Государственного русского музея,

Государственного Эрмитажа, Института археологической технологии и частные лица. В работе принимали участие исследователи, специалисты по климату, реставраторы, археологи. Примечательно, что данная реставрация стала одним из первых в отечественной практике опытов сотрудничества специалистов из различных областей знания.

Отдельно нужно отметить тех, кто участвовал в реставрационных мероприятиях. В акте передачи говорится о обязательном участии Н. В. Исаченко, которой отводилась роль ответственного лица и наблюдателя над всеми проводившимися работами. Наталья Васильевна Исаченко (1881–?) получила специальное образование в Обществе поощрения художников, где, после окончания общего курса, работала в иконографической мастерской; кроме иконописи занималась живописью по фарфору и композицией. Она также изучала историю искусств, широко пользуясь своими частыми и продолжительными заграничными поездками и знанием нескольких иностранных языков. С 1923 г. Н. В. Исаченко работала в реставрационной мастерской Художественного отдела, 1 мая 1926 г. была переведена в Этнографический отдел [9].

Из письма директору ГРМ от заведующего Этнографическим отделом становятся понятны требования, которые предъявлялись реставраторам. Среди них – «не только обладание разнообразными и сложными знаниями, знакомство с иностранной литературой, большой опыт и высокое мастерство, но и большая инициатива для разрешения новых реставрационных задач. К этому обязывают как потребности самого Отдела, так и значение его реставрационных мастерских, к которым провинциальные музеи постоянно обращаются для разрешения разных реставрационных вопросов и ознакомления с новыми методами реставрации» [9, л. 5]. Именно так характеризуют Исаченко в отделе. Из документов следует, что наиболее сложные и ответственные работы и общее руководство всем реставрационным отделом выполняется художником-реставратором Н. В. Исаченко, назначение которой на эту должность является вполне естественным в связи с необычно трудной и ответственной работой, выполненной ею по устранению последствий наводнения 1924 г. Получив специальное и широкое общее образование, владея знанием специальной иностранной литературы и имея 17-летний стаж, Н. В. Исаченко являлась высоко квалифицированным специалистом и занимала в отделе должность научного сотрудника 1-го разряда [9, л. 5].

Кроме реставраторов в работе над произведениями Хара-Хото принимали участие ис-

следователи и ученые. Как правило, именно они формировали задачи и разрабатывали план работ, но иногда и непосредственно участвовали в мероприятиях. Так в деле о реставрации фигурирует известный русский этнограф, художник, фотограф и путешественник Самуил Мартынович Дудин, считающийся выдающимся знатоком в области восточного искусства. В архивных документах отражены факты его участия в реставрации фресок Хара-Хото [2, л. 59–62].

В архиве есть подробная информация, рассказывающая о проведенных реставрационных мероприятиях. Известно, что 1 марта 1928 г. Самуил Мартынович, приглашенный для инструктирования, также участвовал в работе по покрытию лаком и заглазковке «фресок» из Хара-Хото [2, л. 59, 62]. Речь, скорее всего, идет о фрагментах стенной росписи «Чистая земля Будды Амидабхи» XIII–XIV вв., представленных в коллекции Эрмитажа под Инв. № XX-2308-2313, 2318 [1, с. 117]. Это единственные «фрески» из Хара-Хото, о которых упоминает в своем дневнике П. К. Козлов: «...на уцелевшей нижней части стенки виднеются фрески с изображением святых и двухголового зеленого попугая» [5, с. 299].

Приведение в порядок коллекции и резерва в целом потребовало много труда, на существовавшие и вновь организованные мастерские отдела легла работа исключительной важности и трудности. Мастерские не были подготовлены к такой интенсивной и специальной работе, не было достаточно личного состава, подходящего помещения, необходимых приспособлений и главное – денежных средств. По словам сотрудника Русского музея Б. Г. Крыжановского, эти обстоятельства увеличили интерес к огромной работе, проделанной мастерами с применением лишь самых простых и общедоступных средств [7, л. 1].

В подобных условиях возможны были ошибки, неточности. Музейные специалисты проводили аналогии с другими памятниками, имеющими некоторое сходство. Так, например, в описаниях сохранности памятников из Хара-Хото часто встречается термин «левкас», характерный скорее для православной иконы в русской или греко-византийской традиции. На сегодняшний день мы знаем, что общая видимая схожесть обманчива, процесс нанесения и состав грунта отличается, но какие-то аналогии, безусловно, присутствуют. И реставраторы с иконописным образованием, работавшие с новыми для себя объектами, находили в них что-то уже знакомое.

Из приведенного материала становится очевидно, что на момент открытия Козловым древнего города Хара-Хото не существовало четкой системы по работе с находками, только

формировалась база, образовывались направления и школы. Восточная живопись выделилась тогда в особое направление и подверглась внимательному изучению. Это происходило на фоне экстремальной ситуации, в результате катаклизмов, политических перемен в стране и мире. Научное сообщество старалось выработать методы по сохранению произведений искусства, решая вопросы коллегиально, приглашая специалистов из разных учреждений, и демонстрировало один из первых отечественных опытов междисциплинарного сотрудничества.

Обнаруженные в архивах материалы добавляют существенные детали для понимания особенностей бытования памятников в музеях в прошлом. При этом все перечисленные выше мероприятия по консервации и реставрации объектов, удачные и не очень, стоит оценивать в конкретном историческом контексте. В 1920–1930-е гг. в нашей стране происходило становление музейно-реставрационной школы. В процессе поисков ответов на вызовы агрессивной для памятников среды выяснилось, что только научный подход и сотрудничество между музеями и специалистами разных профессий способны кардинально поменять ситуацию. Эти меры помогли справиться с последствиями катаклизмов, и впредь нельзя было иначе подходить к проблеме сохранности экспонатов.

В рассматриваемый период наблюдается появление совершенно другой, чем прежде, системы, когда новые задачи требовали от специалиста инициативы, наработки опыта и способности учиться, а также умения передавать накопленный опыт коллегам, обучать, формировать преемственность. Нужно отметить вклад в сохранение произведений буддийской живописи из Хара-Хото, который внесли ученые, реставраторы и все участники этой ответственной работы. Им удалось сформировать те принципы, которыми специалисты пользуются и сейчас, принципы бережного отношения к памятникам, коллегиального поиска решений, изучения литературы и сбора информации до начала работ. Так, несмотря на нанесенный памятникам ущерб в ходе природных катаклизмов и тяжелые условия бытования, коллекции были сохранены и дошли до наших дней. Часть объектов из коллекции и сегодня нуждается в реставрации, к примеру, сейчас Эрмитаж ищет спонсоров для реставрации буддийской иконы-свитка «Владыка Врачевания» из Хара-Хото (Инв. № XX–2333) [10]. Этот масштабный проект предполагает большую исследовательскую работу, и следует учитывать все прежние вмешательства для поиска новых решений по сохранению уникальных объектов.

Список литературы

1. Самосюк К. Ф. Буддийская живопись из Хара-Хото XII–XIV веков. Между Китаем и Тибетом: коллекция П. К. Козлова. Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2006. 424 с.
2. Архив Российского этнографического музея (РЭМ). Ф. 1. Оп. 2. Д. 177. 111 л.
3. Юсупова Т. И. Путешествие как образ жизни: исследование Центральной Азии П. К. Козлов. Санкт-Петербург: Нестор-История, 2016. 164 с.
4. Ольденбург С. Ф. Материалы по буддийской иконографии Хара-Хото: образа тибет. письма. Санкт-Петербург: т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1914. 80 с.
5. Козлов П. К. Монголия и Амдо и мертвый город Хара-Хото: экспедиция Рус. геогр. о-ва в Нагорной Азии 1907–1909 г. Москва; Петроград: Гос. изд-во, 1923. 678 с.
6. Штерн Э. О новейших подделках в области керамики на юге России // Записки Одесского общества истории и древностей. 1897. Т. 20. С. 37–41.
7. Архив РЭМ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 175. 84 л.
8. Архив РЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 151. 8 л.
9. Архив РЭМ. Ф. 2. Оп. 3. Д. 78. 12 л.
10. Реставрация буддийской иконы-свитка «Владыка Врачевания» из коллекции Хара-Хото (XII–XIII в.) // Клуб друзей Государственного Эрмитажа: офиц. сайт. URL: <https://support.hermitagemuseum.org/ru/projects/bhaisajyaguru> (дата обращения: 29.06.2020).

References

1. Samosyuk K. F. Buddhist painting from Khara-Khoto XII–XIV centuries. Between China and Tibet: P. K. Kozlov's coll. Saint-Petersburg: Publ. house of the State Hermitage, 2006. 442 (in Russ).
2. Archive of the Russian Museum of Ethnography (RME). F. 1. Op. 2. D. 177. 111 (in Russ).
3. Yusupova T. I. The Journey as a Lifestyle: a researcher of the Central Asia P. K. Kozlov. Saint-Petersburg: Nestor-Istoriya, 2016. 164 (in Russ).
4. Oldenburg S. F. Materials on the Buddhist iconography of Khara-Khoto: images of Tibetan writing. Saint-Petersburg: Partnership R. Golike and A. Wilborg, 1914. 80 (in Russ).
5. Kozlov P. K. Mongolia and Amdo and the dead city of Khara-Khoto: expedition of the Russ. Geogr. Soc. in the Upland Asia, 1907–1909. Moscow; Petrograd: State publ., 1923. 678 (in Russ).
6. Stern E. On the latest fakes in the field of ceramics in the South of Russia. Notes of the Odessa Society of History and Antiquities. 1897. 20, 37–41 (in Russ).
7. Archive of the RME. F. 1. Op. 2. D. 175. 84 (in Russ).
8. Archive of the RME. F. 2. Op. 1. D. 151. 8 (in Russ).
9. Archive of the RME. F. 2. Op. 3. D. 78. 12 (in Russ).
10. Restoration of the Buddhist Icon-scroll of the Healing Buddha, from the Khara-Khoto Collection (12th–13th century). The Hermitage Friend's club. URL: <https://support.hermitagemuseum.org/ru/projects/bhaisajyaguru> (accessed: June 29.2020) (in Russ).

Массовая музыка как явление культуры XX в.

В статье рассматривается массовая музыка как явление социально-художественное в культуре XX в. Освещаются вопросы социально-культурных, технологических факторов, способствовавших развитию музыки как явления массового в XX в. Осмысливается феномен массовой музыки в сопоставлении с элитарным, академическим направлением в музыке, исследуются особенности социального заказчика. Оценка массовой музыки как художественного и социального явления приводит к выводу, что развлекательность как основная ее функция имеет целый ряд особенностей на протяжении столетия: от подчеркнутой релаксационной танцевальности в эпоху модерна к концепту игры, эпатажа, театральности в эпоху постмодерна.

Анализируются особенности массовой музыки как «товара эпохи потребления» в условиях современного художественного рынка, который имеет «жизненный цикл», и в условиях конкуренции задач создателей ее становится не воплощение ценностей и смыслов, а их использование с целью долговременного извлечения прибыли. В статье также исследуются аспекты музыкально-художественной специфики рассматриваемого направления.

Ключевые слова: массовая музыка, массовая культура, художественный рынок, джаз, рок-музыка, элитарное искусство

Ekaterina B. Kostiuk

Mass music as a cultural phenomenon of the XX century

The article considers mass music as a socio-artistic phenomenon in the culture of the XX century. The article covers the issues of socio-cultural and technological factors that contributed to the development of music as a mass phenomenon in the XX century. The phenomenon of mass music is interpreted in comparison with the elite, academic direction in music, and the features of the social customer are studied. Evaluation of mass music as an artistic and social phenomenon leads to the conclusion that entertainment, as its main function, has a number of features over the course of the century: from the emphasized relaxation dance in the modern era to the concept of play, outrage, and theatricality in the postmodern era.

Analyzes the characteristics of mass music as «product of the era of consumption» in the modern art market, which has a «life cycle», and in the conditions of the competition task creators, it is not the embodiment of values and meanings, and their use for the long-term profit. The article also explores the aspects of musical and artistic specificity of the considered direction.

Keywords: mass music, mass culture, art market, jazz, rock music, elite art

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-63-67

Музыка всегда была важным фактором бытовой и духовной культуры разных стран и народов. С древнейших времен она выполняла функции коммуникативного, культового, релаксационного, социального характера. Ее способность воздействовать на духовном и физическом уровне на человека стала предметом внимания от древнегреческих и китайских философов до ученых настоящего времени. Особенно важно отметить, что влияние это оценивалось как с позитивной точки зрения, так и с долей опасения в полезности слушания любой музыки, особенностей формирования выразительных возможностей музыки, с этой точки зрения в том числе. Представляется важным в рамках данной работы осмыслить характерные черты массовой музыки как социально-художественного явления культуры XX в. в этом контексте.

Массовая музыка как явление культуры XX в. является, безусловно, продолжением художественно-социальной специфики музыки «третьего пласта», о которой подробно было написано в исследовании отечественного ученого В. Д. Конен [1]. В этом плане представляется важным отметить, что музыка «третьего пласта» формировалась изначально как развлекательная, украшающая досуг, основным социальным заказчиком которой был городской средний класс (ремесленники, торговцы и т. д.).

Развлекательность искусства – это его важнейшая социально-культурная роль, она позволяет в массовом и индивидуальном контекстах «снять» напряжение, изменить настроение с агрессии на позитивное. Музыка, прежде всего, благодаря ритму, его способности на физиологическом уровне воздействовать на массу людей

и на каждого человека в отдельности в разных культурах с древних времен использовалась как средство воздействия на эмоциональность человека, племени, сообщества. Об этом свидетельствуют исследования западных и отечественных ученых. Поэтому в культурах всех стран есть музыка развлекательного и расслабляющего характера.

Художественные особенности музыки данного назначения определялись особенностями «языка культуры» [2] в рамках, которой они формировались: актуальность темы для максимально большего числа слушателей без претензий на философское углубленное размышление (любовь, дружба и т. п.); песенность, позволяющая легко запомнить и передать другим произведение; танцевальность, упрощенность до физиологичности ритма, который позволял «втягивать» в слушание, расслаблял участников, приносил удовольствие; модные музыкальные инструменты эпохи, например, лютия в эпоху Возрождения, фортепиано, гитара в XIX в. и т. п.; харизматичные исполнители, успех которых далеко не всегда определялся исключительно хорошим голосом или виртуозным владением инструментом; стремление к синтезу с другими видами искусства.

По нашему мнению, ограничение в распространении музыки данного направления было связано с несколькими аспектами: носители не воспринимались как социально-значимые ни для развития данного вида искусства (непрофессионалы), ни для социума – представители среднего или низшего класса; устная форма существования большинства произведений, которые интерпретировались при следующем воспроизведении автором или его последователями, поэтому до XX в. вряд ли можно характеризовать музыку «третьего пласта» термином «массовая». Главными социальными заказчиками на протяжении столетий, определяющими направление развития культуры и искусства, были духовенство и аристократия – элита общества, культивировавшая духовно-эстетическую функцию музыки, элитарное искусство, профессионализм. Именно они пестовали творцов, «элитарность выражает свою сущность через культ лучшей личности» [3, с. 8], смыслы искусства, его духовно-нравственное, эстетическое наполнение, связанное в европейской культуре с высотой христианских идей. Однако разрушение этих идеалов на рубеже XIX–XX в. открыло еще одно основание для активизации именно развлекательных форм искусства, музыки, когда все превращается в развлечение, игру, и даже «святое» (например, любовь) лишь повод для того, чтобы заработать. «Кумирами

массовой культуры заболтаны... святые заповеди и сокровенные тайны, необходимые для оправдания смысла жизни...» [4], а также, конечно, и глубинного истинного смысла искусства. Безусловно, искусство «третьего пласта» с элитарным находится в постоянной диалектической взаимосвязи, в том числе и в музыке. Культивирование элитами определенных музыкальных жанров, форм их восприятия на протяжении столетий становилось предметом для подражания в городских низах, но, с другой стороны, народная музыка, городской фольклор «питал» и творчество профессионалов. Однако музыка «третьего пласта» не становилась до XX в. ведущим направлением в культуре, только побочной ветвью, прежде всего, на ниве средств выразительности и жанров.

Массовой музыка «третьего пласта» стала в XX в. Как социально-культурное и художественное явление, она приобрела столь большое значение в жизни общества и человека, обогатилась новыми средствами выразительности, во многом благодаря распространению и укоренению в культуре XX в. феномена массового общества, массового искусства [5; 6; 7], «массовое искусство заполнило жизнь человека» [8], которое обуславливалось как ростом городов, так и стремительным развитием средств технического прогресса.

Значение технического прогресса рассматривалось в трудах отечественных и зарубежных ученых, философов. Роль техники, машины в жизни человека при этом осмысливалась как с положительной точки зрения – возможность преодоления ограниченности физических возможностей человека, расширения коммуникативности, круга средств выразительности в искусстве и т. д., так и с отрицательной – усиление технологизации как основы для деградации человека (интеллектуальной, гуманистической и т. п.), уничтожения человечества, технологически целенаправленно или случайно. Для музыки как вида искусства, всегда зависящего от времени, поскольку произведение музыки «живет» во всей полноте пока звучит, изобретение звукозаписывающей и звукотранслирующей техники стало возможностью «остановить» время и передать «полноту» звучания многократно. В этом плане развитие технологий стало позитивным фактором для развития музыки как вида искусства и особенно развлекательной, потому что массовость как характеристику музыки мы можем относить к области социологической и культурной по большей мере.

Итак, в XX в. массовая музыка как явление культуры отображает интересы основного социального заказчика – городского среднего

класса. Проблеме развития массовой культуры, искусства уделили свое внимание отечественные и западные ученые, философы, отметив, что огромное значение для их формирования и развития имел технический прогресс, и открытия в сфере науки и техники. Как уже отмечалось ранее, именно появление технических средств сделало возможным массовое приобщение к музыке человечества, а также обусловило появление киноискусства, Интернета и т. п. Однако необходимо отметить, что в культуре XX в. при возможности массового приобщения к музыке любого направления только развлекательная музыка в общественном сознании и в культурном дискурсе получила статус массовой. Классическая музыка и фольклор, эти два не менее значимых в истории музыки «пласта» (термин В. Д. Конен), не востребованы в сопоставимых с музыкой «третьего пласта» масштабах. Представляется, что это обусловлено тем, что массовому социальному заказчику (слушателю) во-первых, сложен музыкальный язык, особенно академической музыки XX в. для восприятия; во-вторых, он далек от реальных форм современной бытовой жизни (фольклор); в-третьих, интересы современного слушателя-потребителя¹ постоянно нацелены в условиях воспитавшей уже его культуры массового потребления на новое, обновленное, а это возможно только в рамках развлекательной музыки, всегда опирающейся на упрощенно стереотипно-действующие ритмо-формулы и интонации. Настоящее произведение искусства требует от создателя глубины мысли, чувств и времени на то, чтобы оно появилось.

Для направлений и жанров массовой музыки XX в. свойственна «кратковременность жизненного цикла», что вполне соответствует сущности массовой культуры, массового производства как ее неотъемлемой части и характеристики. В данном случае представляется уместным использовать терминологию менеджмента и маркетинга, поскольку характеристикой данного явления становится ее коммерческая актуальность. Именно массовая музыка является основным «ходовым» товаром в сфере арт-бизнеса, самые продаваемые музыкальные шлягеры – это эстрадные песни, к которым применимы все законы эпохи «культуры потребления»: легко потребляемое, доступное (по смыслу и формату, формам приобщения), постоянно обновляемое или совсем новое. В этом плане жанры и направления массовой музыки XX в. – яркий тому пример.

Первая половина XX в., культура эпохи модерна связана с появлением массово востребо-

ванного рэгтайма, джаза, мюзикла и т. п. Общей характеристикой этих музыкальных явлений может стать танцевальность ритма, т. е. нацеленность на развлекательность, пробуждающая исключительно радостные эмоции, актуальные в условиях сложной социально-политической, экономической обстановки XX в. – революции, войны, экономические кризисы. Возрастание количества населения в городах, как верно отмечает в своей работе Н. А. Хренов, вызвало потребность в массовых формах искусства [9] как факторе снижения агрессии в обществе, решении проблемы дефицита общения, а, следовательно, компенсации ощущения одиночества в многомиллионном городе.

Во второй половине XX в. нацеленность на развлекательность сохраняется, однако обогащается новыми характеристиками, свойственными в целом культуре постмодерна: игра (глем-рок и т. п.), эпатаж (хеви-металл, шок-рок и т. п.), театральность (диско, панк, хип-хоп и т. п.). Особым проявлением массового в культуре XX в. становится рок-музыка. Как представляется, массовость распространения в условиях западноевропейской, американской культур рок-музыки была связана не только с новыми идеями, но также и экономически обусловлена. Новизна, необычность рок-культуры сразу вызвали огромный интерес как новый товар, появившийся на рынке. Продвижение «рок-товара» в условиях массового производства было опосредованно техническими возможностями его распространения и обуславливалось всеми средствами и способами, которые применяются в промышленном производстве, для того чтобы «жизненный цикл» товара был как можно дольше: эпатаж, рекламные технологии, новая песня – новый концертный тур, использование в кинопроизведениях и т. п.

В СССР увлечение рок-н-роллом, а затем рок-музыкой с конца 1950-х до 1980-х гг. носило первоначально гедонистический и идеологический характер. Однако известно, что сначала джаз, а потом и рок, например, нелегальные записи рок-групп «Кино», «ДДТ» и т. д., стали «востребованным товаром» советского черного рынка. Не менее интересной была судьба авторской песни как явления, безусловно, художественного и социально-культурно значимого. Песни бардов, так же как и рок-андеграунда, распространялись нелегально, но большинство граждан СССР считало обязательным иметь в доме записи В. Высоцкого, А. Городницкого, группы «Битлз», группы «Аквариум» и т. п., что порождало, конечно, теневой коммерческий рынок этого «товара». В 1990-х гг., когда страна «взяла курс на капитализм», и рок-движение,

¹ Слушатель – значит воспринимающий музыку только как фон, развлечение.

и движение бардов, вовлеченное в тотальную коммерциализацию («чес концертов»), «прекратили» развитие этих музыкальных направлений как музыкально-художественных явлений, о чем свидетельствуют интервью музыкантов, зато стали весомой частью художественного рынка этого периода в постсоветской России. «Служенье муз не терпит суеты» (А. С. Пушкин). К сожалению, трудно сегодня оценить значение и популярность в обществе того или иного направления музыки в 1990-х – начале 2000-х гг., поскольку советская наука в этот период находилась в серьезном кризисе, и те значимые научные исследования музыкальных предпочтений, которые были сделаны фактически на излете советской эпохи в этой сфере [10], представляют несомненный важный материал для продолжения научных изысканий в этой области, для оценки роли элитарной (академической) и эстрадной (развлекательной) музыки в жизни современного российского общества разных социальных категорий.

Художественно-выразительная специфика массовой музыки XX в., начиная с рэгтайма до современных эстрадных шлягеров, через весь век основывается, прежде всего, на подчеркнуто упрощенном танцевальном ритме с акцентом на слабую долю. При этом необходимо отметить, что при всем внимании к неевропейским культурам в XX в. – индийской, китайской и др. – определяющим в ритме и гармонии стало влияние африканской музыкальной культуры, которая в синтезе с европейским мелодико-гармоническим мышлением дала наиболее яркий результат – джаз. Начиная именно с джаза формируется специфика музыкального языка всей массовой музыки XX в. при всех особенностях национальных культур в той или иной стране. Возникновение новых музыкальных инструментов – электрогитары, синтезатора, ударной установки и т. п., а также звукотрансформацию и звукоусиление – так же можно отнести к средствам не только воздействия на слушателя, но и художественной выразительности. К ним следует добавить интерактивность, предполагающую ответную реакцию слушателей как сотворчество; основные темы и образы – любовь, ненависть, дружба в разных интерпретациях; развлекательность как основную функцию.

Массовая музыка XX в. при всем разнообразии жанров и стилей, которые в тот или иной период становились популярными у масс слушателей, сохраняет при этом главную свою особенность: это товар, а значит, у него есть «жизненный цикл», поэтому главной задачей его создателей становится не воплощение ценностей и смыслов, а их использование с целью

максимально долговременного извлечения прибыли.

Таким образом, массовая музыка XX в. как явление социально-культурное отображает потребности основного социального заказчика в культуре XX в. – городского среднего класса, при этом развитие ее было опосредовано техническими достижениями (массовая доступность), модой, например, на джаз, рок-н-ролл и т. д., потребительским спросом на новое, развлекательное, «легкоусвояемое», характерными качествами «товара» «эпохи потребления», девальвацией социально-культурной роли элитарного искусства. Художественные особенности массовой музыки XX в. характеризуются подчеркнутой танцевальностью ритма с акцентом на слабую долю, доминантой синтеза европейского и неевропейского (африканского) музыкального мышления, переходом от ярко выраженного в первой половине XX в. мелодизма, вокальности в произведении к ритмическому микроматизму (рэп и т. п.).

Список литературы

1. Конен В. Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. Москва: Музыка, 1994. 160 с.
2. Махлина С. Т. Язык искусства в контексте культуры. Санкт-Петербург: С.-Петерб. гос. акад. культуры, 1995. 217 с.
3. Комиссаренко С. С. Духовно-интеллектуальная элита как феномен отечественной культуры: автореф. дис. ... д-ра культурологии / С.-Петерб. гуманитар. ун-т профсоюзов. Санкт-Петербург, 2005. 43 с.
4. Марков А. Н. Цивилизация эпохи постмодерна: симптомы духовного кризиса: некоторые итоги XIX междунар. Лихачевских чтений // Культура культуры: электрон. журн. 2019. № 4. URL: <http://www.cult-cult.ru/postmodern-civilization-symptoms-of-spiritual-crisis/> (дата обращения: 23.03.2020).
5. Ортега-и-Гассет. Деруганизация искусства // ЛитМир: электрон. б-ка. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=81219&p=1> (дата обращения: 23.03.2020).
6. Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 24.00.01. Москва, 2003. 35 с.
7. Соколов Е. Г. Аналитика масскульта. Санкт-Петербург: С.-Петерб. филос. о-во, 2001. 279 с.
8. Махлина С. Т. Массовое и элитарное искусство // Семиотика культуры и искусства: словарь-справочник: в 2 кн. 2-е изд., испр. и доп. Санкт-Петербург: Композитор, 2003. Кн. 2. С. 3–18.
9. Хренов Н. А. Публика в истории культуры: феномен публики в ракурсе психологии масс. Москва: Аграф, 2007. 495 с.
10. Молзинский В. В. Проблемы изучения современных тенденций музыкального развития молодежи: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ле-

нингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1986. 16 с.

References

1. Konen V. D. The third layer: new mass genres in the music of the XX century. Moscow: Muzyka, 1994. 160 (in Russ.).
2. Makhlina S. T. Language of art in the context of culture. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State Acad. of Culture, 1995. 217 (in Russ.).
3. Komissarenko S. S. Spiritual and intellectual elite as a phenomenon of national culture: abstr. dis. on competition of sci. degree PhD in culturology / Saint-Petersburg Univ. of the Humanities and Social Science. Saint-Petersburg, 2005. 43 (in Russ.).
4. Markov A. N. Civilization of the postmodern era: symptoms of a spiritual crisis: some results of the XIX inter. Likhachev readings. *Culture of culture*: electronic j. 2019. 4. URL: <http://www.cult-cult.ru/postmodern-civilization-symptoms-of-spiritual-crisis/> (accessed: Mar. 23.2020) (in Russ.).
5. Ortega y Gasset. Dehumanization of art. *LitMir*: electronic libr. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=81219&p=1> (accessed: Mar. 23.2020) (in Russ.).
6. Kostina A. V. Mass culture as a phenomenon of post-industrial society: abstr. dis. on competition of sci. degree PhD in philosophy: 24.00.01. Moscow, 2003. 35 (in Russ.).
7. Sokolov E. G. Analytics of mass culture. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg Philosophical Soc., 2001. 279 (in Russ.).
8. Makhlina S. T. Mass and elite art. *Semiotics of culture and art*: dict.-ref. bk: in 2 bks. 2nd ed., rev. and add. Saint-Petersburg: Kompoziter, 2003. Bk. 2. 3–18 (in Russ.).
9. Khrenov N. A. The public in the history of culture: the phenomenon of the publ. in the perspective of the psychology of the masses. Moscow: Agraf, 2007. 495 (in Russ.).
10. Molzinsky V. V. Problems of studying modern trends in the musical development of youth: abstr. dis. on competition of sci. degree PhD in art history: 17.00.02 / N. A. Rimsky-Korsakov's Leningrad State Conservatory. Leningrad, 1986. 16 (in Russ.).

Новая музеология: современное осмысление концепта

Новая музеология как система взглядов сформировалась в 1980-е гг. Она стала результатом осмысления многочисленных и очень разнообразных региональных опытов создания новых музеев. Они возникали по инициативе отдельных сообществ и актуализировали ценности, представлявшие элементы наследия определенных групп населения. Так родились музеи, сконцентрированные на социальных отношениях. Несмотря на то, что основные тексты идеологов новой музеологии были опубликованы еще в первой половине 1990-х гг., интерес к ней не уменьшается. Многие современные специалисты вновь обращают внимание на определение места новых музеев в истории музейного дела, рассматривая их в качестве прямых наследников просветительских проектов конца XVIII в. Более того, в последнее время вновь ставится вопрос об исследовательском поле музеологии как науки. Оценка идей новой музеологии как системы взглядов заставляет отказаться от понимания этого течения лишь как одного из этапов развития музеологии. Исследователи уверены, что именно новая музеология, осмыслявшая музейную практику и сформировавшая свою систему ценностей, легла в основу того широкого толкования исследовательского поля, которое и поныне считается актуальным.

Ключевые слова: музеология, новая музеология, ИКОФОМ, МИНОМ, исследовательское поле, экомuseum

Irina A. Kuklinova

New museology: modern understanding of the concept

New museology as a system of views was formed in the 1980s. It was the result of comprehending the many and remarkably diverse regional experiences of creating new museums. They arose on the initiative of individual communities and actualized the values that were represented by the elements of the heritage of certain groups of the population. This is how museums focused on social relations were born. Even though the main texts of the ideologists of the new museology were published in the first half of the 1990s, interest in it is not diminishing. Many modern specialists again pay attention to the determination of the place of new museums in the history of museum business, considering them as direct heirs of educational projects of the late 18th century. Moreover, recently the question of the research field of museology as a science has been raised again. Evaluation of the ideas of new museology as a system of views forces us to abandon the understanding of this trend only as one of the stages in the development of museology. Researchers are confident that it was the new museology, which interpreted museum practice and formed its own system of values, that formed the basis of that broad interpretation of the research field, which is still considered relevant.

Keywords: museology, nouvelle muséologie, ICOFOM, MINOM, ecomuseum

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-68-72

Наше время отмечено серьезными трансформациями такой культурной институции, как музей. Эти изменения столь глубоки, что воспринимаются по-разному в профессиональном сообществе, запустившем процесс очередного обсуждения понятия *музей* в 2016 г. [1, с. 33]. Свидетельством остроты дискуссии по поводу новой дефиниции музея, развернувшейся на очередной Генеральной конференции Международного Совета музеев (ИКОМ) в Киото в 2019 г., стала необходимость отложить окончательное решение по данному вопросу. В связи с динамикой самого института расширяется и представление об исследовательском поле музеологии как науки. Во введении к новой коллективной монографии, выпущенной в 2020 г., бельгийский специалист, долгие годы возглав-

лявший Международный комитет по музеологии (ИКОФОМ), Фр. Мересс трактует его следующим образом: оно ассоциируется «с современным музеем, и это исследовательское поле также эволюционирует на уровне вопросов и соотносящихся с ним дисциплин (от информационных и коммуникационных наук к гендерным и постколониальным исследованиям, экономике и туризму)» [2, р. 13].

Вместе с тем, признается, что история этой научной дисциплины еще не написана [2, р. 8]. Сегодня, наряду с возрастающим интересом к новациям последнего времени, усиливается и внимание к историческому прошлому, в том числе недавнему, делаются попытки осмыслить его с современных позиций, теснее связав с актуальными проблемами. Не является исключе-

нием и комплекс идей, вошедших в историю под названием *новая музеология* (*nouvelle muséologie*). В данной статье впервые на русском языке в научный оборот вводятся работы последних лет, выпущенные под эгидой Международного комитета по музеологии, исследуется, как в них трактуется это течение музеологической мысли, какие новые акценты внесены в его осмысление.

Прежде всего, уточним – нами рассматривается концепт, родившийся «в 1980-е гг. для определения некоторых из самых новаторских экспериментов предшествующего десятилетия» [3, р. 367]. Несмотря на то, что термин *новая музеология* применялся неоднократно на протяжении XX столетия, в том числе и «без особого значения» [4, р. 55], он закрепился именно за франкоязычным течением мысли 1970–1980-х гг. [4, р. 55].

Новые воззрения родились в эпоху социальных и экономических потрясений конца 1960-х гг., приведших к серьезным изменениям и в культурной сфере. Появились новые виды музеев, созданные благодаря инициативам отдельных сообществ, центр внимания переносился с коллекций на посетителей, и в первую очередь местных жителей, которые, изучив собственное прошлое, осмысливают местное наследие, трактованное отныне максимально широко и являющееся таковым именно в глазах местного сообщества. В разных регионах мира эти музеи обретают разные имена, во Франции это *экомузеи*. *Новая музеология* теснейшим образом связана с термином *экомузеология*. Один из идеологов новых идей французский музеолог А. Девалье, объясняя тот факт, что *экомузеология* и *новая музеология* часто смешиваются, писал, что «первая стала частью второй, а вторая нашла свое лучшее украшение в первой с того момента, как они пошли вместе» [5, р. 11]. В 1982 г. во Франции была создана ассоциация *Новая музеология и социальный эксперимент* (MNES). Количество опытов, рассматриваемых, как *новые*, было очень велико и разнообразно. Движение быстро обрело интернациональный характер, получив распространение во франко-, испано- и португало-язычных странах, и уже в 1985 г. во время международного семинара по новой музеологии в Лиссабоне было основано *Международное движение за новую музеологию* (MINOM).

В первой половине 1990-х гг. (1992 и 1994 гг.) под руководством Андре Девалье была издана двухтомная антология текстов *новой музеологии* – «*Vagues*», «*Волны*». Название, как считается [4, р. 56], является отсылкой к французской кинематографической *новой волне*, развивавшейся тоже в 1960-е гг. Этот труд стал

определенным итогом развития движения. Показательно, что один из ведущих испанских музеологов П. Х. Лоренте называет его «нео-музеологической Библией», поэтически называя первый том (1992 г.), в котором были собраны тексты предшественников и пионеров *новой музеологии* Ветхим Заветом, а второй (1994 г.), содержащий материалы крупнейших мыслителей движения – Новым [4, р. 56].

Далее, со второй половины 1990-х гг., *новая музеология* начинает рефлексироваться и как историческое явление, ушедшее в недалекое прошлое, и как система ценностей. В 1995 г. вышел специальный выпуск из серии «Исследования ИКОФОМа» (ICOFOM Study Series), посвященный ей, а в 2000 г. осмыслению этого течения был посвящен специальный номер (№ 17–18) франкоязычного журнала «*Publics et musées*» («Публики и музеи»). И вот в последние годы наблюдается новый всплеск интереса к *новой музеологии*. В основном – это материалы, издающиеся под эгидой *Международного комитета по музеологии* (ИКОФОМ) и написанные его членами. Обратимся к этим публикациям, выделяя проблемы, поднимаемые их авторами.

В настоящее время, как уже было отмечено, очень динамично развивается историческая музеология, с современных позиций рассматривается история музея, исследуются истоки его нынешнего понимания. Французский музеолог Серж Шомье, обращаясь к истории музея, утверждает, что система взглядов *экомузеологии* (как части новой музеологии) стала вершиной критики сосредоточенности музея на хранении и изучении своей коллекции. Перед лицом создания общинных и соседских музеев, развития других экспериментов, музей начал переосмысляться. Главными событиями этого международного движения стали круглый стол Сантьяго-де-Чили (1972 г.) и создание ассоциации *Новая музеология и социальный эксперимент* (MNES). По словам Шомье, отныне музей рассматривался как институт, находящийся «на службе публики, и даже населения, а коммуникация стала центральным вопросом его функционирования» [6, р. 70]. Коллекция, согласно идеям *экомузеологии*, должна быть средством действия, а не целью. Следуя политическому доводу предназначения музея, каким его понимает С. Шомье, «человеческие отношения, порожденные институтом, способности, позволяющие овладеть своим прошлым, чтобы придумать общую судьбу, составляют ожидаемые результаты» [6, р. 70]. А вот исторический довод, рассматриваемый музеологом, доказывает, что если и воспринимать идеи новой музеологии как революционные, то это, безусловно, продолжение воззрений

той эпохи, в которую музей, собственно, и сформировался как общественный институт – времени Французской буржуазной революции конца XVIII в. Та консервативная модель музея, которой противопоставили себя новые музеи 1970–1980-х гг., отнюдь не была первоначальной, – утверждает Шомье. Музей, родившийся в конце XVIII в., французский музеолог называет «коллективным проектом публичного служения», целью которого было воспитание «ответственного гражданина» [6, р. 72]. Таким образом, полагает Шомье, первые музеи следовали не патримониальным доводам – собирались не для накопления сокровищ, а для решения социальных и культурных задач. Отчего и предметы, заслуживавшие сохранения в настоящем во имя будущего, должны были обладать ценностью образца, а не реликвии. Рассматривая эти доводы применительно к настоящему, французский исследователь вопрошает читателей, как можно в наше время оправдать все возрастающие расходы на хранение коллекций, если они служат только тому, чтобы свидетельствовать о прошлом. Развивая логику своих рассуждений, далее Шомье приходит к утверждению социологического довода существования музея, согласно которому подлинные предметы коллекции являются лишь возможностью (не единственной) высказывания, которое автор экспозиции хочет донести до посетителя. Вспомним, что именно сторонники *новой музеологии* утвердили приоритет экспозиционно-выставочной деятельности музея, ориентированного на публику. В результате выставка должна позиционироваться не в сфере наследия, а в области современного творчества. И в результате она не является лишь суммой того, что она демонстрирует, первичной является идея, выраженная в сценарии.

К истории музея как института в связи с осмыслением *новой музеологии* обращается и другой видный французский музеолог – Бернар Делаш. Вклад этой «живой школы», как он ее характеризует, в музеологическую мысль он видит в трех положениях: особом состоянии ума, перечне недостатков классического музея и социальном проекте.

Состояние ума подразумевает способность осмыслить критически предшествующий опыт, сформированные веками профессиональные привычки. Следующий пункт концепции – инвентаризация недостатков – это не только и не столько их осуждение, сколько попытка понять, каким образом музей отклонился от своих первоначальных целей. Как и С. Шомье, Б. Делаш полагает, что сакрализированный музей-храм, отделившийся от широкой публики, стал своего рода отходом от первоначальных целей музея

как института, какими они были сформулированы «отцами-основателями революционной эпохи» [7, р. 155]. Среди них Б. Делаш перечисляет имена Ф. Вик д'Азира, Ж. Пуарье, аббата Грегуара, А. Ленуара, Катрмера де Кенси. Темы, поднимавшиеся ими в выступлениях и текстах, были забыты или переосмыслены в пользу сакрализующей идеологии эпохи Романтизма, утверждает Делаш. Он цитирует А. Девалье, одного из корифеев *новой музеологии*, который настаивал, что «музей был отрезан от масс, которым он был дан для возвышения» [7, р. 156], а идеи *новой музеологии* нужно воспринимать как «возвращение к истокам» [7, р. 156], к идеям мыслителей эпохи Просвещения и революции. В этой перспективе третий элемент концепции Делаша – социальный проект, – рождение музеев нового типа, сконцентрированных на социальных отношениях, и есть этот возврат к историческому предназначению музея как института, заложенному эпохой революции XVIII в., когда впервые ставились вопросы доступности наследия всем гражданам, расширялось представление о наследии – интерес вызывали научные коллекции в качестве образовательного инструмента, произведения искусства рассматривались в том числе как документы определенной эпохи, а сам музей виделся важнейшим элементом формирования гражданского общества. Делаш известен своими смелыми выводами. И в данном случае рассмотрение экомузеев в качестве продолжения традиций музеев революционной эпохи демонстрирует, каким образом современные культурные реалии позволяют по-новому оценивать историю музея как института.

Одновременно Б. Делаш задумывается и о месте новой системы взглядов в логике развития музеологии как науки. Для него цель *новой музеологии* – роль агента осознания исследовательского научного поля, поэтому он называет ее «спрятанной душой музеологии» [7, р. 156], которая, как полагает Делаш, со временем должна стать «коротко просто музеологией, единственной» [7, р. 156]. Доказывая, что *новая музеология* имеет более старые исторические корни, чем та, что господствовала к 1970-м гг., французский мыслитель полагает, что указание на ее «новизну» должно будет исчезнуть тогда, когда новые идеи станут основополагающей частью музеологии как науки. При этом, опираясь на авторитетные высказывания А. Девалье, Делаш показывает, что речь идет не о борьбе *новой музеологии* и теории, которую она признала «устаревшей», главный противник – новые реалии музейной жизни, ставшие ощутимыми в 1990-е гг. – первенство экономики, поиск прибыли и финансовых партнеров: «Я не верю, – писал

Девалье, – ни в конец истории, ни в факт, что надо подвести черту под всеми социальными инновациями последних двух столетий, для единственного блага рыночной экономики» [7, p. 156].

Новая музеология как катализатор осмысления исследовательского поля музеологии – вопрос, поднимаемый бразильским музеологом Б. Б. Соаресом (нынешним руководителем ИКОФОМа) и испанцем П. Х. Лоренте. Прежде всего, обратим внимание на их понимание роли «устаревшей» музеологии в формировании *новой*. Только формулирование теоретических постулатов музеологии, связанной с восточно-европейскими университетами, и знакомство с ними западноевропейских специалистов, привели к осмыслению этих идей как *традиционных*, подлежащих переосмыслению. Без этого первоначального этапа пробуждение музеологии, мыслимой по-разному, было невозможно, утверждает Соарес [8, p. 60]. А Х. П. Лоренте также указывает на влияние, оказываемое восточно-европейскими учеными на идеи, с которыми вошла в исследовательское поле *новая музеология*: термины музеология и музеография в понимании Ж. А. Ривьера восходили к трудам И. Неуступного, а идеи Я. Елинека внесли весомый вклад в разработку концепции экомuzeя [9, с. 51].

Б. Б. Соарес обращает внимание на тот факт, что, когда А. Девалье в 1980 г. впервые сформулировал понятие *новая музеология*, определение *новая* он поставил в скобки после термина, обозначающего саму дисциплину. С позиции дня сегодняшнего бразильский музеолог видит этому следующее объяснение: добавление слова, к тому же в скобках – свидетельство того, что новая музеология (как тогда, так и сейчас), – это не переосмысление традиционного, признанного в какой-то момент консервативным, а провозглашение и дальнейшее развитие самостоятельной научной области [8, p. 67]. Соарес также говорит о *новой музеологии* как о возвращении к истокам, заложенным развитием музея как института двести лет назад и об осознании широты понимания исследовательского поля в многообразии региональных контекстов. Соарес утверждает, что продолжает идеи А. Девалье, предлагая рассматривать музеологию (новую) как рефлексию границ разнообразных музейных практик, которые постоянно находятся в состоянии экспериментирования, при этом признавая ее не ветвью музеологии, а способностью обретения научного статуса [8, p. 68], «до изобретения оппозиции новой музеологии и старой музеологии, научное поле, каким мы его знаем сегодня, не было определено» [8, p. 69]. Новая

музеология, выросшая из осмысления практики, привела музейное сообщество к саморефлексии, «когда практика становится способной вырабатывать теорию, оценивающую ее саму» [8, p. 68].

Две международные организации, с деятельностью которых связано развитие изучаемого нами концепта – это уже упоминавшиеся *Международное движение за новую музеологию* (МИНОМ) и *Международный комитет по музеологии* (ИКОФОМ). Соарес уточняет, что многие специалисты, стоявшие у истоков новой музеологии, были членами обоих профессиональных объединений: в частности, канадцы П. Мейран и Р. Ривар, французы А. Девалье и Ю. де Варин. Заслуги участников МИНОМ – это, прежде всего, описание многообразия тех опытов, которые были осмыслены сторонниками музейных новаций. Не случайно, что помимо термина *новая* применительно к музеологии они использовали также определения *активная, открытая, социальная*. Главная заслуга этого движения – развитие тенденции децентрализации и политизация новаторского музейного строительства, проявляющаяся, по мысли Соареса, в его тесной связи с социальными проблемами того общества, которым создаются музеи, в участии сообществ в управлении музейными практиками и в использовании музейных учреждений как инструментов развития этих сообществ.

А вот ИКОФОМ, как считает бразильский специалист, благодаря влиянию *новой музеологии* обрел тот корпус текстов, рожденных с конца 1970-х до конца 1980-х гг., которые и составили, собственно, ту теорию, которую мы сегодня мыслим как музеологию. Таким образом, это как раз то влияние, которое *новая музеология* оказала на формирование исследовательского поля науки о музеях. Исходя из таких позиций, Соарес полагает, что *новая музеология* – не только и не столько часть истории становления науки, это течение мысли «все так же живо в критических – иногда идеологизированных – дискурсах, которые постоянно обновляются новыми формами размышлений о музеологии и музеях, даже в XXI веке» [8, p. 68]. В результате эта критическая способность делает музеологию научной дисциплиной, развивающейся вслед за эволюцией своего объекта – музея.

Подведем итоги. Как было отмечено в начале статьи, музеи в последние десятилетия стремительно эволюционировали, и начало этим изменениям было положено как раз теми опытами, которые впоследствии рефлексировала *новая музеология*. В наше время исследователи часто обращаются к толкованию термина *музеология*, и осмысленное ныне расширенным ис-

следовательское поле этой науки как раз связано с идеями, которым посвящена данная статья. Напомним, что в «Энциклопедическом словаре музеологии» (2011 г.) А. Девалье и Фр. Мересс утверждали: «музеология охватывает гораздо более широкую область, содержащую все достижения и усилия теории и критической мысли о музеальной сфере» [10, с. 57]. А в сборнике «Новые тенденции музеологии» (2016 г.) Д. Жакоби определяет несколько значений термина. С одной стороны, *музеология* истолковывается как *осмысленная практика* профессионала, который в силу опыта, таланта, а иногда и преподавательских экспериментов начинает ее обобщать, с целью обсуждения и передачи другим. А с другой стороны – как *исследовательская область*. В этом случае она соответствует производству новых знаний об истории музеев, их коллекций, музеографических учреждениях, выставках и их публике [11, р. 27–28]. Именно *новой музеологии* как концепту, связанному с многообразными музейными практиками, принадлежит заслуга утверждения музеологии в столь широких границах, что позволяет современным исследователям трактовать ее в качестве актуального образа мыслей, составляющего суть исследовательского поля науки о музеях.

Список литературы

1. Мересс Фр. Международное обсуждение понятия «музей»: итоги дискуссии // Мировые тренды и музейная практика в России: сб. ст. между. науч. конф. / отв. ред. А. А. Сундиева. Москва: РГГУ, 2019. С. 31–41.
2. Mairesse Fr. Introduction // *Histoire de la muséologie. Quelques figures marquantes du monde muséal francophone* / ed. Fr. Mairesse. Paris, 2020. P. 7–13.
3. Dictionnaire encyclopédique de muséologie / sous la dir. A. Desvallées, Fr. Mairesse. Paris: Armand Colin. 2011. 722 p.
4. Lorente J. P. De la nouvelle muséologie à la muséologie critique: une revendication des discours interrogatifs, pluriels et subjunctifs // *Nouvelles tendances de la muséologie* / sous la dir. de Fr. Mairesse. Paris, 2016. P. 55–66.
5. Desvallées A. Introduction // *Publics et Musées*. 2000. № 17–18: L'écomusée: rêve ou réalité / sous la dir. A. Desvallées. P. 11–31.
6. Chaumier S. Pourquoi la muséologie ne devra plus être une composante du patrimoine // *Nouvelles tendances de la muséologie* / sous la dir. de Fr. Mairesse. Paris, 2016. P. 67–80.
7. Deloche B. André Desvallées, penseur de la nou-

velle muséologie // *ICOFOM Study Series*. 2014. Hors-série. P. 149–159.

8. Soares Br. Br. L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie // *ICOFOM Study Series*. 2015. № 43a. P. 57–72.

9. Лоренте П. Х. Развитие музеологии как университетской дисциплины: от техн. подготовки к крит. музеологии // *Вопросы музеологии*. 2011. № 2 (4). С. 45–64.

10. Ключевые понятия музеологии / сост. А. Девалье, Фр. Мересс; пер. с франц. яз. А. В. Урядниковой. Москва, 2012. 102 с.

11. Jacobi D. Muséologie et acceleration // *Nouvelles tendances de la muséologie* / sous la dir. de Fr. Mairesse. Paris, 2016. P. 27–39.

References

1. Mairesse Fr. International discussion of the concept of «museum»: discussion results. Global trends and museum practice in Russia: coll. of art. of intern. sci. conf. / ed. A. A. Sundieva. Moscow, 2019. 31–41 (in Russ.).
2. Mairesse Fr. Introduction. *Histoire de la muséologie. Quelques figures marquantes du monde muséal francophone* / ed. Fr. Mairesse. Paris, 2020. 7–13.
3. Desvallées A. (sous la dir.), Mairesse Fr. (sous la dir.). Dictionnaire encyclopédique de muséologie. Paris: Armand Colin. 2011. 722.
4. Lorente J. P. De la nouvelle muséologie à la muséologie critique: une revendication des discours interrogatifs, pluriels et subjunctifs. *Nouvelles tendances de la muséologie* / sous la dir. de Fr. Mairesse. Paris, 2016. 55–66.
5. Desvallées A. Introduction. *Publics et Musées*. 2000. 17–18: L'écomusée: rêve ou réalité / sous la dir. A. Desvallées, 11–31.
6. Chaumier S. Pourquoi la muséologie ne devra plus être une composante du patrimoine. *Nouvelles tendances de la muséologie* / sous la dir. de Fr. Mairesse. Paris, 2016. 67–80.
7. Deloche B. André Desvallées, penseur de la nouvelle muséologie. *ICOFOM Study Series*. 2014. Hors-série. 149–159.
8. Soares Br. Br. L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie. *ICOFOM Study Series*. 2015. 43a, 57–72.
9. Lorente P. J. The development of museology as a university discipline: from technical training to critical museology. *The Issues of museology*. 2011. 2 (4), 45–64 (in Russ.).
10. Desvallées A. (comp.), Mairesse Fr. (comp.); Uryadnikova A. V. (transl.). Key concepts of museology. Moscow, 2012. 102 (in Russ.).
11. Jacobi D. Muséologie et acceleration. *Nouvelles tendances de la muséologie* / sous la dir. de Fr. Mairesse. Paris, 2016. 27–39.

И. В. Леонов, О. В. Прокуденкова, И. В. Кириллов

Семантика военной коммуникации посредством боевой техники и поражающих элементов (сообщения между «своими») Статья 1

Статья посвящена рассмотрению особых форм коммуникации при помощи военной техники и поражающих элементов. В основной части раскрываются общие черты изучаемых коммуникаций, предлагается несколько способов их типологического ранжирования: по соотношению адресата и адресанта, средствам доставки и тематическому содержанию. Изложение и анализ фактографического материала строятся с опорой на все указанные типологии; в первую очередь согласно соотношению адресата и адресанта (в рамках данной статьи – сообщений между «своими»), с фиксацией тематического содержания выявляемых групп, а также с учетом фактора проявления специфики средств доставки «сообщений». Среди основных тем, реализуемых в анализируемых сообщениях, выделяются темы общенациональных обращений, намерений и направленности действий; отмщения – как личного, так и группового; образов предков; нанесение на военную технику фамилий и имен погибших соотечественников; и др.

Ключевые слова: война, вооруженный конфликт, коммуникация, тематический анализ, архетип

Ivan V. Leonov, Olga V. Prokudenkova, Igor V. Kirillov

Semantics of military communication by means of military equipment and striking elements (messages between «friends») Article 1

The article is devoted to the consideration of special forms of communication using military equipment and striking elements. The main part reveals the general features of the studied communications, offers several ways of their typological ranking, – by the ratio of sender and recipient, delivery vehicles and thematic content. The presentation and analysis of factual material is based on all of the specified typologies; first of all, according to the ratio of addresser and addressee (within the framework of this issue – messages between «friends»), with the fixation of the thematic content of the identified groups, as well as taking into account the factor of manifestation of the specificity of the delivery means of «messages». Among the main themes implemented in the analyzed messages, there are the topics of national messages, intentions and direction of actions; revenge – both personal and group; images of ancestors; drawing on military equipment the names of the dead compatriots; and etc.

Keywords: war, armed conflict, communication, thematic analysis, archetype

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-73-81

Перед тем как приступить к анализу заявленной темы, необходимо коснуться более широких предметных рамок, в границах которых высвечивается ее проблематика. Речь идет о таком явлении, как «военная культура», рожденном фактором войн и вооруженных конфликтов как одним из устойчивых атрибутов культурогенеза. Природа войн и вооруженных конфликтов во многом противоречит ценностно-смысловым установкам культуры в ее аксиологической интерпретации, но войны, к сожалению, являются достаточно устойчивым (а, возможно, и постоянным) аспектом человеческой истории. При всей своей очевидности и кажущейся простоте концепт военной культуры до сих пор не вполне разработан в гуманитарном знании.

Формулировка «военная культура» является весьма распространенной и привычной для восприятия широкой общественностью и научным сообществом. Надо отметить, что на обывательском уровне коннотации указанной

формулировки нередко обретают смысловую нагрузку, связанную с отражением отдельных граней военной культуры как сложного, комплексного явления (например, правил ведения войн, выражения патриотических аспектов военной деятельности и т. п.). В плане академических акцентов общим рефреном изучения проблемы военной культуры является высокая степень внимания к ней со стороны различных социогуманитарных наук, область интересов которых в сфере познания культуры обозначается как «культуроведение» [1, с. 88–105; 2, с. 31–42]. Так проблематика военной культуры проявляется на уровне анализа ее локальных аспектов в таких науках, как история (включая военную историю), политология, социология, конфликтология, регионоведение, музееведение и других дисциплинах. Кроме того, особой областью рефлексии над проблемой военной культуры является ее осмысление на уровне художественной культуры, роль ко-

торой в сфере указанной проблематики исключительно велика.

Военная культура, будучи производной от определенного образа жизни (в частности, от военной деятельности), представляет собой сложный феномен, основанный на особых мировоззренческих, ценностно-смысловых и поведенческих установках, сложившихся в конкретных историко-культурных обстоятельствах бытования того или иного социума, связанного с войнами и вооруженными конфликтами. Данный феномен, будучи вполне определенным даже на взгляд обывателя, весьма конкретизированный в научных работах частно-дисциплинарного уровня (прежде всего, в трудах военных историков), нуждается в комплексном анализе, который вполне перспективно осуществить в рамках культурологии, одним из качеств которой является высокий уровень генерализации частно-дисциплинарного уровня исследований той или иной проблематики. Исключение в данном ряду составляет небольшое число исследований, например, труды В. Н. Гребенькова [3], рассматривающего военную культуру в широких предметных рамках, – в плане ценностно-смысловой направленности всего общества на защиту Отечества, но тем не менее оставляющих открытым вопрос фиксации ее системного строения, сложных внутренних и внешних связей, алгоритмов историогенеза и влияния деятельностных оснований. Таким образом, можно сделать вывод, что в настоящее время существует насущная потребность концептуализации, системного осмысления деятельностных и аксиологических оснований, а также закономерностей развития военной культуры как целостного феномена.

Будучи сложным историко-культурным явлением, военная культура включает ряд стержневых компонентов, которые пронизывают основные этапы ее генезиса и, видоизменяясь и трансформируясь на протяжении времени, сохраняют свои устойчивые формы до наших дней. Специфика, иерархия и структурная обусловленность данных составляющих представляют собой перспективное направление исследований, реализуемое одним из авторов данной статьи.

Самостоятельный и весьма интересный аспект данной проблематики – изучение вопроса налаживания и осуществления бытующих внутри военных лагерей, а также между противоборствующими сторонами военных конфликтов коммуникаций (сама суть и предметные рамки которых во многом размыты) посредством боевой техники и поражающих элементов.

Указанный вид коммуникаций знаком практически каждому, кто соприкасался с военной историей, особенно с историей войн XX–XXI вв. Образы боевой техники и поражающих элементов, содержащие те или иные изображения и надписи, являются неперенным атрибутом военной истории, что отражено в кино- и фотохронике, воспоминаниях очевидцев. Практически каждому нашему соотечественнику знакомы изображения танков с надписями «На Берлин!», «Отомстим за Ленинград!» и иными текстами воодушевляющего характера; изображения самолетов с рядами звездочек, обозначающими число сбитых вражеских машин; бомб и снарядов, тоже содержащих надписи, нанесенные солдатами и работниками тыла. Эти образы являются привычными в контексте освещения темы Великой Отечественной войны, представляя собой достаточно интересную область, достойную научного осмысления.

Изучение указанной области строится во многом на основе анализа фото- и кинодокументов, а также мемуарных источников. Внимание авторов статьи сфокусировано в первую очередь на Красной армии периода 1941–1945 гг. Отметим, что имеющиеся источники во многом обусловлены теми фильтрами, которые были установлены в военное время: ограничениями на использование фотоаппаратуры и цензурными ограничениями. Но даже имеющийся материал позволяет понять природу рассматриваемого феномена, включая его специфические черты и характерные проявления.

В первую очередь изучение заявленной проблематики предполагает фиксацию основных типов рассматриваемых коммуникаций. Анализ данного вопроса показывает, что по соотношению адресанта и адресата они делятся на два типа:

- между «своими»;
- между «своими и врагом».

Важно заметить, что указанное деление, будучи вполне четким и ясным в теории, в плане исторической реализации рассматриваемых коммуникаций принимает нечеткий характер.

На первый взгляд, то, что пишется и изображается на снарядах и боевой технике, в силу природы этих носителей и их направленности на врага должно содержать послание противоборствующей стороне. Тем не менее указанные средства достаточно часто выступают носителями прямых и неявных посланий между «своими». Порой, имея явно указанного адресата, такие сообщения неявно предполагают и наличие других получателей. Важно учитывать, что сфера бытования указанных посланий носит достаточно открытый характер и порой доступна как

своим, так и чужим. В результате адресат во многом «размывается» – сообщения между «своими» становятся доступными для восприятия врага, а многие сообщения для врага становятся доступными для своих, что рождает своеобразный коммуникативный парадокс – Кому на самом деле адресовано послание? Как следствие, в предлагаемой типологии вырисовывается третья группа – «сообщения всем участникам конфликта», с пространством которой пересекается весомая часть сообщений, изначально относимых к первой и второй группам, что усложняет типологизацию изучаемого феномена.

В результате часть сообщений, будучи явно адресована своим или врагу, создается и бытует с учетом их двойственного восприятия. К примеру, надпись на самолете, казалось бы, личного характера – «От Леночки за папу» – имеет явную направленность и на внутреннего адресата, и на врага. (9-летняя Лена Азеренкова, потерявшая во время войны и отца – военного летчика, и мать, написала письмо И. В. Сталину: «Я копила деньги на елку и накопила 110 рублей, которые прошу вас принять для построения штурмового самолета и передать его в полк 237, в котором служил мой папа, чтобы товарищи моего папы отомстили гадким немцам за смерть папы, за бабушку, она так много плачет, и за меня»; письмо было опубликовано в журнале «Огонек» [4, с. 5], и дети со всей страны начали присылать свои «конфетные» и «елочные» деньги; построенный на эти средства штурмовик «Ил-2» действительно был отправлен в 237-й штурмовой авиаполк, и по инициативе летчиков на самолет была нанесена процитированная выше надпись).

Тем не менее анализ рассматриваемых сообщений, содержащих разные акценты на адресатов, показал, что их весомая часть рассчитана на внутреннее восприятие, даже если речь идет о сообщениях «от своих – врагу». Наиболее ярко данный аспект связан с передачей сообщений неприятелю посредством боеприпасов – «корреспонденций», которые носят характер достаточно радикальных и прямолинейно выраженных обращений в адрес неприятеля (примеры: «Подарок Гитлеру», «В Берлин», «По рейхстагу», «За Черняховского»), но которые вряд ли будут восприняты последним при доставке послания. Также показательно, что значительная часть посланий на боевой технике, которая может визуальнo восприниматься врагом, опять же во многом рассчитана на «внутреннее» прочтение. С другой стороны, как уже было отмечено, многие послания между своими, транслируемые посредством военной техники и поражающих элементов, при отсутствии акцента на вражеский адресат становятся частью

сферы «общения» с противоборствующей стороной. Так фронтовик Л. Н. Пушкарев, этнограф и фольклорист, который рассматривал надписи на военной технике как форму бытования военного фольклора, приводит характерную надпись: «Бьем фашистов в хвост и спину, злобный враг бежит к Берлину!» [5, с. 194], созданную в контексте общения между своими – что, впрочем, не исключало ее возможного прочтения врагом. Отсюда и возникает сложность обозначения четкого «водораздела» между двумя приведенными выше типами коммуникаций, которые сильно сплетены друг с другом в силу «открытости» представленной сферы «общения».

Другим способом деления рассматриваемых коммуникаций является их ранжирование по «средствам доставки»:

- боевая техника;
- поражающие элементы.

Указанный типологический признак интересен тем, что в рамках того или иного средства доставки проявляется особое тематическое содержание сообщений; тип носителя обуславливает размеры текстов и знаково-символическое своеобразие сообщений. Здесь важно указать, что любое средство доставки воспринимается определенной аудиторией, имеет свой размер, движется в определенной стихии и с определенной скоростью. И каждый из этих параметров, согласно маклюэнской традиции изучения природы коммуникаций, влияет на формы бытования, характер и содержание сообщений. К примеру, в воздухе, в силу фактора высоких скоростей, лучше воспринимаются крупные символы, образы и цветовые решения, а не буквенные тексты; отсюда масса символов и образов на фюзеляжах самолетов (например, летчик-истребитель Г. Бакхорн, один из асов люфтваффе, так описывал «коммуникацию» с советским пилотом: «Однажды, в 1943 году, так получилось, что мне пришлось на „Ме-109-г« сражаться с одним русским на ЛаГГ-3. Кок его машины был выкрашен в красный цвет. Это был летчик из гвардейского полка. Это мы знали по данным нашей разведки. Бой продолжался около 40 минут, и я не мог его одолеть. Мы вытворяли на своих машинах все, что только знали и могли, и все же были вынуждены разойтись. Да, это был настоящий мастер!» [цит. по: 6, с. 51]). Бомба или снаряд крупнее винтовочного патрона – соответственно, они более пригодны для нанесения и демонстрации надписей. В данном случае проявляется фактор учета специфики средств доставки сообщений, поскольку военная техника и поражающие элементы являют собой различные формы коммуникации, а потому их содержание во многом определяется

названными формами. Так, надпись «Подарок Гитлеру» была совершенно невозможна на советском танке или самолете, но на снаряде или бомбе была уместна. Изучая надписи, которые бойцы Красной армии делали на снарядах и бомбах, можно сделать вывод, что эти надписи нередко носили более «неформальный», экспрессивный характер, чем тексты, которые наносили на боевую технику: такие тексты имели меньший период существования и могли быть восприняты меньшей аудиторией, с чем была связана порой фриivolность их содержания. Надписи на боевой технике отличаются высокой информативностью и содержат выраженный акцент на «своих» в плане их восприятия. Ряд примеров, иллюстрирующих указанные зависимости, можно продолжить, однако в силу многогранности рассматриваемой темы уместно возвращаться к ним по ходу дальнейшего изложения материала.

Наконец, отдельного внимания заслуживает еще один способ типологического ранжирования изучаемых сообщений – их деления по тематическому признаку. Данный способ основан на применении «тематического анализа», одним из разработчиков которого на уровне философского знания является Дж. Холтон, а также М. Оплер, А. Коэн и В. Тэрнер, применявшие его в сфере науки о культуре. С одной стороны, в научно-философских работах представителей тематического анализа к «темам» преимущественно относятся некие фундаментальные постулаты или идеи, определяющие основные векторы познавательной активности человека, осваивающего мир в определенном историко-культурном контексте. Кроме того, на социогуманитарном уровне разработки указанного подхода темы предстают как своеобразные стержневые компоненты культуры, которые, видоизменяясь во времени и группируясь в определенные конфигурации, оказывают прямое влияние на культурную активность человека. Указанный подход, будучи близок традиции холизма, строится на выявлении определенных «когнитивных фокусировок», характерных для представителей той или иной культуры или ее отдельных сфер, позволяющих максимальным образом раскрыть ее сущность и своеобразие. Тем не менее, по справедливому замечанию Э. В. Измайловой, данный метод, заинтересовав лишь немногих ученых, широкого распространения не получил [7, с. 51].

Следуя указанному подходу, в изучаемых коммуникациях также можно выделить темы, которые устойчиво проявляют себя в ходе истории войн. Например, тема мести, тема образов предков и другие, которые мы рассмотрим ниже.

Таким образом, указанные три типа деления изучаемых коммуникаций (по соотношению адресата и адресанта, средствам доставки и тематическому содержанию) позволяют пролить свет на различные аспекты изучаемой проблематики, однако полной картины каждый способ в отдельности дать не может. Соответственно, далее уместно опереться на все указанные типологии, обращаясь к их эвристическому потенциалу, если это потребуется по ходу изложения материала. Тем не менее представляется, что целесообразно структурировать материал с опорой на деление согласно соотношению адресата и адресанта, выявляя при этом тематическое содержание указанных групп, а также обращаясь по мере необходимости к фактору проявления специфики средств доставки.

В отношении **первого типа коммуникаций** (между «своими») нужно отметить, что его основу составляют сообщения от работников тыла фронтовикам, а также внутрифронтовые сообщения. В рассматриваемой группе находит свое место проявление личного и группового общения, становящегося достоянием широкой аудитории, что непременно привносит в него и политико-идеологическую компоненту. Следует указать, что данные формы получили поддержку со стороны государства и были легитимизированы. Показательны в данном случае: открытка, на которой изображен краснофлотец со снарядом с надписью «За Родину!» на фоне боевого корабля (открытка «Поздравляю с Новым годом», худ. С. Боим, текст Б. Тимофеева); открытка, на котором изображена передача советским солдатам на заводе танка «Т-34» – на танк нанесена надпись «Смерть фашизму!», на открытке также имеется надпись «Тебе, фронт!» (худ. В. Щеглов, открытка из серии «Антифашистский плакат»); плакат неизвестного авторства, изображающий передачу фронту танковой колонны «Тамбовский колхозник» (на танки нанесена соответствующая надпись); обложку журнала «Фронт» вая иллюстрация» за 1943 г. [8, с. 1], на которой представлен танк, построенный на деньги колхозников Ширмановых из Чувашии и переданный в часть, в которой воевал их сын – на башне танка сделана надпись «Подарок сыну»; перечень примеров (самые ранние из них относятся к 1942 г.) можно продолжить. Учитывая специфику устройства советского государства и чрезвычайное внимание, которое советское руководство в то время уделяло агитации и пропаганде, не вызывает сомнения то, что решение о легитимации и популяризации данных практик принималось на высшем уровне.

Среди тематических примеров указанного типа коммуникаций в первую очередь выде-

ляется тема общенациональных обращений, намерений и направленности действий: «Защитим завоевания Октября», «В бой за Родину», «Родина», «За Победу», «За Сталина», «Победа будет за нами» (примечательно, что несколько надписей «Победа будет за нами», нанесенных на бронетехнику, атрибутированы 1941 г.), «Советские герои», «Мать-Родина», «Вперед на Берлин», «Наш путь один! Вперед на запад!», «Слава нашим» и т. д.

Вторую группу обращений составляют послания, которые посвящены теме мести – *личной и групповой*. Сохранилось множество фотографий советской военной техники, на которую нанесены надписи данной тематики. Рассматривая эти фотографии, можно найти на них танк с надписью «Мсть за брата-героя» (нанесена командиром танка М. Красиковым, который поклялся мстить за погибшего брата, Героя Советского Союза Н. Красикова), самолет с надписью «Мщу за друга Муратова» (принадлежал Герою Советского Союза Н. Архангельскому) и множество других надписей того же рода – «За Лешу Поющева», «За Жору Гурко», «За Отраднава», «За брата Шота», «Отомстим за смерть любимого командира гв. лейтенанта Ирзина», «За тебя, родной брат Ваня, мщу фашистскому зверю я», «За отца и мать», «Мстим за боевых подруг Таню Макарову и Веру Белик» (надпись на самолете «По-2» из женского 46-го гвардейского ночного легкобомбардировочного авиаполка, прозванного немцами «ночными ведьмами»). Помимо боевых товарищей, клялись отомстить за общесоюзных героев («За Зою Космодемьянскую», «За Олега Кошевого»), за родные города, регионы, республики («За Советскую Белоруссию», «Отомстим за Украину», «Мстители Донбасса», «Ответ Сталинграда», «За Советскую Молдавию», «За Советскую Грузию»; множество обещаний такого рода связано с Ленинградом – упоминем самолет дважды Героя Советского Союза В. Мыхлика с изображением на фюзеляже силуэта Петропавловской крепости и надписью «За Ленинград!», за всю страну, за всех советских людей («Кровь за кровь», «Отомстим за замученных советских людей», «Смерть фашистским оккупантам», «Бей фашистскую гадину», «Смерть Гитлеру, слава нашим танкистам», «Отомстим за наших девушек»).

При изучении данного вопроса необходимо отметить, что тема *возмездия, отмщения* присутствовала как в советском пропагандистском дискурсе времен Великой Отечественной войны – что отразилось в многочисленных плакатах, открытках, газетных статьях, произведениях художественной литературы (в качестве примеров можно привести стихотворение

К. Симонова «Убей его» («Если дорог тебе твой дом...») [9, с. 105–107] и публицистику А. Н. Толстого: «Смерть рабовладельцам» [10, с. 530–531], «Фашисты ответят за свои злодеяния» [10, с. 482–485]) и т. п.? так и в сознании советских воинов – что находило свое выражение, в частности, в надписях на военной технике и поражающих элементах. Но с самого начала войны советскими властями ставились четкие *ограничения* этой мести. Существовала установка, что необходимо следовать базовым принципам военной этики, необходимо принципиально иное, по сравнению с нацистскими захватчиками, отношение к пленным и к гражданскому населению занятых заграничных территорий и т. п. И эта установка претворялась в жизнь самыми разными способами: и с помощью политико-воспитательных мероприятий, и через широко растиражированные программные тексты советских руководителей («Выло бы смешно отождествлять клику Гитлера с германским народом, с германским государством. Опыт истории говорит, что гитлеры приходят и уходят, а народ германский, а государство германское – остается» [11; 12]), и через художественные произведения, и, разумеется, посредством официально-правовой регламентации и через вынесение санкций в тех случаях, когда все-таки происходили эксцессы.

Представляется, что корни указанных манифестаций архетипически связаны с такими культурными формами, как клятвы, обеты. Обещание, данное себе, имеющее сакральное содержание и ритуализированную форму, с давних времен считалось имеющим чрезвычайную силу. Тем более если такое обещание давалось публично, что еще более обязывало выполнить его.

Следующую тему в рассматриваемом обзоре представляют *образы предков (в том числе государственных деятелей и полководцев)*. Еще с середины 1930-х гг. начался возврат отечественной культуры ко многим системообразующим аспектам собственной истории. Выходили фильмы, книги, агитматериалы, отсылающие к образам и символам, традиционным для русской культуры, к историческим личностям, служащим эталоном борьбы против врагов Отечества и т. д. Данная тенденция в годы Великой Отечественной войны получила большое развитие.

Изучая фотографии военных лет, можно увидеть танки с надписями «Михаил Кутузов», «Димитрий Пожарский», «Грозный» (в честь царя Ивана Грозного; танк построен на средства писателя А. Н. Толстого), танк и бронепоезд с надписью «Козьма Минин», бронепоезд «Илья Муромец» [13, с. 137–140] (у которого на одном

из вагонов, помимо соответствующей надписи, имелось изображение воина в старорусских доспехах и с мечом, но с пятиконечной звездой, серпом и молотом на щите; а на бронепаровозе – еще одна надпись «Илья Муромец» (именно так, с ятью), стилизованная под старомосковскую вязь, и эмблема: щит со стилизованными буквами «И» и «М», увенчанный старинным богатырским шлемом, и перекрещивающиеся меч и булава [14, с. 74]). Особенно много такого рода надписей было связано с именем великого русского полководца А. В. Суворова – «Суворов», «Суворов. Сломим шею фашизму», «Смерть немецким оккупантам. Суворов», «Русские прусских всегда бивали» (высказывание, приписываемое Суворову). Представляет интерес также фотография башни, сорванной с подбитого под Мемелем (Клайпедой) советского танка и ставшей временным могильным памятником; на башню нанесена надпись: «б.10.44. Здесь похоронены танкисты – суворовцы».

Помимо этого существуют (хотя их и не столько много) фотографии боевой техники, на которые нанесены фамилии красных полководцев времен гражданской войны и иных советских героев 1920–1930-х гг. – В. Чапаева, В. Чкалова и др.

В рамках советской культуры при весомом участии государства и при активном применении арсенала художественной культуры во времена Великой Отечественной войны создавался, корректировался и пропагандировался пантеон героев, в котором с красными командирами уживались некоторые князья, цари и полководцы былых веков – и такие установки принимались большей частью советского общества. Помимо танков с надписью «Димитрий Донской» (построенных на деньги, собранные Русской православной церковью), в РККА присутствовали танки с надписью «Чапаев». Существует фотография, на которой танк с надписью «Багратион» соседствует с танком с надписью «Щорс», – и подобное соседство многими советскими людьми воспринималось как вполне органичное; любопытно, что обе надписи нанесены шрифтом, стилизованным под старомосковскую вязь. *Великая Отечественная война воспринималась советскими людьми как «война всей земли». Вся отечественная культура «ополчилась» против гитлеровцев.*

Чрезвычайная обстановка потребовала, чтобы были мобилизованы все силы (и физические, и духовные), чтобы под ружье были поставлены и живые, и мертвые люди; символы, образы, относящиеся к самым разным периодам и направлениям отечественной культуры. Писатель А. Н. Толстой, создавший в 1941–1943 гг. повесть «Иван Грозный», писал: «Я вызвал из

небытия к жизни великую страстную русскую душу – Ивана Грозного, чтобы вооружить свою «рассвирепевшую совесть» [15, с. 58]. Для защиты Отечества, для вооружения «рассвирепевшей совести» потребовались и апелляция к образу Грозного царя – и танк «Грозный» (который с боями прошел до Румынии).

Еще одну тему составляет *практика нанесения на военную технику фамилий и имен погибших соотечественников (общенациональных героев, однополчан, товарищей)*. Существует фотография, на которой запечатлен момент сборки танка БТ-5 на иркутском заводе тяжелого машиностроения им. Куйбышева; на танке сделана надпись: «Зоя Космодемьянская. Иркутск». Летчик И. Грачев в память о погибшем товарище написал на фюзеляже его имя: «Павел Степанович Большаков». Эту практику можно увязать с практикой занесения погибших героев навечно в списки личного состава воинских частей, зародившейся в императорской России и возрожденной в Красной армии.

В контексте рассматриваемых тем упомянем также чрезвычайно выразительное стихотворение К. Симонова «Безыменное поле» [9, с. 108–110], написанное летом 1942 г., когда вражеские войска рвались к Волге и на Кавказ. В этом стихотворении отступление осмысливается как национальная катастрофа, которая равно касается и живых, и мертвых. Поэт описывает, как мертвые солдаты былых эпох – петровские преображенцы, суворовские гренадеры, погибшие в Первую мировую войну сибирские стрелки – встают из могил и уходят вместе с Красной армией («они не хотят оставаться / в забытых могилах своих, / чтоб вражеских пушек колеса / к востоку ползли через них»). Мертвые солдаты в этом стихотворении выступают как полноценные акторы, которые «со срамом и яростью» воспринимают происходящее – и чье мнение является чрезвычайно значимым для живых:

Ты слышишь, товарищ, ты слышишь,
Как мертвые следом идут,
Ты слышишь: не только потомки,
Нас предки за это кланут.

Темы «равенства между жизнью и смертью», участия мертвых в защите Родины встречаются и в других военных стихотворениях К. Симонова: «Атака» [9, с. 97–98], «Смерть друга» [9, с. 103–104], «Фляга» [9, с. 114], а также в стихотворениях иных советских поэтов, написанных как в 1940-е гг. [16], так и в более позднее время («наши мертвые нас не оставят в беде, наши павшие – как часовые») [17]. Есть основания утверждать, что истоки указанных представлений о связи живых с умершими имеют глубокую укорененность в сознании представителей оте-

чественной культуры, устойчиво проявляясь на всех этапах ее генезиса.

Отдельную небольшую группу надписей составляют *надписи в честь деятелей отечественной культуры*. Упомянем танк с надписью «Николай Островский» и танк «Владимир Маяковский».

Довольно распространены были надписи, отражающие тему *региональной и социально-групповой самоидентификации военных* («Москва», «Сибиряк», «Донской казак»). Важно отметить, что в целом для военной культуры Новейшего времени стала характерна тенденция на нивелирование солдат: такая тенденция проявлялась, например, в стирании внешних различий в униформе, в стремлении одеть всех солдат в одинаковые шинели, снабдить одинаковыми винтовками и предметами амуниции, в установке на стирание имен собственных у частей и соединений и преобладание различных форм нумерации и т. п. Но человеческая природа упорно сопротивлялась подобной унификации, и солдаты многих армий пытались индивидуализировать себя. Красноармейцы стремились обозначить себя как индивидуально-определенных акторов с «лица необщим выраженьем», подобно старорусским богатырям («Меня, асударь, зовут Алешою Поповичем, из города Ростова старова попа соборнова [сын]» [18, с. 130]; «А зовут меня Илья Муромец сын Иванович, и проехал я дорогу прямоезжую из стольного города из Муром, из того села Карачарова» [19, с. 23–24]) и многим другим эпическим героям. Представляется, что эта установка, основанная на стремлении бойца идентифицировать себя, имеет архетипическую природу.

Отдельного внимания достойна *практика нанесения надписей на военную технику и боеприпасы от работников трудового фронта, содержащих сведения об их региональной и профессиональной самоидентификации, а также пожелания и напутствия военным*. Сохранилось множество фотографий танков и самолетов с надписями такого рода: «Сверх плана братьям-уральцам», «Фронту на разгром фашизма», «За Ленинград! Ленинградские женщины – фронту» и т. д. Представляет интерес также фотография, сделанная во время Второй мировой войны в Великобритании: женщины-работницы, которые готовят танк «Матильда» к отправке в Советский Союз, наносят на его борт надписи на двух языках («Greetings to allies in U.S.S.R.» и «Привет нашим союзникам в С.С.С.Р.»); представляется, что это следует считать частным случаем послания «от своих своим».

При этом фактор самоидентификации мог выражаться и в коллективной, и в индивидуаль-

ной форме. Во время Великой Отечественной войны была широко распространена практика постройки танков и самолетов на деньги, пожертвованные различными организациями, предприятиями и учреждениями, а также отдельными гражданами; при этом, как правило, на боевую технику наносились соответствующие надписи – «Тамбовский колхозник», «Байкальский рыбак», «Крамарев Ераст Федорович», «От джаз-оркестра Утесова», «От Ферапонта Головатого самолет на окончательный разгром врага» и т. п.; выше уже упоминался самолет с надписью «От Леночки за папу». Данное явление также можно отнести к теме *личного вклада в общее дело борьбы с врагом*, когда все, от мала до велика, участвуют в приближении Победы.

Общение работников тыла с фронтом также, как и многие другие представленные выше темы, имеет по своей сути архетипическую природу и, например, может быть соотносено с речевыми актами более ранних эпох, вплоть до плача Ярославны. С помощью этих посланий труженики тыла буквально «заклинали стихии», протягивали незримые (но неразрывные) нити между тылом и фронтом, демонстрировали единство тыла и действующей армии, подбадривали советских воинов. Представляется, что работники тыла в массе своей верили (как минимум реализуя указанные архетипические установки) в практическое действие этих посланий, своеобразных «гражданских молитв» и наставлений.

Отдельного упоминания (хотя она и не имеет прямого отношения к теме надписей на оружии и поражающих элементах) достойна практика отправки подарков в действующую армию, которая получила большое развитие в нашей стране во время Первой мировой и Великой Отечественной войн. Одним из самых распространенных подарков был кисет. На кисеты часто наносили надписи; анализируя эти послания, отметим, что они по своей структуре и содержанию были очень похожи на те надписи, которые работники военных заводов наносили на танки и самолеты: «Дорогой фронтовик гони немца на Берлин», «Жду с победой», «Бойцу смельчаку», «Дорогому воину», «Дар. Бей врага мой друг», «Привет герою», «Стреляй редко, да метко», «Падарунак салдату ат сяброўкі і сястры», «Родному бойцу», «Храброму бойцу Р.К.К.А. от Тани», «Убил гада – закурить надо», «После боя сять за кури», «По куремте друзья», «Подарок освободителю», «За защиту берегов Невы», «Привет от Люси уч 4г 5 шк. г. Киров 7го ноября 1944 г», «Ждем от тебя новых подвигов. Ульяновск пряд ф-ка» (во всех случаях сохранена орфография и пунктуация подлинников).

Изучение рассматриваемых «сообщений» показывает, что в пространстве коммуникаций между «своими» существуют и иные темы, в свою очередь порождающие внутренние тематические дифференциации и взаимопереплетения с другими темами. Так многие сообщения возможно отнести сразу к нескольким темам (например, достаточно сильно пересекаются темы самопрезентации и мести), а потому их использование в качестве примеров строилось на выявлении определенных тематических доминант, но не сведении данных сообщений к проявлению одной-единственной темы. Соответственно, представленный в статье перечень являет собой лишь один из вариантов их ранжирования и не является исчерпывающим.

Таким образом, коммуникация между своими посредством техники и поражающих элементов обнаруживает достаточно яркое проявление в тылу и на фронте, являясь частью военной культуры. При этом важно напомнить о тесной связи данного типа коммуникации с его другой разновидностью – «общении с врагом». Как следствие, сильная сроченность указанных форм общения и отсутствие четкой границы между ними позволяют говорить не о явном разделении коммуникаций между «своими» и между «своими и врагом» в контексте изучаемого вопроса, а о внутреннем смещении тематических и содержательных акцентов в посылаемых «сообщениях», которые позволяют отнести их преимущественно к одному либо к другому типу.

Рассмотренная группа сообщений является важной составляющей военной культуры, обеспечивая внутренние коммуникации воюющей стороны, выполняя интегративную, политико-идеологическую, мобилизующую и другие значимые функции, способствующие достижению общих целей в деле борьбы с неприятелем. Данные сообщения реализуют целый комплекс архетипических оснований, став устойчивым феноменом военной культуры.

Анализ второго типа коммуникаций (между «своими» и «врагом») будет представлен в следующей части статьи.

Список литературы

1. Мосолова Л. М. Общекультурная и гуманитарная подготовка в системе непрерывного педагогического образования // Подготовка специалиста в области образования: структура и содерж. Санкт-Петербург: Образование, 1994. С. 88–105.
2. Быховская И. М. Изучение культуры: горизонталь и вертикали // Александрова Е. Я., Быховская И. М. Культурологические опыты. Москва: РИК, 1996. С. 31–42.

3. Гребеньков В. Н. Военная культура российского общества: философско-культурологическая концепция: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.13. Ставрополь, 2011. 35 с.

4. Огонек. 1943. № 4 (817). 16 с.

5. Пушкарёв Л. Н. Очаги бытования фольклора и методика работы фольклориста-фронтовика // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Сер. История. Политология. 2010. № 7 (78), вып. 14. С. 188–194.

6. Литвин Г. А. Я был воздушным стрелком. Симферополь: Таврия, 1990. 141 с.

7. Измайлова Э. В. «Тематический анализ» культуры детства: общая характеристика и перспективы применения // Человек. Культура. Образование. 2019. № 1 (31). С. 50–62.

8. Фронтовая иллюстрация. 1943. № 31. 8 с.

9. Симонов К. М. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы. Вольные переводы. Москва: Худож. лит., 1979. 670 с.

10. Толстой А. Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 10. Москва: Гослитиздат, 1961. 711 с.

11. Приказ народного комиссара обороны 23 февраля 1942 г. № 55 // Сталин И. В. О Великой Отечественной войне Советского Союза. Москва: Воен. изд-во М-ва вооруж. сил СССР, 1948. С. 46.

12. Александров Г. Ф. Товарищ Эренбург упрощает // Правда. 1945. № 89 (9860). С. 2.

13. Коломиец М. В. Бронепоезда Великой Отечественной. Москва: Стратегия КМ, 2010. 304 с.

14. Коломиец М. В. Бронепоезда в бою 1941–1945. Москва: Стратегия КМ, 2010. 160 с.

15. Толстой А. Н. Краткая автобиография // Толстой А. Н. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. Москва: Правда, 1972. С. 47–58.

16. Твардовский А. Т. В тот день, когда окончилась война // Твардовский А. Т. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3. Москва: Худож. лит., 1978. С. 25–28.

17. Высоцкий В. С. Он не вернулся из боя // Высоцкий В. С. Собрание сочинений: в 4 кн. Кн. 2. Мы возвращаем землю. Москва: Надежда-1, 1997. С. 121.

18. Алеша Попович // Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Москва; Ленинград: Изд-во Акад. наук СССР, 1958. С. 125–135.

19. Первая поездка Ильи Муромца в Киев // Илья Муромец. Москва; Ленинград: Изд-во Акад. наук СССР, 1958. С. 20–25.

References

1. Mosolova L. M. General cultural and humanitarian training in the system of continuous pedagogical education. Training of a specialist in the field of education: structure and content. Saint-Petersburg: Obrazovanie, 1994. 88–105 (in Russ.).
2. Bykhovskaya I. M. The study of culture: horizontals and verticals. Alexandrova E. Ya., Bykhovskaya I. M. Cultural experiences. Moscow: RIK, 1996. 31–42 (in Russ.).

3. Grebenkov V. N. Military culture of Russian society: philosophical and cultural concept: abstr. dis. on competition of sci. degree PhD in Philosophy: 09.00.13. Stavropol', 2011. 35 (in Russ.).
4. Ogonyok: magazine. 1943. 4 (817), 16 (in Russ.).
5. Pushkarev L. N. Foci of folklore existence and methods of work of a front-line folklorist. Scientific Bulletin of the Belgorod state University. Ser. History. Political science. 2010. 7 (78), iss. 14, 188–194 (in Russ.).
6. Litvin G. A. I was an air shooter. Simferopol': Tavria, 1990. 141 (in Russ.).
7. Izmailova E. V. «Thematic analysis» of childhood culture: gen. characteristics and prospects of application. Man. Culture. Education. 2019. 1 (31), 50–62 (in Russ.).
8. Frontline illustration. 1943. 31, 8 (in Russ.).
9. Simonov K. M. Collected works: in 10 vols. Vol. 1. Poetry. Poems. Free translations. Moscow: Khudozh. lit., 1979. 670 (in Russ.).
10. Tolstoy A. N. Collected works: in 10 vols. T. 10. Moscow: Goslitizdat, 1961. 711 (in Russ.).
11. Order of the people's Commissar of defense on February 23, 1942. № 55. Stalin I. V. About the Great Patriotic war of the Soviet Union. Moscow: Milit. publ. house of the Min. of the armed forces of the USSR, 1948. 46. (in Russ.).
12. Alexandrov G. F. Comrade Ehrenburg simplifies. Truth. 1945. 89 (9860), 2 (in Russ.).
13. Kolomiets M. V. Armored trains of the Great Patriotic War. Moscow: KM Strategy, 2010. 304 (in Russ.).
14. Kolomiets M. V. Armored trains in battle 1941–1945. Moscow: KM Strategy, 2010. 160 (in Russ.).
15. Tolstoy A. N. Brief autobiography. *Tolstoy A. N. Collected works: in 8 vols. Vol. 1.* Moscow: Pravda, 1972. 47–58 (in Russ.).
16. Tvardovsky A. T. On the day when the war ended. *Tvardovsky A. T. Collected works: in 6 vols. Vol. 3.* Moscow: Khudozh. lit., 1978. 25–28 (in Russ.).
17. Vysotsky V. S. He did not return from the battle. *Vysotsky V. S. Collected works: in 4 bk. Bk 2. We rotate the earth.* Moscow: Nadezhda-1, 1997. 121 (in Russ.).
18. Alyosha Popovich. *Ancient Russian poems, collected by Kirsha Danilov.* Moscow; Leningrad: USSR Acad. of Sciences, publ. house, 1958. 125–135 (in Russ.).
19. The first trip of Ilya Muromets to Kiev. *Ilya Muromets.* Moscow; Leningrad: USSR Acad. of Sciences, publ. house, 1958. 20–25 (in Russ.).

Виртуальное измерение памятника и его репрезентация в цифровую эпоху

Рассматривается процесс трансформации коммуникативных практик интерпретации и популяризации культурного наследия в рамках ускоряющегося распространения и интеграции цифровых технологий во все сферы человеческой деятельности. Анализируется ризоморфность современной цифровой культуры, неизбежно влияющей на характер репрезентации памятников культурного наследия и исторической городской среды в виртуальном пространстве. Выдвигается гипотеза, что, несмотря на представленное разнообразие подходов к созданию цифровых аватаров культурных институций и объектов культурного наследия в виртуальной среде, ни одно из существующих ныне решений для Санкт-Петербурга не позволяет представить объект культурного наследия в контексте его ретроспективной визуализации и связи с другими культурно значимыми объектами, событиями и персоналиями. Предпринимается попытка осмысления репрезентативных возможностей цифровых инструментов, а также ставится вопрос о необходимости разработки полномасштабной и многофункциональной цифровой платформы для репрезентации объектов культурного наследия.

Ключевые слова: виртуальная среда, репрезентация, памятник, объект культурного наследия, цифровая эпоха, цифровые гуманитарные исследования

Antonina A. Puchkovskaia, Lada V. Maksimova

The virtual dimension of the heritage site and its representation in the digital age

The process of transformation of communicative practices of interpretation and popularization of cultural heritage in the framework of the accelerating dissemination and integration of digital technologies in all spheres of human activity is considered. The rhizomorphism of modern digital culture is analyzed, which inevitably affects the nature of the representation of monuments in virtual space. It is hypothesized that, despite the variety of approaches presented for creating digital avatars of cultural institutions and cultural heritage objects in a virtual environment, none of the currently existing solutions for Saint Petersburg makes it possible to represent a cultural heritage object in the context of its retrospective visualization and connection with other culturally significant objects, such as events and personalities. Conceptual grounds are proposed for a deeper understanding of the cultural monument as a subject of representation. An attempt is made to comprehend the representative capabilities of digital instruments, moreover, the question of the need to develop a full-scale and multi-functional digital platform for representing cultural heritage sites is raised.

Keywords: virtual environment, representation, historic monument, cultural heritage, digitalization, digital era, digital humanities

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-82-87

Интенсификация распространения информационно-коммуникационных технологий в современную цифровую эпоху трансформирует медийное поле, привычные нам способы коммуникации, аксиологические парадигмы и культуру в целом, что неизбежным образом отражается на системе культурного наследия и культурных институциях, вовлеченных в работу по его сохранению и популяризации. В контексте памятнико-охранительной деятельности процесс цифровизации происходит в нескольких направлениях: во-первых, это оцифровка коллекций и фондов; во-вторых, разработка и совершенствование систем информационного учета, цифровых архивов и баз данных; в-третьих, это трансформация моделей коммуникации с пользовательской аудиторией. Все выше перечисленные направления деятельности так или иначе затрагивают

вопрос репрезентации культурного наследия в виртуальной среде.

Согласно теории медиа, сформулированной М. МакЛюэном, понимание преобладающих средств коммуникации является ключевым условием для понимания культурного ландшафта эпохи. Интернет и связанные с ним новые медиа, будучи «продолжением» человека, определяют восприятие им актуальной действительности, истории и прошлого [1]. Так с развитием сетевых технологий сформировалась программируемая интернет-среда, в которой иерархические структуры сменяются организацией нового типа, которую Ж. Делез и Ф. Гваттари назвали ризомой [2]. В виртуальном пространстве гипертекста теперь правит компьютерная логика [3], а ассоциативные связи, теги и перекрестные ссылки преобладают над традиционными си-

стемами классификации информации, сменяя аналоговое общение на фоновую непрерывную коммуникацию в социальных сетях. Таким образом, целостные информационные модели уступают место ярким, быстро сменяющимся фрагментированным образам [4].

Ризоморфность современной цифровой культуры нашла отражение в проблеме формирования цифровых аватаров культурных институций, а также их сетевого взаимодействия как между собой, так и с пользователями. Сбор и хранение массивов информации об историко-культурных артефактах и как итог — создание, развитие и поддержание цифровых коллекций являются одними из основных краугольных камней цифровой гуманитаристики (*digital humanities*) — области знания на стыке гуманитарных и компьютерных наук. В рамках создания цифровых экспозиций поднимались и изучались вопросы соотношения оригинала и его цифрового аватара [5], преобразования архивного описания в метаданные о цифровом объекте и архитектуры базы данных [6], сохранения объектов культурного наследия посредством создания и экспозиции их цифровых копий [7]; рассматривался феномен виртуального музея [8; 9] и его роль в образовательной деятельности [10] и музейном маркетинге [11].

Помимо фундаментальных вопросов онтогенеза цифровой культуры, перед исследователями *digital humanities* (в особенности имеющих отношения к деятельности по сохранению культурного наследия) стоят вполне утилитарные задачи по разработке полномасштабных архитектур баз данных, содержащих метаданные об объектах культурного наследия, а также пользовательских интерфейсов, позволяющих в удобном и интуитивно понятном формате работать с цифровыми коллекциями. Масштабность поставленной задачи и разнообразие подходов к ее решению повлекли за собой проблему унификации и оптимизации работы по созданию цифровых коллекций и их виртуального экспонирования, что, в свою очередь, поставило вопрос о разработке программного обеспечения (ПО), позволяющего создавать цифровые коллекции в более сжатые сроки и с меньшими затратами на технические ресурсы. Среди наиболее востребованных и открытых ПО следует отметить ОМЕКА, предлагающую создать цифровую выставку в рамках предложенных темплейтов, которые при необходимости могут быть изменены под пользовательский запрос посредством кастомизации CSS и HTML-файлов. Данную платформу широко используют как организации, в частности, библиотеки (DIY History, Virginia Tech Special Collections Online,

Isaiah Thomas Broadside Ballads и др.), архивы (Florida Memory, Digital History Archive of São Roque, Saint John's College Digital Archives и др.) и музеи (John J. Audubon's Birds of America, Marshall M. Fredericks Sculpture Museum и др.), так и небольшие исследовательские коллективы для визуализации собранных датасетов (*From Farms to Freeways: Women's Memories of Western Sydney*, *New Roots: Voices from Carolina del Norte*, *Intemperance Archive* и др.).

Стоит также упомянуть *Collective Access*, основной особенностью которой является удобная и простая в использовании цифровая каталогизация и хранение метаданных; *CollectionSpace*, которая в отличие от выше перечисленных не имеет функционала по созданию цифровых коллекций, но прекрасно справляется с созданием кастомизированного словаря для описаний объектов культурного наследия и совместима с другими приложениями; *Open Exhibits*, схожую по своему функционалу с ОМЕКА и рассчитанную на пользователей как с опытом программирования, так и с полным его отсутствием, и, наконец, *Pachyderm*, которая позволяет создавать мультимедийные цифровые коллекции из объектов различного происхождения (аудио, видео и др.). Среди примеров отечественного программного обеспечения, разработанного для работы с оцифрованными материалами, следует отметить платформу «Коллекция онлайн» — информационную систему на базе данных КАМИС, используемую для виртуального экспонирования коллекций на сайтах российских музеев (Государственный исторический музей, Государственный Эрмитаж и др.) [12].

Несмотря на представленное разнообразие подходов к созданию цифровых аватаров музейных предметов и готовых масштабируемых технических средств для репрезентации музейных коллекций в виртуальной среде, данные технические решения не применимы для недвижимых памятников культуры. Вопрос цифровой репрезентации недвижимых памятников нашел отражение в проблемном поле решения задач виртуальной 3D-реконструкции [13; 14], дополненной и виртуальной реальности [15], критическом анализе практики применения цифровых средств для репрезентации культурного наследия [16], однако в русскоязычной академической среде практически отсутствуют комплексные исследования виртуальной репрезентации недвижимого памятника как средства сохранения и популяризации историко-культурного наследия.

Проблема репрезентации памятников культуры в текстово-визуальном формате не нова для памятниковедческих дисциплин. Существуют рекомендации к заполнению паспортов объек-

тов культурного наследия [17], многочисленные работы, посвященные критериям описания музейных предметов [18; 19], труды, посвященные репрезентации объектов культурного наследия в путеводителях и на других аналоговых носителях, однако виртуальное пространство и особенности его функционирования требует особого подхода к организации базы данных. Говоря о виртуальной репрезентации объектов культурного наследия, нам представляется важным вновь остановиться на понятии «памятник культуры», постепенно раскрывая разные материальные и культурные слои данного понятия, выделяя принципы, на основании которых предлагается выстраивать виртуальный образ памятника.

В рамках конституирования современной концепции культурного наследия понятие «памятник» стало рассматриваться как его неотъемлемая часть. Таким образом, объекты культурного наследия понимаются не как изолированные разрозненные элементы, но как взаимосвязанные части предметного мира культуры, включенные в определенный контекст [20]. Данная трактовка системы объектов культурного наследия наталкивает на мысль, что для репрезентации памятников культуры необходима единая открытая веб-платформа, объединяющая не только страницы памятников, но так же страницы событий и исторических личностей, связанных с историческими локациями, которые, во-первых, задавали бы культурный контекст бытования памятника, а, во-вторых, выражали бы его мемориальную ценность.

Эта необходимость обусловлена еще тем, что объект культурного наследия, запечатленный в коллективной культурной памяти, обладает двойственной природой: с одной стороны, это объективно существующий материальный объект, а с другой – это культурный конструкт, включенный в поле идеологических отношений [21]. В процессе культурного производства памятник наполняется духовным содержанием, окружается определенной аурой, благодаря чему переносится из предметного ряда исключительно утилитарных объектов в культурное поле объектов культурного наследия, наполненных символическим капиталом [22, с. 231], что проявляется в множественных интерпретациях культурных кодов, ценностей и традициях, принятых в обществе [23].

Таким образом памятник создается дважды: первый раз в своем материальном облике и вещественности, подверженной влиянию времени, что сопряжено с реконструкциями, утратами и другими следами бытования, второй раз – в дискурсивном поле культуры, что впоследствии закрепляется в юридически-правовом поле с

присуждением ему культурной ценности, выделяющей этот объект в категорию памятников.

В случае с музейными предметами признанный памятником объект изымается из привычной среды бытования, перемещаясь в музейное пространство, которое создает определенный контекст восприятия предмета именно в качестве памятника культуры. Что касается недвижимых объектов культурного наследия, включенных в городскую среду, они, зачастую меняя свое первоначальное назначение, продолжают выполнять утилитарные функции, за которыми порой бывает сложно разглядеть культурную ценность объекта. Таким образом, коммуникационный и информационный потенциал памятников остается нераскрытым для неподготовленного пользователя.

Если факт перемещения предмета в музейное пространство утверждает и институционально закрепляет культурную значимость предмета и его статус памятника в музейной экспозиции представляется как данность, в городском пространстве повседневности процесс конструирования памятника воспроизводится зрителем самостоятельно. В случае если объект не был осмыслен как культурно значимый, «потенциальный памятник» не выходит за рамки эмпирического акта в своем исходном, изначальном значении как рядового предмета материальной действительности «здание» [24, с. 92].

Процесс воспроизводства смыслового поля памятника запускается под влиянием ряда факторов. Одним из факторов может быть контекст, в котором происходит встреча человека со зданием: например, в ходе экскурсии по городу информационный потенциал памятника раскрывается экскурсоводом. Другим фактором может быть внешний вид здания: выделяющиеся здания, украшенные внушительным декором, с большей вероятностью будут восприниматься как произведения искусства и впоследствии – памятники, чем их неприметные соседи по улице. Государственные органы охраны могут способствовать запуску этого процесса, размещая на памятниках мемориальные доски, однако коммуникативный потенциал мемориальной доски ограничивается ее форматом (в среднем, 60 на 40 см). Цифровые технологии, в частности мобильные приложения, могут помочь преодолеть эти ограничения, предоставляя почти неограниченные возможности актуализации заложенной в памятнике информации.

Цифровые средства, несомненно, помогают в актуализации объектов культурного наследия и популяризации скрытой в памятнике информации широкому кругу пользователей. Сегодня представляется возможным за считан-

ные секунды найти информацию практически о любом памятнике. В настоящее время виртуальное поле репрезентации объектов культурного наследия состоит в основном из свободных ресурсов, наполняемых и редактируемых открытым интернет-сообществом. Например, в случае Санкт-Петербурга при поисковом запросе типа «адрес+история здания» первыми ресурсами, на которые скорее всего зайдет интересующийся пользователь, с наибольшей вероятностью будут портал «City walls» [25], «Википедия», статья в «Живом журнале» или официальный туристический портал Санкт-Петербурга [26], где собрана полезная для туристов информация, в том числе есть раздел с основными городскими достопримечательностями, обзорными и тематическими экскурсиями по городу. За исключением последнего, перечисленные выше ресурсы представляют собой открытые платформы, позволяющие публиковать контент любому авторизованному пользователю.

С одной стороны, сложившаяся ситуация способствует к включению городского сообщества в дискурс наследия, что несомненно обогащает его новыми смыслами и влияет на репрезентацию наследия в современных культурных реалиях. К традиционному авторизованному дискурсу, в поле которого осуществляется экономическая и идеологическая эксплуатация наследия, и институциональному пониманию наследия, сложившемуся в узких академических кругах [21], добавляются демократичные трактовки наследия, личные истории опыта взаимодействия с памятником культуры, которые с распространением Интернета стали общедоступными. С другой стороны, открытый вопрос верификации информации, связанный с open source интернет-ресурсами, делает их ненадежными источниками знания, более того, информация о памятниках зачастую представлена бессистемно и фрагментировано, из-за чего в виртуальном пространстве складывается обрывочная и неполная картина о памятнике в частности и о мета-тексте культурного наследия города в целом.

Единая онлайн-платформа в форме мобильного приложения может выступать таким расширением предметной реальности, в котором создается «виртуальная экспозиция» города, где здания запечатлены не как утилитарные объекты, но как объекты музейного показа. В этой связи для репрезентации объектов показа нам представляется актуальным разработка схемы описания исторической локации для создания репрезентативной базы данных.

Для конструирования базы данных, на базе которой будет строиться репрезентация памят-

ника, авторам видится необходимым принимать к сведению методические рекомендации, закрепляющие правила научного описания памятника, критерии оценки объектов культурного наследия, прописанные в нормативных документах, и учитывать теоретическую базу, накопленную в трудах исследователей в области охраны памятников.

В качестве одного из возможных ориентиров для создания структуры организации данных нам представляется возможным использование широко известной и признанной в международном музейном сообществе схемы описания артефакта, предложенную Сьюзен Пирс в ее статье «Размышляя о вещах» [19].

Основываясь на трудах предшественников, Пирс выделяет четыре основных области исследования в изучении каждого культурного артефакта: 1) материальная составляющая; 2) история; 3) контекст, в котором существует памятник; 4) значение – приписываемая памятнику ценность. На основании этих критериев виртуальной сущности «памятнику» может быть приписан ряд атрибутов [19, p. 200].

1) Материальная составляющая памятника. Атрибуты, составляющие материальную сторону памятника, включают в себя дату постройки памятника и даты его последующих перестроек, стилистическую принадлежность памятника и материалы, использованные при его постройке. Методы виртуальной реконструкции и дополненной реальности имеют большой потенциал при репрезентации материальной стороны памятника, так как позволяют запечатлеть памятник на определенный момент времени, не нарушая его материальной целостности, так же с помощью визуальных методов возможно выделение утрат и дополнений памятника.

2) История. Памятник культуры – это многослойный объект, не только с материальной, но и с исторической точки зрения. Редкое здание за многовековую историю смогло неизменно сохранить свою функцию, поэтому история жизни и бытования памятника часто может подразделяться на несколько периодов, которые для удобства дальнейшего использования можно выделить в подсущности. Выделение периодов здания в отдельные единицы, связанные с одной и той же локацией, оправданно с нарративной точки зрения: при создании тематических экскурсий может понадобиться более подробное описание какого-то конкретного периода с кратким упоминанием истории здания, выходящей за его рамки. Так как со сменой функции здания зачастую связаны изменения во внешнем облике, эти два атрибута могут быть связаны перекрестными ссылками.

3) Контекст. Культурное окружение памятника и его контекст частично затрагиваются при описании истории здания: это люди, организации, события и художественные произведения, связанные с памятником, это культурный фон эпохи, в котором функционировало здание в определенный период своей истории, это также тот контекст, в котором здание существует на определенный момент. В виртуальном пространстве гипертекста контекст может быть задан набором ссылок на ресурсы, в которых так или иначе упоминается этот памятник: это могут быть официальные источники вроде паспорта объекта культурного наследия; литературные произведения, в которых фигурирует памятник; произведения изобразительного искусства и фотографии с его изображением; статьи в периодических изданиях и блогах, в которых упоминается здание и т. д. Все перечисленные выше ресурсы составляют виртуальный образ памятника, современные методы автоматической обработки текста и изображений предоставляют нам возможность связать все эти ресурсы в единое целое, что может позволить нам увидеть наиболее полный образ памятника во всем многообразии его культурных проявлений.

4) Значение или ценность. Ценность объекта культурного наследия – это сложный культурный конструкт, в котором может быть выделено несколько критериев. Так же существуют различные шкалы оценки памятников. С точки зрения российского законодательства, выделяют памятники федерального, регионального и местного значения. В профессиональной литературе выделяются следующие критерии оценки ценности памятника: хронологический, сакральный, мемориальный, эстетический, уникальность и общественная ценность. В открытом и демократическом пространстве Интернета возможно вывести свою систему вычисления ценности объекта культурного наследия. Ценность объекта может быть представлена в числовом эквиваленте, при вычислении которого могут быть приняты в расчет как категории, прописанные законодательно, так и новые формы оценки контента, присущие социальным сетям – лайки, упоминания, количество языков, на которые была переведена страница данного памятника в «Википедии», и т. д.

Стоит отметить, что схема описания артефактов, предложенная С. Пирс в середине 1980-х гг., не может считаться единственным ориентиром при разработке методики виртуального представления памятников культурного наследия (существуют и другие системы описания, также учитывающие разнообразный историко-культурный контекст памятника, например, подробно проиллюстрированные в

монографии П. ван Менша, а также подходы к описанию памятника архитектуры, предложенные в работах М. Новака, К. В. Малининой и др.), но может служить отправной точкой в вопросе применения цифровых технологий к репрезентации памятника культурного наследия.

Таким образом, несмотря на то, что виртуальный контакт с цифровым аватаром памятника не может в полной мере заменить событие живого взаимодействия человека с подлинным памятником культуры, быстро развивающиеся информационно-коммуникационные и визуальные технологии обладают огромным потенциалом в отношении деятельности по сохранению и популяризации культурного наследия. В условиях широкодоступного мобильного Интернета единая интерактивная цифровая платформа, содержащая систематизированные метаданные о культурно значимых локациях города, может стать медиумом для трансляции смыслов и историй, закодированных в теле памятника.

Список литературы

1. МакЛюэн М. Понимание Медиа: внешние расширения человека. Москва: Кучково поле, 2014. 464 с.
2. Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения. Москва, 2010. 672 с.
3. Manovich L. The language of new media. Cambridge: MIT Press, 2001. 354 p.
4. Тоффлер Э. Третья волна. Москва: АСТ, 2010. 784 с.
5. Geismar H. Museum Object Lessons for the Digital Age. London: UCL Press, 2018. 164 p.
6. Zhang J., Mauney D. When archival description meets digital object metadata: a typological study of digital archival representation // The American archivist. 2013. Vol. 76, № 1. P. 174–195.
7. Marchese F. T. Conserving digital art for deep time // Leonardo. 2011. Vol. 44, № 4. P. 302–308.
8. Поврозник Н. Г. Виртуальный музей: сохранение и репрезентация культурного наследия // Вестник Пермского университета. 2015. № 4 (31). С. 213–221.
9. Beaulieu A., de Rijcke S. Museums in a Digital Culture. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2016. 146 p.
10. Гвазава В. И. Виртуальный музей в вузовском образовании // Мир русского слова. 2014. № 3. С. 99–102.
11. Вяткина Ю. Д. Виртуальный музей как PR-средство // Человек в мире культуры. 2012. № 4. С. 54–58.
12. Коллекции онлайн 2.0 // КАМИС. Музейные системы. URL: <https://kamis.ru/veb-resheniya/kolleksii-on-layn/> (дата обращения: 30.05.2020).
13. Centofanti M., Brusaporci S. Interpretative 3D digital models in architectural surveying of historical buildings // Computational modelling of objects represented in images III: fundamentals, methods and applications. London: CRC Press, 2012. P. 433–438.
14. Бородин Л. И. Виртуальная реконструкция монастырских комплексов Москвы: проекты в контексте

Digital humanities // Вестник Пермского университета. Сер. История. 2014. № 3 (26). С. 107–112.

15. Ippolito A. Handbook of research on emerging technologies for digital preservation and information modeling. Hershey, PA: IGI Global, 2016. P. 256–287.

16. Никонова А. А. Визуальные технологии и сохранение культурного наследия России // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 1 (18). С. 49–53.

17. Об утверждении формы паспорта объекта культурного наследия: приказ Росохранкультуры от 27 февр. 2010 г. № 27: зарегистрирован в Минюсте России 15 апр. 2010 г. // Культура: управление, экономика, право. 2010. № 3. С. 31–40.

18. Кимеева Т. И. Методика атрибуции музейных предметов и возможности внутримuseumной трансляции ее результатов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 48. С. 134–142.

19. Pearce S. M. Thinking about things // Museums journal. 1986. Vol. 85, № 4. P. 198–201.

20. Дьячков А. Н. Памятник в системе предметного мира культуры // Памятник в системе предметного мира культуры: вопросы освоения историко-культурного наследия: сб. науч. тр. Москва: НИИ Культуры, 1987. С. 41–60.

21. Smith L. Uses of heritage. London: Routledge, 2006. 369 p.

22. Бурдые П. Практический смысл. Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. 562 с.

23. Суворов Н. Н. Памятник культуры как воображаемая реальность // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 4 (33). С. 76–80.

24. Молодкина Л. В. К вопросу о феноменологии памяти (на примере архитектурно-природного памятника) // Вестник Московского университета. Сер. 7. Философия. 2007. № 6. С. 88–97.

25. CityWalls: архитектур. сайт Петербурга. URL: <https://www.citywalls.ru/> (дата обращения: 30.05.2020).

26. Visit Petersburg: офиц. гор. турист. портал Санкт-Петербурга. URL: <http://www.visit-petersburg.ru/> (дата обращения: 30.05.2020).

References

1. McLuhan M. Understanding media: the extensions of man. Moscow: Kuchkovo pole, 2014. 464 (in Russ.).

2. Deleuze G., Guattari F. A Thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia. Moscow, 2010. 672 (in Russ.).

3. Manovich L. The language of new media. Cambridge: MIT Press, 2001. 354.

4. Toffler A. The third wave. Moscow: AST, 2010. 784 (in Russ.).

5. Geismar H. Museum object lessons for the digital age. London: UCL Press, 2018. 164.

6. Zhang J., Mauney D. When archival description meets digital object metadata: a typological study of digital archival representation. The American archivist. 2013. 76 (1), 174–195.

7. Marchese F. T. Conserving digital art for deep time. Leonardo. 2011. 44 (4), 302–308.

8. Povroznik N. Virtual museum: conservation and representation of cultural heritage. Vestnik of Perm University. 2015. 4 (31), 213–221 (in Russ.).

9. Beaulieu A., de Rijcke S. Museums in a Digital Culture. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2016. 146.

10. Gvazava V. Virtual Museum in University Education. The world of the Russian word. 2014. 3, 99–102 (in Russ.).

11. Vyatkina Yu. D. Virtual museum as a PR-tool. Man in the world of culture. 2012. 4, 54–58 (in Russ.).

12. Collections online 2.0. KAMIS. Museum systems. URL: <https://kamis.ru/veb-resheniya/kollektsii-on-layn/> (accessed: May 30.2020) (in Russ.).

13. Centofanti M., Brusaporci S. Interpretative 3D digital models in architectural surveying of historical buildings. Computational modelling of objects represented in images III: fundamentals, methods and applications. London: CRC Press, 2012. 433–438.

14. Borodkin L. I. Virtual reconstruction of Moscow monasteries: projects in the context of digital humanities. Bulletin of Perm University. Ser. History. 2014. 3 (26), 107–112 (in Russ.).

15. Ippolito A. Handbook of research on emerging technologies for digital preservation and information modeling. Hershey, PA: IGI Global, 2016. 256–287.

16. Nikonova A. A. Visual technologies and preservation of cultural heritage in Russia. Bulletin of Saint-Petersburg State University of Culture and Arts. 2014. 1 (18), 49–53 (in Russ.).

17. On the approval of the form of the passport of the cultural heritage object: order of the Russ. protection of culture from Feb. 27. 2010 № 27: registered with the Ministry of Justice of Russia on Apr. 15. 2010. Culture: management, economics, law. 2010. 3, 31–40 (in Russ.).

18. Kimeeva T. I. Methodology for attribution of museum items and the possibility of intra-museum broadcasting of its results. Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts. 2019. 48, 134–142 (in Russ.).

19. Pearce S. M. Thinking about things. Museums journal. 1986. 85 (4), 198–201.

20. Dyachkov A. N. Monument in the system of the objective world of culture. Monument in the system of the objective world of culture: questions of the development of historical and cultural heritage: coll. of sci. art. Moscow: Research Inst. of Culture, 1987. 41–60 (in Russ.).

21. Smith L. Uses of heritage. London: Routledge, 2006. 369.

22. Bourdieu P. Practical meaning. Saint-Petersburg: Aleteya, 2001. 562 (in Russ.).

23. Suvorov N. Suvorov Cultural monument as imaginary of reality. Bulletin of Saint-Petersburg State University of Culture and Arts. 2017. 4 (33), 76–80 (in Russ.).

24. Molodkina L. V. To the question of phenomenology of memory (based on the example of architectural and natural memorial). Bulletin of Saint-Petersburg State University. Ser. 7. Philosophy. 2007. 6, 88–97 (in Russ.).

25. CityWalls: architectural web-site of Saint Petersburg. URL: <https://www.citywalls.ru/> (accessed: May 30.2020) (in Russ.).

26. Visit Petersburg. URL: <http://www.visit-petersburg.ru/> (accessed: May 30.2020) (in Russ.).

Д. А. Рытов

Народные музыкальные инструменты в субкультуре детства

Статья посвящена проблематике анализа ресурсов народных музыкальных инструментов в субкультуре детства. Раскрыты особенности и основные характеристики субкультуры детства. Классифицирован приобретаемый ребенком социокультурный опыт, выделены возможности музыкальной деятельности и народных инструментов и механизмы их использования в субкультуре детства. Рассмотрены атрибуты детской жизнедеятельности, сделан анализ народных музыкальных инструментов как атрибутов детской деятельности и особенности их функционирования. Выделены и продемонстрированы основные отличия и положительные эффекты народных музыкальных инструментов и игры на них в субкультуре детства, проведен сравнительный анализ их использования в типологии культур. Продемонстрированы субкультурные формы детского взаимодействия при игре на народных инструментах. Выявлены и обосновываются ключевые потенциалы, активно влияющие на формирование и развитие современной субкультуры детства с использованием народных инструментов.

Ключевые слова: субкультура детства, народные музыкальные инструменты, социокультурная среда, субкультурные формы детского взаимодействия

Dmitri A. Rytov

Folk musical instruments in the childhood subculture

The article is concerned with the problematics of resource analysis of folk musical instruments in childhood subculture. The features and main characteristics of the childhood subculture are revealed. The sociocultural experience acquired by a child is classified, the options of musical activity and folk instruments as well as the mechanisms of their application in the childhood subculture are distinguished. The attributes of childhood life-sustaining activity are considered, folk musical instruments as the attributes of childhood life-sustaining activity and the features of their functioning are analyzed. The main differences and positive effects of folk musical instruments and playing them within the childhood subculture are distinguished and presented, a comparative analysis of their use in the typology of cultures is carried out. The subcultural forms of children's interaction when playing folk instruments are presented. The key potentials that actively influence the formation and development of the modern childhood subculture with the use of folk instruments are identified and substantiated.

Keywords: childhood subculture, folk musical instruments, traditional culture, national identity, socio-cultural environment, subcultural forms of children's interaction
DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-88-93

Мир детства полон парадоксов, тесного переплетения вопросов и проблем в сфере общего развития и социокультурного становления, освоения культурных норм с их последующей репрезентацией. Социальный, духовный, физиологический рост маленького человека создает опорные точки для «вхождения» в мир культуры взрослых, выработки приоритетных качеств, мировоззренческих позиций и культурологических оснований. Изменение возрастного статуса, подвижность и неоднородность окружающей ребенка социокультурной среды непременно влияют на особенности формирования, трансформации и мира детской субкультуры, приоритетности и избирательности тех или иных предметов и явлений.

Субкультуре детства, которая обычно синхронизируется с периодами дошкольного и младшего школьного возраста, свойственны

многомерность, динамичность и вариативность. Большое значение в этих процессах имеют характеристики средообразования, высокий уровень информационного обмена и чувствительность ребенка к происходящим событиям и процессам. «Включаясь в соответствующую среду, ребенок быстро начинает изменяться и переделываться; это идет удивительно быстро потому, что готовая социально-культурная обстановка создает в нем те необходимые формы приспособления, которые давно уже были созданы у окружающих его взрослых» [1, с. 158].

Мир ребенка XXI в. отличается от субкультуры детства прежних поколений. Меняются интересы и предпочтения ребенка. Гаджатизация, современные тенденции получения и обработки данных нередко выражены в поверхностном, потребительском и ценностно-неориентированном восприятии культуры. Существует проблема

информационного пресыщения и воздействия на психику ребенка нефilterованного контента, который часто для него находится в открытом доступе. Вместе с этим отмечается сохранение интереса к народной музыкальной культуре, народные музыкальные инструменты остаются непременным участником и атрибутом детской субкультуры.

Современная детская субкультура чаще всего исследуется на стыке педагогики и социальной психологии. Проблеме формирования детской субкультуры средствами фольклора посвящены работы С. М. Лойтер, М. В. Осориной, М. П. Чередниковой, Р. М. Чумичевой и др. Однако отсутствует комплексный анализ места народных музыкальных инструментов в детской субкультуре, культурологических подходов и ценностей, направленных на формирование самосознания ребенка и приобретение им культурного опыта на традициях народной инструментальной культуры, а также развитию его личности, используя социокультурные потенциалы народных инструментов. Требуют теоретической разработки ресурсные потенциалы народных музыкальных инструментов в современной субкультуре детства, особенности средообразования и формирования детского сообщества исполнителей на народных инструментах, исследование народных инструментов как атрибутов развития ребенка в системе культурных ценностей своего народа. Для методологического осмысления происходящих процессов внутри этого проблемного поля необходимо создать классификационную видологию приобретаемого ребенком с помощью народных инструментов социокультурного опыта.

Музыкальная деятельность априори является непременным спутником человека, а для ребенка – дополнительным источником (активным или пассивным) познания окружающего мира, художественно-эстетического проявления себя как личности, формирующим дополнительные коммуникативные связи средствами музыкального искусства. Немаловажным механизмом приобщения детей к культурным ценностям является музыкальная деятельность в русле знакомства с народной музыкальной культурой и народной инструментальной культурой, игра на народных инструментах. Такая деятельность позволяет ребенку осваивать первородные ценности, знакомиться с теми культурными пластами, которые развивались, были устойчивы ко многим изменениям на протяжении длительного времени. Феномен культурного наследования прослеживается в приобщении к общему культурному опыту и в дальнейшей трансляции в индивидуальном культурном опыте, т. е. ребе-

нок «проживает» культурный опыт прошлого, создавая культурный опыт настоящего и будущего. М. В. Осорина отмечает: «Каждое новое поколение получает в наследство определенную модель мироздания, которая служит опорой для построения индивидуальной картины мира каждого отдельного человека и одновременно объединяет этих людей как культурную общность» [2, с. 14].

Феноменология народных инструментов в субкультуре детства органична по особенностям их функционирования и применения. С музыкальными явлениями, восприятием музыки в разных формах, музыкальными инструментами ребенок знакомится еще в зародышевом состоянии. Находясь в утробе матери, через звуковые вибрации, которые резонируют с телом любого человека, он «слышит» речь людей, звуки окружающего мира, музыку, голоса музыкальных инструментов. У родившегося ребенка первыми предметами становятся различные шумовые игрушки, погремушки, звоночки, бубенчики, которые являются примитивными музыкальными народными инструментами. Познание окружающего мира происходит через осязание: тактильное, вербальное, визуальное и акустическое. Музыкальный инструмент помогает ребенку в формировании первичных двигательных компетенций и в понимании возможностей своего тела, постепенному переходу от неосмысленных к осмысленным действиям. Важной характеристикой является то, что народный музыкальный инструмент по своей природе является материальным элементом субкультуры, а исполняемое на нем и процессы включения его в различные виды деятельности – нематериальным.

Формирование и развитие детского сообщества подразумевает наличие и смену атрибутов, которые сопровождают его участников на разных возрастных этапах. Миру ребенка характерно включение игрушек и предметов, соответствующих особенностям социальной среды и бытовых условий, санитарно-гигиеническим требованиям жизни, специфике развития гносеологических качеств. В приоритете выступают атрибуты, являющиеся активными участниками коммуникации детей, имеющие развивающий и воспитательный эффекты, воздействующие на формирование социокультурной среды и социокультурных связей, способствующие передаче социокультурного опыта. К таким атрибутам относятся и народные инструменты, предназначенные не только для непосредственно музыкальной деятельности детей, развития музыкальных способностей, формирования определенных исполнительских навыков, но и

являющиеся своеобразными проводниками в мир культурных ценностей своего народа, драй-верами, актуализирующими личностные установки в системе ценностей родной культуры.

Гарри К. Триандис отмечает, что «культура дает традиции и нормы поведения, которые были функциональны в прошлом, и помогает выбирать те формы поведения, которые окажутся действенными и в настоящем» [3, с. 35]. Народные инструменты обладают целым комплексом ценностей, множеством «загадок», которые дети пытаются «разгадать», рассматривая и манипулируя инструментами, погружаясь в мир извлекаемых звуков. Потребность в экспериментировании с предметами, звуками – это неотъемлемое качество ребенка любого поколения. Из этого вырастает творчество, активность, коммуникабельность и другие качества. Непосредственно игра на народном инструменте дает выход собственным творческим возможностям, простота освоения не препятствует самовыражению ребенка.

Народные инструменты в субкультуре детства могут рассматриваться как концепт социокультурного наследования и использования потенциала народной культуры в педагогических, воспитательных и образовательных практиках, в художественно-творческой деятельности. Музыкальный инструмент выступает также в роли предмета-мотиватора. Внешний вид, форм, извлекаемые звуки – все это привлекает детей, активизирует художественное восприятие, побуждает к музыкальной деятельности. Актуализация личностных качеств осуществляется в процессе развития слуховой сенсорной системы, формирования музыкально-слуховых представлений, проявляемой активности при извлечении музыкальных звуков на инструменте, передачи с его помощью своих чувств, настроений, эмоций. Мир культурных понятий формируется в процессе проявления художественно-прикладных навыков через собственное постижение, обработку информации и наделение ее личностными смыслами.

Детскую субкультуру можно рассматривать как самостоятельное явление социализации ребенка в обществе, но чаще всего его анализируют во взаимосвязи с педагогическими процессами. Музыкальное образование и воспитание с использованием народных инструментов, как правило, начинается с «донотного» периода обучения (обычно соответствует дошкольному и частично младшему школьному возрасту). Это хорошо коррелирует с возрастными особенностями субкультуры детства. По своей предназначенности народные музыкальные инструменты могут иметь большое количество

функций: выступать как средство игры и коммуникативного взаимодействия, быть орудием для развития духовных и физических (мышечных) качеств исполнителя, являться предметом для музицирования.

Играя на народных инструментах, дети демонстрируют опыт, изначально полученный от преподавателя, который показал ему исполнительские и музыкальные возможности инструментов, рассказал об истории их создания и применения в традиционной культуре. Во время ансамблевого (оркестрового) музицирования они культурно взаимообогащаются, учась у других детей и взрослых, которые находятся рядом. Преподаватель, являясь неотъемлемым субъектом образовательного процесса, развивается вместе с детьми, находится в постоянном профессиональном тонусе, чтобы «соответствовать» запросам динамично развивающегося детского мира. Такая полифоничность хорошо соотносится с разграничениями между тремя типами культуры, сформулированными М. Мид: постфигуративной, где дети, прежде всего, учатся у своих предшественников; кофигуративной, где и дети и взрослые учатся у сверстников; и префигуративной, где взрослые учатся также у своих детей [4, с. 322].

Важной составляющей детской жизни является желание проявлять себя, самовыражаться (особенно в «донотный» период развития и обучения). Например, ударные народные инструменты в силу своей доступности сразу становятся активным средством для самовыражения ребенка. Желание сыграть на народном инструменте опережает закономерный вопрос, как на нем играть. Оригинальный звук каждого народного инструмента сразу запоминается ребенком, дополняет палитру его звуковых представлений. Мощная мотивационная составляющая дополняется тактильным и эстетическим знакомством с формой, конструкцией, технологией изготовления, природным материалом из чего сделан народный инструмент. Ребенок берет в руки трещотку, погремушку и производит удары, встряхивая или соударяя, если это несколько предметов (ложки), друг о друга. Образуется звук. При наличии нескольких организованных во времени последовательных ударов – ритм. Моментально создается акустическая среда, в которой преломляются созидательные порывы ребенка, во время игры активизируются определенные поведенческие реакции, оперативность мышления. Особенно значимо, что эта акустическая среда воздействует на детскую эмоциональную сферу, привлекает других детей, способствует созданию

творческих общностей в виде различных форм коллективного музицирования.

Установление при игре на народных инструментах между детьми социальных и культурных связей создает уникальную парадигму постижения и передачи культурного опыта, формирования типов поведения на принципах эмпатии и созидания. Игра на народных инструментах позволяет создавать определенный круг общения, движимый общими идеями и интересами детей. Создаваемые ими звуки могут быть элементами музыкально-знаковой атрибутики. Народные инструменты и игра на них имеют связь с культурными процессами своего народа, демонстрируют своеобразие звуковой семантики, особенности не только восприятия и воспроизведения, но и являются одной из форм трансляции звуковых культурных кодов, механизмов культурного наследования. С. М. Лойтер, актуализируя эту проблему, отмечает, что «из богатейшего фольклора, из традиционной культуры взрослых дети усвоили, впустили в свой мир, адаптировали, сделали “своим” то, что наиболее соответствовало их запросам, возрастным интересам и особенностям, “их исканиям высокой радости”. Они не просто механически использовали готовое, а трансформировали, преобразили его, оставив игровое начало» [5, с. 25].

В традиционном музицировании изначальная форма передачи информации подразумевала бесписьменность и вариативность, личностную репрезентацию. Окружающее человека звуковое пространство было обусловлено средой обитания и спецификой жизнедеятельности. Подобный подход соотносим с применением народных инструментов в субкультуре детства, особенно дошкольного периода. Ребенок еще не готов воспринимать нотные знаки как графические изображения звука (его длительность и звуковысотность), но у него созданы все условия для проявления своих формируемых и сформированных музыкальных качеств и способностей с помощью народных инструментов, которые интересны ему, доступны для оперативного включения в свою деятельность. Усиливает этот эффект констатация того, что субкультура детства (как явление) и игра на народных инструментах (как процесс) тесно связаны с развитием у ребенка эмоционально-образной сферы. Возникает мир особенных переживаний, радости от того, чем занимаешься и что делаешь. Особенности народных инструментов позволяют легко организовывать детские неинституционализированные формы взаимодействия, способствуют быстрому созданию общности детей. Такая модель коренным образом отличается от академического варианта музыкального образования,

когда дети садятся перед пюпитром с нотным текстом, играют свою партию, а объединяющим человеком для этого музыкального коллективного взаимодействия является дирижер в лице преподавателя. В случае с игрой импровизации на народных инструментах в «донотный» период детства определяющими показателями выступают инициатива, возможность оперативно менять создаваемую звуковую среду самими участниками коллектива, предлагать свои варианты решения музыкальных задач.

Субкультурные формы детского взаимодействия подчеркивают их уникальность, когда данные процессы происходят на уровне самоорганизации и самомотивации детей, создания особой детской развивающей и саморазвивающейся среды. Уже к трем годам жизни возможна передача имеющегося музыкального опыта в процессе музицирования на народных инструментах, создания и репликации другими участниками детского сообщества несложных ритмоформул. Формирование личностных качеств происходит на уровне персональной заинтересованности в качестве полученного результата. Например, при повторе простого ритмического рисунка исходный музыкальный материал создает один ребенок, вкладывая в него свои умения, демонстрируя потенциалы на определенную точку развития, а другой ребенок при повторе это ритма актуализирует свой музыкальный опыт и навыки.

Детские игры на народных инструментах в «Эхо» (повторение на инструменте услышанного), различного рода придумывания на ударных инструментах ритмического аккомпанемента, акустическое экспериментирование, варьирование мелодии на духовом или струнном инструменте, создание сольных импровизаций или чередование сочиненного в ансамбле, создание обработок музыкальных инструментов, включающих в себя подбор инструментов по их тембру и исполнительским возможностям, выстраивание детьми инструментально-драматургического сценария исполняемого произведения, использование конкретных народных инструментов в других видах деятельности (сопровождение танцев, звуковая иллюстрация исполняемых сказок, выполнение сигнальных задач в спортивных состязаниях и др.) – все это разнообразие творческих форм самопроявления демонстрирует особенности включения народных инструментов в детскую субкультуру. Действия ребенка не происходят по шаблону: активизируются мышление и фантазия, интеллектуальные способности, создается возможность решать задачи творческого характера в общности.

Такой подход обусловлен особенностями детской субкультуры и проявления ребенка в ней. «Чрезвычайно трудно, если вообще возможно, проникнуть взрослому человеку в тайны детского мира и творчества. Взрослым малодоступны произведения детского творчества не по трудности его понимания, а по чуждости настроений, которые неуловимы и неопределимы, по чуждости тем, которые своеобразны, по чуждости форм, которые необычны» [6, с. 151].

Таким образом, «донотный» период музыкального развития с помощью народных инструментов способствует как раз максимальной личностных проявлений ребенка в условиях ситуативности и импровизационности, создания звуковой среды. Приобретается опыт, происходит музыкально-информационный обмен между участниками коллективных форм музицирования, формируется благоприятная психологическая среда.

Важное значение имеет наличие авторства, возникаемого при игре на народных инструментах, пусть даже в самых простых формах, как особый регламент личностного проявления в детской общности. Ребенок сам создает пространство для творчества, эвристического решения поставленных задач, реализует себя и представляет результат общности детей и взрослых. Направленность на созидание, сформированная потребность с помощью народных инструментов творчески проявлять себя позволят ребенку при переходе на академическую модель музыкального образования так же развиваться в парадигме философии успеха, продолжить свое культурное развитие.

Ключевым аспектом субкультуры детства является полученный ребенком социокультурный опыт. Для лучшего понимания феномена народных инструментов в субкультуре детства представим разработанную классификационную видологию приобретаемого ребенком социокультурного опыта.

Аксиологический опыт позволяет ребенку познать природу окружающих его ценностей, феноменов культуры и ее представителей (народных инструментов) в системе смыслообразующих ориентаций.

Народные музыкальные инструменты рассматриваются через призму изучения историко-культурного наследия, взаимосвязи с жизнедеятельностью человека и функционирования в системе определенных ценностей и укладов жизни. В плоскости решения музыкальных задач народные инструменты оцениваются как предметы, позволяющие получать общие музыкальные компетенции и выполнять исполнительские задачи.

Регулятивный опыт позволяет не только фиксировать ценности, с которыми ребенок знакомится в поле своей субкультуры, но и определяет возможность принимать или не принимать их, формировать мировоззренческие позиции, самовыражаться через игру на народном инструменте, быть вовлеченным в мир культуры и социально-культурного творчества, самоорганизовываться при решении индивидуальных и коллективных исполнительских задач.

Социальный опыт является определяющим для многих аспектов человеческой жизни, в том числе для музыкальной деятельности и музицирования на народных инструментах. В период детства, когда ребенок активно познает себя, пробует, проявляет личные качества в процессе музыкальной деятельности на народных инструментах, социальный опыт является индикатором реализации задатков, потенциалов и способностей ребенка, взаимодействия через различные исполнительские формы с окружающим миром, природой, с другими людьми. Социальный опыт тесно переплетается с регулятивным опытом, когда в процессе усвоения определенных знаний, умений, навыков, установок у ребенка вырабатывается культурологическая позиция передачи приобретенных ценностей и опыта в конструктивной творческой деятельности. Поэтому с таким удовольствием дети делятся приобретенными навыками игры на народном инструменте, активно включаются в процессы передачи своего музыкального опыта окружающим. Детское музицирование на народных инструментах открывает широкие возможности для формирования базовых ценностей коммуникативного характера, проявления социальных качеств, формирования определенных моделей поведения, создания социокультурной среды в детском сообществе.

Ментальный опыт позволяет, с одной стороны, упорядочивать полученные знания, а с другой – находить в прошлом ценностные определяющие, актуальные в преломлении к настоящему времени. В области музыкального воспитания на традициях народной инструментальной культуры это могут быть проблемы сохранения и трансляции культурных ценностей и смыслов, выработки механизмов культурного наследования в соответствии с возрастными и социальными ориентациями.

Культуроразвивающие, личностные и социально формирующие потенциалы народных инструментов в субкультуре детства требуют внимательного осмысления, так как являются одними из ресурсов сохранения культурных ценностей и наследия своего народа в современной социокультурной среде.

Список литературы

1. Выготский Л. С., Лурия А. Р. Этюды по истории поведения: Обезьяна. Примитив. Ребенок. Москва: Педагогика-Пресс, 1993. 224 с.: ил.
2. Осорина М. В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. 5-е изд. Санкт-Петербург: Питер, 2010. 368 с.: ил.
3. Триандис Гарри К. Культура и социальное поведение / пер. с англ. В. А. Соснин. Москва: Форум, 2007. 384 с.
4. Мид М. Культура и мир детства: избр. произведения / пер. с англ. и коммент. Ю. А. Асеева; сост. и послесл. И. С. Кона. Москва: Наука, 1988. 429 с.
5. Лойтер С. М. Русский детский фольклор и детская мифология: исслед. и тексты. Петрозаводск: КГПУ, 2001. 296 с.
6. Виноградов Г. С. Страна детей: избр. тр. по этнографии детства. Санкт-Петербург: Ист. наследие, 1998. 548 с.

References

1. Vygotsky L. S., Luria A. R. Studies in the history of behavior: Monkey. Primitive. Child. Moscow: Pedagogika-Press, 1993. 224: ill. (in Russ.).
2. Osorina M. V. Secret world of children in the space of the adult world. 5th ed. Saint-Petersburg: Piter, 2010. 368: ill. (in Russ.).
3. Triandis Harry K.; Sosnin V. A. (transl.). Culture and social behavior. Moscow: Forum, 2007. 384 (in Russ.).
4. Mid M.; Aseev Yu. A. (transl., comment.); Kon I. S. (comp., afterw.). Culture and the world of childhood: selected works. Moscow: Nauka, 1988. 429 (in Russ.).
5. Loyter S. M. Russian children's folklore and children's mythology: research and texts. Petrozavodsk: KSPU, 2001. 296 (in Russ.).
6. Vinogradov G. S. Country of children: selected works on the ethnography of childhood. Saint-Petersburg: Ist. nasledie, 1998. 548 (in Russ.).

Т. К. Симанженкова, Т. Ю. Серикова

Борис Рязов: пейзаж как способ познания мира

Статья посвящена красноярскому пейзажисту Борису Яковлевичу Рязову, действительному члену Академии художеств СССР. В работе проанализированы творческий путь и основные, наиболее репрезентативные произведения мастера с позиции развития образного содержания и философской направленности его поисков. Творчество художника сопоставлено с региональными художественными традициями. Проанализирована трансформация пейзажной концепции и выявлены мировоззренческие и творческие позиции Б. Я. Рязова. Отражены особенности работы над пейзажем как способа познания и построения авторской картины мира. Рассматривается понятие «ландшафт» и специфика его визуализации в искусстве Сибири. В статье использованы методы искусствоведческого и культурно-исторического анализа. Делается вывод о том, что истинный художник, не преследующий конъюнктурные (политические, экономические) или коммерческие цели и не ищущий популярности, идет по пути познания и увлекает в своем поиске зрителя, удовлетворяя врожденную человеческую страсть к исследованию процесса создания и устройства всего существующего и самого себя.

Ключевые слова: Б. Я. Рязов, Сибирь, живопись, пейзаж, картина мира, познание мира, сотворчество

Tatiana K. Simanzhenkova, Tatyana Yu. Serikova

Boris Ryauzov: landscape as a way of knowing the world

The article is dedicated to the Krasnoyarsk landscape painter Boris Yakovlevich Ryauzov, a full member of the USSR Academy of arts. The paper analyzes the creative path and the main, most representative works of the master from the position of developing the figurative content and the philosophical orientation of his search. The artist's work is compared with regional artistic traditions. The transformation of landscape concept is analyzed and B. Ya. Ryauzov's worldview and creative positions are revealed. Features of work on the landscape to learn and build the author's picture of the world are reflected. The concept of «landscape» and the specifics of its visualization in the art of Siberia were considered. The article uses methods of art criticism and cultural and historical analysis. It is concluded that a true artist who does not pursue opportunistic (political, economic) or commercial goals and does not seek popularity, follows the path of knowledge and attracts the viewer in his search, satisfying the innate human passion for exploring the process of creating and arranging everything that exists and himself.

Keywords: B. Ya. Ryauzov, Siberia, painting, landscape, picture of the world, knowledge of the world, co-creation

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-94-99

В настоящее время все более актуальным становится изучение художественного творчества как процесса познания мира. Пейзаж, на наш взгляд, наиболее подходящий жанр для выражения индивидуального авторского постижения окружающего мира, объективной действительности.

В представленной работе ставится цель анализа феномена изобразительного искусства как способа познания. Междисциплинарный характер работы потребовал привлечения как культурологических методов исследования, так и искусствоведческих, необходимых при интерпретации произведений изобразительного искусства.

Актуальность данной статьи обусловлена недостаточной изученностью процесса познания в произведениях живописи, графики или скульптуры и противоречивостью оценок

данных исследований. Бесспорно, что изобразительное искусство, в отличие от других видов деятельности человека, располагает уникальными инструментами познания и дает возможность выразить как автору произведения, так и зрителю чувственное отношение к окружающей действительности. При этом следует заметить, что художественному творчеству свойствен и аналитический подход к познанию. В подтверждение этому процитируем И. В. Гете, который определял искусство как посредника «того, чего нельзя высказать» [1]. Великий Леонардо да Винчи в своих размышлениях о значении искусства в жизни человека предсказал появление новых практических подходов к проблеме познания: «Живопись – наука и законная дочь природы..., родственница Бога» [2]. Создавая живописные, скульптурные или графические произведения, художник использует законы цветовосприятия,

композиционного и сюжетного построения, которые конгруэнтны законам мироздания, таким, к примеру, как ритм.

Переходя к анализу творчества Бориса Яковлевича Рязуова, необходимо еще раз сказать о том, что пейзаж, на наш взгляд, является, возможно, наиболее приемлемым жанром живописи для выражения авторского понимания мироустройства. Художник непосредственно контактирует с природой, работая над пейзажем. В процессе создания произведения он познает нематериальную сущность предметного мира, скрытого под внешним, «узорным покровом».

Красноярского мастера не прельщали популярные «локомотивные» жанры живописи, он отдавал предпочтение пейзажу, позволявшему выразить то духовное начало, которое человек воспринимает через созерцание и любование природой. Работая на пленэре, художник вслушивается в природу и тем самым гармонизирует свои отношения с окружающей действительностью, материализует ее образ в произведении. В лучших своих полотнах, используя цвет как главное выразительное средство, Борис Рязуов достигает тонкого эмоционального переживания, близкого к мистическому видению мира: *«Хочу написать картину прекрасную, достичь совершенства. Я стремлюсь к нему постоянно, как к солнцу, которое люблю безмерно. И испытываю радость этого стремления. Мучаюсь, сомневаюсь в себе. И работаю, работаю, работаю»* [3].

Заниматься пейзажем Б. Я. Рязуов начал еще в военные годы, на фронте. Как наиболее значительные произведения художника, которые принесли ему всероссийскую известность и почетные звания, следует отметить несколько серий работ. Это «туруханская»¹ и «шушенская»² серии, цикл картин, посвященных уроженцу Красноярска В. И. Сурикову, городские виды и индустриальные пейзажи, а также полотна, посвященные событиям войны. Особо следует отметить произведения на тему Крайнего Севера.

Если первые живописные работы Бориса Рязуова отличались натуралистичностью и подражательством природе, то на вершине своего творчества художник достиг высокого уровня философского обобщения. Т. М. Ломанова в монографии «Искусство Красноярска. XX век» пишет о Рязуове: «В его работах нет внешней динамики, резких контрастов, его холсты всегда

элегичны, но за этой внешней неторопливостью кроется глубокое осмысление не только изображаемой природы, но, прежде всего, исторических судеб края» [4, с. 70].

Природа в зрелых работах мастера существует как остановленный миг вечности, всегда только настоящее как основа вселенной. Это остановленное время: Прошлое Настоящее Будущее в одно мгновение. Так же необходимо сказать об определяющей роли света в произведениях Б. Я. Рязуова, поскольку именно свет становится главным героем его лучших произведений. Художник внимательно следит за изменениями состояния природы, за динамикой света в пространстве. Таковы его работы, хранящиеся в коллекции Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова: «Дом-музей в Курейке» (1951 г.), «Озеро Перово» (до 1960 г.), «Шушенское. Дом, в котором жил В. И. Ленин» (1972 г.), «Енисей у Курейки» (1984 г.), «Красноярск. Ул. Сурикова» (1985 г.), «Была деревня, сожгли фашисты» (1985 г.), «г. Гжатск. 1943 г. В военные годы» (1988–1989 гг.), «Енисей в низовьях» (1992 г.).

В картине «Енисей в низовьях» (1992 г., холст, масло) свет пасмурного предзимнего дня скользит по ледяным водам Енисея-батюшки. С таким сыновним почтением именуют эту реку сибиряки. От промерзшей земли и до самого неба простирается гладь устья Енисея, а дальше за горизонтом лежит Северный Ледовитый океан и подступающая полярная ночь. Пейзаж завораживает суровой красотой Севера и романтикой уже такой близкой Арктики. Глухая умбра берега подчеркивается краснеющим невдалеке бакеном. На противоположном берегу угадывается жилье человека, освоившего эти неприютные, но сходные красотой с алмазом, места.

Особо хочется сказать о передаче единства места и времени художником в своих полотнах. Это можно отнести к понятию «хронотопа», которое впервые ввел в научный оборот А. А. Ухтомский. По его представлению, это явление для человека создает «не отвлеченные точки, но живые и неизгладимые из бытия события» [5, с. 74], а М. М. Бахтин видел в этом «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений» [6, с. 403]. Во многих, особенно более «абстрактных», лишенных конкретного сюжета, работах художника ощущается это единство.

Во многих пейзажах Бориса Рязуова время почти отсутствует, оно застывает вместе с пространством. Природа на полотнах мастера внеисторична. Это свойственно в полной мере картине «Зори Енисейские», которую автор писал

¹ «Туруханская серия» (1949–1951 гг.), изображены места ссылки И. В. Сталина. Заказная работа, приуроченная к 70-летию Сталина.

² «Шушенская серия» (1960-е гг.) – официальное название «Исторические места Сибири, связанные с жизнью и деятельностью В. И. Ленина».

на протяжении 9 лет с 1979 г. по 1988 г. Он возвращался к ней несколько раз, стремясь создать обобщенный образ родной земли. Мотив, избранный автором, предельно прост. Это берег и река, бескрайняя, как небо. Эта простота позволяет автору сосредоточиться на колорите, придать ему одухотворенность и поэтичность. Есть пейзажи, сходные с прозой, а есть стихотворные поэмы, как у великого Федора Васильева. Борису Рязову удалось создать именно такое произведение, где, несмотря на незамысловатость сюжета, содержатся образы духовного начала.

Основатель онтопсихологии Антонио Менегетти считал, что создаваемое художником изображение должно быть «проводниками духовного начала» [7, с. 33]. Менегетти полагал, что абстрактное искусство имеет больше возможностей для передачи божественного начала, но замечал, что художник должен быть профессионалом высокого уровня именно как реалист. Рязов много работал с натуры, учился у нее. Когда его живописная техника достигла совершенства, он обрел полную творческую свободу, перешел к импровизации, начал писать очень обобщенно, почти нефигуративно. В качестве примера можно привести такие работы, как «В нелегком пути», «Небо», «Заполярье», «В Саянах».

Наиболее репрезентативные произведения Бориса Рязова, такие как «Тундра. Прибрежный залив» (1965 г.), «Северное солнце» (1977 г.), «Енисей. Дальний поселок» (1980 г.), «Северные земли» (1974–1975 гг.), «Крутые обрывы» (1970-е гг.), «Зори енисейские» (1976–1988 гг.), «Хакасия. Древние земли» (1985–1986 гг.), «Скалистые берега» (1974 г.) и «Будет снегопад» (1983 г.), отличает почти абстрактный, обобщенный подход к изображаемому объектам.

Пейзаж для Рязова был возможностью раскрыть свой внутренний мир. На одной из страниц дневника Бориса Яковлевича есть такое высказывание мастера о сути творчества: «Я понял, что трудное дело – работа над композиционно-обобщенным, образным пейзажем. Куда легче написать любой этюд. А выразить свои чувства, облечь их в живую, жизнеутверждающую форму, не списать что-то с натуры, а, изучив натуру, выказать свое отношение к окружающему, стать художником-мыслителем, композитором, умно и выразительно сочинить, чтобы правда правдой была, чтобы от земли землей пахло – оказывается, это трудно» [8, с. 95]. Такие программные произведения мастера, как «Обское заполярье» (1975 г.), «Утро» (1966–1979 гг.) сочетают в себе впечатления от натурной работы и личные размышления, в основе которых его жизненный опыт. Полотна «Северное солнце» (1977 г.), «Ти-

шина» (1977 г.), «Енисейские зори» (1976–1988 гг.) представляют собой «умозрение в красках», в них отражено понимание художником пути и предназначения человека.

Фактурность и плотность красочного слоя, особая авторская материальность цвета на полотнах Бориса Рязова сходны со стилистикой сибирской иконописной школы, для которой была характерна «плотность красочного слоя, тяжеловатость пропорций, упрощение композиции и рисунка, а также локальность цвета (темнота ликов, зелень, охра)» [9, с. 140]. Осознанно или интуитивно, но все же Борис Рязов пришел тоже к подобному колориту. Его работам свойственен зеленовато-голубоватый общий тон. Поэтому смеем утверждать, что творчество Бориса Рязова развивалось в рамках красноярской школы живописи, ведущей свое начало от иконописных работ красноярских и енисейских мастеров. Православное искусство Сибири стало основой для формирования красноярской школы живописи, становление которой принято связывать с именем Василия Ивановича Сурикова, уроженца города Красноярска. Великий русский живописец на протяжении долгого времени поддерживал связь с творческой интеллигенцией города и оказал существенную помощь в организации профессионального художественного образования в Красноярске.

Бесспорно, на формировании Бориса Рязова как живописца сказалось его творческое окружение в Красноярске, куда он приехал в начале 1941 г. Тогда там работали такие замечательные мастера, как Д. И. Каратанов³, ученик В. И. Сурикова, А. П. Лекаренко⁴, А. С. Шестаков, К. И. Матвеева, Я. С. Еселевич⁵, Т. А. Мирошкина, И. И. Наливайко, М. Н. Мишарин⁶, А. Я. Климанов, Е. С. Кобытев⁷, В. Л. Петраков [4, с. 6].

Творчество Бориса Рязова также связано с сибирской пейзажной школой, основы которой были заложены еще В. И. Суриковым. Традиции русского реалистического пейзажа развивались в творчестве А. Н. Либерава⁸, для которого тема

³ Каратанов Д. И. (1874–1952) – российский советский художник, заслуженный деятель искусств РСФСР.

⁴ Лекаренко А. П. (1895–1978) – русский советский художник, график, заслуженный художник РСФСР.

⁵ Еселевич Я. С. (1915–2000) – советский и российский художник, заслуженный художник России (1998), мастер портрета.

⁶ Мишарин М. Н. (1922–1996) – советский и российский художник.

⁷ Кобытев Е. С. (1910–1973) – живописец, график, монументалист, педагог.

⁸ Либерав А. Н. (1911–2001) – советский и российский живописец, народный художник России (1998), чл.-корр. Академии художеств СССР, лауреат Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина (1980 г.), почетный гражданин города Омска, действительный член Петровской академии наук и искусств.

Сибири была определяющей. Живописная манера омского мастера отличалась сдержанностью колорита и необыкновенным разнообразием оттенков одного цвета, что характерно и для Бориса Рязова. «Родственной душой» в плане творческого поиска для Бориса Рязова был и барнаулец фронтовик М. Я. Будкеев⁹. Также следует отметить новосибирца И. В. Титкова¹⁰ и представителей старшего поколения красноярских живописцев Д. И. Каратанова и А. П. Лекаренко (Андрей Прокофьевич Лекаренко первым из сибирских художников показал красоту Саянских горных хребтов). Иркутянин В. С. Рогаль¹¹ и А. Н. Осипов¹² из Якутска также как художники разрабатывали образ родины в пейзаже. Благодаря таким известным мастерам, как А. П. Лекаренко, Б. Я. Рязов, В. А. Сергин¹³ и Ю. И. Худонов¹⁴ появился термин «Красноярская школа пейзажа». В 1988 г. Борис Яковлевич стал первым из художников-сибиряков получившим высокое звание «Действительный член академии художеств СССР».

Говоря о традициях сибирской пейзажной школы, следует сказать, что она во многом основана на семантике сибирского ландшафта. Мощь и широта холстов художников-сибиряков обусловлена природными особенностями Сибири. Это бескрайняя тайга, контрастирующая с безбрежными просторами степей, простирающимися до областей вечной мерзлоты, полноводные реки Обь, Енисей, Лена и Амур, уникальное озеро-море Байкал. Отдельно следует сказать о магии космической красоты плато Путорана, которое сравнимо по площади с Великобританией. У Бориса Рязова много полотен посвящено Крайнему Северу и побережью Северного Ледовитого океана. Мощь сибирской природы подчеркивается перепадами высот до 5000 метров. Все это дает художнику-пейзажисту необыкновенный простор для творчества.

Основные пластические средства для живописца – это свет и цвет. М. В. Москалюк, анализируя произведения художника, так высказалась о его творчестве: «Рязов видел цветом, чув-

ствовал цветом и умел это передать» [10, с. 16]. Кроме того, следует отметить точность композиции, «авторский», уникальный колорит и необыкновенное разнообразие фактуры. Именно это позволяло ему достичь глубокого образного содержания и одухотворенности произведений, показать природу как живой организм. В этом он близок И. И. Левитану, которого Борис Рязов считал своим единомышленником. Вот слова красноярского мастера об Исааке Ильиче: *«Я знаю, Левитан часто уходил на берег реки, в лес и там, запрокинув голову, разговаривал с облаками, слушал шепот под ветром трав»* [3].

Особо пристальное внимание красноярский мастер уделял композиции как творческой организации картины, подразумевая под этим ее образное содержание и не подменяя это простым размещением предметов на холсте. Ранее уже говорилось, что в произведениях Бориса Рязова совершенно особый «авторский» колористический строй, основа которого – сумеречные оттенки голубого и зеленого. Это придает изображению мистический оттенок. Поскольку пейзаж Рязова основывается на переживании впечатления от природы, на размышлении по поводу этого впечатления, то колорит обретает задумчивость, краски теряют яркость, а содержание становится философски глубоким. Художник во многих работах как основное пластическое средство использовал контраст: планов, фактур, тона и цвета, а зеленоватый общий колорит работы всегда акцентировался звучным красным пятном. В картине, как в эпическом романе, Борис Рязов стремился создать ощущение прекрасной, недостижимой дали, личного размышления, живописной магии. В таких полотнах, как «Обское Заполярье» (1975 г.) или «В нелегком «Север» (1982 г.) – минимум красочного разнообразия. Там работает белый практически как локальный цвет, но с бесконечно разнообразными цветовыми градациями. На полотнах почти скрыты все приметы жизни, а присутствуют только намеки на дороги, камни, реки, дома или повозки.

Борис Рязов интересен, прежде всего, тем, что не просто виртуозно работал как пейзажист, а пытался постичь мир вокруг и размышлял о смысле жизни, о своем месте в нем. Лучшее место для размышления, бесспорно, – пустыня. У красноярского мастера в пейзажах, как правило, малолюдно или почти всегда безлюдно. Человеческая суета не мешает думать зрителю, вспоминать свои пережитые чувства от общения с природой. При этом в центре мироздания на полотнах художника находится человек, который присутствует или непосредственно или опосредовано. Это светящиеся окна, горящие

⁹ Будкеев М. Я. (1922–2019) – советский и российский художник, народный художник РФ.

¹⁰ Титков И. В. (1905–1993) – советский и российский живописец и график, народный художник РСФСР.

¹¹ Рогаль В. С. (1915–2004) – советский и российский живописец, народный художник РСФСР.

¹² Осипов А. Н. (1928–2017) – советский якутский и российский живописец, академик Академии художеств СССР, лауреат Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина.

¹³ Сергин В. А. (род. 1936) – российский художник, академик Российской академии художеств, член комиссии по живописи Совета Федерации РФ, действительный член Петровской академии наук и искусств.

¹⁴ Худонов Ю. И. (1924–1967) – советский и российский художник, мастер пейзажа и натюрморта, яркий представитель советского искусства 1960-х гг.

на берегу рыбацкие костры, фонари на темных городских улицах или ярко-желтые, манящие витрины универмага. Приметы жизни оживляют изображение, оно обретает смысл и центр.

Все вышесказанное дает Борису Яковлевичу право называться живописцем и философом, сформировавшим свое понимание смысла жизни, бытия и небытия. Это редкий, уникальный дар. Он делал это не через выписывание сюжетов, а через цвет, композицию, фактуру. Рязузов был способен сделать видимым скрытый смысл вещей, передать как целостность мира, так и его детали, находящиеся в строгом соподчинении. Мастер знал, что законы мировой гармонии сходны правилам гармонизации изображения в искусстве.

Благодаря тому, что художник тонко чувствовал градацию тонов, словно обладающий абсолютным слухом музыкант, его живопись достоверна, но не натуралистична. Мастер стремился строить картину тонально и при огромном разнообразии оттенков в работе всегда сохранял общий тон. Художник писал цельно, не детализировал излишне объекты в своих работах, передавал натуру так, чтобы и зритель видел то, что увидел автор. Н. П. Крымов говорил о своем творчестве: «Я умею писать только кусты и заборы, но это я делаю лучше всех» [11]. Борис Рязузов был мастером изображать небо над землей и водой и землю, и воду под небом и мог это лучше многих.

Восприятие произведения зрителем начинается с впечатлений, чувств, ассоциаций и воспоминаний. Изображение нужно почувствовать, как жизнь. Борис Яковлевич Рязузов черпал вдохновение из окружающей действительности, от соприкосновения с природой и людьми, поэтому в произведениях мастера между истиной и красотой стоит знак равенства.

Подводя итог исследованию творчества красноярского мастера, следует сказать, что его произведения содержат философскую составляющую. Самые лаконичные, простые по использованным средствам его полотна в то же время и самые содержательно наполненные.

Б. Я. Рязузов стремился показать бытийный смысл природы в материальном объекте, в картине, в пейзаже. Его творчество реалистично в истинном понимании этого термина как символа абсолютного. Время в природном мире Бориса Яковлевича также имеет качество Абсолюта и сродни вечности, а в картинах царит настоящее. В произведениях красноярского мастера ставится и решается задача живописной интерпретации действительности. Горы, реки, равнины и небо над ними полны тишины

и созерцательности и подобны изображению природы на картинах художников Возрождения или в русской иконописи, где мир вокруг всегда безмятежен. Через работу над пейзажем живописец стремился к познанию мироустройства, ставил задачи материализации неземного, духовного начала.

Художник, изображающий реальность образно, выступает посредником материального мира и духовного. В живописи Рязузова опосредовано присутствует образ – символ трансцендентного невидимого начала. В этом заключается смысл его творчества, а работы мастера обладают качеством философских размышлений и обобщений, обращением к вечным, вневременным проблемам. Характерные черты его живописи – это многозначность образа, игра смыслов и ассоциаций.

В завершение процитируем Артюра Рембо, великого поэта, который однажды написал: «Я нашел ее – вечность. Это солнце, слившееся с морем» [12]. Борис Рязузов также нашел вечность, которая отразилась в его творчестве.

Список литературы

1. Гете И. В. Максимумы и размышления / пер. с нем. Г. В. Снежинской. Санкт-Петербург: Восход, 2014. 189 с.
2. Леонардо да Винчи и культура Возрождения: [сборник] / редкол.: Л. М. Брагина (отв. ред.) и др. Москва: Наука, 2004. 269 с.
3. «Люблю тебя, земля!»: к 100-летию со дня рождения Бориса Яковлевича Рязузова, художника-живописца, участника Великой Отечественной войны // Архивы Красноярского края. URL: <http://красноярские-архивы.рф/gosudarstvennyi-arkh/users/articles/742> (дата обращения: 15.05.2020).
4. Ломанова Т. М. Искусство Красноярска. XX век: Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство. Красноярск: краевой науч.-учеб. центр, 2014. 187 с.
5. Ухтомский А. А. Доминанта. Санкт-Петербург: Питер, 2002. 448 с.
6. Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. Калуга: тип. ГУП Облиздат, 2003. 961 с.
7. Менегетти А. Проект «Человек»: пер. с итал. Москва: Онтопсихология, 2007. 330 с.
8. Все, что в сердце. Художники Красноярья вчера, сегодня, завтра / авт.-сост. М. В. Москалюк. Красноярск: «Поликор», 2010. 288 с.
9. Митасова С. А. Современная сибирская иконопись: аксиологические и стилистические основы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 2–1 (28). С. 139–141.
10. Москалюк М. В. Борис Рязузов: живопись: [альбом]. Красноярск: Платина, 1999. 128 с.

11. Крымов Н. П. «Что такое живопись?»: беседа с учащимися изостудии ВЦСПС 5 февр. 1939 г. URL: <http://krimov.ru/krimov-articles5.php> (дата обращения: 15.05.2020).

12. Рембо А. Стихотворения: Озарения; Одно лето в аду. Санкт-Петербург: Азбука, 1999. 221 с.

References

1. Goethe I. V.; Snezhinskaya G. V. (transl.) *Maxims and reflections*. Saint-Petersburg: Voskhod, 2014. 189 (in Russ.).

2. Bragina L. M. (ed.) et al. *Leonardo Da Vinci and the culture of the Renaissance*. Moscow: Nauka, 2004. 269 (in Russ.).

3. «I love you, earth!»: to the 100th anniversary of the birth of Boris Yakovlevich Ryazov, artist-painter, participant of the Great Patriotic War. Archives of the Krasnoyarsk Territory. URL: <http://krasnoyarskie-archivy.rf/gosudarstvennyi-arkh/users/articles/742> (accessed: 15.05.2020) (in Russ.).

4. Lomanova T. M. *Art of Krasnoyarsk. XX century: Painting, graphics, sculpture, decorative and applied art*. Krasnoyarsk: Regional Research and Training Center, 2014. 187 (in Russ.).

5. Uhtomsky A. A. *Dominant*. Saint-Petersburg: Piter, 2002. 448 (in Russ.).

6. Bakhtin M. M. *Collected works: in 7 vols. Vol. 1. Philosophical aesthetics of the 1920s*. Kaluga: Oblizdat, 2003. 961 (in Russ.).

7. Meneghetti A. *Project «Man»*: transl. with ital. Moscow: Ontopsikhologiya, 2007. 330 (in Russ.).

8. Moskalyuk M. V. (author-comp.). *Everything in the heart. Artists of Krasnoyarsk yesterday, today, tomorrow*. Krasnoyarsk: Polikor, 2010. 288 (in Russ.).

9. Mitsova S. A. *Modern Siberian iconography: axiological and stylistic foundations. Historical, philosophical, political and legal Sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice*. 2013. 2–1 (28), 139–141 (in Russ.).

10. Moskalyuk M. V. *Boris Ryazov: painting*. Krasnoyarsk: Platina, 1999. 126 (in Russ.).

11. Krymov N. P. «What is painting?»: conversation with students of the art studio of the All-Union Central Council of Trade Unions Feb. 5.1939. URL: <http://krimov.ru/krimov-articles5.php> (accessed: May 15.2020) (in Russ.).

12. Rimbaud A. *Poems: Illumination; One summer in hell*. Saint-Petersburg: Azbuka, 1999. 221 (in Russ.).

Легенды о растениях как отражение мировоззрения китайского народа

Цветы, фрукты и деревья произрастают повсеместно. Их разделяют только видовые различия и региональные различия. После своего рождения, в момент начала роста они не несут никакой культурной информации. Однако, когда человек начинает взаимодействовать с природой теснее, то между ними устанавливается двусторонняя связь. Когда растения вошли в стали предметом интереса древних литераторов, они стали основой богатой растительной культуры, которая была тесно связана с древней диетой, медициной, политикой, фольклором и эстетикой. Отношения между людьми и растениями имеют давнюю историю: в постоянном контакте с человеком растения постепенно превращаются из материальных ресурсов в культурные символы, связанные с личными чувствами, национальным характером, народными традициями и т. д. Кроме того, легенда о растениях содержит традиционные моральные представления китайской нации, описание внутрисемейных отношений и показывает развитие человеческой цивилизации.

Объектом исследования¹ настоящей статьи являются легенды о растениях. В статье обоснованы культурная функция и ценность таких легенд, а также отражение мировоззрения китайского народа через эти легенды. Помимо этого, производится анализ и классификация типов и характеристик национальной культуры через призму легенд о растениях.

Настоящее исследование предоставляет новые сведения, необходимые для понимания китайской нации и ее культуры, поскольку китайские легенды о растениях несут в себе взгляды людей на историю, этику и мораль.

Ключевые слова: легенды о растениях, характеристики растений, характер национальности, функция культуры, ценность культуры, явления культуры, мировоззрение китайского народа, китайская национальная культура

Tun Dan Dan

Legends about plants as a reflection of the worldview of the Chinese people

Flowers, fruits and trees grow everywhere. They are separated only by species differences and regional differences. After their birth, at the beginning of growth, they do not carry any cultural information. However, when a person begins to interact with nature more closely, a two-way connection is established between them. When plants came into the interest of ancient writers, they became the basis of a rich plant culture that was strongly associated with ancient diet, medicine, politics, folklore, and aesthetics. The relationship between people and plants has a long history: in constant contact with a person, plants gradually turn from material resources into cultural symbols associated with personal feelings, national character, folk traditions, etc. In addition, the legend of plants contains the traditional moral ideas of the Chinese nation, a description of family relationships and shows the development of human civilization.

The object of this article is legends about plants. The article substantiates the cultural function and value of such legends, as well as the reflection of the worldview of the Chinese people through these legends. In addition, the analysis and classification of the types and characteristics of the national culture through the prism of legends about plants is carried out.

This study provides new information needed to understand the Chinese nation and its culture, as Chinese plant legends carry people's views on history, ethics and morality.

Keywords: legends of plants, characteristics of plants, nature of nationality, function of culture, cultural value, cultural phenomena, worldview of the Chinese people, Chinese national culture

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-100-106

¹ Финансовое обеспечение исследований осуществлялось из средств Китайского совета по стипендиям Министерства образования КНР, номер стипендиата: 201908090022.

Актуальность настоящего исследования обусловлена тем, что легенды о растениях в Китае являются не только значимой частью искусства, имеющей важную воспитательную функцию, но и представляют собой составляю-

щую современной китайской культуры. Поэтому данная статья призвана показать мировоззрение китайского народа о красоте и уродстве, отраженное в легендах о растениях. Отметим, что публикаций, посвященных непосредственно

легендам о растениях как отражению мировоззрения китайского народа, на сегодняшний день не имеется. В литературе представлен только анализ отдельных легенд Китая, поэтому рассматриваемая в настоящей статье тема имеет особый научный интерес.

Новизна данного исследования заключается в том, что впервые в культурологическом аспекте исследуются легенды о растениях как отражение мировоззрения китайского народа.

Целью статьи выступает анализ мировоззрения китайского народа, явлений китайской культуры через рассмотрение легенд о растениях. Задачами исследования являются: анализ сюжетов легенд о растениях; разработка типологии таких легенд; определение моральных представлений китайской нации, этических норм; выяснение отношения в китайской культуре к таким категориям, как «красота», «уродство».

В легендах о растениях следует анализировать не сюжетную линию, а отраженную в них образовательно-воспитательную функцию, регулирующую функцию культуры, функцию трансляции передачи и познавательную функцию, а также развитие цивилизации и китайской культуры.

Легенды о растениях – это жанр прозаического фольклора, письменное предание, объясняющее название, особенности или признаки растений. Такие легенды в Китае часто отражают те или иные моральные концепции, философские взгляды, а также разнообразное содержание социальной жизни.

Рассмотрим на примере анализа содержания некоторых легенд о растениях, как в них может отражаться мировоззрение китайского народа и культурные ценности.

Простые и понятные сюжеты легенд о растениях могут нести образовательную и воспитательную функции. Например, в легенде о корне лотоса [1, с. 442], в центре внимания которой находится тема благодарности, речь идет о пожилой паре, зарабатывавшей на жизнь рыбалкой. Однажды они заметили в реке девочку и вытащили ее. Они были ей очень рады и решили кормить и воспитывать ее. Так продолжалось до тех пор, пока девочке не исполнилось семнадцать или восемнадцать лет. Тогда она отправилась на небеса в сказочную страну. Оказалось, что девочка была феей лотоса. Поскольку она не могла вынести одиночества сказочного дворца, она тайно пришла в мир, но в один момент ей пришлось вернуться в бессмертный мир. Чтобы отблагодарить своих приемных родителей, она заплакала. И слезы, стекавшие в воду, давали рождение цветкам лотоса.

Согласно данной легенде, в мире появились лотосы после появления на земле феи лотоса. И материальным воплощением благодарности феи лотосов людям стали непрерывающиеся волокна, связывающие разделенные части корня лотоса. На основании данной легенды можно сделать вывод, что с древних времен китайская культура особенно ценит такие качества, как доброта, доброжелательность и благодарность, которые всегда позиционировались как универсальные ценности. Таким образом, легенда этого растения имеет функцию нравственного воспитания.

В следующей легенде о сыновнем благочестии «Побеги бамбука» [2, с. 481] речь идет о семье, в которой мать кормила сына нежной частью побега, оставляя себе старую. И это не изменилось даже после того, как сын обзавелся своей семьей. Несмотря на то что сын и его семья знали, что вкусная часть находится внизу, они продолжали кормить бабушку старыми частями и были наказаны богами за непочтение своих родителей. Таким образом, данная легенда отображает особо важную роль в китайской культуре сыновнего благочестия. Почтение родителей в Китае представляет одну из главных ценностей и является этической основой культуры.

В легенде о бережном обращении с едой – «Легенде о зерне» [1, с. 426] – повествуется о том, что в древние времена люди питались только дикими фруктами и овощами, из-за чего их жизнь была очень тяжелой. Поэтому боги дали людям зерно – пшеницу, просо, рис, чумизу, бобы. В то время пшеница, просо, рис, чумиза и бобы плодоносили очень обильно, и зерна росли по всему стеблю, поэтому каждый год люди собирали большой урожай.

В результате постоянного обильного урожая люди начали относиться к нему пренебрежительно. Это не понравилось богам, и они решили забрать дарованные зерновые культуры. После того, как различные животные, питающиеся зерновыми культурами, узнали об этом, они попросили богов оставить их, так как к пище не относились расточительно. Поэтому боги оставили людям зерновые культуры, но теперь плодоносными частями были только колосья, напоминающие хвосты кроликов, котят и щенков. Считается, что с тех пор люди относятся к еде бережнее.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что китайская нация ценит бережливость, которую часто ставит воедино с усердием. Эта легенда также отражает воспитательную функцию, которая выступает одной из ключевых характеристик китайской культуры.

Из китайских легенд о растениях также можно узнать о некоторых пищевых культурах, например, о водяном шпинате [3, с. 377], китайское название которого увековечивает имя почитаемого святого. Это блюдо широко распространено и любимо в Китае.

В легенде о киви [4, с. 342] бог-земледелец Шэньнун заметил, как обезьяны едят киви, после чего он тоже разрешил людям употреблять этот фрукт в пищу. Сегодня в китайском языке иероглифы, обозначающие «киви», состоят из комбинации иероглифов «макаки» и «персика».

В легенде о папайе [1, с. 434] говорится о ее вкусовых качествах и лечебных свойствах: она способна изгонять мокроту, останавливать диарею и т. д.

Легенды о растениях включает в себя описание народной культуры. Так в легенде о происхождении персикового дерева [5, с. 288] бог долголетия Лао Шусянь даровал миру персиковое дерево. Поэтому в настоящее время в Китае популярны картины с изображением этого божества с персиком в руке. Само божество и персик в его руке считаются символом долголетия.

В легенде «Козы дарят зерна» [6, с. 160] волшебная коза даровала людям зерно. Каждый год это событие празднуется в китайских селах. Люди чтят козу, делают ей подношения и молятся о благоприятной погоде, способствующей хорошему урожаю зерна.

Из некоторых легенд о растениях можно почерпнуть сельскохозяйственные знания. Так в легенде о рисе и пшенице [7, с. 374] повествуется о том, как однажды собака украла рис и пшеницу с неба и принесла в мир. Но между культурами произошла ссора из-за того, кому суждено вырасти первым. Они начали борьбу, инициатором которой выступила пшеница. Поэтому земледельцы решили сначала вырастить пшеницу. Рис позавидовал и отравил ее. Собака узнала об этом и попросила своих друзей (Инея и Мороза), чтобы они заморозили яд пшеницы. С тех пор считается, что после сбора пшеницы не будет инея и мороза, а рис следует выращивать в теплую погоду.

В другой легенде о гречке и озимой пшенице [8, с. 342] эти две культуры являются братьями. Гречка помогла старику пересечь ледяную реку, а пшеница отказалась. Неожиданно выясняется, что старик был волшебником. В знак благодарности он дал гречихе костюм, который уберет ее от зимней стужи. Поэтому гречиха растет летом и собирается осенью, а озимая пшеница вынуждена переносить морозы.

В китайской культуре существует также ряд легенд о растениях, объясняющих их свойства.

При этом необходимо отметить, что легенды по этой тематике бывают трех типов [2, с. 134]:

- растения обладают ценными свойствами, обусловленными положительностью героев, которые в них превратились;

- к легендам второго типа относятся легенды, характеристики которых не связаны с характерами взаимодействующих с ними людей, т. е. легенда только объясняет какой-либо признак растения, без оценки человека, взаимодействующего с ним в тексте легенды;

- легенды, в которых признаки растений связаны с отрицательным характером действующего лица в легенде.

Рассмотрим легенды первого типа, в которых самопожертвование главных героев во благо других людей объясняет положительные характеристики растения.

В данных легендах описывается, как некоторые герои помогали людям при жизни и продолжали приносить им пользу, превращаясь в растения после смерти. Например, в легенде о многолистном вороньем глазе [2, с. 421] речь идет о том, как семь сыновей и одна дочь хотели убить питона, вредившего людям. По сюжету они погибли и превратились в лекарственное растение вороний глаз, которое способно нейтрализовать действие змеиного яда.

Героиня легенды о японской жимолости [2, с. 356] исцеляла бедных, а после своей смерти стала кустом жимолости, обладающим целебными свойствами.

Самопожертвование героев этих легенд стало одной из черт и особенностей китайского национального характера.

Ву Ненг из монгольской легенды о тополе знал секрет, как можно вылечить болезнь кожи, и раскрыл его, за что был наказан богиней. Она превратила лекаря в тополь [2, с. 187].

Похожие сюжеты, рассказывающие о самоотверженных поступках героев во благо народа, встречаются и в легендах о нарциссе [2, с. 249], кактусе [7, с. 398] и бальзамине [7, с. 373]. На основании указанных легенд, которых огромное множество, можно сделать вывод о том, что принесение себя в жертву на благо обществу является одной из важных ценностей в китайской культуре.

Например, в легенде «Братья Бобы» [9, с. 356] речь идет о борьбе двух братьев – надменной красной фасоли и желтой сои. Считается, что фасоль проиграла сое, устыдилась этого и оттого уменьшилась в размерах и приобрела красный цвет.

В легенде «Зерна как морковь» [10, с. 298] приводится объяснение, почему зерна имеют небольшой размер. Считается, что они раньше

были большими, как морковь, и не нуждались в сборе, потому что сами прилетали на склад. Их приходилось измельчать, из-за чего они обиделись, уменьшились в размерах и перестали прилетать на склад.

В легенде «Почему финиковое дерево с шипами?» [3, с. 619] повествуется о том, что давным-давно у финиковых деревьев не было шипов. Император пообещал финиковому дереву, что сделает его царем деревьев, но нарушил свое обещание. Поэтому дерево обиделось, отравило шипы и укололо палец императора, когда он захотел съесть его плод.

Приведенные нами выше легенды о растениях – это своего рода фольклорные сказания, составленные для того, чтобы объяснить специфику растений. В них главным героем обычно выступает растение, на которое переносится человеческое поведение. Они играют большую роль в культуре Китая. Основу культуры Китая составляет целостное представление о мире, в котором тесно переплетены между собой философские учения, мифы и легенды, реальные исторические события и персонажи с волшебными и мифическими существами и явлениями, а человек рассматривается непременно в неразрывной связи и единстве с природой.

Отметим, что легенды о растениях отражают и моральные ценности: добро, чувство долга, бескорыстность, человеколюбие, скромность, доброжелательность и др.

В некоторых легендах через характеристики растений отражаются человеческие пороки. В таких произведениях критикуется жадность и жестокость, предательство и т. д.

Например, в легенде о вязе [7, с. 334] главный герой – чиновник-коррупционер, после казни превратившийся в вяз. Считается, что съедобные плоды вяза напоминают старинные китайские монеты. Помимо этого, из отверстий в стволе дерева, проделанных гнилью, выделяется жидкость, которая считается вредной.

В легенде о якорцах стелющихся [1, с. 443] речь идет о коварном хитреце Сунь Чжэ, после смерти превратившемся в это растение с колючками.

Считается, что нехорошие люди продолжают приносить вред другим даже после своей смерти. Так отрицательные герои легенд о растениях после своей смерти становятся либо некрасивым растением, либо растением, вредным для людей.

Далее проанализируем взаимосвязь легенд о растениях с китайской культурой. Кроме рассмотренной нами воспитательно-образовательной направленности в легендах о растениях, в

них могут также отражаться вопросы семейной этики и классового неравенства.

В частности, в «Легенде о сирени» [11, с. 277] речь идет о мачехе, которая не любила свою падчерицу из-за ее цветочного запаха. Мачеха жестоко обращалась с ней, что в итоге привело к самоубийству девушки. Позже на ее могиле выросло растение, покрытое цветками, аромат которых был очень похож на аромат девушки, но с небольшой ноткой горечи. Люди считали, что это случилось из-за тяжелой горькой жизни девушки. Теперь это растение носит имя девушки. Его не принято выращивать в своем саду, поскольку оно символизирует несчастную жизнь. Эта легенда показывает традиционный внутрисемейный уклад китайской культуры. В феодальные времена, когда появилась эта легенда, родители отдавали предпочтение своим родным детям. Легенда о сирени демонстрирует то, как традиционный семейный уклад, ставящий фактор крови выше остальных по значимости, может приводить к трагедиям. Таким образом, не все китайский культурные явления современный человек может оценивать исключительно с положительной точки зрения.

Есть и другие легенды, описывающие традиционный патриархальный уклад. Так, в легенде «雪里红» [4, с. 378] речь идет о том, что свекровь отказывается помогать невестке после рождения внука. В Китае принято, что женщина после родов не может заниматься тяжелым трудом. Поэтому, согласно легенде, она вынуждена голодать, и отправляется в лес. Там она пытается откопать голыми руками овощи. Ее пальцы начинают кровоточить, и из земли, куда попадает кровь, прорастает растение золотого цвета. Поэтому это растение получило в китайском языке название «雪里红» (досл. «красный в снегу»).

Феодализм как типичная черта китайской культуры фигурирует и в ряде других легенд. В таких сюжетах главными действующими лицами являются обычные люди, угнетаемые жестокостью власть имущих. Влиятельные люди в легендах подобного типа ставят свои желания выше остальных, что демонстрирует уродство человеческой природы, классовое неравенство и вытекающее из него безвыходное положение обычных людей. Поэтому среди угнетенных людей было распространено убеждение, что, только умерев, они смогут сохранить свою волю.

Люди создавали легенды, в которых рассказывали о несправедливостях жизни и говорили о своих желаниях. Например, в легенде о рододендроне [3, с. 283] речь идет о том, как император-тиран выбрал для ежегодного жертвоприношения красивую девушку из бедной семьи. Ее старший брат пытался противостоять войску им-

ператора, но потерпел поражение. В результате была убита и сестра, и он сам погиб. Считается, что из его крови, ушедшей в землю, пророс куст рододендрона.

В другой легенде о дереве с тремя стволами и общим корнем в Юаньминъюане (нынешнем парке в Пекине) [3, с. 624] повествуется о семье, ранее жившей на территории этого парка. Императору понравилось это место, и он приказал семье покинуть его. Те ответили несогласием, после чего родителей казнили. Три дочери захотели отомстить тирану, но не смогли и были казнены. На месте их захоронения выросло дерево с тремя стволами, находящееся в Юаньминъюане до сих пор.

Жестокость чиновников отображена и в легенде о сериссе (по кит. «六月»; досл. «снег в июне») [4, с. 372]. Согласно легенде, одинокая и беспомощная женщина была подставлена чиновником и несправедливо казнена. Перед смертью она сказала отцу, что, если в июне пойдет снег, то это будет означать, что ее казнили несправедливо. После этого маленькое дерево сериссы, о котором заботилась женщина при жизни, расцвело белыми, похожими на снег цветками, хотя никогда не цвело до этого. Сегодня считается, что снег, идущий в июне, а также цветение этого дерева свидетельствуют о том, что женщина была несправедливо казнена.

Рассмотренные выше легенды демонстрируют социальное неравенство, присущее прошлой и частично современной культуре Китая. Отраженная в них социальная организация является диктаторской и иерархической. Индивидуальное мышление и творческое начало зачастую подчиняются интересам коллектива.

Помимо семейных и остросоциальных тем в легендах о растениях также отражается и мотив любви, причем несчастной. Некоторые из этих историй рассказывают о взаимной привязанности, но внешняя среда разделяет влюбленных, и, в конце концов, они превращаются в растения, реализуя желание, которое не может быть достигнuto в реальности.

В частности, эта тема раскрывается в легенде о купене сибирской (по кит. «黄精», произносится как «хуанцзин») и купене аптечной (по кит. «玉竹», произносится как «юйчжу») [1, с. 435]. Хуан Цзин и Юйчжу первоначально были именами двух людей, но позже стали названиями двух лекарственных трав. Хуан Цзин была девушкой, на которой хотел жениться император. Но у нее уже был жених – Юйчжу. Они бежали от разыскивавшего их войска и прятались в пещере. Солдаты окружили их и подожгли, пытаясь выкурить из пещеры. Однако влюбленные не покинули своего укрытия и погибли.

Позже в этой пещере жители нашли два растения, которых посчитали погибшими возлюбленными, и назвали их именами. Было обнаружено также, что корни обеих видов купены оказывают положительное действие на половую функцию человека, лечат многие заболевания, в том числе легких, и тонизируют.

Подобный сюжет встречается также в легенде о трехцветном амаранте (по кит. «雁来红», дословно – «цветок краснеет, когда прилетают дикие гуси») [5, с. 291]. В ней влюбленные были насильно разлучены, и мужчина превратился в дикого гуся, а женщина – в амарант, который начинает краснеть, во время, когда прилетают гуси. Считается, что так возлюбленные воссоединяются.

Китайскому обществу присуща тема любви, противостоящей феодализму. В то же время поддержка феодализма является основой конфуцианского учения. Поэтому феодализм регулирует все, в том числе любовные отношения. В то же время мужчины и женщины не имеют права свободно выбирать супруга, не могут общаться прямо или косвенно до помолвки, поскольку это запрещено этикетом.

Кроме того, после вступления в брак на женщину накладывается большее количество этических обязанностей, чем на мужчину. Из этого можно сделать вывод, что, согласно конфуцианской этике и феодальному укладу, борьба за свободу любить часто требует высокой платы – жизни. Так что большая часть любовной культуры Китая – это литература, построенная на крови и слезах.

Есть также легенды о растениях, которые высмеивают неблагодарность и непостоянство. Они имеют очевидный сатирический характер. Например, в легенде о стыдливой мимозе молодой человек, отличающийся непостоянством, бросает свою возлюбленную, после чего его убивает ведьма и в наказание превращает в мимозу.

На основании приведенных легенд можно обозначить следующие ценности в китайской культуре. Среди материальных ценностей, отраженных в текстах легенд, можно назвать пищу. Что касается духовных ценностей, то здесь можно встретить множество этических аспектов, включая доброжелательность, сыновнее благочестие, бережливость, стремление к справедливости, любовь к свободе, смелость, честность, милосердие и т. д.

Помимо этого, в легендах о растениях можно почерпнуть проверенные опытом знания о растениях и их характеристиках. Например, можно почерпнуть сельскохозяйственные знания: перед посевом пшеницу смешивают с

пестицидами, чтобы вредители не съели молодые побеги пшеницы. Кроме того, пшеница становится более устойчивой к холоду.

Некоторые легенды объясняют характеристики растений. Так, из легенды о подсолнухе становится понятно, что он обращен к солнцу. В легенде о шиповнике сообщается, что его ветви покрыты шипами. В легенде о лагерстремии индийской говорится, что ее цветки исчезают через сто дней. Из легенды о мимозе стыдливой становится понятно, что, если затронуть растение, то его листья сложатся, а черешок листа опустится.

Отметим, что легенды о растениях также содержат медицинские знания. Так, согласно легенде, японская жимолость [2, с. 486] является жаропонижающим и противовоспалительным средством и лечит корь. Из легенды о японском пустырнике [2, с. 485] становится ясно, что он лечит женские заболевания. Вороний глаз многолистный [2, с. 487] может излечивать змеиный яд.

В легенде о полыни говорится о том, что она лечит царапины, оставленные на коже листьями конопли. Из легенды о Даваллиамарисе [2, с. 483] становится понятным, что он тонизирует почки, укрепляет кости и активизирует кровообращение. В легенде «Вербейник монетный» [2, с. 488] показано, что растение помогает пищеварению, горец многоцветковый [7, с. 352] активизирует ци, подкрепляет легкие и инь. В легенде о корнях истода тонколистного [7, с. 346] показано, что они обладают успокоительным и отхаркивающим действием, а также стимулируют работу мозга.

Между тем обратим внимание, что имеются легенды, содержащие **культурные предрассудки**. В качестве примера можно привести легенду о цедре китайской и легенду с названием «украшать зеленым». Считается, что герои этих легенд появились по приказанию божества. Такие легенды характерны для феодального общества, управлявшего мышлением народа, и это приводило к застою в его сознании [12, с. 85].

В заключение отметим, что понимание человеком природы и ее познание начались со знакомства с миром растений. Постепенно человечество узнавало о растениях и стало их использовать для своих целей. Со временем знание о растениях эволюционировало от ненаучного познания к доказанному научному. В легендах о растениях люди и растения объединены в одно целое, растения гуманизированы, а люди, наоборот, становятся растениями. Это показывает, что люди понимают особенности различных типов растений, что характеризует развитие человеческого мировоззрения в целом. Много-

численные китайские легенды о растениях демонстрируют, что растения неразрывно связаны с эволюцией и развитием человека, особенно в сельскохозяйственном, экономическом и медицинском аспектах. Такие легенды являются важным ресурсом информации. Кроме того, тесная экономическая взаимосвязь человека и растений порождает чувство связи человека и растения, проявляющаяся в уважении, бережном отношении, что, в свою очередь, послужило причиной возникновения такого типа легенд.

Проведенное нами исследование позволяет прийти к выводу, что легенды о растениях отражают мировоззрение китайского народа во всех сферах жизнедеятельности. Основываясь на легендах о растениях, можно понять особенности китайской человеческой трудовой жизни. Одновременно с этим в них отражаются сложные чувства человека в реальности и содержатся моральные принципы. Кроме того, легенды о растениях показывают отношения человека с природой и обществом. Наконец, легенды о растениях отображают неотъемлемую национально-культурно-психологическую структуру китайского мышления: личностное сознание, личную свободу, справедливость, равенство, благодарность, сыновнее благочестие, доброту и свободу в любви.

Список литературы

1. Сборник китайских фольклорных сказаний. Том провинции Шаньдун / М-во культуры КНР. Пекин: Гуаньгжуниншуацжан, 2007. 987 с. На кит. яз.
2. Сборник китайских фольклорных сказаний. Том провинции Чжэцзян / М-во культуры КНР. Пекин: Гуаньгжуниншуацжан, 1997. 907 с. На кит. яз.
3. Сборник китайских фольклорных сказаний. Том Пекин / М-во культуры КНР. Пекин: Гуаньгжуниншуацжан, 2007. 987 с. На кит. яз.
4. Сборник китайских фольклорных сказаний. Том провинции Цзянсу / М-во культуры КНР. Пекин: Гуаньгжуниншуацжан, 1998. 803 с. На кит. яз.
5. Сборник китайских фольклорных сказаний. Том провинции Хэнань / М-во культуры КНР. Пекин: Гуаньгжуниншуацжан, 2001. 709 с. На кит. яз.
6. Сборник китайских фольклорных сказаний. Том провинции Нинся / М-во культуры КНР. Пекин: Гуаньгжуниншуацжан, 1999. 713 с. На кит. яз.
7. Сборник китайских фольклорных сказаний. Том провинции Шэньси / М-во культуры КНР. Пекин: Гуаньгжуниншуацжан, 1996. 739 с. На кит. яз.
8. Хэсицзюнь. Легенда о многолистном вороньем глазе: сб. легенд о кит. растениях. Хунань: печать р-на Сянтань, 1981. 231 с. На кит. яз.
9. Хэсицзюнь. Братья Бобы: сб. легенд о китайских растениях. Хунань: печать р-на Сянтань, 1981. 231 с. На кит. яз.

10. Хэсицзюнь. Зерна как морковь: сб. легенд о китайских растениях. Хунань: печать р-на Сянтань, 1981. 231 с. На кит. яз.

11. Сборник китайских фольклорных сказаний. Том провинции Цзилинь / М-во культуры КНР. Пекин: Гуань-гжуниншуацжан, 1992. 1010 с. На кит. яз.

12. Ван Лянчжи. О культурной коннотации, которую несут растения // Журнал китайского стиха. 2018. № 32 (1). С. 84–89. На кит. яз.

References

1. Collection of Chinese folk legends. Vol. of Shandong Province / China Culture Min. Beijing: Guangzhuningshuazhang, 2007. 987.

2. Collection of Chinese folk legends. Vol. of Zhejiang Province / China Culture Min. Beijing: Guangzhuningshuazhang, 1997. 907.

3. Collection of Chinese folk legends. Vol. Beijing / China Culture Min. Beijing: Guangzhuningshuazhang, 2007. 987.

4. Collection of Chinese folk tales. Vol. of Jiangsu Province / China Culture Min. Beijing: Guangzhuningshuazhang, 1998. 803.

5. Collection of Chinese folk tales. Vol. of Henan Province / China Culture Min. Beijing: Guangzhuningshuazhang, 2001. 709.

6. Collection of Chinese folk legends. Vol. of Ningxia Province / China Culture Min. Beijing: Guangzhuningshuazhang, 1999. 713.

7. Collection of Chinese folk legends. Vol. of Shaanxi Province / China Culture Min. Beijing: Guangzhuningshuazhang, 1996. 739.

8. Hexijun. The Legend of the Many-leaved Crow's Eye: coll. of legends of Chinese plants. Hunan: Printing of Xiangtan District, 1981. 231.

9. Hexijun. The Boba Brothers: coll. of legends of Chinese plants. Hunan: Printing of Xiangtan District, 1981. 231.

10. Hexijun. Grains are like carrots: coll. of legends of Chinese plants. Hunan: Printing of Xiangtan District, 1981. 231.

11. Collection of Chinese folk tales. Volume of Jilin Province / China Culture Min. Beijing: Guangzhuningshuazhang, 1992. 1010 p.

12. Wang Liangzhi. About the cultural connotation carried by plants. *Journal of Chinese poetry*. 2018. 32 (1). 84–89.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ



Pedagogical studies

Оценка педагогических функций и практик современных музеев¹

В данной статье рассматриваются задачи реализации педагогических функций современным музейным сообществом. В статье интерпретируются результаты социологического исследования в сфере реализации педагогических задач музеями стран Северной Европы и Прибалтики.

Актуальность исследования заключается в раскрытии педагогического потенциала музеев мира. Важность исследования состоит в возможности выбора форм и методов педагогического воздействия на учеников и обучающихся, посетителей музеев.

Исследование демонстрирует имеющиеся уникальные возможности музейного сообщества. Потенциал музеев состоит не только в сохранении объектов искусства и культуры, но и продвижении цивилизационных ценностей, гуманизации образования, преемственности ценностей мировой культуры. Важным итогом образовательной функции музеев является не только передача знаний, но и развитие новых творческих навыков у детей и молодежи. Педагогический потенциал музеев, как показывает европейская практика, может являться эффективной стратегией конкурентоспособности музея.

Ключевые слова: музей, педагогика, образование, стратегия продвижения

Yuliya M. Bolshakova, Sergey N. Bolshakov, Natalya A. Mikhachenkova

Assessment of the pedagogical functions and practices of modern museums

This article discusses the tasks of implementation of pedagogical functions by the modern museum community. The article interprets the results of a sociological study in the field of the implementation of pedagogical tasks by museums countries of Northern Europe and the Baltic.

The relevance of the study lies in the disclosure of the pedagogical potential of museums in the world. The importance of the study lies in the possibility of choosing the forms and methods of pedagogical influence on pupils and students, museum visitors.

The study demonstrates the unique capabilities of the museum community. The potential of museums consists not only in the preservation of objects of art and culture, but also in the promotion of civilizational values, the humanization of education, and the continuity of the values of world culture. An important result of the educational function of museums is not only the transfer of knowledge, but also the development of new creative skills in children and youth. The pedagogical potential of museums, as European practice shows, can be effective museum competitiveness strategies.

Keywords: museum, pedagogy, education, promotion strategy

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-108-116

Определения педагогической практики и музейных исследований постоянно меняются, интеграция ресурсов образовательных и музейных организаций зачастую приводит к интересным формам культурного диалога и сетевого участия. Данные формы сотрудничества приводят к выявлению и сегментации все более новых форм целевых групп, востребованности потенциала музеев.

С использованием педагогических приемов и знанием предметов, учителя и служащие музея

сотрудничают для обеспечения социокультурных запросов общества. При этом музеи также становятся более автономными организациями в представлении услуг различным социальным группам.

Исследования музейных практик показывает, что ответственность музеев за продвижение ценностей художественного наследия и обучение отношениям посетителей к историческому прошлому вызывает этическую ответственность, связанную с реакцией на «другого», на включение музеев и вовлечение посетителей в ценности музейных выставок.

В западных обществах, которые все чаще воспринимаются как мультикультурные, необходимость реагировать на разнообразие и различия в музейных выставках будет вызывать определенный дискурс новой музеологии [1, p. 17].

¹ Статья выполнена в рамках НИР «Формирование эффективных моделей и технологий коррекции девиантного поведения подростков в различных учреждениях с использованием художественного образования и культурологии» Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования» (ФГБНУ «ИХОиК РАО»).

Оценка педагогических функций и практик современных музеев

Представляют научный интерес недавнее исследование педагогических практик музеев стран Северной Европы и Прибалтики [2]. Исследование было инициировано NEMO – Северо-Европейской ассоциации музеев, охватывающее скандинавские северные регионы и страны Прибалтики.

Данное исследование позволило провести объективную оценку состояния педагогических музеев стран Северной Европы.

Северо-Европейская ассоциация музеев провела исследование, которое не только выявило проблемы исполнения педагогической функции музейных сообществ Европы,

но и продемонстрировало значительный потенциал художественных, этнографических, краеведческих музеев в системе художественного и культурологического воспитания и образования.

Репрезентативность выборки подтверждает полученными данными от 379 работников музеев, из опрашиваемых стран: Швеции – 88, Финляндии – 85, Норвегии – 69, Дании – 57, стран Прибалтики – 80. Каждый третий респондент (35 %), как видно из рис. 1, является представителем менеджмента музейного сообщества, каждый пятый опрошенный (22 %) является директором музея.

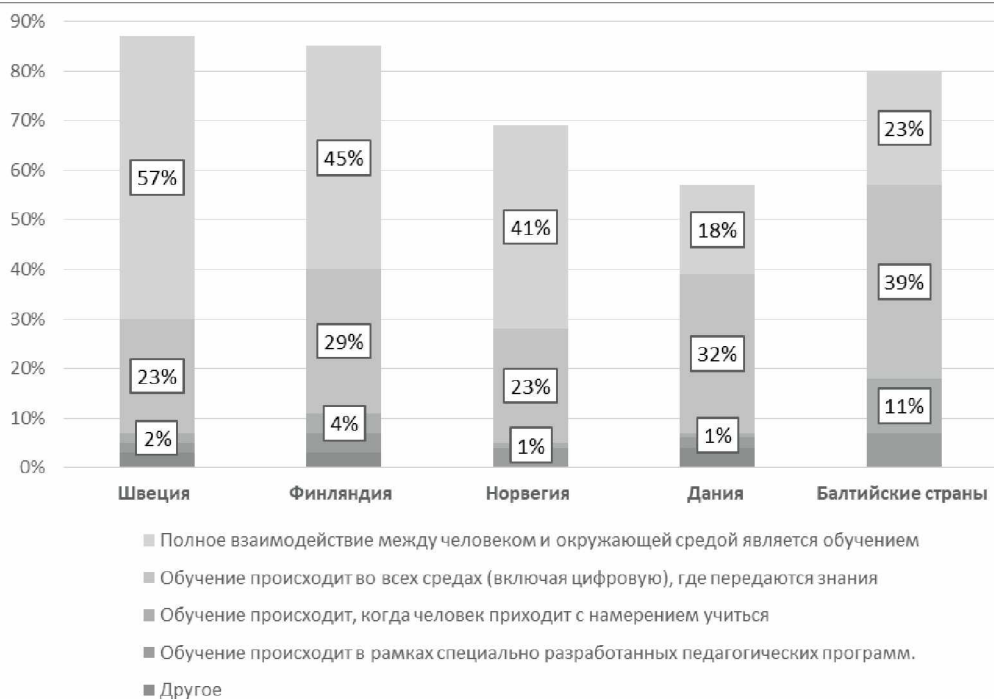


Рис. 1. Ключевые дефиниции обучения [2, р. 5]

Результаты социологического исследования позволили выявить позиции руководящего корпуса музеев Северной Европы относительно педагогической функции учреждений, готовность музеев к реализации программ обучения для заинтересованных аудиторий. Так на рис. 1. продемонстрированы результаты опроса, и которых видно, что в Швеции (57 %) и Финляндии (45 %) преобладают позиции наиболее полного взаимодействия между человеком и окружающей средой, такой же позиции придерживаются и респонденты музеев Норвегии (41 %). В Дании и странах Прибалтики очевидно превалирование позиций охвата процесса обучения всех сред человека, в том числе использования цифровых технологий.

Большая часть респондентов среди директоров музеев рассматривает обучение как некий активный процесс, происходящий во всех средах (включая цифровую), где все активнее транслируются знания – 32 % и 39 % респондентов соответственно.

При анализе ответа на вопрос о важности обучения в условиях музея, различия в ответах директоров музеев между странами более существенны (рис. 2).

Например, в Финляндии мнения директоров музеев в равной степени разделились между позициями: «Обучение/педагогика важны, так как они музейными выставками формируют коммуникацию» – 39 %, и «Обучение – основная цель музея» – 39 %. Так

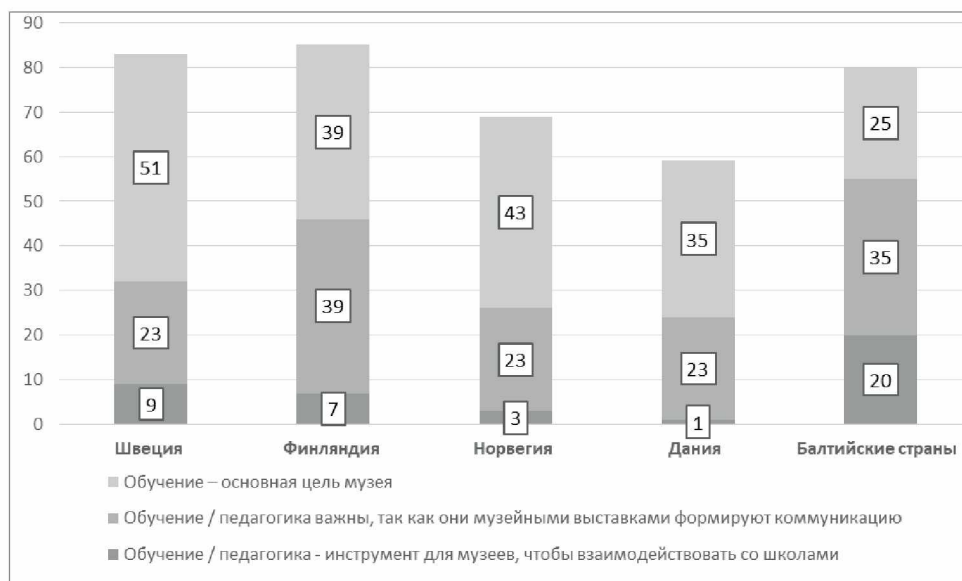


Рис. 2. Важность педагогической функции в музеях [2, р. 7]

же нельзя не отметить позиции директоров музеев странах Балтии, для значительного числа музеев в странах Балтии (20 из 80) обучение считается инструментом, с помощью которого музеи могут взаимодействовать с образовательными организациями, школами (35 % опрошенных), в отличие от количества респондентов музеев стран Северной Европы, где общее число сторонников данной позиции значительно ниже (20 из 294).

Это изменение может быть лучше исследовано при оценке тех или иных приоритетных групп музеев.

При анализе кадрового состава директорский корпус музеев отмечает, что примерно 50 %

педагогического персонала имеют образование в курсах/предметах, непосредственно связанных с профилем музея.

Для реализации педагогической функции музеев данный контекст является очень важным, результаты исследования позволяют говорить о том, что для стран Прибалтики и Финляндии (39 % и 35 % соответственно) очень важна музейная коммуникация, продвижение образовательных функций посредством логики формирования и обновления музейных выставок. Исследование показывает, что для Швеции и Норвегии преобладает позиция необходимости профильного педагогического образования (24 и 34 соответственно) (рис. 3).



Рис. 3. Образовательный уровень музейных работников, занимающихся педагогической деятельностью [2, р. 9]

Для музейных учреждений Дании и Норвегии наличие педагогического образования характерно для четверти опрошенных (более 25 %), что позволяет формировать актуальность предложения образовательных программ музеями данных стран [2, р. 9].

Исследование показывает приверженность респондентов среди работников музеев сочетанию высшего профильного образования и дополнительных курсов по педагогике, данная позиция особо характерна для каждого третьего респондента из Финляндии (28 %), и каждого десятого из Дании (11 %).

Результаты опросы среди директоров музеев позволяют отметить, что 47 % респондентов стран Балтии (Эстония, Литва, Латвия) имеют базовую педагогическую профессиональную подготовку, в Швеции таковых 24 %, в Норвегии 34 %. Позиции каждого четвертого шведского респондента (24 %) соответствуют запросам целевых аудиторий в организации работы с

посетителями музеев при реализации педагогической функции и разработке соответствующих образовательных программ. При этом эта группа работников музеев Швеции имеет базовое педагогическое образование в сфере дошкольного или среднего образования. Также важным результатом исследования является то, что каждый пятый респондент (22 %) прошел дополнительную подготовку или повышение квалификации по педагогике, что делает востребованным данные программы дополнительного образования в сфере музееведения. В целом это означает, что около половины респондентов (46 %) педагогов музеев исследуемых стран получило определенное образование в области педагогики. Тем не менее это позволяет выдвинуть на первый план тот факт, что 54 % преподавателей музеев не имеют образования в области педагогики. Подобное соотношение одинаково во всех исследуемых стран, кроме Норвегии (рис. 4).



Рис. 4. Сравнение стран Северной Европы и Прибалтики с точки зрения формального и неформального педагогического образования сотрудников музея [2, р. 11]

Исследовательское внимание к реализации педагогической функции музеев приводит к соответствующей востребованности образовательных программ, предлагаемых национальными музеями. Решение данных, чисто управленческих задач потребовало от менеджмента музейных организаций провести оценку кадрового и образовательного потенциала музеев, сформировать соответствующую заявку на стимулирование процессов повышения квалификации среди сотрудников музеев по программам методологии педагогики, менеджмента, бизнеса. Учитывая диапазон требуемых навыков, возможно понять, что все более становится востребован

самбль различных профессиональные компетенций и образовательных навыков.

Осознавая растущий рынок востребованности образовательных услуг музеев, большинство опрошенных из категории менеджмента музеев активно поддерживает как идею, так и саму возможность сотрудникам музеев получить дополнительное педагогическое образование. Данная позиция доминирует среди всех респондентов, исключением являются респонденты из Финляндии, где пятая часть директоров музеев (24 %) негативно настроена по отношению к данной позиции (рис. 5). Данный контекст понятен при анализе результатов имеющегося базового

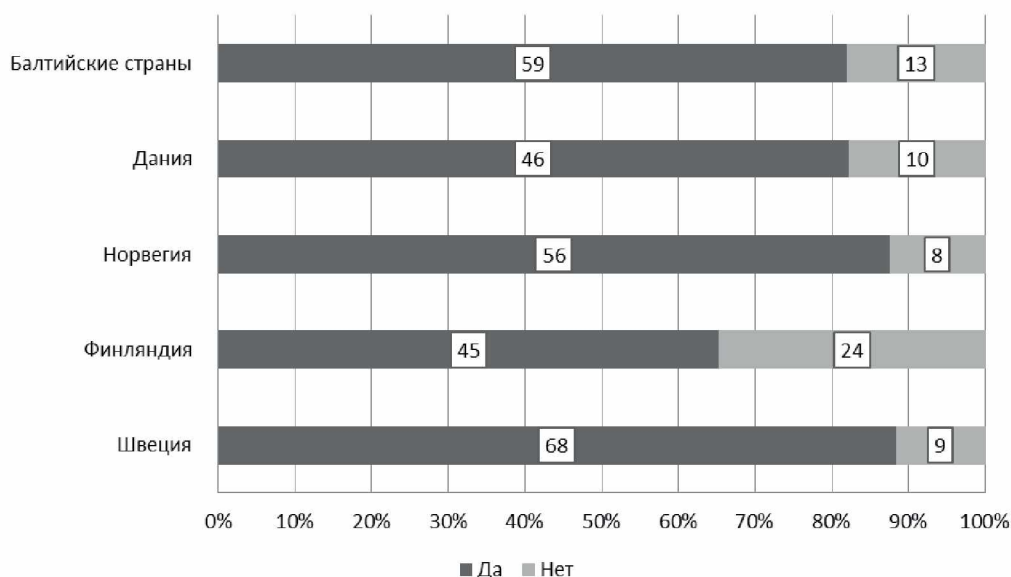


Рис. 5. «Считаете ли вы необходимым, чтобы ваши сотрудники совершенствовали свои знания в области теории педагогики?» [2, р. 15]

образования сотрудников музеев, так половина респондентов из Финляндии (49 %) имеет высшее образование по профилю деятельности музея, дополнительное образование по педагогике есть в наличии у каждого третьего (28 %) респондента из Финляндии.

Результаты исследования также позволяют говорить о том, что большинство опрошенных руководителей музеев Северной Европы и Прибалтики относится положительно к росту педагогического потенциала собственных сотрудников, расширению коммуникаций со школьными организациями, что подтверждается данными табл. 1, где фиксируется востребованность музейными работниками необходимых контактов со школами.

Таблица 1

Считаете ли вы необходимым расширять знания о мероприятиях, проводимых в школах? (в процентах) [2, р. 12]

Страны	Да	Нет
Швеция	78	3
Финляндия	62	9
Норвегия	55	6
Дания	52	3
Страны Прибалтики	62	10

Сегодня музеи стран Северной Европы и Прибалтики все чаще позиционируют себя как регион с богатым накопленным багажом в сфере

педагогических новаций и интеллектуальным технологиями, активно ищущий технологии оперативного реагирования на значительные общественные изменения и требования современного общества. Большинство директоров музеев Северных и прибалтийских стран, участвовавших в этом опросе, утверждало, что обучение служит основой музейной деятельности и данный концепт является включенным в важнейшие программные документы развития музеев.

Важно отметить точку зрения ответственных лиц менеджмента музеев в отношении базового восприятия того, что на самом деле означает для них педагогика музея, и того, как музей функционирует в качестве образовательной и воспитательной среды.

Исследование, проведенное в части определения педагогики для среды музея и наличия интереса, мотивации и потенциала внедрения в музейные процессы педагогического начала, позволяет говорить о существовании различий в восприятии «обучения» среди музейного менеджмента.

Исследователи [1, р. 220; 3] пишут, что способы, которыми музеи реализуют обучение на практике, демонстрируют как обучение подходит или не вписывается в более широкие образовательные общественные рамки и обучение в течение всей жизни.

Также исследователи в сфере музейной педагогики отмечают важность определения

и рассмотрения дискурса обучения в музейной среде [4; 5], выявления приоритетов и сегментации целевых групп. Данные аспекты стимулируют музеи стран Северной Европы и Балтии получить более полное представление об опыте образовательной деятельности, который они предоставляют своим посетителям.

Как показывают результаты исследований [2; 6] музеи Северных и Балтийских стран разрабатывают образовательные программы и организуют учебные занятия, предназначенные, главным образом, для школьников. Эта тенденция может быть лучше понята, если рассматривать ее в свете нынешней политики европейской интеграции, общей идентичности, культурных политик и социальных приоритетов. Например, в Швеции культурная политика под названием «Культура для детей» выделяет детей и молодежь в качестве приоритетной и единственной целевой группы [7], в то время как в Норвегии будущее культуры видят для более разнообразной целевой аудитории. Парламентский бюллетень «Stortings melding № 49» [6] также фиксирует позицию, что именно дети и молодежь являются приоритетной группой для музейной сферы. Кроме того, в Дании существует особая стратегия в отношении культуры, ориентированная на детей и молодежь; есть конкретные государственные отсылки к политике в отношении детей и молодежи в рамках эстонской культурной политики [8].

Для стран Балтии характерна реализация культурной политики на английском языке с меньшим количеством ссылок для детей и подростков, чем в скандинавских странах. В Латвии слабостью является то, что эта детская и молодежная аудитория ранее не была в фокусе культурной политики, и поэтому отмечается низкая плотность связей между культурой и системой образования [9].

Музеи часто занимаются разнообразными практиками учебной деятельности, которые связаны с различными подходами к образованию. Эти «образовательные системы: неформальные и формальные» (Институт статистики ЮНЕСКО) [10] организованы по-разному, и поэтому ожидания обучающихся варьируются, когда дело доходит до результатов взаимодействия с музеями. То, что предлагают музеи, может вписаться в потребности для различных категорий общества, и это само по себе формирует определенную востребованность образовательной деятельности музеев.

В заключении следует отметить, что музейные организации несут ответственность и

играют ведущую роль в некоторых системах (неформальных, а иногда и неформальных), но редко формируют сознательную коммуникацию в рамках системы обучения, даже если музеи определенно участвуют в обеспечении деятельности и возможностях обучения, связанных с системой образования.

Однако музеи ошибаются, если считают, что существует иной тип обучения помимо неформального и формального обучения. С академической и политической точки зрения, иного типа обучения не существует, поэтому музеи, как правило, являются активными участниками неформального обучения для всей системы образования.

Произведение искусства является сложным и многослойным феноменом, и оно изучается спектром различных общественных и гуманитарных наук, таких как эстетика, история искусства, теория искусства, социология искусства и т. д. [11]. Поведение посетителей музеев и художественных галерей в контексте традиций художественного музея включает просмотр, обсуждение и оценку объектов искусства.

Странд подчеркивает, что внедрение в обучающий процесс в музее игрового элемента дает новые результаты для молодой аудитории [12, р. 4]. Она выделяет несколько типов игр: 1) игра с человеческими фигурами; 2) игра со словами; 3) игра с ассоциациями и 4) игра с движением. Это способствует развитию детского творчества через игры и приводит к последующему опытному осознанию значений объектов и предметов искусства.

Дети дошкольных учреждений с помощью музейной педагогики быстрее расширяют репертуар поведения, включают в процесс социализации ролевые игры, пение, танцы, пластику движений тела и позы, жесты лица. В музейной педагогике дети активно вовлекаются в интерпретацию и исследования искусства художественных музеев.

В музеях и художественных галереях наблюдение за художественным произведением сопровождается картиной, экспонатом, через коллективное обсуждение и одновременное описание дети конструируют свою индивидуальную траекторию культурного самовыражения, и, таким образом, они способствуют интерпретации произведений искусства [13].

Исследования показывают, что при работе с молодежью классическая экскурсия по музейной выставке больше не устраивает посетителей и обучающихся. Студентов нужно учить внимательно наблюдать за экспонатами

и быть артистически активными [11]. Только свое художественное выражение каждого обучающегося позволяет ему действительно узнать об искусстве. Детям нужна поддержка совершенствования художественных навыков для развития языковых навыков посредством речи, слушания, чтения, эстетических навыков рисования, черновых набросков, моделирования, формирования индивидуального пространства с помощью продуктивного и восприимчивого взаимодействия с произведениями искусства. Работа с искусством обогащает эстетический опыт ученика, который вытекает из воздействия с произведением искусства, когда восприятие искусства соединяется с предшествующим опытом человека, его воспоминаниями и восприятием действительности [14].

В процессе обучения на музейной выставке обучающиеся интерпретируют экспонаты через эмоции и мысли. Эти взаимодействия активны, поэтому дети чувствуют необходимость выражения их. Без творчества никакие смыслы, которые несет искусство, не могут быть понятыми. В ходе проведения для учеников художественных мастерских мотивация поощряется, и студенты могут свободно выражать свое мнение; ассоциации и эмоции, вызванные в процессе обработки новой информации. Для того чтобы это было результативно, необходимо поурочное календарное планирование для организации взаимодействия факторов музейной и образовательной среды.

Во время художественной практики раскрывается большинство социально-психологических черт и возможностей студента: сенсорное мышление, зрительная память и творческое художественное мышление.

Сенсорное мышление развивается, фиксируя, наблюдая и рефлексирова основные элементы искусства, используя зрительную память для сбора данных. Студенты строят свое творческое художественное мышление через осознанную обработку информации, воплощенной в искусстве. Следовательно, студенты становятся сильнее во всех сферах своей личности, в когнитивной, психомоторной и аффективной зонах.

Существует большая разница между практической работой в школе и практической работой в художественной галерее. Цель уроков изобразительного искусства в школе – заставить детей выразиться в искусстве и следовать определенным художественным принципам. Цель педагогики музея – воспитывать и заставлять детей чи-

тать произведения искусства. Есть, естественно, условия для достижения этих целей – это интересы, опыт и желания обучающихся. Планируя педагогическую программу, реализуемую в стенах музея, куратор-педагог музея должен принимать во внимание мотивы искусства, проблемы и методы произведения искусства [15, р. 110].

Студенты открывают для себя целый ряд педагогических приемов и методов, а также экспрессивные возможности, необходимые для выражения художественных значений. Художественное произведение, которое создают обучающиеся, позволяет это сравнивать с работой художника.

Для учеников характерен метод воспроизведения для организации процесса обучения в художественных галереях или музеях. Это означает создание аналогичного продукта в подражание оригиналу. Обучающиеся создают свою собственную версию объекта искусства, основываясь на своих наблюдениях. Современные педагогические практики ставят вопрос о том, стоит ли знакомить детей и/или обучающихся с произведениями искусства для использования художественных шаблонов. Ответ зависит от того, принимаем ли мы предположение, что цель музейной педагогики в виде урока рисования с использованием художественных шаблонов предназначена только для облегчения спонтанного творчества ребенка.

«Если бы мы приняли это, – говорит Тавчар, – рисование с использованием художественных шаблонов в галереях потеряло бы свою специфическую природу, такую же, как если бы мы отождествляли ее с обучением рисованию и моделированию. Этот особый характер заключается не только в другой цели, но уже в самом методе» [11].

Метод эстетического переноса представляется наиболее целесообразным, так как представление выбранных произведений искусства должно позволять наблюдать за художественными работами, осуществлять взаимодействие между наблюдателем (ребенок–студент–взрослый) и произведением искусства, в которых сенсорный стимул напрямую связан с воспоминаниями, переживаниями, эмоциями и ассоциациями. «Поскольку взаимодействие является личным делом, отличается от одного ребенка к другому, мы должны создать соответствующие условия в группе, позволяющая детям высказывать свое личное мнение без оговорок. Мнения детей различаются из-за личных взглядов и ассоциаций. Выражая свое

мнение, их восприятие усилит опыт других детей» [16].

Значительные произведения искусства могут вывести на художественную реакцию, которая будет индивидуальным решением каждого ребенка и представит для него новый эстетический опыт.

Экспонируемые объекты, картины, скульптуры, инсталляции, и т. д. становятся исследовательскими объектами. Их оценка позволяет студентам увязать полученные знания посредством управляемого педагогического процесса в новые и более сложные знания и проникнуть в смысл произведения искусства.

Список литературы

1. Acuff J. B., Evans L. Multiculturalism in art museums today. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. 370 p.
2. Comparative report on learning and pedagogy in Nordic and Baltic museums in 2015. 2015. 25 p. URL: https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/topics/Learning/150410_LEARNING_AT_NORDIC-BALTIC_MUSEUMS_-REPORT.pdf. (дата обращения: 4.08.2020).
3. Anderson D. A commonwealth: museums and learning in the United Kingdom. London: Dep. of Nat. Heritage, 1997. P. 280.
4. Lifelong learning in museums: an Europ. handb. / ed.: K. Gibbs, M. Sani, J. Thompson. Ferrara: Edisai srl, 2007. 112 p. URL: <https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/topics/Learning/LifelongLearninginMuseums.pdf> (дата обращения: 3.08.2020).
5. Regeringsprogrammet (Finland) URL: http://www.minedu.fi/OPM/Kulttuuri/kulttuuripolitiikka/kulttuuri_hallitusohjelma_ssa/?lang=sv (дата обращения: 3.03.2020).
6. St.meld.nr.49 (2008–2009): Framtidas museum – forvaltning, forskning, formidling, fornying // Regjeringen.no. URL: <https://www.regjeringen.no/nb/dokumenter/stmeld-nr-49-2008-2009-/id573654/> (дата обращения 3.03.2020).
7. Regeringens proposition 2009/10:3: tid för kultur. URL: <http://www.regeringen.se/content/1/c6/13/21/04/a7e858d4.pdf> (дата обращения: 3.03.2020).
8. Republic of Estonia Government. URL: <https://valitsus.ee/en/objectivesactivities/culture-and-sports> (дата обращения: 3.03.2020).
9. National cultural policy guidelines 2006–2015: Nat. state long-term policy guidelines. 2006. URL: http://www.km.gov.lv/en/doc/ministry/vadlinijas_eng.pdf (дата обращения: 3.03.2020).
10. International Standard Classification of Education (ISCED) / Inst. for Statistics. UNESCO. 2011. <http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/international-standard-classification-of-education-isced-2011-en.pdf> (дата обращения: 3.03.2020).
11. Tavčar L. Homo spectator. Uvod v muzejsko pedagogiko: digital booklet / Ljubljana ped.

inšt. 2009. URL: <http://www.sistory.si/publikacije/prenos/?urn=SISTORY:ID:911> (дата обращения: 3.03.2020).

12. Strnad B. Contemporary art or just something: Young children learning through art at the Maribor Art Gallery in Slovenia. 2014. 20 p. URL: https://artinearly-childhood.org/journals/2014/ARTEC_2014_Research_Journal_1_Article_1_Strnad.pdf (дата обращения: 3.03.2020).

13. The educational role of the museum /ed. E. Hooper-Greenhill. London; New York: Routledge, 1999. URL: <http://icom.museum/definition.html> (дата обращения: 3.03.2020).

14. Sturm L. E. Erlebnis Museum. Kunstbetrachtung und ästhetische Praxis. Braunschweig: Westermann, 2009. 235 p.

15. Werquin P. Recognizing non-formal and informal learning: outcomes, policies and practices / OECD. Paris, 2010. 224 p.

16. Kelly L., Gordon P. Developing a community of practice: Museums and reconciliation in Australia // Museums, Society, Inequality. London: Routledge, 2002. P. 153–174.

References

1. Acuff J. B., Evans L. Multiculturalism in art museums today. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. 370.
2. Comparative report on learning and pedagogy in Nordic and Baltic museums in 2015. 2015. 25 p. URL: https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/topics/Learning/150410_LEARNING_AT_NORDIC-BALTIC_MUSEUMS_-REPORT.pdf (accessed: Aug. 4.2020).
3. Anderson D. A commonwealth: Museums and learning in the United Kingdom. London: Dep. of Nat. Heritage, 1997. 280.
4. Lifelong learning in museums: an Europ. handb. / ed.: K. Gibbs, M. Sani, J. Thompson. Ferrara: Edisai srl, 2007. 112 p. URL: <https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/topics/Learning/LifelongLearninginMuseums.pdf> (accessed: Aug. 3.2020).
5. Regeringsprogrammet (Finland) URL: http://www.minedu.fi/OPM/Kulttuuri/kulttuuripolitiikka/kulttuuri_hallitusohjelma_ssa/?lang=sv (accessed: Mar. 3.2020).
6. St.meld.nr.49 (2008–2009): Framtidas museum – forvaltning, forskning, formidling, fornying // Regjeringen.no. URL: <https://www.regjeringen.no/nb/dokumenter/stmeld-nr-49-2008-2009-/id573654/> (accessed: Mar. 3.2020).
7. Regeringens proposition 2009/10:3: Tid för kultur. URL: <http://www.regeringen.se/content/1/c6/13/21/04/a7e858d4.pdf> (accessed: Mar. 3.2020).
8. Republic of Estonia Government. URL: <https://valitsus.ee/en/objectivesactivities/culture-and-sports> (accessed: Mar. 3.2020).
9. National cultural policy guidelines 2006–2015: Nat. state long-term policy guidelines. 2006. URL: http://www.km.gov.lv/en/doc/ministry/vadlinijas_eng.pdf (accessed: Mar. 3.2020).

10. International Standard Classification of Education (ISCED) / Inst. for Statistics. UNESCO. 2011. <http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/international-standard-classification-of-education-isced-2011-en.pdf> (accessed: Mar. 3.2020).
11. Tavčar L. Homo spectator. Uvod v muzejsko pedagogiko: digital booklet / Ljubljana ped. inšt. 2009. URL: <http://www.sistory.si/publikacije/prenos/?urn=SISTORY:ID:911> (accessed: Mar. 3.2020).
12. Strnad B. Contemporary art or just something: Young children learning through art at the Maribor Art Gallery in Slovenia. 2014. 20 p. URL: https://artinearly-childhood.org/journals/2014/ARTEC_2014_Research_Journal_1_Article_1_Strnad.pdf (accessed: Mar. 3.2020).
13. The educational role of the museum /ed. E. Hooper-Greenhill. London; New York: Routledge, 1999. URL: <http://icom.museum/definition.html> (accessed: Mar. 3.2020).
14. Sturm L. E. Erlebnis Museum. Kunstbetrachtung und ästhetische Praxis. Braunschweig: Westermann, 2009. 235.
15. Werquin P. Recognizing non-formal and informal learning: Outcomes, policies and practices / OECD. Paris, 2010. 224.
16. Kelly L., Gordon P. Developing a community of practice: Museums and reconciliation in Australia. *Museums, Society, Inequality*. London: Routledge, 2002. 153–17.

Т. С. Борисенко

**Композиционно-постановочные компетенции
руководителя хореографического
коллектива**

Профессиональная компетентность руководителя хореографического коллектива представляет собой единый комплекс взаимообусловленных и неразрывно связанных между собой отдельных видов компетентностей, каждая из которых требует осмысленного подхода к процессу их формирования, становления и развития. Представленные результаты анализа современных исследований в области совершенствования профессиональной подготовки будущих руководителей хореографического коллектива к профессионально-педагогической деятельности доказывают, что реализация идей компетентностного подхода в современном хореографическом образовании есть эталон качественной подготовки специалиста, главной целью которого становится формирование профессионально-компетентного руководителя хореографического коллектива. Художественно-творческая компетентность руководителя хореографического коллектива является важной составляющей его целостной профессиональной компетентности, которая характеризуется совокупностью сформированных специальных компетенций и качеств его личности, необходимых для решения профессионально-творческих задач. Изучение специфики художественно-творческой деятельности, этапов работы балетмейстера над созданием и постановкой композиции танца входит в число задач исследования. По результатам исследования, раскрывающих многоаспектность творческих процессов создания хореографического произведения «от замысла к воплощению» и характеризующихся недостаточной разработанностью формирования художественно-творческой компетентности руководителя хореографического коллектива выявлены основные композиционно-постановочные компетенции: определены актуально значимые структурные компоненты и раскрыты сущностные характеристики. Сделан вывод о том, что область обучения созданию композиции танца и ее постановки мало изучена, а формирование композиционно-постановочных компетенций – это одна из основных задач, стоящая перед преподавателями специальных дисциплин вузов культуры и искусств. Представленные результаты исследования в рамках данной статьи имеют целью использования соответствующих данных как для профессионально-педагогической работы педагогического состава: определение принципов формирования структурных компонентов; выявление и внедрение необходимых педагогических условий; разработки критериев и показателей для диагностики сформированности композиционно-постановочных компетенций, так и для учебной деятельности студентов – будущих специалистов в процессе создания композиции и постановки танца.

Ключевые слова: профессиональная компетентность, подготовка к творческой деятельности, хореографическое образование, образовательная программа, мастерство хореографа, хореографическая композиция, сочинение композиции танца

Tatiana S. Borisenko

**Compositional and production competence of the head
of the choreographic team**

The professional competence of the head of the choreographic collective is a single complex of interdependent and inextricably linked individual types of competencies, each of which requires a meaningful approach to the process of their formation, formation and development. The presented results of the analysis of modern research in the field of improving the professional training of future leaders of the choreographic collective for professional pedagogical activity prove that the implementation of the ideas of a competency-based approach in modern choreographic education is the standard of high-quality training of a specialist whose main goal is the formation of professional competent leader of the choreographic team. The artistic and creative competence of the leader of the choreographic collective is an important component of his holistic professional competence, which is characterized by the totality of the former special competencies and the qualities of his personality necessary for solving professional and creative tasks. The study of the specifics of artistic and creative activity, the stages of the work of the balletmeister on the creation and formulation of the dance composition is among the objectives of the study. According to the results of the study, revealing the multifacetedness of the creative processes of creating a choreographic work «from concept to

implementation» and characterized by insufficient development of the artistic and creative competence of the head of the choreographic collective, the main compositional and production competencies were identified: actual significant structural components and essential characteristics are disclosed. It is concluded that the field of learning to create a dance composition and its staging has been studied a little, and the formation of compositional and production competencies is one of the main tasks facing teachers of special disciplines of universities of culture and art. The presented research results within the framework of this article are intended to use the relevant data as for the professional pedagogical work of the teaching staff: determining the principles for the formation of structural components; identification and implementation of the necessary pedagogical conditions; development of criteria and indicators for diagnosing the formation of compositional and stage-setting competencies, as well as for educational activities of students – future specialists in the process of creating compositions and staging the dance.

Keywords: professional competence, preparation for creative activity, choreographic education, educational program, choreographer's skill, choreographic composition, composition of a dance composition

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-117-106-124

Руководитель хореографического коллектива – профессия широкого плана, объединяющая в себе многие аспекты профессиональной деятельности (педагогической, художественно-творческой, исполнительской, организаторской и т. д.). Неотъемлемой составляющей профессионализма руководителя хореографического коллектива принято считать его *профессиональную компетентность*.

Профессиональная компетентность современного специалиста, в том числе руководителя хореографического коллектива, включает в себя комплексное, всеобъемлющее содержание, интегрирующее профессиональные, социальные, психолого-педагогические и другие характеристики (М. В. Дубова, И. А. Зимняя, Дж. Равен).

Процесс становления и развития профессиональной компетентности определяется как «один из наиболее трудно формируемых, требующий особого подхода, основанного на традициях, строгой иерархии целей и этапности в осуществлении профессиональной подготовки» [1, с. 135].

С нашей точки зрения, *профессиональная компетентность* руководителя хореографического коллектива во многом является условным, обобщающим понятием, поскольку ее содержание составляет целый комплекс взаимообусловленных и неразрывно связанных между собой индивидуальных компетентностей (организационно-управленческая, методическая, научно-исследовательская, педагогическая, художественно-творческая, культурно-просветительная и др.).

Все виды профессиональной компетентности взаимосвязаны в личности руководителя хореографического коллектива, образуют единый комплекс сформированных компетенций, развитие каждой из которых зависит от развития всех других. Формируя у студента-руководителя хореографического коллектива

те или иные значимые компетентности в процессе обучения, необходимо уделять особое внимание отдельно каждому обозначенному выше виду, учитывая при разработке содержания профессионально-педагогической подготовки «новые требования к компетентности специалиста со стороны сферы любительского хореографического творчества» [1, с. 136], а также специфику деятельности руководителя хореографического коллектива, которая делает недопустимым наличие лишь одной профессиональной (специальной) компетентности, а предполагает сформированного единства всех ее видов.

В настоящее время наблюдается интерес педагогов-хореографов к научным исследованиям в области профессионально-педагогической подготовки будущего руководителя хореографического коллектива. База научных исследований, посвященных совершенствованию профессиональной компетентности будущих руководителей хореографических любительских коллективов, представлена экспериментальными методиками по формированию компетенций в таких видах профессионально-педагогической деятельности руководителя хореографического коллектива, как *педагогический* аспект (Ю. В. Богачева, Ю. А. Герасимова, Т. В. Тарасенко, П. В. Сеначин), *управленческий* аспект (Т. В. Осипова), *теоретико-методологические* аспекты (Ю. А. Крившенко, А. А. Телегин, М. Н. Юрьева) *психологический* аспект (А. И. Борисов, Л. А. Телегина.), *экономический* аспект (Е. Ю. Васильева, Е. С. Кропотова), *художественно-творческий аспект* (Г. Ф. Богданов, Г. В. Бурцева, В. Ю. Никитин, В. И. Панферов).

Актуальной для данного исследования является художественно-творческий аспект в структуре профессиональной компетентности руководителя хореографического коллектива, так как одним из главных направлений рабо-

ты хореографического коллектива – создание и постановка композиции танца (от простой танцевальной комбинации до целостного произведения) в различных стилях и жанрах хореографического искусства, воспитание на них участников и зрителей.

Многообразие компонентов, составляющих композицию танца, требует от руководителя-сочинителя наличие в равной степени как «природных задатков, так и определенных профессиональных знаний, навыков и умений, которые могут развиваться в процессе профессионального обучения» [2, с. 354], широкого спектра личностных качеств, сформированных в процессе обучения, «обширных знаний не только в области хореографии, но и в области различных искусств, эстетики, педагогики, психологии и других видов наук; владение организаторскими навыками, развитым мышлением, фантазией и главным образом талантом» [3, с. 477], «способностей и знаний автора-драматурга и режиссера-постановщика спектакля, так как балетмейстер должен быть мыслителем, психологом и педагогом» [4, с. 5].

В связи с этим возрастает роль вузов, осуществляющих подготовку по направлению 51.03.02 Народная художественная культура, «Руководство хореографическим любительским коллективом».

Творческое наследие балетмейстеров прошлого Ж. Ж. Новерра «Письма о танце», Р. В. Захарова «Сочинение танца», В. И. Смирнова «Искусство балетмейстера», М. М. Фокина «Против течения. Записки балетмейстера», В. И. Уральской «Рождение танца» и др., а также педагогические труды современных педагогов-хореографов Р. С. Зарипова и Е. Р. Валаевой «Драматургия и композиция танца», В. Н. Карпенко, Ж. Багана, И. А. Карпенко «Хореографическое искусство и балетмейстер», В. И. Панферова «Искусство хореографа», В. Ю. Никитина «Мастерство хореографа современного танца», Г. Ф. Богданова «Основы хореографической драматургии» и др. составляют научную базу общетеоретических и практических основ по постановке танцевальных композиций, а выявленные указанными мастерами постулаты легли в основу художественно-творческой компетентности руководителя хореографического коллектива и определили содержание композиционно-постановочных компетенций.

Общеизвестно, что базисом для становления компетентности специалиста являются формирование и развитие определенных компетенций.

Исходя из этого, определились задачи данного исследования:

1. Выявить композиционно-постановочные компетенции, необходимые для создания композиции и постановки хореографического произведения.

2. Определить структурные компоненты композиционно-постановочных компетенций.

Анализ литературных источников по хореографическому искусству, педагогике хореографического образования позволил обосновать формулировку, раскрыть содержание композиционно-постановочных компетенций. В процессе изучения процессов художественно-творческой деятельности руководителя хореографического коллектива, в частности технологии создания хореографического произведения, выяснилось, что область обучения созданию композиции танца и ее постановки мало изучена, формирование композиционно-постановочных компетенций не становилось специальным объектом педагогических исследований, что делает тему исследования актуальной.

Анализ общетеоретических и практических основ технологии композиционно-постановочной работы руководителя хореографического коллектива проводили педагоги-практики: Е. П. Валукин, А. Я. Ваганова, К. Я. Голейзовский, Р. В. Захаров, Ф. В. Лопухов, А. М. Мессерер, Ж. Ж. Новерр, И. В. Смирнов, Н. М. Стуколкина, В. И. Уральская, М. М. Фокин и др. Технологии создания хореографического произведения, изложенные в научных трудах балетмейстеров прошлого, выявили общие для всех этапы создания композиции танца: 1) подготовка; 2) обдумывание идеи; 3) разработка плана действий; 4) итоговое оформление.

Так в своих научных трудах Р. В. Захаров описывает процесс работы балетмейстера над созданием хореографического произведения: «Состоит он (творческий процесс) из пяти звеньев единой неразрывной цепи → создание драматургии танца: разработка, создание программы (темы, идеи) → работа с музыкой → сочинение танца → художественное оформление → постановка танца и его репетиция. И хотя каждое из этих пяти звеньев – самостоятельный и творческий процесс, в то же время они находятся в органической связи друг с другом» [4, с. 13–14].

До настоящего времени процесс обучения созданию композиции и постановке танца в вузах культуры и искусств основывается на методике Р. В. Захарова, в которой рассмотрено много важных моментов технологии ком-

позиции: «драматургия (содержание), музыка, текст (движения, позы, жестикуляция, мимика), рисунок танца (перемещение танцующих по сценической площадке), всевозможные ракурсы движения. Композиция составляется из ряда частей – танцевальных комбинаций» [4, с. 79].

Сегодня современное хореографическое образование в аспекте теории и методики обучения созданию композиции танца и ее постановке – это система педагогических теорий, технологий, принципов, ориентированных на обучение созданию целостной, высокохудожественной хореографической композиции. Несмотря на это, выпускники вузов, имея достаточный уровень знаний в области композиционно-постановочной деятельности, не всегда способны применять их в своей художественно-творческой работе, не готовы быстро принимать эффективные решения и самостоятельно осваивать новые знания и методы действий.

Компетентностный подход в образовании, в том числе и хореографическом, выступает как эталон качественной подготовки специалиста; главной целью становится формирование профессионально-компетентного руководителя хореографического коллектива – творческого, ответственного, инициативного, готового к саморазвитию, самосовершенствованию, эффективному самостоятельному решению профессиональных задач в любых условиях.

Сопоставление и теоретический анализ идей компетентностного подхода в образовании (А. Л. Андреев, Н. С. Аулова, В. И. Байденко, И. А. Зимняя, Г. А. Ларионова, А. В. Хуторской и др.) выявили, что однозначного определения понятий «компетенция» и «компетентность» до сих пор нет, так же не до конца исследованным остается содержание понятия «художественно-творческая компетентность» руководителя хореографического коллектива в контексте подготовки будущего специалиста к профессиональной деятельности.

«Компетентность/компетенция» в научных педагогических трудах И. А. Зимней, Н. В. Кузьминой, А. К. Марковой, Л. М. Митиной, А. В. Хуторского представлена как сложное, многокомпонентное, междисциплинарное понятие, которое определяется в научной литературе многообразными дефинициями. В настоящее время в отечественной науке компетентность рассматривается как формируемое личностное качество, определяющее способность личности к выполнению

деятельности на основе приобретенных знаний и сформированных навыков и умений (Р. П. Мильруд, Ю. Г. Татур и др.), «стремление и способность (готовность) реализовать свой потенциал (знания, умения, опыт, личностные качества и другое) для успешной творческой (продуктивной) деятельности в профессиональной и социальной сфере, осознавать социальную значимость и личную ответственность за результаты этой деятельности, необходимость ее постоянного совершенствования» [5, с. 9]; в свою очередь, компетенция рассматривается учеными-практиками как набор свойств, определяющих это качество (Э. Ф. Зеер, И. А. Зимняя, и др.) [6; 7], «способность делать что-либо хорошо, эффективно в широком формате контекстов с высокой степенью саморегулирования, саморефлексии, самооценки, быстрой, гибкой и адаптивной реакцией на динамику обстоятельств и среды; соответствие квалификационным характеристикам с учетом требований локальных и региональных (реже – федеральных) потребностей (запросов) рынков труда; способность выполнять основные виды деятельности и работ в зависимости от поставленных задач, проблемных ситуаций и т. п.» [8, с. 5], «совокупность знаний, навыков, умений, формируемых в процессе обучения той или иной дисциплине», а также «способность к выполнению какой-либо деятельности на основе приобретенных знаний, навыков, умений» [9, с. 107].

В Федеральном государственном образовательном стандарте высшего профессионального образования по направлению подготовки «Руководство хореографическим любительским коллективом» определение «компетенция» формулируется как «способность применять знания, умения и личностные качества для успешной деятельности в определенной области» [10].

При изучении и анализе требований, предъявляемых к художественно-творческой деятельности руководителя хореографического коллектива, обозначенных в должностных обязанностях, были выявлены следующие виды работы:

- формирование высокохудожественного репертуара;
- создание и постановка хореографических композиций с участием танцевальных коллективов (индивидуальных и коллективных, в соответствии с правилами проведения и тематикой выступлений);
- организация и проведение групповых и индивидуальных занятий с участниками

хореографического коллектива, репетиций с участниками творческих коллективов культурно-досугового учреждения;

- возобновление ранее поставленных представлений, концертных программ;
- создание и постановка хореографических композиций с участниками творческих коллективов культурно-досугового учреждения, не имеющими хореографических навыков;
- участие в хореографических фестивалях и конкурсах;
- формирование средствами хореографического искусства всесторонне развитой личности участников хореографического коллектива.

В результате обозначенных выше теорий можно сделать следующий вывод: профессиональная деятельность руководителя хореографического коллектива многогранна, поэтому подготовка будущего специалиста-руководителя предполагает формирование профессиональной компетентности в интегрированном ключе – в области педагогики, художественного творчества, исполнительства и т. д.

Исходя из этого, процесс формирования художественно-творческой компетентности является неотъемлемым элементом подготовки бакалавров–руководителей хореографического коллектива для дальнейшей успешной профессионально-педагогической деятельности.

Исходя из особенностей художественно-творческой деятельности руководителя хореографического коллектива, анализа имеющихся научных исследований в области формирования профессиональной компетентности руководителя хореографического кол-

лектива, с учетом нормативных документов по направлению подготовки 51.03.02, специфики творческой деятельности руководителя хореографического коллектива, а также требований работодателей в рамках профессиональных компетенций нами выявлены *композиционно-постановочные компетенции* с целью совершенствования профессиональной подготовки будущих специалистов к художественно-творческой деятельности. Под композиционно-постановочными компетенциями понимается *способность создавать высокохудожественные хореографические произведения с учетом возможности решения их выразительными средствами танцевального искусства*.

Содержанием композиционно-постановочных компетенций является совокупность опыта, накопленного балетмейстерами прошлого (В. М. Богданов-Березовский, И. И. Вальберх, А. П. Глушковский, Р. В. Захаров, И. В. Смирнов, М. М. Фокин, В. И. Уральская и др.) и настоящего (Г. Ф. Богданов, А. В. Мелехов, В. Ю. Никитин, В. И. Панферов, А. А. Телегин и др.), объем знаний о методах и приемах создания хореографического произведения, а также собственного опыта постановочной деятельности.

Анализ действующих рабочих программ дисциплин «Мастерство хореографа», «Искусство балетмейстера» ведущих вузов культуры и искусств (СПбГИК, МГИК, КГИК, КемГИК, ОГИИК и др.), осуществляющих профессионально-творческую подготовку студентов-хореографов, позволил выявить основные общие для всех темы и разделы, которые определили содержание композиционно-постановочных компетенций (см. табл. 1, составленную автором).

Таблица 1

Содержание и сущность композиционно-постановочных компетенций	
формулировка	тематические разделы
КПК 1. Художественно-содержательное наполнение хореографической композиции	
Способность работать над построением содержания будущего хореографического произведения: собирать разнообразную информацию для выбора и обоснования темы, идеи, цели, сверхзадачи, интерпретировать и комментировать получаемую информацию и на основе собранной информации создавать композиционно-постановочный план согласно определенному тематическому разделу.	программа, сценарий, либретто; взаимосвязь хореографии с другими видами искусств; основные принципы закономерности режиссуры хореографического произведения; основные законы драматургии и их применение хореографическом произведении; организации содержания бессюжетных и программных хореографических композиции; конфликт и формы его проявления в сюжетной хореографической композиции; развитие действия в сюжетной хореографической композиции.

формулировка	тематические разделы
КПК 2. Художественное формообразование хореографической композиции	
Способность разрабатывать художественную форму для будущего хореографического произведения, раскрывающей содержание будущего хореографического произведения.	формы, виды, жанры хореографической композиции; формы (структуры) танцевальных композиций; формообразующие принципы танца; создание современных форм танца; художественная форма отражения действительности.
КПК 3. Музыкально-хореографическое восприятие	
Способность подбирать, анализировать музыкальное произведение, раскрывать художественно-образное содержание хореографической композиции.	музыка – основа создания хореографического произведения; музыкально-хореографическая драматургия; музыкально-хореографическая партитура; выразительная структура музыкального звука; взаимодействие музыкальной и хореографической драматургии.
КПК 4. Разработка компонентов хореографической композиции	
Способность разрабатывать, сочинять, используя приемы и принципы балетмейстерской технологии, отдельные компоненты хореографической композиции, при этом раскрывая идейный смысл (тему, идею, художественный образ) танцевальной композиции.	хореография как вид искусства; особенности творческой деятельности хореографа; технология балетмейстерской деятельности; этапы работы постановщика над композицией танца; правила построения композиции танца; основные законы композиции танца; выразительные средства; особенности зрительского восприятия хореографической композиции; особенности сочинения рисунка танца, хореографического текста; работа балетмейстера по созданию художественного, хореографического образа; сюжет в хореографии и методы его изложения; танцевальное действие.
КПК 5. Сценография хореографической композиции	
Способность разрабатывать сценическое оформление (музыка, костюм, свет, атрибутика, декорация) согласно тематике хореографического произведения, решать организационные и художественные вопросы.	сценическое оформление хореографического произведения; синтез компонентов танцевального произведения; общие вопросы записи танца; разбор и постановка танца по записи; изобразительные средства хореографического произведения: световое оформление, сценический костюм, бутафория и реквизит, художественно-декорационные и технические средства.
КПК 6. Постановка хореографической композиции	
Способность применять в профессиональной деятельности методы постановочной работы, раскрывать перед участниками коллектива тему, идею, образность и музыкальность хореографических композиций, ставить и решать задачи исполнительского мастерства.	особенности постановочной деятельности; формы, средства и методы постановочно-педагогической деятельности; этапы постановочной работы над композицией танца.
КПК 7. Репетиционная работа над хореографической композицией	
Способность применять в профессиональной деятельности методы репетиторской деятельности, замечать и исправлять технические, стилистические и другие ошибки исполнителей, методически объяснять сложные приемы и комбинации движений, использовать собственный исполнительский опыт.	особенности репетиционной деятельности; формы, средства и методы репетиторской деятельности; приемы и техника репетиционной работы с исполнителями.

Психолого-педагогическим основанием для выделения структурных компонентов композиционно-постановочных компетенций послужила социальная сущность и функции художествен-

но-творческой деятельности руководителя хореографического коллектива: социальной по своему содержанию и проявлению. (см. табл. 2, составленную автором на основе [7]).

Структурно-компонентная характеристика композиционно-постановочных компетенций

компоненты	содержание
Ключевые: Результативно-творческий	Умение создавать высокохудожественную хореографическую композицию
Частные: Когнитивный	Знание и понимание (что?) • роль и функции хореографического искусства; • основные понятия компонентов композиции танца; • технология создания и постановки хореографической композиции.
Поведенческий	Знание действий (как?) • интеллектуальные умения: мыслительная работа на этапе замысла хореографического произведения (анализ, отбор, сравнение, т. е. оперирование знаниями); • практические умения: работа на этапе воплощения хореографического произведения (сведение материала в единое целое: сочинение композиционных компонентов будущей хореографической композиции, постановка готовой хореографической композиции, репетиционная работа и т. д.); • навыки творческого поиска, готовности к действию в любой ситуации, навык разработки программы будущего хореографического произведения, комбинирования в танцевальной композиции музыки, исполнительского искусства, художественно-оформительских приемов, мультимедийных технологий (фото, видео, спецэффекты) в единое целое и т. д.
Гностический	• применение исследовательских методов в процессе создания и постановки хореографической композиции.
Ключевой: Личностный	• личностное принятие и понимание художественно-творческой деятельности; • личностно-ценностное отношение к формированию репертуара.
Частные: Ценностно-смысловой	Знание как быть (зачем?) • осознание и осознание того, что значит для самого специалиста художественно-творческая деятельность; • показатель того, что создание высокохудожественного произведения для него значимо.
Регулятивный	• контроль за эмоционально-волевым функционированием психических процессов; • психическая регуляция деятельности, общения; регуляция художественно-творческого процесса и результата проявления компетентности; • коррекция личности, отдельных психических качеств.
Мотивационный	Знание побуждения (для чего?) • потребность личности в проявлении компетентности в разнообразных ситуациях решения социальных, профессионально-творческих задач; • стремление к личному саморазвитию, самосовершенствованию и профессиональной компетентности.

Все указанные компоненты в определенной степени обеспечивают формирование композиционно-постановочных компетенций студентов, необходимых для осуществления эффективной художественно-творческой деятельности и становления профессиональной компетентности руководителя хореографического коллектива. Композиционно-постановочные компетенции – это совокупность факторов (мотивация, способность, эмоции,

знания, умения), освоение которых способствует формированию художественно-творческой компетентности (следовательно, и профессиональной) и осознанию себя как субъекта творческой деятельности.

Результаты исследования в рамках данной статьи определили содержание, существенные характеристики и структуру композиционно-постановочных компетенций с целью использования соответствующих данных, во-

первых, для профессионально-педагогической работы педагогов – определение принципов формирования структурных компонентов; выявление и внедрение необходимых педагогических условий; разработки критериев и показателей для диагностики сформированности композиционно-постановочных компетенций; во-вторых, для творческой работы студентов – будущих специалистов – создание композиции и постановки танца; в-третьих, для художественно-творческой деятельности руководителей хореографического коллектива – формирование репертуара.

Повышение уровня подготовки педагога к занятиям, студента – к творческому процессу будет способствовать становлению профессиональной компетентности руководителя хореографического коллектива.

Список литературы

1. Громова Е. В. Динамика целеполагания хореографического образования в сфере народной художественной культуры // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2020. № 1 (42). С. 128–136.
2. Никитин В. Ю. Профессионально-педагогическая подготовка балетмейстера в учебных заведениях культуры и искусств: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.08 / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. Москва, 2007. 605 с.: ил.
3. Усачев Ю. Ю. Преподавание курса «Мастерство хореографа» в вузе на основе инновационных (интенсивных) педагогических технологий // Современные тенденции в науке и образовании: материалы Междунар. (заоч.) науч.-практ. конф. / под общ. ред. А. И. Вострецова. София, 2017. С. 476–488. URL: http://science-peace.ru/files/STNO_2017.pdf (дата обращения: 19.08.2020).
4. Захаров Р. В. Сочинение танца: страницы пед. опыта. Москва: Искусство, 1983. 224 с.
5. Татур Ю. Г. Компетентностный подход в описании результатов и проектировании стандартов высшего профессионального образования: материалы ко второму заседанию методол. семинара. Москва: Исслед. центр проблем качества подготовки специалистов, 2004. 18 с.
6. Зеер Э. Ф. Личностно ориентированное профессиональное образование: теорет.-методол. аспект. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. проф. ун-та, 2001. 51 с.
7. Зимняя И. А. Ключевые компетентности как результативно-целевая основа компетентностного подхода в образовании. Москва: Исслед. центр проблем качества подготовки специалистов, 2004. 38 с.
8. Байденко В. И. Компетенции в профессиональном образовании (к освоению компетентностного подхода) // Высшее образование в России. 2004. № 11. С. 3–13.
9. Азимов Э. Г., Шукин А. Н. Новый словарь методических терминов и понятий: (теория и практика обучения языкам). Москва: Изд-во ИКАР, 2009. 448 с.

10. Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по направлению подготовки 51.03.02 Народная художественная культура (уровень бакалавриата) (зарегистрировано в Минюсте России 27.03.2015 N 36586): приказ Минобрнауки РФ от 12 марта 2015 г. № 223. URL: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/fgosvob/510302.pdf> (дата обращения: 19.08.2020).

References

1. Gromova E. V. Dynamics of the goal setting of choreographic education in the field of folk-art culture. Bulletin of Saint-Petersburg State University of Culture. 2020. 1 (42), 128–136 (in Russ.).
2. Nikitin V. Yu. Professional and pedagogical training of a ballet master's in educational institutions of culture and arts: dis. on competition of sci. degree PhD in Pedagogy: 13.00.08 / Moscow State Univ. of Culture and Arts. Moscow, 2007. 605 (in Russ.).
3. Usachev Yu. Yu. Teaching the course «Choreographer's Mastery» at the university based on innovative (intensive) pedagogical technologies. Modern trends in science and education: materials of the Intern. (corresp.) sci.-pract. conf. / ed. A. I. Vostretsova. Sofia, 2017. 476–488. URL: http://science-peace.ru/files/STNO_2017.pdf (accessed: Aug.19.2020) (in Russ.).
4. Zakharov R. V. The composition of the dance: pages of ped. experience. Moscow: Iskusstvo, 1983. 224 (in Russ.).
5. Tatur Yu. G. A competency-based approach to describing the results and designing standards of higher professional education: materials for the second meeting of the methodological seminar. Moscow: Research Center for the Problems of Quality of Training of Specialists, 2004. 18 (in Russ.).
6. Zeer E. F. Personality-oriented vocational education: theoretical-methodology aspect. Yekaterinburg: Publ. house Ural State Prof. Univ., 2001. 51 (in Russ.).
7. Zimnyaya I. A. Key competencies as an effective-target basis of a competence-based approach in education. Moscow: Research Center for the Problems of the Quality of Training of Specialists, 2004. 38 (in Russ.).
8. Baydenko V. I. Competence in vocational education (to the development of a competence-based approach). *Higher education in Russia*. 2004. 11, 3–13 (in Russ.).
9. Azimov E. G., Shchukin A. N. New dictionary of methodological terms and concepts: (theory and practice of teaching languages). Moscow: IKAR, publ. house, 2009. 448 (in Russ.).
10. On the approval of the federal state educational standard of higher education in the direction of preparation 51.03.02 Folk art culture (bachelor's level) (registered in the Ministry of Justice of Russia on Mar.27.2015 № 36586): order of the Ministry of Education and Science of the Russia of Mar. 12.2015 № 223. URL: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/fgosvob/510302.pdf> (accessed: Aug. 19.2020) (in Russ.).

Общекультурные компетенции успешного специалиста XXI в.

В высшем образовании на современном этапе уделяется пристальное внимание не только профессиональной подготовке обучающихся, но и формированию универсальных общекультурных компетенций, развитию «гибких» навыков, эмоционального интеллекта, умений эффективно обучаться и работать с технологиями. Развитие культуры личности способствует развитию всего общества и успешности отдельных людей. Навыками XXI в. признаются коммуникация, сотрудничество, критическое мышление и креативность. Эти навыки важны для подготовки специалистов различных направлений: культуры, искусства, экономики, промышленности, военной сферы. Приводится авторский подход о важных областях, в которых проявляются ключевые качества успешного человека: поведение, речь, время, информация, понимание себя, эрудиция, экспертность, здоровье, деньги и право. С целью выяснить мнение обучающихся высшей школы о важных качествах и умениях успешного человека XXI в. был проведен письменный опрос обучающихся военного института. Результаты опроса показали, что курсанты стремятся саморазвиваться и ценят в людях решительность, широкий кругозор, здоровье, стрессоустойчивость и ответственность. Делаются выводы о значимости коммуникабельности, целеустремленности, инициативности, эрудированности, самоорганизованности и других общекультурных компетенций и универсальных умений, помогающих достигать успеха в обучении, профессиональной деятельности и жизни.

Ключевые слова: универсальные общекультурные компетенции, культура личности, непрерывное образование, обучение на протяжении всей жизни, качества и умения успешного человека, мягкие навыки, эмоциональный интеллект

Marina R. Vanyagina

Universal cultural competencies of a successful specialist of the 21st century

Tertiary education pays much attention not only to the vocational training of students, but also to the development of universal cultural multidisciplinary competences, soft skills, emotional intelligence, the ability to study effectively and to deal with technologies. The development of individual culture contributes to the development of the whole society and the success of persons. Communication, collaboration, critical thinking and creativity are recognized as 21st century skills. The author's approach is given about important areas in which the key qualities of a successful person are manifested: behavior, speech, time, information, self-understanding, erudition, expertise, health, money and law. These skills are important for the training of specialists in various fields: culture, art, economics, industry, military sphere. In order to find out the opinion of students of higher school about important qualities and skills of a successful person of the 21st century, a written survey of cadets of the military institute was conducted. The results of the survey showed that students seek to develop themselves and value in people determination, broad outlook, health, stress resistance and responsibility. Conclusions are drawn on the importance of developing communicativeness, ambition, initiative, erudition, self-organization and other universal skills that help to achieve success in learning, professional activity and life.

Keywords: universal cultural competences, individual culture, continuous education, life-long-learning, qualities and skills of a successful person, soft skills, emotional intelligence

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-125-130

В XXI в. в высшей школе стали уделять пристальное внимание не только профессиональной подготовке будущего специалиста, но и развитию универсальных общекультурных компетенций, необходимых для эффективной деятельности в любой сфере. В наш информационно насыщенный век, когда данные быстро теряют свою актуальность и появление нового знания стремительно прогрессирует, на первый план выходят различные умения: адаптироваться к окружающему миру и среде, взаимодействовать и работать с информацией и технологиями и многие другие. В системе образования необходимы инновационные изменения, позво-

ляющие учитывать требования современного общества к специалистам.

В высшей школе недостаточно передать необходимые профессиональные знания и сформировать навыки работы в определенной сфере. Задачей высшего образования является также воспитание цельной всесторонне развитой личности, обладающей высокой культурой. В. А. Ремизов подчеркивает важность развития культуры личности, утверждая, что культурный ресурс личности – базовый ресурс общества [1]. Развивая свою культуру, человек не только вносит вклад в развитие общества, но и сам становится более счастливым и успешным.

Существует много теорий успешности человека в современном мире. Выделяются различные ключевые компетенции, влияющие на эффективность жизнедеятельности человека, которые необходимо развивать в процессе образования. Однако наибольший интерес, на наш взгляд, представляет рассмотрение данной проблемы с точки зрения самих обучающихся. В связи с этим целью нашего исследования было выяснение основных качеств и компетенций успешного человека в современном мире по мнению обучающихся вузов. Для этого был проведен письменный опрос курсантов Санкт-Петербургского военного ордена Жукова института войск национальной гвардии РФ. Прежде чем представить задачи, методы и результаты данного исследования, необходимо рассмотреть теоретические предпосылки рассмотрения вопроса непрерывного образования и развития универсальных общекультурных компетенций XXI в.

Еще древние ученые говорили о необходимости постоянно обучаться, но концепция непрерывного образования в ее современном виде появилась в середине XX в., когда на заседании ЮНЕСКО было упомянуто «непрерывное образование». Тенденция постоянного образования и обучения на протяжении всей жизни (life-long-learning) нашла свое развитие в трудах разных ученых: «К перманентному образованию» французского исследователя А. Гарtungа, «Последствия непрерывного образования» канадского ученого Дж. Р. Кидда, «Основы обучения на протяжении всей жизни» индийского мыслителя Р. Дейва. Пауль Ленгранд дал определение: постоянное образование – «процесс, продолжающийся в течение всей жизни человека и охватывающий все формы, типы и уровни образования» [2]. Отечественные ученые Б. С. Гершунский, А. П. Владиславлев, В. Н. Просвикин, А. Н. Новиков и многие другие говорят о междисциплинарности научного знания и необходимости непрерывного обучения.

Стираются границы между профессиональными сферами, научные открытия приносят наибольшие результаты на стыке смежных областей. Президент Давосского форума Клаус Шваб заявляет, что «границы между секторами и профессиями носят искусственный характер и все в большей степени показывают свою контрпродуктивность» [3, с. 17]. Г. В. Варганова, В. А. Мутьев доказывают продуктивность междисциплинарного синтеза и показывают его «способность вызывать активное воздействие информационно-коммуникационных технологий, вошедших в социокультурную среду и стимулирующих процесс информатизации общества исследований в сфере информационного обеспечения» [4, с. 3].

Параллельно с идеями междисциплинарности и обучения на протяжении всей жизни стали рассматривать метанавыки, как навыки и умения XXI в. и будущего, как универсальные общекультурные компетенции, помогающие добиваться поставленных целей, сотрудничать, управлять временем, гибко и креативно мыслить, развиваться в разных направлениях. При этом необходимо понимать, что английский термин «skills», который часто употребляется в этом контексте и переводится, как «навыки», более общий по своему содержанию. Он включает и умения, и способности, и компетенции.

Кембриджский университет и организация «Партнерство для обучения в XXI в.» выделили четыре основных «навыка XXI в.» 4К (4Cs на английском языке): креативность, критическое мышление, коллаборация (сотрудничество), коммуникация. Позже список расширился, к нему добавились еще такие умения и качества, как ответственность, инициатива и самоуправление, умение разрешать проблемы и конфликты и информационная грамотность [5].

Мэри Ньюмейер, американский бизнес-консультант, предприниматель из Кремниевой долины, предлагает рассматривать следующие метанавыки:

- чувствование, или эмпатия и интуиция;
- видение, или системное мышление;
- умение мечтать, или прикладное воображение;
- умение воплощать, или талант к реализации;
- обучаемость, или способность приобретать новые навыки [6].

Т. В. Якубовская рассматривает «рейтинг образования разных стран, которые осуществляют стратегии развития навыков, ориентированных на будущее», в первую очередь Финляндии. Она предлагает термин «future-грамотность» (грамотность будущего), которая обеспечивается форсайт-методологией и «разрабатывается для обеспечения процессов принятия решений различного уровня» [7, с. 29].

Навыки XXI в. рассматривались на разных мировых дискуссионных площадках, в том числе на Всемирном экономическом форуме. Было отмечено, что эффект роста сложности общества увеличивает количество навыков, необходимых для работы в новом сложном мире. Ключевые навыки были разделены на три группы: элементы базовой грамотности, компетенции и качества личности. Классификация навыков XXI в. представлена на рисунке из доклада Всемирного экономического форума «Новое видение образования» (см. табл. 1) [8, с. 3].

Global Education Futures – международная платформа, объединяющая лидеров глобального

Таблица 1

Всемирный экономический форум: навыки XXI в.

Фундаментальная грамотность	Компетенции	Качества личности
Языковая грамотность	Критическое мышление/ решение проблем	Любознательность
Математическая грамотность	Креативность	Инициатива
Естественно-научная грамотность	Коммуникация	Настойчивость/ выдержка
ИКТ-грамотность	Сотрудничество	Лидерство
Финансовая грамотность		Социальная и культурная осведомленность
Культурная и гражданская грамотность		

образования. В России проект курирует профессор Павел Лукша, руководитель Московской школы управления Сколково. Доклад Global Education Futures «Образование для сложного общества» содержит следующие идеи: ««цифровая революция» в образовании является необходимым, но недостаточным условием перехода к новому образованию. Гораздо важнее условие «ученической самостоятельности» и «самоуправляемости»» [9, с. 8].

В докладе отмечается возросший интерес к компетенциям XXI в. «Глобальные изменения в отношении к работе и образу жизни означают растущий спрос на новые индивидуальные и коллективные компетенции. В сложном обществе исчезают универсальные знания и способы действия, и гораздо важнее конкретных компетенций (т. е. способности эффективно действовать в заданном контексте) становятся метакомпетенции, такие как творческие способности, умение договариваться и сотрудничать, эмпатия и др. Подобные «мягкие» навыки (soft skills) начинают иметь все большее значение для получения работы, построения успешной карьеры, профессиональной самореализации, повышения качества жизни и реализации активной гражданской позиции» [9, с. 29].

Soft skills – «мягкие» или «гибкие» надпрофессиональные навыки, отвечающие за успешное участие в любой деятельности. Важность владения гибкими навыками отмечалась на Всемирном экономическом форуме. Ассоциация бизнес-образования США и Организация экономического сотрудничества и развития (OECD) придают огромное значение гибким навыкам как крайне важному фактору трудоустройства. Soft skills противопоставляются hard skills – «жестким» профессиональным навыкам. Совокупность soft skills и hard skills вместе с врожденными и приобретенными качествами личности и мотивацией рассматриваются как треугольник развития, который показывает, что для достижения целей и эффективной деятельности важно сочетание всех четырех элементов [10].

Многие российские университеты уже уделяют внимание развитию у своих студентов навыков Soft skills. Например, в университете ИТМО (Санкт-Петербург) блок дисциплин Soft Skills – обязательная часть всех программ для магистрантов. Там же были введены шесть

новых программ и модульных курсов: личная эффективность и управление временем, эффективное управление командой, деловая и научная этика, организация научных исследований, переговоры и управление конфликтами, научные исследования на международном уровне, эмоциональный интеллект.

Эмоциональный интеллект (emotional intelligence) – достаточно популярное направление в области развития метапредметных компетенций. Считается, что понятие «эмоциональный интеллект» (emotional intelligence) ввели в научную терминологию Дж. Майер и П. Саловей, опубликовав в 1990 г. статью «Эмоциональный интеллект. Воображение, познание и личность» [11]. В 1990-х гг. американский психолог и журналист Дэниел Гоулман предположил, что одно из основных качеств успешного человека – эмоциональный интеллект, который ценнее, чем высокий коэффициент интеллекта IQ [12].

В жизни и профессиональной деятельности человека большое значение имеет умение управлять своими эмоциями и принимать чувства окружающих. Эмоциональный интеллект помогает принимать себя и свои качества такими, какие они есть, распознавать настроение других людей, проявлять чувство эмпатии.

Д. В. Люсин определяет эмоциональный интеллект как способность к пониманию своих и чужих эмоций и управлению ими. Он разработал психодиагностику, которая позволяет измерить уровень эмоционального интеллекта. Люсин рассматривает компоненты эмоционального интеллекта, основываясь на модели Р. Бар-Она, и выделяет факторы, влияющие на эмоциональный интеллект: когнитивные способности, представления об эмоциях, особенности эмоциональности [13].

Таким образом, существуют различные точки зрения на качества и умения, позволяющие человеку быть успешным и эффективным в современном обществе. Их объединяет понимание того, что человеку необходимо нечто большее, чем знание своей профессии. Он должен обладать дополнительными качествами и стремиться развиваться. Мы предлагаем авторский подход, основанный на теории вышеупомянутых авторов и эмпирических наблюдениях в процес-

се профессиональной деятельности, в котором рассматриваем девять групп качеств и умений успешного человека XXI в.:

1) «Я и мой разум» – понимание и принятие себя, своих слабых и сильных сторон, своих потребностей, желаний и целей, адекватная самооценка, целеустремленность;

2) «Поведение» – знание психологии, особенностей характера и поведения людей, способов эффективного взаимодействия; сотрудничество; чувство юмора;

3) «Речь» – владение речью, умение говорить и писать грамотно, убедительно и красиво, умение общаться с людьми (риторика, коммуникация, копирайтинг);

4) «Эрудиция» – широкий кругозор, образованность, информированность, социокультурная грамотность, критическое мышление, стремление развиваться и узнавать новое, знание иностранных языков;

5) «Эксперт» – специальные знания, экспертность в какой-либо сфере, любовь к своему делу;

6) «Время» – умение организовать себя и свое время, активность и последовательность в достижении своих целей, организаторские способности (сила воли, самодисциплина, организованность и тайм менеджмент);

7) «Информация» – владение навыками работы с информацией и применения технических средств, умение пользоваться компьютером и различными программами и платформами (информационная, техническая, цифровая грамотность);

8) «Здоровье и красота» – забота о своем здоровье и внешнем виде (правильное питание, спорт, гигиена, мода, стиль, красота, отсутствие вредных привычек);

9) «Деньги и право» – финансовая и правовая грамотность.

Элементы можно рекомбинировать, список можно расширять и дополнять, он не является истиной в последней инстанции. Однако, на наш взгляд, он содержит ключевые области, в которых успешный человек стремится развиваться.

Обучающиеся высшей школы имеют свой взгляд на успешность. Для того чтобы выяснить, какие основные качества и умения XXI в. необходимы человеку любой профессии и в любой сфере деятельности, нами был проведен письменный опрос мнения курсантов военного института.

Метод нестандартизированного открытого (без предоставления выбора вариантов) письменного опроса является достаточно эффективным вербально-коммуникативным методом, позволяющим провести диагностику мнений и выявить динамику оценок и ценностных ориентаций в заданной области. Задачами исследования было определить мнение обучающихся по поводу

универсальных компетенций и вовлечь их в размышления и дискуссии о необходимости формирования новых навыков XXI в., способствующих саморазвитию.

В опросе участвовало 125 курсантов первого и второго курсов Санкт-Петербургского военного ордена Жукова института войск национальной гвардии Российской Федерации. Курсантам предлагалось написать от трех до десяти качеств и умений успешного человека в современном мире. При этом не предлагались варианты на выбор. Курсанты должны были сами указать «навыки XXI в.» человека любой сферы деятельности. После обработки опросных листов были выделены основные группы указанных качеств и умений и посчитана частота их упоминания. Идентичные качества и компетенции были сгруппированы по принципу синонимичности. Итоги опроса представлены в табл. 2.

Таблица 2

Качества и компетенции успешного человека XXI в.

Качества личности, умения и компетенции	Кол-во упоминаний
1) коммуникабельность, умение общаться с людьми	56
2) целеустремленность, целеполагание, умение ставить цель и идти к ней	45
3) решительность, смелость, инициатива, амбициозность, уверенность в себе	32
4) грамотность (в языке, речи), умение правильно читать, говорить, писать	31
5) широкий кругозор, эрудированность, образованность	29
6) самоорганизованность, дисциплина	26
7) экспертность в своей области, быть специалистом в своем деле, любить свое дело	24
8) упорство, настойчивость, усидчивость	21
9) знание психологии и умение применить эти знания, умение разбираться в людях	20
10) самообладание, стрессоустойчивость, умение сдерживать себя	19
11) ответственность за свои действия	19
12) умение находить компромисс, выход из сложной ситуации, решать проблемы	18
12) нестандартное, критическое мышление	16
13) хорошее физическое развитие, занятия спортом	16
14) стремление развиваться	15
15) трудолюбие	15
16) лидерские качества, организаторские способности	14
17) сотрудничество, умение работать в команде	13
18) умение эффективно планировать и организовывать время	13
19) сила воли, сила духа	12
20) терпение	12
21) честность, справедливость	11
22) цифровая компетенция, умение пользоваться компьютером и техникой	10

Общекультурные компетенции успешного специалиста XXI в.

Качества личности, умения и компетенции	Кол-во упоминаний
23) независимость, эгоизм	9
24) знание иностранных языков	8
25) информационная грамотность, умение работать с информацией	8
26) творчество, креативность	8
27) любовь и уважение к своей семье	7
28) выносливость, работоспособность	7
29) доброта, вежливость	7
30) мобильность, гибкость, адаптируемость	6
31) харизма	6
32) высокие моральные качества	5
33) наличие хороших друзей	5
34) финансовая грамотность, знание экономики	5
35) чувство юмора	4
36) хорошее воспитание	3
37) объективность	3
38) помощь людям	3
39) правовая грамотность, знание законов	2
40) отсутствие вредных привычек	2
41) умение работать руками	2
42) умение принимать критику и признавать свои ошибки	2
43) лицемерие, умение обманывать	2

Мы выделили те качества и умения, которые указали в опросных листах более 20 % обучающихся. Таким образом, шесть самых необходимых качеств и компетенций успешного человека, по мнению обучающихся Санкт-Петербургского военного ордена Жукова института войск национальной гвардии РФ: коммуникативность, целеустремленность, инициативность, грамотность, эрудиция и самоорганизованность.

Большая часть опрошенных считает, что человеку в наше время необходимо уметь общаться с людьми, развивать свой кругозор, быть решительным, обладать грамотной речью, а также уметь организовать себя и отвечать за свои поступки и действия. Некоторые подчеркнули важность цифровой и информационной грамотности в современный век технологий. Необходимость заниматься спортом также была отмечена. Отрадно заметить, что по-прежнему в человеке высоко ценятся моральные качества, доброта, способность оказать помощь людям, любовь к своей семье и друзьям. Некоторые, к сожалению, утверждают, что в наше время нельзя преуспеть, не лицемеря, и не имея чувства эгоизма.

Данный опрос побудил обучающихся задуматься над тем, какие качества и компетенции им необходимо развивать, чтобы быть не только профессионалами своего дела, но и успешными людьми, и цельной личностью. Полагаем, что подобный опрос можно провести в любом

вузе. Однако уверены, что он покажет значимость универсальных общекультурных компетенций для развития в различных областях: искусство, культура, техника, медицина и др.

Большинство педагогов признает необходимость развивать в обучающихся компетенции XXI в.. Однако встает вопрос: каким образом это надо делать? Здесь нет единого универсального рецепта. Необходимо провести теоретические и практические исследования и разработать систему обучения, которая охватывала бы все виды деятельности студентов и курсантов и была направлена на формирование жизненно необходимых новых компетенций. Большой потенциал для развития универсальных компетенций, на наш взгляд, имеют гуманитарные дисциплины, в частности иностранный язык.

Различные методы и приемы обучения, такие как метод проектов, развитие критического мышления, проблемно-поисковое обучение, а также применение лучших практик образовательных подходов: коммуникативного, личностно-ориентированного, когнитивного, системного, интегративного позволяют придать новое направление образовательному процессу в целях развития универсальных компетенций обучающихся.

Как уже упоминалось, ведущие университеты России и мира уже развивают «гибкие» навыки своих студентов, вводя в учебный план новые дисциплины. Надо перенимать их опыт и распространять его. Многие исследователи и разработчики доклада о новом взгляде на образование Мирового экономического форума видят следующие пути развития универсальных компетенций XXI в.:

- индивидуализация обучения, адаптивность содержания обучения и учебного плана;
- использование открытых образовательных ресурсов;
- применение средств коммуникации и сотрудничества;
- интерактивные технологии и геймификация обучения [8, с. 10].

Важно переосмыслить цели и методы обучения на этапе высшего образования, которое является одним из основных источников экономического роста и повышения качества жизни. «Современный информационный социум требует от выпускников вузов не только новых идей, знаний и информации, но и новых способов ускоренного получения и обновления знаний. Это предполагает формирование у будущих специалистов нового типа мышления, особых социально-значимых способностей, которые позволят молодым кадрам быть ак-

тивными, самостоятельными и инициативными» [14, с. 5].

Для того чтобы наша страна была преуспевающей и лидировала в эпоху современных технологий, необходимо целенаправленное развитие человеческого капитала. Системный подход к усовершенствованию системы образования и развитие когнитивных, социально-поведенческих и цифровых навыков людей может стать ответом на вызовы нового времени.

Список литературы

1. Ремизов В. А. Культура личности как ресурс развития общества: к постановке проблемы // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 5 (43). С. 13–18.
2. Lengrand P. An introduction to lifelong education. London: Doom Helm; Paris: Unesco Press. 1975. 99 p.
3. Шваб К. Четвертая промышленная революция. Москва: Эксмо, 2017. 207 с.
4. Варганова В. Г., Мутьев В. А. Междисциплинарный синтез в библиотечно-информационных исследованиях // Культура: теория и практика. 2019. № 1 (28). С. 1–4.
5. Frameworks & Resources // Battelle for kids. Partnership for 21st century learning. URL: <http://www.battelleforkids.org/networks/p21/frameworks-resources> (дата обращения: 4.11.2019).
6. Ньюмейер М. Нарушай правила! И еще 45 правил гения. Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2015. 100 с.
7. Якубовская Т. В. Понятие futures-грамотности в контексте непрерывного образования (на материале реформ образования Финляндии) // Работа с будущим в контексте непрерывного образования: сб. науч. ст. по материалам II Междунар. науч.-практ. конф. Москва, 2019. С. 39–45.
8. New vision for education: unlocking the potential of technology: report. 2015. 32 p. URL: http://www3.weforum.org/docs/WEFUSA_NewVisionforEducation_Report2015.pdf (дата обращения: 4.11.2019).
9. Образование для сложного общества: доклад Global Education Futures. 2018. 212 с. URL: <http://www.edutainme.ru/post/global-education-futures-report/> (дата обращения: 4.11.2019).
10. Шипилов В. Перечень навыков soft-skills и способы их развития. URL: https://www.cfin.ru/management/people/dev_val/soft-skills.shtml (дата обращения: 4.11.2019).
11. Mayer J. D., Salovey P. Emotional intelligence // Imagination, cognition and personality. 1990. № 9. P. 185–211.
12. Goleman D. Emotional intelligence: why it can matter more than IQ. New York: Bantam, 2005. 384 p.
13. Люсин Д. В. Современные представления об эмоциональном интеллекте // Социальный интеллект:

теория, измерение, исслед. / под ред. Д. В. Люсина, Д. В. Ушакова. Москва, 2004. С. 29–36.

14. Нагорнова А. Ю., Тарасенко А. А., Овчинников Ю. Д. и др. Современные направления развития вузовского образования: коллект. моногр. / отв. ред. А. Ю. Нагорнова, Т. Б. Михеева. Ульяновск: Зебра, 2019. 498 с.

References

1. Remizov V. A. Personality culture as a resource for the development of society: the problem statement. Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts. 2011. 5 (43), 13–18 (in Russ.).
2. Lengrand P. An introduction to lifelong education. London: Doom Helm; Paris: Unesco Press. 1975. 99.
3. Schwab K. The fourth industrial revolution. Moscow: Eksmo, 2017. 207 (in Russ.).
4. Varganova V. G., Mut'ev V. A. Interdisciplinary synthesis in library and information research. Culture: theory and practice. 2019. 1 (28), 1–4 (in Russ.).
5. Frameworks & Resources. Battelle for kids. Partnership for 21st century learning. URL: <http://www.battelleforkids.org/networks/p21/frameworks-resources> (accessed: Nov. 4.2019) (in Russ.).
6. N'yumeyyer M. Violate instilled! And 45 more rules of genius. Moscow: Mann, Ivanov and Ferber, 2015. 100 (in Russ.).
7. Jakubovskaja T. V. The concept of futures-literacy in the context of continuing education (on the material of Finland's educational reforms). Working with the future in the context of continuing education: proc. of II Intern. sci. conf. Moscow, 2019. 39–45 (in Russ.).
8. New vision for education: unlocking the potential of technology: report. 2015. 32. URL: http://www3.weforum.org/docs/WEFUSA_NewVisionforEducation_Report2015.pdf (accessed: Nov. 4.2019).
9. Education for complex society: report Global Education Futures. 2018. 212. URL: <http://www.edutainme.ru/post/global-education-futures-report/> (accessed: Nov. 4.2019) (in Russ.).
10. Shipilov V. The list of soft-skills and ways of their development. URL: https://www.cfin.ru/management/people/dev_val/soft-skills.shtml (accessed: Nov. 4.2019) (in Russ.).
11. Mayer J. D., Salovey P. Emotional intelligence. Imagination, cognition and personality. 1990. 9, 185–211.
12. Goleman D. Emotional intelligence: why it can matter more than IQ. New York: Bantam, 2005. 384.
13. Ljusin D. V. Modern provisions of emotional intelligence. Social intelligence: theory, measurement, research. Moscow, 2004. 29–36 (in Russ.).
14. Nagornova A. Yu., Tarasenko A. A., Ovchinnikov Yu. D. et al.; Nagornova A. Yu. (ed.), Mikheeva T. B. (ed.). Modern directions of university education development: collective monogr. Ul'janovsk: Zebra, 2019. 498 (in Russ.).

Н. К. Корнеев

Сценическое волнение как индивидуально-психологическое состояние вокалиста

Состояние и поведение певца на эстраде являются областью еще не до конца исследованной и изученной. В данной статье сделана попытка разобраться в причинах возникновения такого явления, как волнение вокалиста, выходящего на сцену и выступающего перед аудиторией. Необычное психологическое состояние, которое возникает у артиста на эстраде во время публичного выступления, приносит множество неожиданных «открытий» исполнителю и требует подробного изучения. В отличие от обычного волнения, автор обозначил его как «сценическое волнение» и указал на факторы, которые приводят к возникновению подобного состояния. Проанализированы пути нейтрализации отрицательных сторон состояния артиста на эстраде. Большой акцент в работе сделан на изучении психологического портрета исполнителя и психоэмоциональной составляющей его личности. Выделены характерные моменты, связанные с индивидуальными особенностями вокалиста.

Ключевые слова: волнение, «сценическое волнение», индивидуально-психологическая природа, творческое волнение, положительные и отрицательные эмоции, степень волнения и беспокойства, морально-волевые качества, заниженная самооценка, стресс, страх публичного выступления, сценический опыт

Nikolai K. Korneev

Stage excitement as individual psychological state of the vocalist

The state and behavior of a singer on the stage has not been fully explored and studied. This article is an attempt to understand the causes of such a phenomenon as the excitement of a vocalist who goes on stage and performs in front of an audience. The unusual psychological state that an artist develops on the stage during a public performance brings many unexpected «discoveries» to the performer and requires detailed study. Unlike ordinary excitement, the author designated it as «stage excitement» and pointed out the factors that lead to the occurrence of such a state. The ways of neutralizing the negative sides of the artist's state on the stage are analyzed. A great emphasis in the work is placed on the study of the psychological portrait of the performer and the psycho-emotional component of his personality as well as the characteristic moments associated with the individual characteristics of the vocalist.

Keywords: emotion, «stage excitement», individual psychological nature, creative excitement, positive and negative emotions, the degree of excitement and anxiety, moral and volitional qualities, low self-esteem, stress, fear of public speaking, stage experience

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-131-134

Опыт публичного выступления, хотя бы один раз в жизни, был у каждого человека. Это касается не только певцов, музыкантов, танцоров, актеров, а и обычных людей, не связанных с творческой деятельностью. В обычной жизни довольно часто приходится сталкиваться с необходимостью выступления перед аудиторией (чтение доклада на конференции, поздравление с юбилеем и т. д.) Далеко не каждый выступающий чувствует себя комфортно перед публикой и требуются усилия, чтобы преодолеть неуверенность, мнительность, страх.

То эмоциональное состояние, которое возникает при выходе на сцену, вызывается чувством волнения. Певец испытывает это чувство, которое можно назвать специфическим термином: «сценическое волнение», т. к. оно сопряжено с определенными нюансами, требующими не только природных качеств, которыми одарен артист, но и профессиональных умений и навыков.

На выступающем лежит огромная ответственность, связанная с художественными задачами, поставленными в музыкальных произведениях, поэтому он испытывает сильнейшее волнение перед аудиторией. Чтобы преодолеть «сценическое волнение» и утвердиться в своей артистической состоятельности, нужно уметь преодолевать неуверенность, страхи, сомнения. Не обладая серьезной подготовкой, умениями, верными координационными приемами, полученными в результате освоения вокального искусства, невозможно будет избавиться от внутренних зажимов, ненужных волнений, панических настроений. Не случайно профессиональные музыканты знают: чтобы донести музыкальное произведение до слушателя максимально убедительно, оно должно быть не просто очень хорошо подготовлено, но должно стать существенной частью исполнителя, его сутью. Тогда мы можем с уверенностью рассчитывать на яркое, эмоциональное, запоминающееся выступление.

Даже у профессиональных артистов с огромным сценическим опытом порой сдают нервы. Так, Л. Паваротти в одном из интервью говорил: «...когда я впервые давал на телевидении концерт, который транслировался по всей территории США, я знал, что должен доказать что-то миллионам людей. И я был словно парализован страхом. Только певец высокого ранга знает, в какие ловушки можно попасть и споткнуться» [1, с. 7].

Выход артиста-певца на сцену, и волнение, которое при этом возникает, кроется в индивидуально-психологической природе исполнителя. Состояние творческого волнения – это естественная реакция организма на демонстрацию своих умений, навыков, достижений в исполнительском мастерстве.

«Сценическое волнение» возникает в результате неуверенности, страха, внутренних сомнений, которые невозможно преодолеть без условий, связанных с индивидуальностью исполнителя, его психотипом, эмоциональными и волевыми качествами, так как каждый человек неповторим как индивидуальность, отличаясь не только внешними признаками, но и своими психологическими качествами. В. М. Бехтерев писал: «Каждая индивидуальность может быть различной сложности, но она представляет определенную гармонию частей и обладает своей формой и своей относительной устойчивостью системы. Гармония частей – есть основа индивидуальности» [2, с. 350].

Далеко не каждый вокалист чувствует себя комфортно перед выступлением, особенно перед самым выходом к зрителю. Случается, что волнение настаивает задолго до назначенного экзамена, концерта, представления. Это происходит потому, что каждый исполнитель переживает одно и тоже чувство абсолютно по-разному: степень волнения, тревоги, беспокойства является индивидуальной особенностью певца.

Эмоции, возникающие в результате вокального исполнения, оказывают огромное влияние на качество подаваемого музыкального материала и могут оказывать как положительное, так и отрицательное воздействие на исполнителя. Уверенная подача, хорошая вокальная подготовка, эстетическое удовольствие при звучании голоса приносят радость от исполнения, и тогда волнение отступает прочь и расчищает дорогу настоящему творческому вдохновению, не мешающему исполнителю выполнять поставленные задачи.

Воздействие отрицательных эмоций негативным образом влияет на качество исполнения певца: чувство напряжения и страха, хорошо знакомое каждому вокалисту, не дает возможности полностью раскрыться исполнителю, не позволяя ему добиться необходимой степени выразительности. Вот что писал К. Станиславский в своей книге

«Работа актера над собой», цитируя итальянского артиста Томмазо Сальвини: «Быть в голосе!» – какое блаженство для певца, так точно, как и для драматического артиста!» [3, с. 50]. Ощущение того, что актер может владеть звучанием своего голоса, влияя на различные моменты передачи красок настроения, это ли не великое счастье для вокалиста. «Быть не в голосе!» – какое это мучение для певца и для драматического артиста» [3, с. 50]. Знать, понимать, что голос не подчиняется артисту, что невозможно влиять на чувства и восприятие зала, создает некомфортное состояние. Исполнитель расстраивается, если не может донести желаемый результат в достойном исполнении.

Так как каждый исполнитель переживает одно и тоже чувство по-разному, то степень волнения и беспокойства также предстанет разной: у кого-то она будет проявляться в виде неконтролируемых приступов волнения, изменения дыхания, учащения сердцебиения. Бывают случаи, когда у певца пересыхает горло, он краснеет, бледнеет, усиливается потоотделение; может появиться как жар, так и озноб, возникнуть головокружение, подняться давление. Все это связано с работой вегетативной нервной системы. Побочных эффектов, вызванных чувством волнения, может быть огромное количество, как самых безобидных, так и тех, которые могут способствовать возникновению множества заболеваний. Естественно, такое состояние не способствует выдающемуся исполнению музыкального произведения: когда теряется «власть» над движением гортани, что приводит к ее зажиму, сбивается дыхание, теряется опора, подкашиваются ноги, пропадает, следовательно, возможность правильного пения. Вместо красивого, полетного, тембристого голоса мы имеем резкий, кричащий, зачастую форсированный звук, мягко говоря, не очень выразительного вокалиста.

Для одних исполнителей сценическое волнение является активным стимулом, эмоциональным подъемом, и они показывают наилучший результат в вокальном искусстве. Для них нет проблем, если, к примеру, заболело горло или они испытали нервное потрясение перед выступлением, забыли текст или не уверены в аккомпанементе. Даже при наличии отрицательных эмоций эти артисты в состоянии побороть и обратить их в свою пользу. Для других исполнителей, не обладающих столь сильными морально-волевыми качествами, результат их существования на сцене не будет отвечать требованиям артиста-певца, полностью погруженного в музыкальный материал, так как он будет проявлять неверие в себя и свои силы, огорчаться при неудаче, робеть, не сможет победить волнение, охватывающее его на сцене.

Морально-волевые качества, твердость характера определяют активность эмоционального

состояния. Волевые качества, которые проявляет певец, преодолевая сценическое волнение, являются необходимыми для воспитания характера будущего профессионала.

Для артиста-певца очень важно умение вовремя взять себя в руки и не позволять эмоциям завладеть ситуацией. «Сценическое волнение» в какой-то степени даже необходимо, являясь неким стимулятором для успешного выступления.

«Сценическое волнение» может возникнуть из-за ощущения, что «я могу оступиться» или сделать непоправимую ошибку, и это все заметят, потому что на сцене ты находишься, образно говоря, под увеличительным стеклом. Как правило, это происходит неосознанно. Такое состояние очень сильно влияет на результат и понижает самооценку, увеличивая неуверенность в себе и своих силах. Имея такой негативный опыт, к сожалению, волнение может проявиться и в следующий раз. Излишнее волнение, связанное с заниженной самооценкой и неуверенностью в себе, боязнь получить низкий балл на экзамене, робость перед более сильными вокалистами на конкурсе, ведет к дополнительным страхам и стрессам. «СТРЕСС (стресс-реакция) (англ. stress – напряжение) – особое состояние организма человека и млекопитающих, возникающее в ответ на сильный внешний раздражитель» [4]. Внешним раздражителем в нашем случае выступает аудитория, тот зритель и слушатель, который является источником этого состояния.

Чтобы не подвергать свой организм излишним стрессовым ситуациям, необходимо понимать и вычленять те слабые и сильные стороны своего «Я», которые ведут к подобным состояниям, поэтому крайне важно при подготовке музыкального материала относиться к словесному и музыкальному тексту очень внимательно, подвергнув его подробному анализу. Очень важно сразу правильно запоминать материал, избегая ошибок. При неблагоприятных условиях, связанных с волнением (если мы когда-то заучили неправильно), они обязательно проявятся. Поэтому важно при разучивании нового произведения брать медленный темп, учить музыкальный материал пофразно, без ошибок, на опертом дыхании и в верной вокальной позиции. Недостаточно только «услышать музыку», надо ее эмоционально пережить, почувствовать ее выразительность. Нужно уметь понять и прочувствовать музыкальный материал, испытать яркое эмоциональное переживание. Осмысленная обработка материала, осознание логики произведения, его формы, изменений гармонии и ритма позволит нам быть уверенным в этой составляющей вокального произведения, и часть проблем, связанных со «сценическим волнением» будет снята.

Еще одним источником «сценического волнения» является страх публичного выступления. Для каждого артиста выход на сцену – это результат долгого, упорного труда, от которого может зависеть будущее исполнителя. В процессе работы певец представляет перед собой публику, воспринимает в себе способность смело смотреть в зал, контролировать сценические движения, пытается управлять слушателем, заряжая его темпераментом, экспрессией. Все эти действия должны быть отрепетированы и доведены до совершенства. На генеральной репетиции необходимо появляться в костюме, в котором будет проходить само выступление, чтобы ничто не мешало и не смущало исполнителя, и тогда еще одна часть проблем, связанных со «сценическим волнением» будет опять-таки снята.

Очень важен внутренний настрой, творческое волнение еще в гримерной, полное погружение в образ перед выходом к зрителю. Собранность, абсолютная концентрация, эмоциональный настрой певца крайне необходим для того, чтобы отдать максимум энергии залу. Когда у артиста получается выполнить поставленные перед ним задачи, происходит «чудо» единения с залом. Зал сам по себе волнует, и, если исполнитель подготовлен, аудитория подпитывает артиста и волнение уходит прочь. «Сценическое волнение» помогает выступать более ярко и эмоционально. Зритель приходит на концерт артиста, чтобы зарядиться положительными эмоциями, и если на эстраду выходит равнодушный исполнитель, то его выступление никому не будет интересно. На сцене должен происходить момент полной самоотдачи. Артист обязан понимать для себя одну вещь: в каком эмоциональном состоянии, с какой энергетикой он будет общаться с публикой, такая будет отдача зрительного зала. Яркое, экспрессивное, убедительное выступление невозможно без творческого «сценического волнения». Если преобразовать в «заряжающие» эмоции свое волнение во время выступления, то оно получится максимально искренним и будет в состоянии «зарядить» ими слушателя, который, в свою очередь, не останется равнодушным к исполнителю и, возможно, выход артиста останется в его памяти на долгое время. «Публичные выступления – обоюдоострый нож. Они могут одинаково принести как пользу, так и вред» [3, с. 329].

Выступление артиста перед аудиторией, и то, что он делает на сцене, имеет свойство закрепляться и на долгое время удерживаться в памяти. Действие исполнителя на сцене, пронизанное творческим волнением, да еще при наличии публики в зале, запоминается, оседает глубоко внутри выступающего артиста на долгое время. Это состояние несравнимо с ощущениями, которое

испытывает исполнитель в процессе репетиций, или находясь в домашней обстановке. По этой причине, возникающей в результате сохранения эмоциональной памяти, вызванной «сценическим волнением», все недочеты, огрехи, ошибки, но и удачные моменты, удерживаются и закрепляются надолго.

Боязнь сфальшивить, не попасть в тональность, сбиться с ритма, совершит непреднамеренную ошибку, заставляет певца нервничать, и тогда публика для него становится не источником радостной встречи артиста и аудитории, а превращается в причину бесконечного неконтролируемого волнения и страха. И на этом этапе может произойти срыв, надлом, и последствия его могут нанести серьезные психологические травмы артисту. Это также может явиться причиной, по которой певцу сложно будет найти мотивацию для дальнейшей концертно-исполнительской деятельности, вплоть до ее завершения. И такие случаи в истории были. К. С. Станиславский описывает состояние актера, когда он выходит к зрителю: «Когда человек-артист выходит на сцену перед тысячной толпой, то он от испуга, конфуза, застенчивости, ответственности, трудностей теряет самообладание. В эти минуты он не может по-человечески говорить, смотреть, слушать, мыслить, хотеть, чувствовать, ходить, действовать. У него является нервная потребность угождать зрителям, показывать себя со сцены, скрывать свое состояние ломанием на потеху им» [3, с. 97].

Хочется привести пример российского киноактера, заслуженного артиста РФ Федора Добронравова, который в одном из интервью на телевидении рассказал о жутком волнении во время исполнения песен на телевизионном шоу «Две звезды» (он был там в паре с Л. Агутиным), где он выступил в необычной для себя роли - певца: «Когда грим, когда что-то намазал на себя – это не „я“. И тогда я мысленно успокаиваюсь. Когда беру микрофон в руку, чтобы начать петь, все трясется, абсолютно не могу себя контролировать, очень сложно справиться с эмоциями» [5]. Артист вышел к публике в не типичном для себя амплуа и чувствовал себя неуверенно.

Обретение сценического опыта – важная задача исполнителя, а степень волнения и переживания, которое возникает у артиста, обладающего большой практикой выступлений на эстраде, позволяет ему направлять это состояние в правильное русло, что является одним из важнейших критериев профессионального исполнителя. Д. Ойстрах, оценивая воздействие выступления на самочувствие исполнителя говорил: «Когда выходишь на эстраду, состояние всегда разное. Его нельзя предсказать заранее. Иногда ты более уравновешен, иногда – менее. В большинстве слу-

чаев я испытываю концентрированное внутреннее напряжение, необыкновенную волевою собранность» [6, с. 5].

Все преподаватели знают, что произведение, которое выстрадано, подготовлено на двести процентов, на сто будет донесено до слушателя. Так и певец, выходящий на сцену, должен быть уверен в том, что «несет» убедительный художественный образ и желает, и всегда сможет достойно выступить.

Список литературы

1. Паваротти Л. И каждая нота на вес золота // Аргументы и факты. Москва, 1990. № 46. С. 7.
2. Бехтерев В. М. Общие основы рефлексологии человека. Изд. 3. Ленинград: Госиздат, 1926. 544 с.
3. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 3. Работа актера над собой, ч. 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения: материалы к кн. / общ. ред. А. М. Смелянского, вступ. ст. Б. А. Покровского, коммент. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. Москва: Искусство, 1990. 508 с.
4. Стресс // Большой энциклопедический словарь. URL: https://www.endic.ru/enc_big/Stress-57522.html (дата обращения: 02.08.2020).
5. Правда ли? Актер Фёдор Добронравов о начале своего творческого пути, детских годах и работе на ТВ progr. 20.01.2020 // ЛенТВ24. URL: https://lentv24.ru/Pravda_Li_3_Dobronravov_1.htm (дата обращения: 6.08.2020).
6. Григорьев В. Некоторые черты педагогической системы Д. Ф. Ойстраха // Музыкальное исполнительство и педагогика: история и современность: сб. ст. / сост. Т. А. Гайдамович. Москва: Музыка, 1991. С. 5–34.

References

1. Pavarotti L. And every note is worth its weight in gold. Arguments and Facts. Moscow, 1990. 46, 7 (in Russ.).
2. Bekhterev V. M. General principles of human reflexology. Ed. 3. Leningrad: Gosizdat, 1926. 544 (in Russ.).
3. Stanislavsky K. S.; Smelyansky A. M. (ed.); Pokrovsky B. A. (introd. act.); Christie G. V. (comment.), Dybowski V. V. (comment.). Collected works: in 9 vols. Vol. 3. Work of the actor on himself, p. 2. Work on himself in the creative process of embodiment: materials for the bk. Moscow: Iskusstvo, 1990. 508 (in Russ.).
4. Stress. Big Encyclopedic Dictionary. URL: https://www.endic.ru/enc_big/Stress-57522.html (accessed: Aug. 2.2020) (in Russ.).
5. Is it true? Actor Fyodor Dobronravov on the beginning of his career, childhood and work on TV progr. 20.01.2020. LenTV24. URL: https://lentv24.ru/Pravda_Li_3_Dobronravov_1.htm (accessed: Aug. 6.2020) (in Russ.).
6. Grigoriev V.; Gaidamovich T. A. (comp.). Some features of the pedagogical system of D. F. Oistrakh. Musical performance and pedagogy: history and modernity: coll. arts. Moscow: Muzyka, 1991. 5–34 (in Russ.).

Особенности преподавания фортепиано в эстрадно-джазовой стилистике

Российская музыкальная школа за последние 20–30 лет претерпела большие изменения. Появление массовых музыкальных стилей и жанров и их огромная популярность, открытие эстрадно-джазовых факультетов и направлений подготовки, а также частных музыкальных школ и студий – все это влияет на подходы обучения игре на фортепиано в современном предпрофессиональном музыкальном образовании. Изложенные в данной статье подходы развития исполнительских навыков игры на фортепиано включают не только традиционные приемы изучения академического фортепианного репертуара, но и методы развития в эстрадно-джазовой стилистике, применяя которые можно добиться и улучшения беглости, и развития новых навыков звукоизвлечения.

Ключевые слова: эстрадно-джазовая стилистика, исполнительские навыки на фортепиано, техника пианиста, музыкальное развитие, игра на фортепиано, музыкальная педагогика

Tatiana V. Sachkova

Features of teaching piano in pop-jazz style

Russian music school has undergone major changes over the past 20–30 years. The emergence of mass musical styles and genres and their huge popularity, the opening of pop and jazz faculties and training areas, as well as private music schools and studios – all this affects the approaches to teaching piano in modern pre-professional music education. The approaches to the development of performing piano skills described in this article include not only traditional methods of studying the academic piano repertoire, but also methods of development in pop and jazz stylistics, using which one can achieve both improved fluency and the development of new sound skills.

Keywords: pop-jazz style, performing skills on the piano, pianist's technique, musical development, piano repertoire, music pedagogy

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-135-138

Музыкальное образование в России всегда было важной составляющей единого образовательного процесса. Стремясь идти в ногу со временем, российские преподаватели всегда внимательно следили за изменениями в музыкальном мире. Современное же музыкальное образование не может не реагировать на запрос о предоставлении определенных знаний и навыков в различных стилях музыкального искусства. Известно, что в современное время исполнительство джазовой музыки не менее востребовано, чем исполнительство в других стилях музыкального искусства. На протяжении последних десятилетий все большее количество музыкальных образовательных учреждений открывает музыкальные классы и отделения, в которых учащимся прививают любовь к джазовой музыке и помогают овладеть основными приемами и навыками исполнения в этой стилистике. Техническое оснащение пианистов является одним из важнейших условий состоявшегося пианиста-исполнителя. В связи с чем выделяют следующие первостепенные задачи: организация за инструментом, гаммы, упражнения, этюды.

Разнообразие аппликатурных вариантов исполнения гамм известны нам по многим изданным методическим пособиям. К примеру, учебное пособие Н. П. Корыхаловой «Играем гаммы» [1], в котором широко освещено многообразие аппликатурных вариантов; выпущенный в 2015 г. издательством «Союз композиторов» под редакцией Л. М. Борухзон [2] подробный учебник для детей по изучению гамм различными пальцевыми комбинациями. Что касается джазовой стилистики, нельзя обойти вниманием изданный в 1985 г. в Киеве сборник Ли Ивэнса «Техника игры джазового пианиста» [3], где традиционные гаммы в разных тональностях преобразуются в джазовой манере. Ухо приучается слышать, а пальцы производить их в характерных джазовых ритмах с включением специфических, гармонических оборотов. Часто в джазовой стилистике возникает необходимость исполнения скользящей аппlikатурой, особенно при полутоновых движениях мелодии. В любой джазовой композиции мы не сможем обойтись без этого элемента фортепианной техники. Поэтому прорабатывая гаммы хроматические (как и остальные технические элемен-

ты) пытаемся избегать догмы. Так одну и ту же гамму полезно проигрывать всеми возможными аппликатурными вариантами:

1. 2-й на черную (нем. Аппликатура, К. Черни). Немецкая аппликатура хороша в неторопливом темпе, при динамике *piano* или *mezzo-piano*. При так называемой немецкой аппликатуре господствует второй палец. При этом возможны следующие варианты:

а) черные клавиши берутся вторым пальцем, где белые, идущие подряд, – третьим и первым.

б) две белые клавиши подряд играют первым и вторым пальцем, а следующая за тем черная клавиша – третьим.

2. 3-й на черную (фр. Аппликатура, Ф. Шопен) – это господство третьего пальца. По сравнению с немецкой, она обеспечивает более сильное, четкое, яркое звучание. Эта аппликатура восходит к Фр. Калькбреннеру, ею также пользовался и Ф. Шопен;

3. Смешанная (вверх – нем., вниз – фр.). При смешанной немецко-французской аппликатуре (ее придерживались в Санкт-Петербургской консерватории) гамма в восходящем движении играется по второму немецкому варианту, в нисходящем – по французскому типу;

4. Четырехпалая (англ. Аппликатура, Й. Б. Крамер). В данном случае включается минимально одна четырехпалая позиция. Количество подкладываний первого пальца уменьшается, и это позволяет достичь более быстрого темпа. Такова восходящая к Й. Б. Крамеру так называемая английская аппликатура;

5. Листовская – 5 пальцев;

6. Скользящая – без 3-го пальца (или все 5 пальцев);

Также важно уметь проигрывать хроматические гаммы от любой клавиши, что дает обучающемуся ощущение свободы на клавиатуре. По такому же принципу можно прорабатывать любые аккордовые последовательности. При работе над гаммовым комплексом осваиваются необходимые аппликатурные паттерны, которые, становясь навыком, применяются в фортепианной игре. В то же время, помимо традиционных аппликатурных формул, необходимо развивать аппликатурную гибкость, которая требует адаптации к разному музыкальному тексту.

Несмотря на всю схожесть приемов, отталкиваясь от строения и механизма инструмента фортепиано, приемы извлечения в академической и джазовой стилистике несколько разнятся. Как отмечает Н. П. Корыхалова, гаммовый комплекс, в основном ориентированный на классическую музыку, не является универсальным средством в технической подготовке пианиста.

«Ключи» к романтической, а тем более к современной фортепианной, литературе надо искать вне рамок этого комплекса» [1, с. 25]. Задача, которую ставят перед собой джазовые музыканты-пианисты, неизбежно приводит к поискам новых способов звукоизвлечения: подготовленное фортепиано, внедрение клавишных инструментов, электроинструментов как источник дополнительных тембровых возможностей, использование одной рукой рояля, а второй рукой – электронного инструмента. Использование музыкантами ансамбля различных способов звукоизвлечения дает возможность передать новые образы и состояния во время исполнения. Необходимо также упомянуть тот факт, что пианист в джазовой музыке в основном выступает как участник ансамбля. Необходимость участвовать с различными группами инструментов приводит к потребности изучения принципов фразировки и артикуляции духовых инструментов, например, хорус – саксофон.

Одним из примеров свободы и новаторства в исполнительстве джазовой музыки на фортепиано является смелость экспериментов Т. Монка. Так он играл на клавиатуре локтями, бил всей кистью, растопыренными пальцами. Необходимо упомянуть, что вышеуказанные приемы не являются исключением: в XX в. в академической исполнительской школе использовались многочисленные новаторские приемы звукоизвлечения. Например, «клястер». В детской пьесе «Бармалей» С. М. Слонимского этот прием применяется в конце для достижения максимального кульминационного эффекта. Все эти многочисленные приемы не являются самоцелью для исполнителя, они должны быть использованы исключительно для более точного воплощения музыкального образа.

Техническое оснащение, безусловно, важно и необходимо, но понимание стиля невозможно без изучения в классе фортепиано разнообразных джазовых стандартов. Изучение их под руководством преподавателя и самостоятельное неизбежно приводит к постижению основ импровизации. Как пример для начинающих джазовых пианистов очень хотелось бы рекомендовать недавно переизданный в издательстве «Союз композиторов» учебник Н. В. Мордасова [4] – ярчайшего представителя джазовой фортепианной школы из Ростова-на-Дону. В нем автор предоставляет весь спектр джазовых стилей, что позволяет учащемуся в доступной форме постигнуть азы джазового исполнительства. Начиная с маленьких легких пьес, автор заканчивает учебник собственными переложениями джазовых стандартов. В дополнение к вышеуказанному сборнику хочется порекомен-

довать один из учебников, популярных среди учащихся музыкальных школ и ДШИ – сборник регтаймов Скотт Джоплина [5].

Скотт Джоплин – создатель стиля «регтайм», автор 44 регтаймов. Отличительной чертой стиля является синкопированная ритмика афроамериканской музыки с чертами европейского романтизма. Регтаймы являются необходимым учебным материалом для развития координации. Необходимость абсолютно свободного владения разными музыкальными материалами (однообразное механическое движение в левой руке + импровизационная горизонталь в правой руке) помогает добиться независимости рук. Это очень удобный джазовый музыкальный материал для тех, кто не владеет азами импровизаций, так как является жанром композиторской музыки и исполняется строго по нотам. При этом все регтаймы имеют программное название, что помогает точнее понять и передать авторский музыкальный замысел.

Следующим автором, с творчеством которого необходимо ознакомиться учащимся, является Оскар Питерсон – представитель стиля «мейнстрим». В основе стиля лежит верность афроамериканским истокам джаза. С течением времени понятие не потеряло своего значения, и сегодня это направление актуально.

Являясь одним из ярких представителей джазового пианизма, будучи замечательным преподавателем, Оскар Питерсон создал несколько учебников для начинающих джазменов. Одним из самых популярных в музыкальных школах является сборник этюдов и пьес под редакцией Л. М. Борухзон [6], а также «Канадская сюита». Невозможно постигнуть все тайны джазового исполнительства, не освоив стилистику этого выдающегося виртуоза-пианиста. В основе его творчества – элементы свинга. Особенно прослеживается связь с академической музыкой в произведениях О. Питерсона. Так в пьесах «Канадской сюиты» можно найти и барочные мелодизмы, и черты романтизма в духе Ф. Шопена, Ф. Листа, тональные соотношения, характерные для импрессионизма.

Следующим пособием, заслуживающим внимания в классах фортепиано, является изданный в Киеве сборник джазовых этюдов Миллана Дворжака [7]. Изначально получив техническое образование (окончил Чешский технический университет), Миллан Дворжак позже обратился к профессиональным занятиям музыкой. И, несмотря на то, что значительных высот в исполнительстве и композиторской деятельности не достиг, (преимущественно автор музыки к кинофильмам), он внес вклад в развитие джазовой фортепианной школы. Его известный

двухтомник джазовых фортепианных этюдов пользуется популярностью среди начинающих джазовых пианистов.

С музыкальной точки зрения этюды могут показаться не очень интересными, но в них четко и конкретно сформирована задача, воплощенная в нотном тексте. Во время изучения джазовых этюдов можно познакомиться с разнообразием джазовых направлений и стилей.

Например, в сборнике есть этюд, имитирующий хорус саксофонов, следующий этюд – в стиле буги-вуги или босса-нова, или блюз, или страйд. Таким образом, формальное приобретение технических навыков превращается в творческий процесс.

Следующим необходимым на наш взгляд учебником является сборник «Jazz Parnas (111 Etuden)», автором которого является Манфред Шмитц [8].

Его имя звучало в России с 1968 г., когда вышел в печать его первый сборник. Будучи прекрасным пианистом с прекрасным академическим образованием (Веймарская консерватория), он преподавал в высших музыкальных школах Европы. Полученный педагогический опыт позволил автору превращать джазовые пьесы в замечательный учебный материал, в котором М. Шмитц достигает гармонии между замечательным мелодизмом, ясной формой и сложностью исполнения. Развитию в учении музыкальности и творческого начала М. Шмитц уделял первостепенное значение. Поэтому обычные этюды превращаются у него в музыкальные картинки, на примерах которых даже самый начинающий джазовый пианист постигает основы джазового исполнительства. Автор использует в них сложные ритмические задачи, характерное голосоведение, гармоническую основу, характерную для джазовой стилистики.

Яркий представитель современного джазового пианизма, многократный обладатель премии «Грэмми» – Чик Кореа. К музыкальным занятиям обратился в четыре года. В период формирования его музыкальных пристрастий наибольшее влияние оказал Бад Пауэлл. На сегодняшний день это виртуозный пианист, являющийся одним из «топовых» стилистов. Помимо этого, он автор нескольких джазовых стандартов: «La Fiesta», «Windows», «Spain». На протяжении всего творческого пути Чик Кореа неоднократно менял стили и направления, смело применяя любые творческие эксперименты. Так в 1983 г. его импровизационные «диалоги» с Родионом Щедриным на фестивале «Мюнхенское фортепианное лето» стали сенсацией.

В учебном процессе в большом объеме используются пьесы из сборника «Детские песни» – «Children's Songs», 1984 г. (две из них были использованы как саундтрек к кинофильму «Коктебель»). Несмотря на видимую простоту фактуры, при проработке выявляются определенные трудности. При более подробном изучении можно заметить определенные параллели с циклом Беллы Бартока «Микросмос»: использование пентатоники, перекрестные ритмы, постоянная смена образов и характеров музыки построение цикла по принципу нарастающей сложности. Очень многие композиционные приемы, очевидно, позаимствованы из классической музыки. Знакомство учащегося с 20 пьесами даст возможность обогатить свой репертуар и расширить технический потенциал.

В заключение хотелось бы отметить, что вышеизложенное является не догмой, а рекомендациями. В каждом конкретном случае преподаватель в работе с учеником движется по своему индивидуальному пути. Как справедливо отмечает выдающийся джазовый пианист и педагог Марк Левайн, необходимо адаптировать упражнения к произведениям, которые являются частью стандартного джазового репертуара, и делать их эффективными [9, с. 267].

Также необходимо вспомнить о важности нахождения учащегося в музыкальной среде. Невозможно стать профессиональным музыкантом, ориентируясь исключительно на собственное исполнение. Необходимо регулярно слушать джаз в живом исполнении и в записях, глубоко погружаться в мир джазовой музыки. Нельзя не вспомнить о важности таких форм работы с учеником, как игра в ансамбле и навыки создавать транскрипции импровизаций и тем с аудиозаписей.

Регулярная практика, погружение в музыкальную среду, изучение творчества различных исполнителей джазовой музыки – все это позволит учащемуся добиться определенных результатов и превратит занятия джазовой музыкой в одну из важнейших составляющих как общего музыкального развития, так и развития технических навыков.

Список литературы

1. Корыхалова Н. П. Играем гаммы. Москва: Музыка, 1995. 75 с.
2. Гаммы и арпеджио для фортепиано: учеб. пособие для муз. школ / сост. Л. М. Борухзон, С. Морено. Санкт-Петербург: Композитор, 1998. 76 с.
3. Ивэнс Ли. Техника игры джазового пианиста: гаммы и упражнения. Киев: Муз. Украина, 1985. 28 с.
4. Мордасов Н. Сборник джазовых пьес для фортепиано. Ростов н/Д.: Феникс, 2001. 56 с.
5. Скотт Дж. Регтаймы для фортепиано. Тетр. 1. Санкт-Петербург: Композитор, 1998. 68 с.
6. Питерсон О. Джазовые этюды и пьесы: для фортепиано / сост. и ред. Л. Борухзон. Санкт-Петербург: Композитор, 2004. 60 с.
7. Джазовые этюды для фортепиано: тетр. 2. на укр. и рус. яз. / сост. М. Дворжак. Киев: Муз. Украина, 1988. 54 с.
8. Schmitz M. Jazz Parnass. Bd. 1. 111 Etüden, Stücke und Studien für Klavier. 4 Aufl. Leipzig: Dt. Verl. für Musik, 1978. 104 s.
9. Левайн М. Джазовое фортепиано. Москва; Ижевск: Ин-т комп. исслед., 2013. 344 с.

References

1. Korykhalova N. P. We play scales. Moscow: Music, 1995. 75 (in Russ.).
2. Borukhzon L. M. (comp.), Moreno S. (comp.). Scales and arpeggios for piano: a textbook for music schools. Saint-Petersburg: Kompozitor, 1998. 76 (in Russ.).
3. Evans Lee. Jazz pianist playing technique: scales and exercises. Kiev: Muz. Ukraine, 1985. 28 (in Russ.).
4. Mordasov N. Collection of jazz pieces for piano. Rostov on Don: Feniks, 2001. 56 (in Russ.).
5. Scott J. Ragtime for Piano: notebook 1. Saint-Petersburg: Kompozitor, 1998. 68 (in Russ.).
6. Peterson O.; Borukhzon L. (comp., ed.). Jazz etudes and pieces: for piano. Saint-Petersburg: Kompozitor, 2004. 60 (in Russ.).
7. Dvorak M. (comp.). J Notizbuch jazz etudes for piano: notebook № 2 in Ukr. and Russ. Kiev: Muz. Ukraine, 1988. 54 (in Russ.).
8. Schmitz M. Jazz Parnass. Bd. 1. 111 Etüden, Stücke und Studien für Klavier. 4 Aufl. Leipzig: Dt. Verl. für Musik, 1978. 104.
9. Levine M. Jazz piano. Moscow; Izhevsk: Inst. of Computers Research, 2013. 344 (in Russ.).

Хао Юньвэньтин

Методический аспект музыкального преподавания в Китае на примере пятой средней школы района Сонгшань

Статья была создана в результате посещения занятий учащихся седьмого и восьмого классов в Пятой средней школе в городе Чифэн, в районе Суншань (КНР) в 2018 г. Изучив и проанализировав материалы и опыт работы педагогов музыки в данном классе, в статье изложено описание проводимых музыкальных занятий и представлены некоторые рекомендации по развитию музыкального образования в китайских средних школах. Данная работа является второй в цикле статей о музыкальном образовании в Китае (первая была посвящена методике преподавания уроков музыки в начальной школе).

Ключевые слова: музыкальное образование в Китае, средняя школа, музыкальная нотация, музыкальное занятие

Khao Yun'ven'tin

The methodological aspect of music teaching in China on the example of the fifth secondary school in Songshan district

This article was created because of attending classes of seventh and eighth graders at the 5th Middle School in Chifeng City, Songshan District, PRC in 2018. After studying and analyzing the materials and experience of music teachers in this class, the article describes the music lessons that are being conducted and presents some recommendations for the development of music education in Chinese secondary schools. This work is the second in a series of articles on music education in China (the first was devoted to the methodology of teaching music lessons in elementary school).

Keywords: music education in China, high school, musical notation, music lessons

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-139-142

Пятая средняя школа в районе Сонгшань города Чифэн во Внутренней Монголии была основана в 2008 г. Уроки музыки были введены одновременно с открытием школы. В настоящее время в Пятой средней школе в общей сложности три курса, на которых проводятся занятия музыкой. В седьмом и восьмом классе проводится по одному уроку музыки в неделю, в последнем классе средней школы музыке уже не уделяется столь большое внимание, так как учащиеся в этот год сдают государственные экзамены¹. Прохождение этих экзаменов влияет на то, где они продолжают свое обучение, а также на планирование учебного процесса в девятом классе средней школы.

В данной статье мы рассмотрим уроки музыки в 7-м и 8-м классах, которые мне удалось посетить. Учебный план включает около 40 музыкальных уроков в год для каждого класса. Основное место для уроков музыки – обычная аудитория. Помимо обычных аудиторий школа располагает еще мультимедийным музыкальным классом, в котором есть фортепиано. Также был создан класс, в котором стоят 56 синтезаторов. Недавно открыта специальная мультимедийная

классная комната с современными клавишными инструментами.

В 1980–1990-е гг. в Китае, так же как и в других странах, были восприняты идеи, которые были предложены Всемирной организацией учителей музыки при ЮНЕСКО (ISME) в 1956 г., связанные с методами К. Орфа и З. Кодая с применением ладовой (относительной) сольмизации, цифровым методом обучения. В эти же годы (1989–2000 гг.) в Комитете по образованию КНР активно разрабатывался общий план по художественному развитию и воспитанию детей в школах КНР. Это привело к созданию системы пронумерованной музыкальной нотации, по которой созданы учебники и которые введены в учебный процесс общеобразовательных школ.

Ученики обучаются согласно пронумерованной музыкальной нотации, что, однако, как в младшей, так и средней школе недостаточно для подготовки профессиональных музыкантов. Например, во время ломки голоса в подростковом возрасте педагоги не применяют специальных методов обучения учеников. Однако преподаватель тем не менее объясняет ученикам, как можно защитить горло и обращает внимание на различные методы пения.

¹ The Academic Test for the junior High School Students.

Принято считать, что музыкальное образование в Китае сложилось в последнее столетие, однако в последние 60 лет, и особенно, как мы уже отмечали, начиная с 1990-х гг., в КНР уделяется особое внимание созданию системы общего школьного музыкального образования. Были созданы музыкальные учебники, в том числе учебный материал для седьмого и восьмого классов, в соответствии с едиными национальными требованиями. Как отмечает в своем диссертационном исследовании Ян Бохуа [1, с. 15], в 1990-е гг. Государственным комитетом по образованию КНР разрабатывались учебные материалы для уроков музыки в старших классах средней школы всей страны. В частности, в 1992 г. в Китае был опубликован «Проект девятилетней школьной программы для начальных и средних школ КНР», «Устав музыкально-эстетического воспитания в девятилетних общеобразовательных школах» и другие директивы, направленные на воспитание гармоничной личности и выстраивание системы общего музыкального воспитания. На рубеже XX–XXI в. данные образовательные проекты получили дальнейшее развитие².

Основное содержание музыкальных учебников составляет традиционная китайская музыка и патриотические песни. На наш взгляд, это связано с внедрением методики К. Орфа, который и предполагал создание методов музыкального образования на национальном музыкальном материале.

Тем не менее в учебниках представлен и современный популярный музыкальный материал, взятый, например, из мюзикла Р. Роджерса «Звуки музыки», Л. Уэббера «Кошки» и др. Представлены также и произведения классической академической музыки, однако, по словам преподавателя Ли, учащиеся предпочитают больше современную музыку.

В Пятой средней школе существуют два типа уроков музыки: урок пения и урок музыки. На наш взгляд, урок пения представляет собой урок практического музицирования, что тоже соответствует принятым методам в мировом опыте последних 30–40 лет.

В результате наблюдения за ходом уроков пения можно выделить несколько важных этапов. Вначале учитель представляет композитора и контекст его творчества. Затем он воспроизводит музыку или видео песни. Основное содержание урока подготовлено учителем в виде слайд-шоу. Затем педагог демонстрирует пение песни,

после чего ученики учатся петь ее вместе с ним. Преподаватель находит недочеты и исправляет их в процессе пения учеников. Во время исполнения учитель направляет учащихся, помогает обратить внимание на ритмические и тональные особенности. В то же время, у преподавателя нет возможности столь скрупулезно изучить песню с каждым учеником в течение времени, отведенного на урок.

После того, как ученики знакомятся с песней, преподаватель приступает к более сложным упражнениям. Упражнения выполняются в хоре, иногда разделенном на женские и мужские голоса. Ученики иногда сопровождают свое пение игрой на мелких перкуссиях. После игры на инструментах учитель показывает видео или аудио исполнения других певцов или хора, и они вместе обсуждают впечатления от просмотра. Наконец, учитель подводит итоги занятия.

В преподавании вокальной музыки учитель использует метод китайского народного пения или *bel canto*. В настоящее время в данной средней школе нет профессионального учителя эстрадного пения, несмотря на то что в дополнение к урокам музыки в школе открыты кружки. В конце семестра специальный экзамен по музыке не предусмотрен.

На уроке музыки ученики знакомятся с музыкальными произведениями при помощи современных технологий (фильмы, видео и т. д.). Программа преподавания в средних классах предполагает знакомство с различными формами и жанрами музыкальных произведений, которые расположены в музыкальных учебниках обычно по мере усложнения [2].

На уроках музыки учителя преподают основные понятия по теории музыки и ритму. В рамках изучения теории музыки представлены такие понятия, как лад и их разновидности, а также изучают пентатонику, которая традиционна для мелодизма китайской национальной музыки.

Во время урока педагог продолжает использовать в процессе обучения музыкальные инструменты, такие как губная гармоника, блокфлейта и ударные инструменты (треугольник, маракасы, тамбурины, китайский том-том, малый барабан и др.), с которыми ученики познакомились еще в начальной школе. Использование данных инструментов позволяет учащимся расширить свои познания о ритме, размере и темпе.

Преподаватель музыки Ли считает, что не все ученики класса заинтересованы в академической музыке, некоторые больше увлечены просмотром музыкальных фильмов и прослушиванием популярной музыки.

² План преобразований и развития образования в XXI веке» (1999 г.), «Основы музыкального воспитания как составная часть программы девятилетнего школьного образования (2005 г.).

На уроке музыки преподаватель сначала знакомит школьников с общим содержанием музыкального произведения, которое они будут изучать на этом уроке. Известный преподаватель музыки Чжоу Ци в своей статье «Эстетический опыт в обучении музыкальному искусству» отмечает, что учителю в ходе учебного процесса нет необходимости следовать полностью учебным пособиям, иногда необходимо привносить изменения в содержание, подстраиваясь под интересы школьников. Тем не менее часто обучение происходит по установленной программе [3, с. 11–15]. Преподаватель Ли, опираясь на это высказывание, уделяет внимание развитию способности учащихся ценить искусство.

Цель каждого урока состоит в том, чтобы стимулировать интерес школьников к музыке. Преподаватель показывает слайд-шоу и тщательно анализирует различные составляющие этого фильма, такие как жанр, музыкальное исполнение, форму. После этого учащиеся смотрят фильм.

Преподаватель Ли отметил, что он уже показывал ученикам следующие фильмы: «Список Шиндлера», «Хористы», «Звуки музыки» и т. д. Но есть и трудности при просмотре: из-за ограничений учебного процесса по времени, ученики могут смотреть только фрагменты музыкальных фильмов и саундтреки к фильмам.

В дополнение к урокам музыки в школе открыты кружки по пению в хоре, игре на гитаре, синтезаторе. Деятельность всех кружков осуществляется под руководством учителей музыки. Учителя бесплатно обучают школьников музыкальным навыкам и инструментальным методам исполнения, которые они не изучали в классе в основное время. Обычно дополнительные занятия проходят в специальной музыкальной аудитории.

В школе есть хор, в котором принимают участие около 80 учеников. Они обычно поют патристические или современные популярные песни с позитивным содержанием. Хор часто участвует в конкурсах и получает награды. Кроме того, Пятая средняя школа в районе Сонгшань уже 9 лет успешно проводит фестиваль культуры. Школа также направляет учеников для участия во внешних конкурсах пения и танцев. Успешная работа учителей Пятой средней школы была отмечена специальными грамотами департамента образования района Сонгшань.

Преподаватель Ли предполагает, что ученики, начиная с начальной школы, получают качественное музыкальное образование, что помогает им осваивать материал в средней школе. Он также надеется на помощь родителей и часто просит их не отдавать слепо детей на непрофес-

сиональные уроки музыкальной подготовки вне школы.

Ученикам 8-го класса (всего 11 человек) была представлена анкета, подготовленная мною в СПбГИК. В результате анкетирования было выявлено, что абсолютно всем учащимся нравятся занятия музыкой, среди причин были отмечены личная заинтересованность, увлеченность и возможность отвлечься, расслабиться от школьной нагрузки. Также большинством была отмечена важность проведения музыкальных занятий. Две трети учащихся периодически покупают музыкальную литературу, инструменты или диски. Около 64% учащихся предпочитают европейскую и американскую популярную музыку (остальные отдают предпочтение либо китайской традиционной, либо корейской, японской). Большинство родителей интересуются успехами своих детей в области музыки от случая к случаю.

На вопрос, «что именно тебе нравится на уроках музыки?» большинство отметило вокал, на втором месте по популярности – эстетическое наслаждение, музыкальные знания и история были наименее популярными ответами. При этом одна треть респондентов отметила процесс обучения музыки трудным. Что касается музыкальной программы, около 36 % респондентов полностью довольны.

В результате опроса было выявлено, что только трое из одиннадцати учащихся 8-го класса могут прочитать и пропеть ноты, прописанные на нотном стане. На вопрос, «скольких китайских и зарубежных музыкантов вы можете назвать?», большинство отметило 5–10 музыкантов, трое учащихся отметили 1–5.

Большую часть сведений о музыке учащиеся получают только на уроках музыки в школе, а также участвуя и посещая музыкальные мероприятия. Среди тех, кто долгое время занимается музыкой в музыкальном кружке, – 1 человек.

Согласно опросу, в школе время от времени транслируется музыка по школьному радиовещанию и проводятся музыкальные мероприятия художественной самодеятельности.

Результаты исследования показывают, что музыкальное образование учащихся Пятой средней школы района Сонгшань направлено, прежде всего, на выполнение педагогических требований, установленных Государственным департаментом образования. Помимо этого, учитель музыки в школе знакомит учеников с различными стилями и жанрами музыкального искусства, и учителя создают специальные слайды на основе содержания уроков, что позволяет мотивировать учащихся, выявлять их интерес к музыке. Открытые в школе дополнительные

кружки для учащихся, где они обучаются бесплатно, несомненно, стимулируют и очень полезны для всех учащихся.

Ставшее уже традиционным обращение в китайской музыкальной педагогике к музыкальному искусству, в части академического музыкального исполнительства, фортепианного, скрипичного, получило огромное распространение в Китае в последние полвека. На наш взгляд, если школы и преподаватели улучшат следующие пункты в своей педагогической деятельности, то можно будет более всесторонне и качественнее развивать учащихся. Предлагаются следующие варианты:

С целью помощи учащимся в освоении учебной программы в последнем классе школы, учителя и родители могут помочь ученикам снять стресс. Ученики могут петь или смотреть видео в музыкальном классе и таким образом снимать напряжение от изучения других дисциплин. Столь поверхностное отношение к занятиям музыкой в девятом классе пагубно влияет на психическое и физическое развитие детей, не способствует развитию художественных способностей учащихся. «Миссия учителя музыки – использовать музыку для обучения студентов, так как она играет очень важную роль в воспитании человеческих качеств и в общем развитии человека [4, с. 20–21]. В связи с этим, рекомендация сводится к введению занятий музыкой в девятом классе со специально разработанной программой для улучшения психического здоровья и снятия сложных эмоций, связанных с интеллектуальным напряжением.

Как уже было отмечено, большое внимание уделяется в последние полвека в Китае на создание национальной музыкальной школы в национальной исполнительской музыкальной школы в области академической музыки.

Обращаясь в лучшие учебные заведения России, США и европейских стран, где обучаются в огромном количестве китайские студенты, эта задача постепенно решается. И сегодня мы можем говорить не только о величайшем исполнительстве Лю Шикуня, который был

удостоен второй премии на Первом международном конкурсе им. П. И. Чайковского, но и о многих профессиональных музыкантах, которые сегодня сольно гастролируют и работают в оркестрах мирового уровня. Что касается стилистики эстрадно-джазовой музыки, пока еще очень слабо представлена в образовательном процессе китайских учебных учреждений. Мое предложение состоит в том, чтобы в средних школах, подобно Пятой средней школе г. Чифэн, были созданы кружки профессионального обучения эстрадно-джазовому вокалу, где дети смогут профессионально изучить лучшие образцы современной зарубежной и китайской популярной музыки.

Список литературы

1. Ян Бохуа. Музыкальное воспитание в общеобразовательных школах современного Китая: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Санкт-Петербург, 2009. 25 с.
2. 音乐(简谱). 北京: 人民音乐出版社, 2013. 61. [Музыка (Цифровой метод обучения). Пекин: тип. нар. образования, 2013. 61 с.]
3. 周琦. 谈音乐欣赏教学中的审美体验. 北京: 中国音乐教育, 2012. 56. [Чжоу Ци. Эстетический опыт в обучении музыкальному искусству. Пекин: Кит. муз. образование, 2012. 56 с.]
4. 吴斌. 音乐教师的使命是以音乐育人. 北京: 中国音乐教育, 2007. 56. [Ву Бин. Миссия учителя музыки – использовать музыку для обучения студентов. Пекин: Кит. муз. образование, 2007. 56 с.]

References

1. Jan Bokhua. Music education in secondary schools of modern China: abstr. dis. on competition of sci. degree PhD in Pedagogy: 13.00.02. Saint-Petersburg, 2009. 25 (in Russ.).
2. Music (Numbered musical notation). Beijing: Publ. education, 2013. 61.
3. Zhou Qi. Aesthetic experience in music appreciation teaching. Beijing: China Music Education, 2012. 56.
4. Wu Bin. Music teacher's mission is to use music to educate students. Beijing: China Music Education, 2007. 56.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ



Art history

«Великий невроз» Жака Луазеля и Альфреда Кубина

На примере работ «Великий невроз» французского скульптора Жака Луазеля и «Европа» австрийского графика Альфреда Кубина описывается и анализируется, как, используя один и тот же визуальный образ, связанный с психическим заболеванием, мастера дали характеристики изменений их эпох. Доказывается, что если у Луазеля подобный образ был связан с новейшими открытиями в медицине, то у Кубина он переосмысливается по-новому, отражая проблемы и переживания «потерянного поколения». Из этого следует, что на примере работ «Великий невроз» и «Европа» Луазеля и Кубина можно проследить не только эволюцию, но и внедрение патологического образа «истерического тела» как в искусство XX в., так и в современные художественные практики. Подобное исследование демонстрирует актуальность и значимость изучения связей медицины и художественной культуры, а также анализа влияния механизмов институтов дисциплинарной власти на изобразительное искусство различных эпох.

Ключевые слова: Жак Луазель, Альфред Кубин, искусство и медицина, визуализации безумия, истерия, телесность, вытесненный образ, визуальна я культура

Daria O. Martynova

«The Great Neurosis» of Jacques Loysel and Alfred Kubin

On the example of the work «The Great Neurosis» by the French sculptor Jacques Loysel and «Europe» by the Austrian graphic artist Alfred Kubin, it is described and analyzed how artists gave characteristics of changes in their eras, using the same visual image associated with a mental illness. It is proved that while Loysel's artwork was associated with the latest discoveries in medicine, then Kubin's artwork was reinterpreted in a new way, reflecting the problems and experiences of the «lost generation». From this it follows that the example of the works «The Great Neurosis» and «Europe» by Loysel and Kubin can be traced not only to evolution, but also to the introduction of the pathological image of the «hysterical body» both in the art of the XXth century and in contemporary art practices. Such a study demonstrates the relevance and significance of studying the links between, as well as the analysis of the impact of mechanisms of institutions of disciplinary power on the visual arts of various eras.

Keywords: Jacques Loysel, Alfred Kubin, medicine and art, visualisations of madness, hysteria, corporeality, repressed image, visual culture

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-144-149

Проблема «расщепленной личности» и по сей день актуальна в искусстве, так как, помимо психологического аспекта, она поднимает вопросы властных отношений, личных границ и театральности в повседневном поведении (см., к примеру, видео-работу «Истерия» 1997 г. британской художницы Сэм Тейлор-Вуд). Считается, что актуализировали эту проблематику «философы безумия» Мишель Фуко и Жак Лакан, уделившие так называемым «истерикам» значительную часть в своих работах [1, с. 160–163; 2, с. 31]. Однако процесс эстетизации и актуализации психических заболеваний ведет свое начало с середины XIX в., когда окончательно сформировался институт медицины (еще один орган дисциплинарной власти).

Медики больницы Сальпетриер во главе с Жан-Мартеном Шарко (1825–1893) опубликовали более 120 тематических исследований, посвященных больным истерией. Помимо этого, врачи использовали пациентов (преи-

мущественно женского пола) как своеобразный «реквизит», устраивая драматические публичные демонстрации, своего рода «телесные перформансы», загипнотизированных больных в «Театре Сальпетриер», а также публикуя фотографии истериков и широко распространяя эти альбомы [3, р. 47–50]. Подобные визуализации, демонстрирующие контроль над патологическими телами, как предполагают многие исследователи, породили социокультурный феномен увлечения истерией, также запустив процесс «эстетизации болезни» (по выражению М. Фуко) в противовес главенствующему в то время государственному культу здоровья. Жажда признания, наряду с прогрессивными и антиклерикальными идеалами, побудила Шарко приглашать писателей, журналистов и политиков на публичные демонстрации, во время которых он представил результаты своей работы по истерии.

Во время этих публичных представлений врачи и пациенты становились актерами, четко

повторяя отрететированные позы и движения. Помимо того, что медики демонстрировали результаты лечения, а, следовательно, и способность управлять «патологическими телами», подобные «представления» давали возможность увидеть не только ничем не скованное, обнаженное женское тело, но и проявления женской чувственности. Репродуцируя полюбленные или обнаженные тела в неприличных позах, врачи Сальпетриер создают из истерии коммерческий продукт, завладевавший умами современников, о чем косвенно свидетельствует обертка шоколада Карпентье 90-х гг. XIX в., на которой изображены Шарко в окружении учеников и полуобнаженная пациентка, извивающаяся в истерической дуге.

В конечном счете, визуализации «Великого невроза» (так называли истерию в прессе второй половины XIX в.) овладели не только умами медиков, но и деятелей искусства: журналы 70-80-х гг. XIX в. публикуют карикатуры на Ж.-М. Шарко, представляя его как главного психиатра мира, и на «современных истеричек»; Ги де Мопассан, посещавший «Театр Сальпетриер», написал ряд рассказов (к примеру, «Тик» или «Орля»), вдохновившись «истерическими постановками» [4, р. 75–76], а Огюст Роден использовал образы больных истерией для скульптур «Врат ада» [5, р. 1000–1002].

В итоге во Франции во время Второй империи невроз стал широко распространенной патологией. Его клинические проявления, конечным выражением которых является истерия, казались бесконечными – от буйного проявления эмоций и чувствительности кожи до летаргического сна; казалось, любой может быть истериком в той или иной степени.

Неудивительно, что выставленная в Парижском Салоне в 1896 г. скульптура «Великий невроз» (1896 г.) молодого скульптора Жака Луазеля (1867–1925) взбудоражила умы современников. Впоследствии Луазель выставляет «Великий невроз» на Всемирной выставке 1900 г. вместе с еще одной своей работой «Риф и волна» и завоевывает бронзовую медаль. Исследователи отмечают, что, несмотря на то, что он был известен как «скульптор танцовщиц», до конца карьеры Луазеля его непревзойденным шедевром считалась исключительно работа «Великий невроз» [6].

В этой скульптуре из паросского мрамора Луазель изображает обнаженную молодую женщину, которая растягивается по мраморной плите и выгибает свою спину в дуге, ее ноги скрещены, голова откинута назад, руки вцепились в распущенные, длинные волосы, губы полуоткрыты, а веки полузакрыты; все ее

тело напряжено до предела, а поза предельно сексуализирована. Произведение колеблется между плотским экстазом, изображением оргазмического состояния и болезненной экзальтацией, сравнимой со «сладостными муками» св. Терезы.

Источником вдохновения для создания подобной скульптуры является центральная и самая популярная фаза истерического приступа, разработанная и визуализированная медиками больницы Сальпетриер, – так называемая «истерическая арка», относящаяся к одной из «страстных поз» истерии.

Выбор подобной темы неслучаен: выше отмечалось влияние «патологических тел» на искусство Франции второй половины XIX в. Благодаря ей Луазель смог использовать болезнь во благо искусства. Предельное истерическое состояние характеризовалось застывшими конвульсиями и пароксизмами (оргазмами) во время них, что позволило скульптору не только изобразить обнаженное, рельефное женское тело в напряжении, демонстрирующее каждый мускул, но также и передать присущие истерии эмоциональные эксцессы и душевные смятения, доводящие истеричку до плотского экстаза.

Стоит, однако, отметить, что Луазель несколько смягчает сюжет, делая его «клиническое» происхождение не таким очевидным, но понятным для его современников. Мраморную плиту, на которой лежит девушка, скульптор украшает различными цветами – это отсылка к роману Эмиля Золя серии Ругон-Маккары под названием «Проступок аббата Муре» (1875), а конкретнее – к одному из сюжетов этого романа: смерти Альбины – финальной точке произведения. Известно, что Золя также был увлечен истерическим дискурсом и не раз изображал патологические припадки в своих произведениях [7; 8, р. 25–28]. Так и героиня романа Альбина, переживающая нечто похожее на истерический припадок¹, решает умереть от аромата встречающихся ей цветов: она собирает их и заполняет ими буквально всю комнату, и умирает, ложась в постель и вдыхая сонм ароматов. В «Великом неврозе» распущенные волосы девушки эффектно переходят в цветочный орнамент в духе ар-нуво, который покрывает всю плиту. Можно сказать, что девушка Луазеля, словно Альбина, приоткрывает рот, порывисто вдыхая окружающий ее цветочный

¹ После того, как возлюбленный покидает ее, вступив с ней в отношения, что роднит ее и с обитательницами Сальпетриер, истерическая болезнь которых наступала после потери партнера, насилия или воздержания.

флёр. Об увлечении Луазеля произведениями Золя прямо свидетельствует еще один бюст, выставленный в 1896 г., – «Смерть Альбины в цветах» [9, р. 153].

Таким образом, дистанцируясь от чисто клинического представления невроза, Луазель демонстрирует чувственные проявления этого заболевания, поэтизируя современную истерику и представляя ее тело в экстатическом состоянии переживания транса.

Помимо этого, скульптор также отсылает к миметической способности истерии: известно, что женщины, страдающие от этой болезни, по указанию врачей копировали позы со старых картин (к примеру, позы св. Терезы или знаменитые средневековые пляски Витта) [10, р. 20–30]. Смерть Альбины, описанная Золя, была популярным и будоражащим сюжетом того времени (см., к примеру, картину «Смерть Альбины» Джона Кольера 1898 г.). Вполне вероятно, что ее описание могло быть взято за образец истеричкой, стремившейся продемонстрировать свое присутствие и значимость. Так же стоит отметить влияние Огюста Родена на это произведение Луазеля: выше упоминалось, что Роден интересовался неврологическим дискурсом этого периода, отражая новейшие открытия в сфере телесности в своих произведениях. К примеру, длинные, струящиеся по плите подобно потоку воды волосы «Великого невроза» схожи с волосами «Данаиды» Родена, известной также как «Источник» (1889–1890 гг.), а ярко выраженный изгиб, «дуга истерии» скульптуры Луазеля совпадает с «дугой» терракотовой модели под названием «Торс Адели», выполненной для «Врат ада» [см. подробнее: 11]2.

В дальнейшем Луазель не раз повторял свое самое знаменитое и любимое произведение (до конца жизни скульптура находилась в мастерской скульптора) в дверных ручках, выполненных в стиле ар-нуво. Луазель стилизовал женское патологическое тело, так как изогнутое в «истерической дуге» оно удачно подходило под форму изгиба ручки от двери. Первая, дошедшая до нас ручка, выполнена в виде обнаженного женского тела, изгибающегося в болезненном экстазе и словно произрастающего из цветов, что напрямую отсылает к «Великому неврозу». Во второй ручке скульптор изображает женщину-истеричку в длинном платье-рубашке, в которое были одеты пациентки психиатрических клиник, и которое было популярно среди художни-

ков ар-нуво: к примеру, бельгийский мастер Анри Прива-Ливемон в 1934 г. создает рисунок «Танцоры» – прямую отсылку к знаменитым парижским Балам сумасшедших. В этом рисунке девушка, кружащаяся в безумном танце, облачена в такое же длинное полупрозрачное платье, плотно облегающее и подчеркивающее ее фигуру и формы. Стоит отметить, что Луазель буквально копирует фотографии реальных больных из альбома «Фотографическая иконография Сальпетриер» во второй дверной ручке.

Жак Луазель подводит своеобразный итог «истерическому театру» Сальпетриер, выделяя его «символ» (как и обертка шоколада Карпентье, вышедшая в один год с произведением Луазеля): в 1893 г. «Наполеон неврозов» доктор Шарко умирает, и с его смертью феномен истерии (особенно женской истерии) забывается, оставляя после себя лишь образ пассивной, подчиненной, эротизированной женщины, контролируемой патриархальным органом дисциплинарной власти – медициной.

После смерти знаменитого врача сексуальный аспект истерии продолжает исследовать Зигмунд Фрейд – ученик Ж.-М. Шарко³. Увлечшись теорией гипноза Сальпетриер и впечатлившись истерическими контрактурами, Фрейд активно изучает истеричек, что отразилось в его первых научных публикациях «Исследования истерии» (1895 г.) и «Об этиологии истерии» (1896 г.). В этих работах Фрейд идет наперекор концепции Шарко: если под действием гипноза больные Шарко не выговаривались, а выражали свои травмы и подавленные воспоминания телесным языком⁴, что нарушало этические нормы (которые тогда, однако, были не выработаны), то Фрейд заставлял пациенток проговаривать свои травмы, несмотря на это еще больше подчеркивая сексуальную составляющую заболевания.

По факту Фрейд представил больных как жертв, подвергавшихся многократному насилию и отвергаемых и неслышимых обществом, что несколько сместило акцент с сексуальности на сексуальную травму. Благодаря этим «усовершенствованным» исследованиям истерия вновь становится актуальным явлением, чему во многом способствовали и привезенные Фрейдом альбомы с фотографиями истеричек.

Неудивительно, что в 1916 г. Альфред Кубин в своем рисунке копирует «Великий не-

² Скульптурные группы «Врат ада» часто упоминались критиками в контексте «истерического дискурса» больницы Сальпетриер.

³ Фрейд проходил стажировку в Сальпетриер в 1885 г.

⁴ Подобная телесность и делала истерию таким привлекательным феноменом для художников.

вроз» Жака Луазеля. Австрийский художник Альфред Кубин (1877–1959) – фантаст, живописец сновидений и почитатель работ Фрейда. В своих графических работах он исследовал темы страха, смерти и безумия, потаенные уголки человеческой души, ее скрытые механизмы, тайные и подавленные желания, изображая различных животных в качестве «психических метафор» или визуализируя кошмары из сновидений [12, р. 398–399].

Подобный интерес не случаен: жизнь Кубина представляла собой череду эмоциональных катастроф. Наблюдавший предсмертные муки матери, срывы травмированного отца и переживший смерть невесты график увлекается феноменом истерии. Необходимо отметить, что его «живописные исследования» совпадают с выходом «Толкований сновидений» Фрейда (1899 г.). В 1899 г. он создает работу «Страх», в которой маленький человек, упавший с обрыва, безуспешно цепляется за его край, борясь с некой сущностью, воплощением страха, утягивающей его в бездну. Кубин изображает человеческое подсознание и скрытые, подавленные в нем страхи, провоцирующие человека на активные действия, которые пробудят в нем сознание. График изображает механизм действия истерического припадка, заимствуя для фигуры человека истерическую позу «распятия»: как только происходит «триггер» и страхи, связанные с ним, всплывают, человек погружается в неконтролируемое, бессознательное состояние, выражая их движениями.

В 1901 г. появляется работа под названием «Истерия»: гипертрофированная фигура лежащей на диване-кушетке женщины почти заполняет собой всю комнату, изображенная в дверном проеме фигура мужчины-наблюдателя кажется по сравнению с ней уменьшенной. Подобный прием Кубин использует специально: считалось, что женщины, особенно среднего класса, симулировали истерические припадки, желая показать свое присутствие. В частности, ограничение жизни женщины стенами дома показано в романе Шарлотты Гилман «Желтые обои»⁵ [13], опубликованном в 1892 г., автор отрицает концепцию «домашней сферы», в которой женщины той эпохи были практически заключены.

Помимо этого, как упоминалось выше, акцент с сексуальности и демонстративности смещается в сторону реальной помощи, поэ-

тому график изображает тело женщины на основном «терапевтическом инструменте» психоанализа: кушетке. Тело ее изломано, неестественно выгнуто, на него отстраненно смотрит мужчина-наблюдатель, фигура которого специально нечетко прорисована художником: припадок остается незамеченным, и травма так и останется скрытой.

Помимо этого, композиционно работа напоминает картину Эдгара Дега «Интерьер (Изнасилование)» (1868–1869 гг.), что наталкивает на мысль о том, что Кубин показывает ежедневные приступы героини после насильственных действий, что отвечало идеям Фрейда об истерических припадках и их причинах и делает это произведение отличной иллюстрацией к книге «Исследования истерии».

Графический лист «Европа» 1916 г. показывает эволюцию истерии в результате последствий Первой мировой войны, так как ее симптомы были напрямую связаны с социокультурными изменениями. Военный и поствоенный периоды отмечены распространением так называемой «травматической истерией»: психологическая реакция на действия и последствия, выраженная как соматически, так и различными нервными приступами. Довольно ярко приступы «травматической истерии» или «фронтальной истерии» как следствие военной травмы описал Эрих Мария Ремарк в произведении «На западном фронте без перемен» [3, с. 18].

Кубин изображает обнаженную девушку с распущенными, струящимися волосами, выгибающую спину и поджимающую под себя колени. Она лежит на крошечном каменном острове посреди воды, над ней сгустились тучи, и парит гигантская летучая мышь. Иконографически график повторяет женский образ Луазеля: несмотря на зловещее окружение и нависшую мышь, не совсем ясно, испытывает женщина муки или наслаждение.

В этой работе Кубин отдает дань «Толкованию сновидений» Фрейда: об этом свидетельствует гипертрофированная летучая мышь, нависшая над телом. По знаменитому психоаналитику этот образ символизирует обман, грозящие несчастья и страх перед всем неизвестным и неведомым. Из этого можно сделать вывод, что Кубин изображает бессознательное Европы в лице обнаженной девушки, ее будущее, видимое через сон и подсознание. Для этого удачно подходит образ экзальтированной «истерички»: бедствия, неудачи и невроз, надвинувшиеся на Европу в военное время, насилие и кажущаяся пассив-

⁵ Эта книга являлась своеобразным протестом против метода лечения истерии под названием «полный покой» американского психиатра Сайласа Митчелла.

ность женщин толкают на бессознательное воспроизведение травм, страхов и невысказанного телесным языком.

Роль женщины как провокатора разрушения и страха была затронута уже в 1902–1903 гг. в работе «Судьба человечества III», где Кубин рассуждает в целом о мировом значении женщины.

В этом произведении феминный образ олицетворяет смерть, предстает в смешанном амплуа: роковом и в то же время невинном. Гигантская фигура обнаженной женщины с закрытым куском белой ткани лицом сгребает груды мужских тел и сбрасывает их граблями с обрыва скалы. Рассматриваемый сюжет может отображать не только страхи графика, но и целого поколения по поводу идеи женской независимости, что было ярко отражено в *écriture féminine*.

Кубин изображает женщину, привлекающую своей чувственностью, в которой кроется обман, так как ее личность остается загадкой, превращая ее в привлекательный объект. В то же время и ее гендерная роль ставится под сомнение, как и в работе Густава Климта «Медицина»: и там, и там женщина рассматривается не просто как дарующая жизнь, но, как и приносящая смерть с актом рождения, ведь сама по себе она воплощает потенциал разрушения человека и жизни в целом.

В результате в этих визуальных образах график воплотил современные страхи и переживания, опираясь на популярное психоневрологическое заболевание. Заимствовав кажущийся необычным женский образ Луазеля, обладающий универсальным выразительным языком, Кубин взывает к подсознанию зрителя, и это лишь одна из причин, почему его работа не потеряла своей актуальности сегодня. Эти образы глубоко современны: Кубин изображает жестокую правду человечества, часто с мрачно-комической, жуткой сатирой и демонстрирует к чему приводят различные изменения, наносящие урон духовному и телесному в человеке.

Таким образом, Луазель и Кубин – представители разных направлений, живущие в разные исторические промежутки, выбирают один и тот же визуальный образ, связанный с психическим заболеванием, для характеристики изменений их эпох. Если у Луазеля он был связан с новейшими открытиями в медицине, то у Кубина он переосмысливается по-новому, отражая проблемы и переживания «потерянного поколения».

Подобная цикличность художественного образа «истерички», утвердившегося в

визуальной культуре второй половины XIX в. и лишь сместившего свои мифопоэтические координаты в искусстве первой половины XX в., показывает его творческий потенциал и подчеркивает вложенную в него семантику, связанную с сексуальностью и патологиями.

На примере работ «Великий невроз» и «Европа» Луазеля и Кубина можно проследить не только эволюцию, но и внедрение патологического образа «истерического тела» как в искусство XX в., так и в современный художественный процесс. Подобное исследование демонстрирует актуальность и значимость изучения связей медицины и художественной культуры, а также анализа влияния механизмов институтов дисциплинарной власти на изобразительное искусство различных эпох.

Список литературы

1. Лакан Ж. Семинар. Кн. 17. Изнанка психоанализа (1969–1970). Москва: Гнозис, 2008. 272 с.
2. Фуко М. Психиатрическая власть: курс лекций, прочит. в Коллеж де Франс в 1973–1974 учеб. году. Санкт-Петербург: Наука, 2007. 450 с.
3. Preez A. Putting on appearances: mimetic representations of hysteria // *De Arte*. 2004. Iss. 69. P. 47–61.
4. Finn M. R. Figures of the pre-Freudian unconscious from Flaubert to Proust. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2017. 242 p.
5. Ruiz-Gómez N. A hysterical reading of Rodin's Gates of Hell // *Art history*. 2013. Vol. 36, № 5. P. 994–1017.
6. Jacques Loysel, circa 1896. La grande névrose // Sotheby's. URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.7.html/2017/erotic-passion-desire-I17322> (дата обращения: 28.05.2020).
7. Comfort K. Divine images of hysteria in Emile Zola's *Lourdes* // *Nineteenth-Century French Studies*. 2002. Vol. 30, № 3/4. P. 329–345.
8. Mesch R. The hysteric's revenge: French women writers at the Fin de Siècle. Nashville: Vanderbilt Univ. Press, 2006. 268 p.
9. Catalogue illustré de peinture et sculpture (Dix-huitième année). Paris: L. Baschet, 1896. 284 p.
10. Charcot J.-M., Richer P. Les démoniaques dans l'art. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1887. 140 p.
11. Мартынова Д. О. Художественные репрезентации в творчестве Огюста Родена // Манускрипт. 2019. № 11. С. 332–336.
12. Mitchell J. H. Alfred Kubin // *Art journal*. 1969. Vol. 28, № 4. P. 398–401.
13. Treichler P. A. Escaping the sentence: diagnosis and discourse in «The Yellow Wallpaper» // *Tulsa studies in women's literature*. 1984. Vol. 3, № 1/2. P. 61–75.
14. Ремарк Э. М. На западном фронте без перемен. Возвращение: романы. Москва: АСТ, 1999. 528 с.

References

1. Lacan J. Seminar. Bk. 17. The wrong side of psychoanalysis (1969–1970). Moscow: Gnozis, 2008. 272 (in Russ.).
2. Foucault M. Psychiatric power: course of lectures given at the College de France in 1973–1974 acad. year. Saint-Petersburg: Nauka, 2007. 450 (in Russ.).
3. Preez A. Putting on appearances: mimetic representations of hysteria. *De Arte*. 2004. 69, 47–61.
4. Finn M. R. Figures of the pre-Freudian unconscious from Flaubert to Proust. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2017. 242.
5. Ruiz-Gómez N. A hysterical reading of Rodin's Gates of Hell. *Art History*. 2013. 36 (5), 994–1017.
6. Jacques Loysel, circa 1896. La grande névrose. Sotheby's. URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.7.html/2017/erotic-passion-desire-l17322> (accessed: May 28.2020).
7. Comfort K. Divine images of hysteria in Emile Zola's Lourdes. *Nineteenth-Century French Studies*. 2002. 30 (3/4), 329–345.
8. Mesch R. The hysteric's revenge: French women writers at the Fin de Siècle. Nashville: Vanderbilt Univ. Press, 2006. 268.
9. Catalogue illustré de peinture et sculpture (Dix-huitième année). Paris: L. Baschet, 1896. 284.
10. Charcot J.-M., Richer P. Les démoniaques dans l'art. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1887. 140.
11. Martynova D. O. Artistic representations in the works of Auguste Rodin. *Manuscript*. 2019. 11, 332–336 (in Russ.).
12. Mitchell J. H. Alfred Kubin. *Art Journal*. 1969. 28 (4), 398–401.
13. Treichler P. A. Escaping the sentence: diagnosis and discourse in «The Yellow Wallpaper». *Tulsa studies in women's literature*. 1984. Vol. 3, № 1/2. P. 61–75.
14. Remarque E. M. All quiet on the Western Front. Return: novels. Moscow: AST, 1999. 528 (in Russ.).

Традиционная детерминация понятия «национального стиля» в польском искусствоведении

В статье рассматриваются проблемы разнонаправленного влияния элементов окружающей среды, в которой развиваются различные формы местного искусства. Понятие окружающей среды в исследовании трактуется во всем многообразии этого термина. Подробно анализируется влияние социального окружения, национальных особенностей, природной среды, значение эстетической и исторической интерпретации, эмоционального и когнитивного восприятия так же, как и параллельно развивающийся процесс разделения канонизированных стилей на национальные течения. Подчеркнуто, что определяющим фактором объединения определенной массы художественных явлений в одно целое является, прежде всего, духовная общность, на фоне которой возникает культура. Специфической особенностью предложенной формы анализа является рассмотрение этого влияния не в конкретный момент времени, а в динамическом контексте исторического изменения факторов влияния.

Ключевые слова: польское искусство, окружающая среда, национальные особенности, эстетический анализ, историческая интерпретация

Elizaveta A. Mun

Traditional definition of the «national style» in the Polish art history

The article examines the problems of the diverse influence of environmental elements, in which different forms of local art developed. The concept of the environment in the research is interpreted in all the aspects of the term. The influence of the social environment, national characteristics, the natural environment, the importance of aesthetic and historical interpretation, emotional and cognitive perception are analyzed in detail, as well as the parallel process of separating of canonized styles into national currents. It is emphasized here that the determining factor of merging of a certain mass of artistic phenomena into one whole is, first, the spiritual unity against which culture arises. A peculiarity of the proposed form of analysis is to consider this influence not at the definite period time, but in the dynamic context of historical changes under the influence of different factors.

Keywords: polish art, environment, national peculiarities, aesthetic analysis, historical interpretation

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-150-154

Наше отношение к художественному наследию прошлых веков постоянно меняется не только в области эмоционального, но и когнитивного восприятия. Благодаря открытиям новых эпизодов художественного творчества и усовершенствования методов исследования наше знание об искусстве значительно расширилось и углубилось, открылись новые горизонты, обогатилась проблематика, изменились пропорции вопросов и критерии оценки. Проблемы генезиса искусства в рамках самого творческого процесса и социальной функции потеряли свой идеалистический и эстетически-спекулятивный характер, создали новый контент и стали перед нами в новой, не ощущаемой до сих пор форме. Это в значительной степени способствовало открытиям последних десятилетий в области доисторического искусства, особенно палеолита и первобытных народов, а также Ближнего Востока. Они показали нам, что искусство, кроме своих эстетических и познавательных функций, может играть роль плоскости,

на которой человек существует с основными вопросами бытия: вопросами жизни и смерти.

Сам творческий процесс стал разнохарактерным с момента, когда выяснилось, что он может быть частью вечной драмы, в рамках которой человек организует свое отношение к жизни. Более подробные вопросы, такие как формирование, миграция и укоренение символов, генезис искусства, визуализация абстрактных мотивов и наоборот, переход от органической формы к геометрической и ряд других процессов стояли в новом свете, потому что соответствующие эволюции происходили в основном под влиянием неэстетических моментов. Искусство становится инструментом, барометром, который сигнализирует о нарастании и оттоке новых представлений и верований, некой сокровищницей вековых традиций, которые по-разному проецируются на экран сознания человека, расширяют его способность и обогащают его новыми акцентами. В такой перспективе социальная функция

искусства неизмеримо возрастает, а наше отношение к ней подвергается все более динамичным изменениям. Место более или менее абстрактных творений воображения как первый и последний этап существования искусства занимает человек, который не является какой-то абстракцией, а скорее объектом, живущим в конкретной исторической действительности и подлежащим неизменным законам жизни и окружающей среды.

Окружающую среду не следует рассматривать абстрактно как абсолютную неизвестность, а только как сообщество людей с такой же, как и мы, психофизической структурой. Это обстоятельство позволяет нам искать с человеком прошлого соглашения через расстояние разделяющих нас веков или тысячелетий, через всякое различие форм жизни и мышления.

Фактором соединения определенной массы в одно целое является, прежде всего, духовная общность, на фоне которой возникает культура; благодаря ей среда становится движущей силой, которая обуславливает также развитие искусства, не только как приемник, но и как соавтор. Ибо окружающая среда создает моральные и материальные предпосылки искусства, в его утробе формируется художник, который благодаря специфическим творческим способностям придает чувственную форму тому, что, хотя и несколько аморфно, но представляет собой содержание самых глубоких переживаний, желаний и идеалов каждого общества.

Акцентирование на социальной составляющей искусства влечет за собой необходимость рассмотрения под новым углом методологических принципов в исследованиях всех проявлений культуры и художественного творчества. Подводных камней можно избежать только тогда, когда творчество художника рассматривается на фоне тех реальных условий, которые повлияли на его формирование и развитие и которые полностью определяют слова его искусства и глубину его внутренней истины. Конечно, такое требование имеет характер общего руководства, а не определенное постулирование.

При реализации объективных предпосылок художественного творчества неизменная уверенность остается только в одном, а именно в том, что о существовании искусства как средства взаимопонимания между людьми решают не дающие перевести на категории сознательного различные не поддающиеся определению факторы. Искусство лежит на стыке противоположных сил, которые образуют, прежде всего, качество творческих усилий художника и интенсивность реакции зрителя, моменты, интел-

лектуальные и эмоциональные, субъективные и объективные, индивидуальные и общественные. Все остальное: форма и содержание, материал, техника и т. д., вторично и значения такого не имеет, скорее оно просто создает вспомогательную часть научной мастерской, которой пользуется только небольшая группа теоретиков искусства. Только баланс всех сопутствующих моментов и согласование их внутреннего ритма определяют, что является искусством, а что нет.

Этот процесс осуществляется во внутреннем переживании, которое включает в себя как творческий акт художника, так и его воспроизводство в сознании зрителя, поэтому и является столь трудным для определения. Эти трудности увеличивает обстоятельство, что амплитуды колебания между намерением и реакцией трудноловимы, а именно в них выражается связь искусства с ее духовной и физической родиной. Для более тонкого понимания есть только два пути, один из которых проходит через эстетику, второй – через историю. Не следует, однако, их возводить в ранг дилеммы и противопоставлять друг другу, так, как только при взаимодействии они ведут к желаемой цели. Потому что, если восприятие творения человеческого гения и рук как произведения искусства происходит в основном на эмоциональном уровне, рано или поздно оно трансформируется и созревает в художественный суд и, прежде всего, на эстетической основе.

Предметом интересов эстетики является не само искусство как таковое, а субъективные и объективные условия формирования эстетических состояний. Источники или стимулы эстетических состояний могут быть разнообразными, кроме чувственных ощущений здесь вступают в игру когнитивные моменты в самом широком смысле этого слова, а также моральные, воспитательные, социальные, политические и другие, которые обуславливают исторический момент. При этом важным обстоятельством является то, что отношение человека к искусству не исходит сам гедонизм, его роль в жизни, а значит и социальная функция проникает в области, которые лежат вне эстетики.

Эстетический анализ, если не иметь идеалистической задачи, а только абстрактно и априори, должен получить достаточно твердое историческое основание, потому что только так можно обвести его границы и направление, сохраняя его в пределах гуманизма. С другой стороны, исторический анализ в отношении искусства только тогда приводит к цели, когда пользуется, основываясь на эстетике, которая расширяет его кругозор, углубляет

и обогащает его познавательную функцию. По общему признанию, история в области художественных ценностей и явлений на самом деле слепа, поскольку она не может дать ответа, почему данное творение является произведением искусства, однако она помогает нам знать субъективные и объективные условия, которые приводят к воображению художника, получая художественное выражение в определенном произведении искусства.

Конечно, исторический анализ следует понимать расширено, включая в него также иконографию. Иконография, которая является наиболее объективной мерой согласия между создателем и получателем произведения искусства, является одновременно своеобразной кодификацией идеалов определенной эпохи и окружающей среды. Тематика и мотивы иконографии – это только символы более глубокого содержания. И поэтому иногда именно в ее пределах можно найти ответы на вопросы, которые другим способом решить невозможно. Касается это в немалой степени вопросов собственного характера. Необходимость истории в исследованиях искусства зависит от того, насколько учитываются все факторы, а заработанные таким путем критерии познания тогда уже можно рассматривать как выражение живого содержания. Это же представляет собой чело-век – творец и субъект культуры.

Такое восприятие этих вопросов делает древнее, идеалистическое воспроизведение процессов развития искусства одной большой синусоидой приближения и отклонения от идеала красоты. Широкие направления канонизированных исторических стилей, которые приведены в действие, правда, влияниями различного происхождения, мощности и идеологического содержания, но имеют свою собственную компактную структуру и динамику, благодаря которой и поглощают все вокруг. Такие большие явления в художественной жизни общества, его течения, так же создают рядом друг с другом ниши, которые, хотя связанные с ними генетически и зависимые косвенно или непосредственно, начинают иногда жить своей жизнью. Эти течения представляют собой локальные оттенки классических направлений, и, хотя они исходят из тех же предпосылок стиля, однако, из-за социальных различий и действия других факторов получают отдельную, совершенно самостоятельную окраску. Они так же являются предметом интереса науки к так называемому национальному стилю и искусству в целом. Акцентировать особое внимание на исследования национальных особенностей наравне с искусством классическим – это совер-

шенно правильно и оправдано, тем не менее, способ формулировки самого вопроса является причиной многих недоразумений и проблем. Выдвигая концепцию национального искусства, следует учитывать, что оно является выражением окружающей среды [1, с. 118, 124], развивающимся непрерывно, изменяясь в отдельные периоды только в средствах, а не в полноте своего содержания.

При условии детального проникновения в национальный характер искусства гораздо больше опасности таит в себе преобладание эмоциональных моментов, от которых трудно освободиться, особенно потому, что на их фоне возникают и развиваются различные комплексы. Их источником является то обстоятельство, что народов, действительно одаренных художественно, а значит, умеющих «организовать форму» [2, с. 24], т. е. создавать художественные символы идеалов конкретной эпохи и облекать их в компактные системы стилей, было не так много. В культурном круге Средиземноморского бассейна, который, впрочем, навязал свою культуру всему цивилизованному миру, роль законодателей в области искусства исполняла Греция, Рим и романские народы, в первую очередь Италия и Франция. В их утробе созревали новые стили, и в их формулировке находили универсальные особенности, и прочим народам не оставалось ничего другого, как принимать их в готовом виде и интерпретировать по-своему. Вдаваться в причины такого положения вещей здесь нет необходимости, достаточно лишь констатировать его существование на протяжении веков; тем не менее, нельзя скрывать, что рассмотрение его с национальной позиции не позволяло объективно адаптироваться и к самому вопросу, и к отдельным явлениям. Необходимость сравнения, исходя из тех же критериев, что и очевидность фактов, вызывала чувство неполноценности и проявлялась в различных комплексах. От них пытались освободиться по-разному, но часто путем, не ведущим к достижению цели.

Все эти недостатки также касаются, в той или иной степени, польского искусствоведа, за исключением того, что здесь они находят объяснение в различных побочных обстоятельствах. Одним из них является сам характер польского художественного наследия, которое было, в свою очередь, истощено каждым новым катаклизмом, прежде чем оно смогло войти в науку. Другой причиной были весьма сложные политические условия польского существования в то время, когда зарождались и созревали знания об искусстве как отдельной ветви науки. Сегодня, хоть и с осторожностью, ссылаясь на

некую историческую удаленность, можно говорить об этом несомненном, отрицательном влиянии, в связи с которым увеличивалась чувствительность на различные проявления научной мысли за пределами Польши. Западная наука отвечала на польские художественные достижения, немецкая же зачастую присваивала права собственности, и это должно было, конечно, вызвать реакцию с польской стороны. В свою очередь, эта реакция не всегда приобретала правильную форму, потому что немецкая наука перегружена масштабами своего производства в области художественной жизни, и вместо здоровой критической оценки польское искусствоведение переходило в стадию слепого подражания. Надо сказать, что в польской науке сейчас наступил успешный период. Среди многих важных исследований необходимо обратить внимание на имеющую серьезную научную базу работу К. Пивоцкого [3]. В первую очередь для того, чтобы избежать в дальнейшем вопросов, связанных с терминологической базой, касающейся взаимозаменяемости терминов «искусство «национальное» и «отечественное»». Здесь речь идет не о пустой игре слов, а о вещах в теоретическом и тактическом плане гораздо более важных. Об одном и другом уже упоминалось ранее в других исследованиях, поэтому нет необходимости повторять ожидание момента, когда польская наука освободится от этого балласта, который тормозил ее прогресс.

Чтобы продвигаться в данной работе с пользой, необходимо сразу определить общие методические рекомендации. Некоторые из них становятся очевидными после выводов из вышеописанных заметок, посвященных эволюции нашего отношения к искусству в целом, другие более подробные нужно вывести из польской исторической действительности.

Итак, начиная с того, что искусство Польши в целом отрезает себя от других, художественных линий развития, нужно попытаться определить, в чем именно заключается эта «инаковость». И здесь, учитывая неоднородный характер польского художественного наследия, исходить следует не из фактической постановки вопроса, которым является наличие в конкретном деле национальных или отечественных особенностей, потому что таких оно может не иметь, а от субъективного чувства, и искать его, чтобы изобразить путь исторической интерпретации, как генезиса, так и идеального и художественного содержания. Остерегаться при этом нужно попыток оценки при помощи абсолютных критериев, потому что такие, вероятно, не существуют. Желательно попытаться сопоставить конкретные произведения искус-

ства с художественным кругом, с которым они генетически наиболее тесно связаны, будь то происхождение и биография своего создателя или средства выражения, а затем искать аналогию в пределах собственного исторического материала.

Говоря об исторической интерпретации, нельзя забывать, что, кроме внешних обстоятельств, воздействующих на создание произведения и его героев, на первый план выдвигаются его авторы, а именно художник и окружающая среда, которые представляют нам зрителя того времени, как инициатора и покровителя.

Если речь идет о действующих художниках в Польше и для Польши, то бросается в глаза то, что при наличии немногих выдающихся индивидуальностей, в социальном и психологическом плане они не представляют единого типа. Происхождение и социальная принадлежность разделены на несколько типов, из которых самый главный – это цеховые мастера, возможно, монашеские, придворные художники, художники местного происхождения, постоянно проживающие иностранцы, странствующие мастера и, наконец, иностранцы, работающие для Польши. И если произведения этих людей, так сильно отличающихся друг от друга, показывают нам некоторые черты, которые предопределяют их принадлежность к польскому художественному наследию, определить это необходимо, прежде всего, влияниями окружающей среды.

Сравнительно небольшое и постоянно уменьшающееся количество старых произведений сегодня уже не позволяет использовать его неосмотрительно, в виде поверхностной и останавливающейся на полпути эксплуатации. Но, в то же время, это заставляет использовать их более интенсивно, расширяя фактическую базу и совершенствуя методы исследований.

Это относится даже к тем случаям, когда вкладываемые в исследования усилия кажутся несоразмерными по отношению к абсолютной ценности самого материала. Однако это обстоятельство не должно нас дезориентировать, поскольку часто особенность, которая в отрыве от фона кажется несущественной, вместе с такими же особенностями приобретает значение как признак потерянных звеньев в цепи развития.

Эта очевидная правда проявляется с особой выразительностью в тот момент, когда при изучении польского художественного наследия мы сосредотачиваем внимание на ее национальных качествах. Поэтому исследование польского искусства под этим углом не может ограничивать его величайших достижений и должно подразумевать результаты, рассчитанные на массового

адресата. Во-первых, потому, что при отсутствии более глубоких знаний о художественной культуре нет возможности точно реагировать на любые проявления пластического творчества. Кроме того, массовый адресат является одним из важных факторов в процессах развития искусства, которого невозможно ни обойти, ни игнорировать. Его духовное отношение имеет часто решающее влияние на выражение созданных автором произведений, которые представляют собой солидное большинство художественного наследия прошлых веков.

Это проявлялось в деятельности провинциальных мастерских, которые, хотя в своем происхождении часто являлись брызгами некоторых крупных художественных центров, быстро теряли контакт с ними; таким образом, получая некоторую самообеспеченность, они преобразовали свое лицо под влиянием местных заказчиков, традиций и других факторов, которые в своей изменчивости и непостоянстве не могли привести к общему знаменателю.

Следовательно, в произведениях провинциальных мастерских при их массовом характере, который облегчает установление определенных типов, национальные элементы наиболее уловимы. В случае же менее многочисленных работ ведущих мастеров, которые хоть и были возведены на более высокий художественный уровень, но в то же время труднее читались, так как приобретали заметный почерк своего создателя. Конечно же, осознание значимости провинциальных мастерских, продукты деятельности которых стояли порой на грани народного искусства, не должны приводить исследователя к снисхождению в оценке их деятельности, а только обратить внимание на производимый ими материал, в небольшом количестве, но все же содержащий ценные произведения, которые недопустимо упускать из вида науки.

Исследование деятельности провинциальных мастерских при их анонимности имеет особую эпистемологическую ценность и еще более значимую роль в понимании окружающей среды изучаемого периода. Ибо там, где художник остается безымянным, на первый план выдвигается тот, кто его нанимает. А потому он, как правило, занимая более высокую позицию в обществе, а значит легче подлежащий идентификации, является заказчиком и в некоторой степени вдохновителем и создателем произведения искусства. Следовательно, при отсутствии других факторов, необходимо уделять внимание прямому получателю работы, ибо в его истории, отношениях, в его взлетах и падениях могут скрываться загадки и тайны, без

знания и понимания которых установление всех необходимых для исследования данных, может быть невозможно.

Поэтому только знание всех факторов и исследование всех эпизодов художественного наследия конкретного народа в их взаимной связи, с одной стороны, и обособленности по отношению к внешнему миру – с другой, позволит найти ключ к решению основного вопроса. Тем же ли остается искусство как выражение окружающей среды, которая создавала его на протяжении веков своей истории.

Появлению этих вопросов послужило настоящее исследование, которое из-за своего характера и других обстоятельств требует некоторого пояснения. Отправной точкой являются художественные достижения территории бывшей Речи Посполитой, в основном в области живописного портрета, на протяжении второй половины XVI в. и первой половины XVII в. Однако такое сужение сферы исследований не означает узкой направленности проблематики. В области художественной культуры принадлежность отдельных достижений и их взаимосвязи, как внутренние, так и внешние, решают не только топографические моменты, но и, прежде всего, общий круг интересов, в рамках которых они возникают. Отсюда и некоторые особенности, которые сказываются с особенной четкостью на одном географическом участке, вдруг обнаруживают аналоги на других территориях, и, только вместе рассматриваемые, могут дать исчерпывающую картину целиком.

Список литературы

1. Ломидзе Г. И. Единство и многообразие. 2-е изд., доп. Москва: Совет. писатель, 1960. 527 с.
2. Gębarowicz M. Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego renesansu w Polsce. Toruń: T-wo Naukowe w Toruniu; Łódź: Państwowe Wydaw. Naukowe, 1962. 413 s. (Prace Wydziału filol.-filoz.; t. 13, z. 2).
3. Piwocki K. Zagadnienie rodzimej twórczości w badaniach nad sztuką polskiego renesansu // Studia renesansowe. Wrocław 1956. T. 1. S. 87–121.

References

1. Lomidze G. I. Unity and diversity. 2nd ed., add. Moscow: Sovet. pisatel', 1960. 527 (in Russ.).
2. Gębarowicz M. Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego renesansu w Polsce. Toruń: T-wo Naukowe w Toruniu; Łódź: Państwowe Wydaw. Naukowe, 1962. 413. (Prace Wydziału filol.-filoz.; t. 13, z. 2).
3. Piwocki K. Zagadnienie rodzimej twórczości w badaniach nad sztuką polskiego renesansu. *Studia renesansowe*. Wrocław 1956. 1, 87–121.

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ



Documentary information

Г. В. Варганова

Историко-библиотечные исследования в научном наследии А. Н. Ванеева

Статья посвящена рассмотрению научного наследия А. Н. Ванеева, выдающегося теоретика отечественного библиотековедения. Охарактеризован широкий тематический диапазон его исследований в области библиотечного дела и библиотечной науки. Особое внимание уделено методологическим подходам и научным методам, которые использовались исследователем при изучении истории идей, концепций и теорий, выдвинутых в библиотековедении, начиная с XI века до начала XX века. Анализируются обоснованные рассуждения ученого относительно основных требований, предъявляемых к научному исследованию. Охарактеризованы базовые этапы научных исследований, начиная от выбора темы, определения проблемы, анализа и интерпретации источников (официальных и личных) в рамках исторического подхода. Подчеркивается значимость разработанной А. Н. Ванеевым периодизации развития отечественной библиотековедческой мысли в России.

Ключевые слова: библиотековедение, методология, научное наследие А. Н. Ванеева, этапы историко-библиотековедческого исследования, методологические подходы, исторический подход

Galina V. Varganova

Historical library science researches in scientific heritage of A. N. Vaneev

The article is devoted to scientific heritage of A. N. Vaneev, outstanding Russian researcher in library science, founder of scientific discipline history of library science. The wide range of thematic diapason of his researches in library practice and library science is described. Analytical overview of the methodological approaches and scientific methods A. N. Vaneev mastered to reconstruct the history of ideas, concepts, and theories advanced in library science from the XI century to the beginning of XX century is represented. Sound reasoning and argumentations of the key elements of scientific research process are discussed. The primary attention is paid to main stages of designing and doing historical research in library science, from the selection of the topic, determination of research problem, review of literature, analyze, and interpretation of source materials (official and private) in the context of historical approach. The author emphasizes the significance of periodization of library science ideas in Russia worked out by A. N. Vaneev and highly appreciated by professional community.

Keywords: library science, methodology, scientific heritage of A. N. Vaneev, stages of research, methodological approaches, historical approach

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-156-162

Научное наследие А. Н. Ванеева имеет основополагающее значение для развития отечественного библиотековедения. Плодотворный творческий путь ученого – история жизни, посвященная библиотечному делу и библиотечной науке [1].

Тематический диапазон его научных интересов необычайно широк: роль и место библиотековедения в системе наук, теория и методология библиотековедения, история библиотечного дела и библиотечной науки, управленческая, организационная, научно-исследовательская и методическая деятельность библиотек, обслуживание читателей, руководство чтением, внедрение передового опыта и др. Ценность публикаций А. Н. Ванеева не только в широком охвате тематики, но также в новизне постановки и решения теоретико-методологических и организационных проблем, в выдвижении продуктивных идей, концепций и учений.

Глубокий интерес к изучаемым темам, стремление многоаспектно раскрыть заложенные в них смыслы, лаконичность изложения, отсутствие декларативных утверждений, выдвижение на первый план аналитического подхода, доказательность выводов определяют творческий стиль ученого.

В 1980 г. выходит в свет монографическое издание А. Н. Ванеева «Развитие библиотековедческой мысли в СССР» [2]. Известные отечественные библиотековеды отмечают, что «данное концептуальное исследование вывело А. Н. Ванеева в первые ряды теоретиков-библиотековедов, активно обсуждавших и творчески развивавших в то время основополагающие проблемы теории и методологии советского библиотечного дела» [3, с. 8.]. Ученый впервые вводит в научный оборот понятие «библиотековедческая мысль», отражающее взгляды, мысли, идеи, концепции,

теории, которые принадлежат специалистам разных эпох, и формируют библиотековедение как науку [2]. В 2002 г. издан научный труд А. Н. Ванеева «Развитие библиотековедческой мысли в России, XI – начало XX века» [4]. Появление данных монографии знаменовало собой приоритетность вклада А. Н. Ванеева в разработку научной дисциплины «история библиотековедения» [5].

Разработке ученым генезиса развития библиотековедческой мысли предшествовало многолетнее и детальное изучение А. Н. Ванеевым работ К. И. Абрамова, В. А. Артисевич, Ю. В. Григорьева, Н. И. Карклиной, Л. Б. Хавкиной, Я. И. Ривлина, Н. М. Сикорского, О. С. Чубарьяна и др. [2]. В своих публикациях вышеназванные специалисты задавались вопросами о связи библиотечной практики и необходимости ее научного осмысления, фрагментарно характеризовали взгляды предшественников на организацию исследовательской работы в библиотеках и др. Их след истории нашей науки значителен: многие вели большую общественную работу и стали выразителями интересов всего профессионального сообщества, другие уделяли больше внимание научной составляющей профессии и стремились внести вклад в конструирование ее теоретических и методологических основ.

Однако превращение истории библиотековедения в подлинную науку связано с именем А. Н. Ванеева, который благодаря своему таланту и титаническому труду создал многомерную картину ее зарождения, становления и развития.

Ученый-теоретик понимал, что целостное познание библиотечной науки невозможно без изучения ее истории. Сегодня публикации А. Н. Ванеева по истории библиотековедения позволяют наполнить конкретным смыслом такие важные понятия, как категории и принципы науки, динамика научного знания, традиции и инновации в науке, причинность, следствия, тенденции и закономерности развития и др.

История библиотековедения играет эвристическую роль в разработке научного знания, являясь источником появления новых идей, необходимых для решения современных проблем библиотечной теории и практики. В ходе своего исторического исследования ученый подтверждает или опровергает значимость ранее выдвинутых гипотез, доказательность интерпретаций, надежность объяснений, тем самым стимулирует дальнейший прогресс научного поиска. История библиотековедения способствует преодолению барьера, который возникает между вновь разрабатываемыми научными подходами и устоявшимися представлениями о векторах развития библиотеки, нашедшими поддержку профессионального сообщества в предыдущие годы.

А. Н. Ванеев, опираясь на прошлое, поднимает профессиональные вопросы, значимые для современного состояния библиотечно-информационной сферы.

А. Н. Ванеев, определив проблемное и теоретическое поле истории библиотековедения, разрабатывал методологический инструментарий историко-библиотекovedческих исследований.

На протяжении своей профессиональной пути ученый неоднократно обращался к решению разноплановых и сложных методологических проблем, понимая, что фундаментальность разработки методологии позволяет правильно показать ход исторического процесса, вскрыть значение отдельных исторических фактов, показать их взаимосвязь и взаимообусловленность [9; 11]. С точки зрения А. Н. Ванеева, методологии библиотековедения – это учение о принципах построения, формах и способах научного познания объекта библиотечной науки [6].

Проведенный анализ публикаций ученого показывает, что методология истории библиотековедения рассматривается им в качестве единого целостного понятия независимо от потенциально возможных функциональных аспектов ее конкретного применения. Автор подчеркивает относительную самостоятельность развития дисциплин библиотековедческого цикла, но в тоже время указывает на их множественные связи с другими науками [2, с. 201–202]. Методология истории библиотековедения связана с методологическими достижениями философии, культурологии, социологии, педагогики, психологии и др. Малейшая недооценка этих связей обедняет методологический аппарат истории библиотековедения, придает ему односторонний и, в конечном счете, ориентировочный характер.

Методологической основой исследования «Развитие библиотековедческой мысли в СССР» стало марксистско-ленинское учение о культуре и культурной революции. Ученый отмечал, что в период монополии коммунистической идеологии методологической основой любого библиотековедческого исследования, независимо от его темы, была марксистско-ленинская философия. Отказ от этой философии как «единственно верной» потребовал поиска новых методологических основ [7, с. 3]. В последующие годы А. Н. Ванеев позитивно оценивал использование отечественными исследователями множества методологических подходов, позволяющих получить достоверное и надежное знание: исторического, науковедческого, системного, структурного и др. [7; 8].

А. Н. Ванеев рассмотрел и детально охарактеризовал этапы историко-библиотекovedческих исследований, своеобразие используемых учены-

ми форм и методов познания. Проведение данной трудоемкой работы стало важнейшей предпосылкой качества историко-библиотековедческих исследований ученого.

Особое значение А. Н. Ванеевым уделяется разработке принципов отбора, анализа и интерпретации масштабного в проблемно-тематическом и типологическом отношении материала по истории библиотечной науки.

Автор подчеркивает, что эмпирической базой исследований являются письменные источники: официальные (директивные материалы, отчеты о работе библиотек и их отдельных подразделений, стенографические записи протоколов мероприятий, материалы делопроизводственного характера), научные источники (монографии, сборники научных работ, статьи и др.), личные документы (письма, заметки, записки, воспоминания, автобиографии, и др. [9].

История библиотековедческой мысли непрерывна в своем развитии, поэтому необходимо анализировать всю совокупность публикаций библиотечных специалистов, соответствующую теме, а не только произвольно выбранные документы. Это содействует выявлению большего количества фактов, установлению их взаимосвязи и взаимообусловленности, помогает уяснить тенденции развития библиотековедческой мысли.

Особенно важны факты, свидетельствующие о поддержке или критике новых идей со стороны государственных органов власти, представителей профессионального сообщества, специалистов смежных отраслей научного знания. «Мы должны, – отмечает А. Н. Ванеев, – объяснять позиции, исходя из уровня существовавших тогда социальных, политических, философских и библиотековедческих знаний» [9, с. 25].

Новые факты способствует определению не всегда явно проявляемой тенденции и форм развития библиотековедческой мысли, позволяют увидеть общее направление идей профессионального сообщества, скрытое за массой случайностей. Это создает условия для того, чтобы восполнить неполноту в знаниях, с иного ракурса взглянуть на давно известные события и явления, и заново, а иногда с весьма существенными коррективами, воспроизвести картину отдаленного прошлого развития библиотековедческой мысли.

В содержательном плане неполнота означает отсутствие исчерпывающей информации об изучаемом периоде развития библиотековедения и составляет объективную предпосылку его развития, так как поставленный исследователем вопрос остается открытым и требует ответа. В этой связи возвращение к изучению какой-либо темы помогает исследователю найти дополнительные

сведения, уточнить выдвинутые специалистами идеи, доказать непротиворечивость теоретических концепций.

Кроме того, возможна ситуация возвращения в актуальный научный оборот идей ученых, высказанных в прошлые десятилетия, которые ранее не нашли поддержку и понимание. А. Н. Ванеев подчеркивал, что некоторые идеи то активно воспринимаются сообществом, то уходят на второй план. Возникает необходимость заново, под новым углом прочесть старые материалы о прошлом, привлечь новые, чтобы получить объективное знание о развитии библиотечной теории и практики [9, с. 40]. Идущее вслед молодое поколение специалистов может увидеть в них конструктивные элементы научных концепций и походов.

А. Н. Ванеев неоднократно возвращался к уже изученным темам и включал в поле своего исследования анализ материалов, которые ранее не находились в фокусе его внимания. Тем самым он расширял проблематику историко-библиотековедческих исследований, закрывал лакуны, связанные с определенными этапами развития науки, и уточнял семантическую сторону идей прошлого.

Большое внимание ученым уделяется интерпретации, в ходе которой исследователь должен оценить все выявление идеи, концепции, теории и научные походы в контексте их воздействия на развитие библиотековедения, стимулирования разработки и обоснования новых научных направлений. Интерпретация требует знания исторического фона развития библиотековедения, влиявших на него внешних и внутренних факторов. Особое значение уделяется тому, чтобы интерпретация не была оторвана от общего хода исторического процесса [9, с. 28].

Такой путь позволил автору по крупицам восстановить целостную картину исторического пути развития библиотековедения. Ученый обращает внимание на те мысли, идеи, концепции, которые несут в себе элементы предсказательного потенциала и обеспечивают прирост и обогащение библиотековедческого знания. Подвергая глубокому анализу и интерпретации публикации ученых прошлых лет, он не только подчеркивает их новаторство и весомое значение, но и обнаруживает внутреннюю логику движения библиотековедческой мысли, характерной для разных эпох.

Развитие историко-библиотековедческих исследований во многом зависит от разработки методологических проблем. В ходе своих исследований А. Н. Ванеев в большей мере использовал исторический, науковедческий, системный, структурный, функциональный, структурно-функцио-

нальные подходы и связанные с ними научные методы.

При проведении историко-библиотечных исследований ученый подчеркивает особую значимость принципа историзма. Важность данного принципа, с точки зрения А. Н. Ванеева, заключается в том, что процесс логического познания явлений находится в диалектическом единстве с процессом их исторического развития [2; 10].

Анализ трудов ученого показывает, что он опирался не только на принцип историзма, но и на исторический подход, предполагающий исследование динамики, изменений и трансформаций развития библиотечной мысли. Анализ развития библиотечной мысли ученый проводит с исторической и логической точек зрения [5].

Научный подход, отмечает А. Н. Ванеев, требует выделения общих признаков, по которым можно судить о теоретическом уровне той или иной совокупности знаний, дающей ей право называться наукой. К ним относятся: определение предмета и объекта, выработка ее понятий, установление обобщающей теории или принципов, позволяющих объяснить множество фактов [2, с. 197; 12, с. 77]. В современных условиях научный подход располагает значительно большим потенциалом и инструментарием, чем в 1960–1970-х гг., для изучения библиотечной мысли.

В рамках исторического и научного подходов А. Н. Ванеев решает сложную в методологическом отношении проблему периодизации, которая не могла не возникнуть перед ученым, поставившим перед собой грандиозную задачу создания панорамы развития библиотечной мысли в ретроспективном контексте.

Несмотря на широкое распространение метода исторической периодизации в социальных и гуманитарных науках, необходимо отметить, что любая периодизация в определенной степени приближительна. Ее абсолютная точность вряд ли возможна. Острыми проблемами являются выбор критерия(ев) периодизации, определение временных границ, демаркирующих один период от другого, возможности деления каждого выбранного периода не несколько других, с меньшими хронологическими рамками и др. Наряду с этим следует учитывать, что достаточно трудно определять точные даты появления идей и взглядов в отдаленные от нас периоды, характеризующиеся низким уровнем коммуникативных связей библиотечной и отсутствием возможности их широкой трансляции в периодических и непериодических изданиях и др.

Предложенная автором периодизация основана на учете единства теории и библиотечной

практики, которая является первопричиной зарождения, становления и развития библиотечной мысли. Развитие библиотечной – это возрастание ее когнитивного потенциала, отражающее ориентацию на адекватное проникновение в сущность и особенности библиотечной практики, ее глубокий анализ и оценку. Получая свой импульс от практики, отвечая на него, библиотечная формировалась как наука и обретала свое лицо.

А. Н. Ванеев справедливо подчеркивает, что не следует воспроизводить в истории науки общую периодизацию истории, что переход от одного периода к другому должен быть почерпнут в собственном развитии науки и принадлежать ему [2, с. 7].

Периодизация истории развития библиотечной мысли определяется комплексом объективных процессов, происходящих в обществе и библиотечного дела в изучаемые периоды времени, которые сформировали проблемное поле библиотечной науки.

Развитие библиотеки как социального института и теоретико-методологическое осмысление ее деятельности потребовали от автора изучения исторического фона и исторических обстоятельств развития библиотечного дела (социальные, культурные, политические, экономические и др. факторы), в рамках которого развивались исследуемые автором процессы и явления.

В фокусе приоритетного внимания А. Н. Ванеева – движение человеческой мысли: появление идей, концепций, теорий, и методологический инструментарий, используемый для их разработки. Содержание каждого выдвинутого А. Н. Ванеевым в периодизации временного отрезка определялось, в том числе передовыми идеями, которые транслировались в библиотечное сообщество.

При характеристике каждого выделенного хронологического периода возникала сложная в методологическом отношении проблема необходимости учета неравномерности развития библиотечного дела в разных регионах страны. Библиотечное строительство имело не схожую динамику с точки зрения количества библиотек определенного типа, состава и структуры кадров, активности внедрения передового опыта и др.

Ученый использовал диахронический метод, позволяющий исследовать библиотечную мысль в ее развитии в последовательные исторические периоды. Смена вышеназванных периодов, по мнению ученого, выражает самое общее генеральное направление поступательного движения библиотечного дела и динамики его теоретико-методологического осмысления.

Синхронический метод позволил исследовать и сравнивать идеи, взгляды, концепции, теории библиотечных специалистов, работавших в разных пространственных локациях, и в различные временные периоды. Синхронизация позволяет вывить общие и индивидуальные черты в динамике развития библиотечного дела и библиотечной науки.

Отметим, что многочисленные публикации ученого свидетельствуют о том, что в своих исследованиях по развитию истории библиотековедения он придерживается сочетания диахронического и синхронического методов.

В результате проведенной масштабной работы по изучению множества противоречивых явлений, процессов, характерных для эпохи и библиотечной деятельности, ученый смог преодолеть описательность, изолированность, односторонность и схематизм.

А. Н. Ванеев использовал метод исторической аналогии, который позволяет не только правильно оценивать прошлое. Умозаключения по аналогии с прошлым составляют важную часть построения прогнозов на будущее [9, с. 27].

Ученый наполнял содержанием каждый период, акцентировал эволюцию взглядов библиотекведов по общетеоретическим и методологическим проблемам. Периодизация, разработанная А. Н. Ванеевым, дает сущностную характеристику основных этапов зарождения, становления и развития отечественной библиотековедческой мысли. Автор показал процесс наследования достижений библиотековедческой мысли, дал возможность понять, как теоретические идеи и выводы, возникшие в предшествующие исторические периоды, становились стимулом для разработки новых идей и концепций.

В монографии «Развитие библиотековедческой мысли в России, XI – начало XX века» автор выделяет хронологические периоды: XI–XVII вв., первая половина XIX в., вторая половина XIX в., начало XX в. В книге «Развитие библиотековедческой мысли в СССР» в качестве важнейших вех формирования библиотековедческих мыслей, идей, концепций даны следующие периоды: 1917–1928 гг., 1929–1945 гг., 1946–1958 гг., 1959 – начало 1980 гг. [2; 4]

Исторический подход по своим логико-гносеологическим основаниям имеет прямое отношение к сравнительному методу. Изучение исторического процесса, которое сводится к его хронологическому описанию, не дает возможности подойти к выявлению закономерностей развития библиотечной науки. В этой связи ученый прибегает к сравнительному методу, без использования которого разработка истории библиотековедения невозможна.

Автор учитывает особенности времени и места изучаемых процессов и явлений, стремится к их теоретическому осмыслению. Ученый проанализировал выдвигавшиеся специалистами идеи и концепции, как принятые профессиональным сообществом, так и отвергнутые, провел их сравнительный анализ, определил причины и истоки их появления на основе установления связи с практикой библиотечного строительства, выявил общее и различие во взглядах библиотечных специалистов. Это открыло возможности для изучения и более глубокого анализа индивидуальных идей и взглядов специалистов, проживающих в разных регионах страны и определения на этой основе пробивающих дорогу общих закономерностей.

Сравнительный метод используется ученым при определении понятий, входящих в терминологический аппарат библиотековедения, установлении их отличительных признаков и отличия от других схожих или смежных понятий (объект, предмет библиотековедения, функции библиотеки, взаимосвязи библиотековедения с другими науками, читательский интерес, руководство чтением, передовой опыт библиотек и др.). Данный метод востребован при изучении идей и концепций (их сходство, различие, анализ) библиотечных специалистов, выдвинутых в разные периоды развития библиотечного дела и библиотечной науки и др.

Сравнительный метод применялся при отборе, группировке и систематизации материала при определении периодов развития библиотековедческой мысли. «Сравнивая явления и предметы, устанавливая повторяемость фактов, сходство между ними, исследователь имеет возможность проследить закономерные связи между ними, выявить основные тенденции развития рассматриваемой проблемы» [9, с. 28].

Отмечая поисковые возможности сравнительного метода, А. Н. Ванеев одновременно утверждает, что его широкое использование отечественным библиотековедением преследовало не только просветительские, но и политические цели, особенно при сравнении развития и состояния отечественного и зарубежного библиотечного дела.

Типологический метод основан на описании и сопоставлении изучаемых объектов и предметов, что создает условия для их понимания и объяснения, выявления закономерностей их развития. По мнению А. Н. Ванеева, типологические проблемы являются одними из основных в науке [11]. Методологический интерес представляют публикации ученого по типологии библиотек, типологии читателей, типологии конфликтов, возникающих в библиотечных учреждениях и др.

В ходе проведения научных исследований А. Н. Ванеев широко использует системный подход. Подход к объекту как к системе означает, что главное внимание направляется на способ связи частей, элементов и подсистем объекта в единое целое, на выявление функций каждого элемента в этом целом [2; 8]. Структурный, функциональный и структурно-функциональный подходы также были востребованы ученым в ходе изучения динамики развития библиотечной мысли.

В рамках вышеназванных подходов автором рассматриваются такие вопросы, как определение роли и места библиотечной науки в системе наук, выявление ее соотношений с другими науками, социальное библиотечное управление как общественная наука, миссия библиотеки – социальная роль – социальные функции, традиции и инновации в библиотечном деле, руководство чтением, управленческие функции в централизованных библиотечных системах и др.

При решении проблем организационно-методического руководства библиотекой, управления качеством обслуживания пользователей автор не отрывает структурный анализ от деятельности библиотеки в целом, не изымает изучаемую структуру из системы, в рамках которой она существует.

Широкое распространение в его трудах находит статистический метод, основанный на исследовании массовых явлений в библиотечном деле, их количественной оценке в динамике и взаимосвязи, что помогает проследить особенности идей и концепций, выдвигаемых специалистами. В этой связи ученый, выявляя истоки появления новых идей в разных регионах страны, неоднократно обращался к методам статистического наблюдения, изучал и сопоставлял статистические данные, отраженные в переписях, планах и отчетах библиотек, журналах регистрации читателей, протоколах совещаний, программ семинаров, конференций и др.

Анализ и интерпретация статистического материала являются важной частью исследований, проведенных А. Н. Ванеевым. Статистические данные и их сравнительный анализ позволили автору вскрыть динамику развития библиотечной практики и библиотечной науки, показать их взаимодействие с другими сферами жизнедеятельности общества, в частности, со сферами культуры, политики, образования и другими.

Научное наследие А. Н. Ванеева позволяет нам увидеть историческую логику и механизмы развития библиотечного дела, найти нити, связывающие идеи прошлого с современными, понять, что корни многих проблем, характерных

для современного библиотечного дела, связаны с рядом прошлых установок понимания сущности библиотеки, библиотечной практики и библиотечной науки.

Методологический инструментарий, используемый А. Н. Ванеевым при изучении развития библиотечной мысли, открывает широкую дорогу исследователям, которые непременно впишут новые и волнующие страницы в историю нашей науки.

Список литературы

1. Варганова Г. В. Библиотечная наука как смысл человеческой жизни // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. Санкт-Петербург: С.-Петерб. гос. ин-т культуры, 2019. Т. 218: Ванеев А. Н. Развитие библиотечной мысли в СССР, 1917–1980. С. 11–14.
2. Ванеев А. Н. Развитие библиотечной мысли в СССР. Москва: Книга, 1980. 232 с.
3. Михеева Г. В., Фирсов В. Р. Библиотечная мысль в ее развитии: постижение основ // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. Санкт-Петербург: С.-Петерб. гос. ин-т культуры, 2019. Т. 218: Ванеев А. Н. Развитие библиотечной мысли в СССР, 1917–1980. С. 6–10.
4. Ванеев А. Н. Развитие библиотечной мысли в России, XI – начало XX века. Москва: Пашков Дом, 2002. 303 с.
5. Варганова Г. В. А. Н. Ванеев-основоположник научной дисциплины история библиотечного дела // Ванеев А. Н. Развитие библиотечной мысли в России, XI – начало XX века. Санкт-Петербург: С.-Петерб. гос. ин-т культуры, 2018. С. 6–19.
6. Ванеев А. Н. Разработка методологических и методических проблем библиотечного дела (обзор публикаций второй половины XX века) // Библиосфера. 2007. № 3. С. 47–52.
7. Ванеев А. Н. О методологической базе библиотечных исследований // Библиосфера. 2008. № 4. С. 3–6.
8. Ванеев А. Н. Библиотечное дело: Теория. Методика. Практика: к 80-летию со дня рождения автора. Санкт-Петербург: Профессия, 2004. 368 с.
9. Ванеев А. Н. История библиотечного дела и библиотечного дела. Санкт-Петербург: Изд-во «Рос. нац. б-ка», 2012. 308 с.
10. Ванеев А. Н. О принципе историзма и историческом подходе в библиотечных исследованиях // Библиосфера. 2010. № 2. С. 3–7.
11. Ванеев А. Н. Библиотечное дело в России конца XX века: общетеорет. концепции и дискуссии. Санкт-Петербург: Профессия, 2007. 248 с.
12. Ванеев А. Н. Когда в России библиотечное дело стало наукой // Библиосфера. 2016. № 3. С. 75–79.

References

1. Varganova G. V. Library Science as the Meaning of Human Life. *Works of the Saint-Petersburg State Institute of Culture*. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State Inst. of Culture, 2019. 218: Vaneev A. N. Development of library science in the USSR, 1917–1980. 11–14 (in Russ.).
2. Vaneev A. N. Development of library science thought in the USSR. Moscow: Kniga, 1980. 232 (in Russ.).
3. Mikheeva G. V., Firsov V. R. Library thought in its development: understanding the foundations. *Works of the Saint-Petersburg State Institute of Culture*. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State Inst. of Culture, 2019. 218: Vaneev A. N. Development of library science in the USSR, 1917–1980. 6–10 (in Russ.).
4. Vaneev A. N. Development of library science in Russia, XI – the beginning of the XX century. Moscow: Pashkov's house, 2002. 303 (in Russ.).
5. Varganova G. V. A. N. Vaneev – the founder of the scientific discipline of the history of library science *Vaneev A. N. Development of library science thought in Russia, XI – the beginning of the XX century*. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State Inst. of Culture, 2018. 6–19 (in Russ.).
6. Vaneev A. N. Development of methodological and methodological problems of library science (review of publications of the second half of the 20th century). *Bibliosphere*. 2007. 3, 47–52 (in Russ.).
7. Vaneev A. N. On the methodological base of library research. *Bibliosphere*. 2008. 4, 3–6 (in Russ.).
8. Vaneev A. N. Librarianship: Theory. Methodology. Practice: to the 80th birthday of the author. Saint-Petersburg: Professiya, 2004. 368 (in Russ.).
9. Vaneev A. N. History of librarianship and library science. Saint-Petersburg: Nat. Libr. of Russia, 2012. 308 (in Russ.).
10. Vaneev A. N. On the principle of historicism and historical approach in library research. *Bibliosphere*. 2010. 2, 3–7 (in Russ.).
11. Vaneev A. N. Library science in Russia at the end of the 20th century: gen. theoretical concepts and discussions. Saint-Petersburg: Professiya, 2007. 248 (in Russ.).
12. Vaneev A. N. When in Russia library science became a science. *Bibliosphere*. 2016. 3, 75–79.

Г. В. Михеева

**Отделение изящных искусств и технологии в Публичной библиотеке
(1850–1930 гг.)**

Новый этап в жизни Императорской Публичной библиотеки (ныне Российской национальной библиотеки) начался с 1850 г., когда ее директором стал М. А. Корф, который провел организационную перестройку Библиотеки, на много лет определив порядок ее деятельности. Библиотека стала функционировать по принципу обособленных отделений. Из крупнейших собраний по разным специальностям отделения превращались в устойчивые административные единицы. Впервые детально воссоздана история Отделения изящных искусств и технологии, содержащего уникальные фонды гравюр, литографий, нот и др. Раскрыта деятельность служивших в нем В. И. Соболевского, В. В. Стасова, И. И. Горностаева, Н. Д. Чечулина, Л. А. Саккетти, М. Л. Лозинского. Проанализированы порядок подготовки его каталогов и организация крупных коллекций, в частности Галереи Петра Великого. Обоснованы причины ликвидации отделенческой системы Публичной библиотеки и замены ее функциональной.

Ключевые слова: Императорская Публичная библиотека, Российская национальная библиотека, отделенческая структура библиотеки, В. И. Соболевский, В. В. Стасов, И. И. Горностаев, Н. Д. Чечулин, Л. А. Саккетти, М. Л. Лозинский

Galina V. Mikheeva

**Department of fine arts and technology in the Imperial Public Library
(1850–1930)**

A new stage in the life of the Imperial Public Library (now the National Library of Russia) began in 1850, when M. A. Korf, who carried out the organizational restructuring of the Library, became its director for many years and determined the order of its activities. The Library began to function on the principle of separate departments. From the largest meetings in various specialties, the departments turned into stable administrative units. For the first time, the history of the Department of Fine Arts and Technology, containing unique collections of prints, lithographs, notes, and others, was recreated in detail. The activities of V. I. Sobolshchikov, V. V. Stasov, I. I. Gornostaev, N. D. Chechulin, L. A. Sakketti, M. L. Lozinsky, who served in it, are disclosed. The order of preparing its catalogs and the organization of large collections, in particular the Peter the Great Gallery, are analyzed. The reasons for the liquidation of the departmental system of the Public Library and the replacement of its functional one is substantiated.

Keywords: Imperial Public Library, National Library of Russia, departmental library structure, V. I. Sobolshchikov, V. V. Stasov, I. I. Gornostaev, N. D. Chechulin, L. A. Sakketti, M. L. Lozinsky
DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-163-171

История Императорской Публичной библиотеки (ныне Российской национальной библиотеки) в дореволюционный период отчетливо делится на два этапа. Новый, второй этап в ее жизни начался с 1850 г. Как отмечали впоследствии историки Библиотеки, «деятельность Корфа... легла нестираемой гранью... и стала как бы эрой библиотечного летосчисления: до Корфа и после Корфа. До Корфа Библиотека была публичной скорее по имени, после него стала публичной в действительности. Выдвинув на первый план это ее главное свойство и предназначение, барон Корф направил Библиотеку на путь чрезвычайно плодотворного развития, сообщил ей ускоренный темп существования, вдохнул в нее новую душу» [1, с. 184].

Пришедший на пост директора Публичной библиотеки 18 ноября 1849 г. М. А. Корф провел тщательную ревизию подведомственного ему учреждения. Вывод его был безрадостным: к этому времени значительный рост объемов фондов Библиотеки, отставание подготовки каталогов, отсутствие установленной ответственности за возникшие еще в период А. Н. Оленина отраслевые отделения со всей остротой ставили вопрос об организационной перестройке структуры Библиотеки.

В определении направления перестройки деятельности Библиотеки М. А. Корф во многом полагался на мнение профессионалов-библиотекарей. Это принципиально отличало его подход от политики предшествовавшего ему на посту директора Д. П. Бутурлина [2, с. 83].

О жизни Библиотеки в бутурлинское время В. И. Собольщикова вспоминал: «Не было совокупной научной деятельности, совещаний, размена впечатлений, не было, наконец, критики, без которой многосложное дело библиографии... хорошо идти не может» [3, с. 82].

14 апреля 1850 г. М. А. Корф подписал приказ, положив в основу его коллективное мнение библиотекарей, выработанное на многочисленных собраниях, которые он провел в конце 1849 г. – начале 1850 г. Этот приказ касался коренной реформы самой структуры Библиотеки, организации ее работ, составления каталогов [4, с. 100].

Если до того времени пятнадцать отраслевых отделений книг на иностранных языках не были административными единицами Библиотеки, и каждое из них не имело определенного ответственного за него библиотекаря, то теперь все отделения были распределены между десятью библиотекарями, на каждого из которых была возложена личная ответственность за сохранность и устройство вверенного ему отделения, за его каталогизацию и выдачу книг, за комплектование отделения новой литературой [1, с. 274–275]. Из крупнейших собраний по разным специальностям отделения превращались в устойчивые административные единицы.

В числе созданных отделений особо выделялось организованное по настойчивой инициативе М. А. Корфа Отделение иностранных сочинений о России, названное В. В. Стасовым «беспримерным отделением» Россия [5, с. 122]. Именно ему уделялось М. А. Корфом и всеми сотрудниками, которые единодушно поддерживали директора в этом его начинании, самое пристальное внимание, и на его пополнение выделялись все необходимые средства [6, с. 16–18].

Не меньшее внимание уделял М. А. Корф и богатейшему по своему составу Отделению изящных искусств и технологии, поручив заведование им В. И. Собольщikovу, которого директор называл «одним из надежнейших своих сотрудников и вообще человеком для Библиотеки неоцененным» [1, с. 215]. В значительной степени благодаря М. А. Корфу Отделение искусств в 1856 г. обогатилось роскошными изданиями «по части архитектуры и орнаменталистики, а также фотографическими снимками с памятников искусств», приобретенными им во время его поездок во Францию и Голландию.

Среди важнейших направлений деятельности Библиотеки при ее перестройке М. А. Корф полагал скорейшее завершение составления каталогов в каждом отделении.

К этому времени у В. И. Собольщикова был богатый опыт каталогизации эстампов, и состав-

ленный им к 1849 г. каталог этих изданий, включивший более 40 тыс. листов гравюр, пользовался широкой известностью и спросом [7, с. 171]. Каталогизационные работы он продолжил и в дальнейшем.

К 1853 г. в Отделении изящных искусств и технологии были составлены все три каталога (алфавитный, систематический и инвентарный) на все книги по искусству, кроме музыкальных нот [8, с. 120]. По подотделу технологии – алфавитный и инвентарный. К этому времени Отделение по состоянию каталогов было признано образцовым [9, с. 33–34].

К середине 1850-х гг. в старой системе А. Н. Оленина, положенной в основу отделенческой структуры Библиотеки, все больше стали ощущаться несоответствия, поскольку к этому времени появились новые науки, получили развитие естествознание, техника, далеко вперед шагнули промышленность и сельское хозяйство, увеличился спрос на литературу по этим отраслям, росло число изданий, посвященных им, в фондах Библиотеки. Неоднократно возникали споры о том, в какое отделение направлять ту или иную книгу. Так в 1857 г. М. А. Корф поручил заведующему Естественнoнаучным отделением К. А. Беккеру и заведующему Отделением искусств и технологии В. И. Собольщикову решить вопрос о том, «к которому из заведываемых Отделений должны быть относимы сочинения о железных дорогах: к математике или а искусствам» [10, л. 4]. Решение достаточно частного вопроса привело к серьезной работе по изменению принятой классификации и распределению книг по отделениям. К. А. Беккер разработал проект по совершенствованию оленинской системы, оставив в неприкосновенности главные деления и постаравшись точнее определить содержание и границы каждого отделения, особенно в части смежных областей знания [8, с. 132]. Однако эта работа не была завершена, а сам проект К. А. Беккера обнаружить до настоящего времени так и не удалось [11, с. 173].

Тем не менее в ряде отделений производились работы по совершенствованию систематических каталогов с учетом современного тому времени состояния области знания. Так в отчете за 1859 г. В. И. Собольщikov отмечал, что приводится в порядок систематический каталог в Отделении искусств, «причем прежняя система изменяется сообразно новейшему взгляду на искусства» [12, л. 11].

Принципиально изменилось в корфовский период и внутреннее оформление Библиотеки, нарядными и привлекательными стали ее интерьеры, повсюду разворачивались выставки. Впереди всех в этом отношении было Отделе-

ние изящных искусств и технологии. Вот что отмечено в «Воскресном обозрении Императорской Публичной библиотеки» – своеобразном путеводителе по Библиотеке для посетителей, желающих ознакомиться с ее богатствами: «В... художественно-иностранном отделе также находится много любопытных выставок, между которыми особенно обращают внимание снимки (фотографии. – Г. М.): Последний день Помпеи Брюллова, Разрушенный Иерусалим Каульбаха – а из портретов: Вандик и Людовик XV, исполненные красками Леблона... в отделении художеств находится гравюр, как русских, так и иностранных, приблизительно до девяноста тысяч экземпляров <...> В этой же небольшой зале помещается и „Технологическое отделение“. Для обзора обоих отделений предлагаются каталоги, как алфавитные, так и систематические» [13, с. 14].

Как справедливо отмечают специалисты, «за всю историю Библиотеки ни одно отделение не сменило столько наименований, как это. При Оленине его называли „Собранием эстампов и роскошных изданий“, при Бутурлине – вначале „Отделением свободных и изящных искусств, математики и прикладных естественных наук“, затем „Отделением свободных и изящных искусств“, при Корфе – „Отделением искусства и технологии“. Впоследствии оно называлось „Художественным отделением“ (с 1857 г.). Менялась не только вывеска, но и содержание. В Отделении искусств входили, кроме гравюр, сочинения, относящиеся к искусству вообще, музыке, гимнастике, фехтованию, танцам, плаванию» [9, с. 27].

К середине 1860-х гг. объединение «изящных искусств и технологии» в одном отделении стало анахронизмом, фактически прежнее объединение их потеряло свою актуальность, и в Библиотеке наблюдалось стремление к выделению двух самостоятельных отделений – Отделения (изящных) искусств и Технологического отделения (или Отделения технологии), которые, впрочем, часто назывались вместе по-прежнему Отделением искусств и технологии. Способствовало этому и то, что оба отделения возглавлял В. И. Соболевский. Чутко реагирующий на изменения запросов читателей, он в это время писал: «В новейшее... время место умозрений заняли науки положительные: математика, военные искусства, технология, естественные науки, политическая экономия завладели почти умами нового поколения» [цит. по: 4, с. 103].

К организации выставок по всей Библиотеке, помимо В. И. Соболевского, М. А. Корф широко привлекал и В. В. Стасова, особенно «по художественной части». В. В. Стасов начал посещать Императорскую Публичную библио-

теку и сотрудничать с В. И. Соболевским, изучать хранящиеся в его отделении гравюры с 1850 г. Уже в 1851 г. в нескольких витринах Отделения искусств были устроены витрины, в которых помещались редкие экземпляры эстампов. В. В. Стасов и В. И. Соболевский оформили в них выставку русской гравировальной школы, а затем – выставку итальянской, немецкой, нидерландской и французской школ. Для удобства рассматривания эстампов В. И. Соболевский изобрел специальный механизм, позволяющий поднимать рамки до вертикального положения и обращения их к свету. В 1857 г. была открыта выставка образцов всех родов гравирования, для которой приобретались специальные листы [1, с. 306]. В ней были представлены тавро и клеймо, первое применение гравюры для штемпелей; пиель (гравюра на серебре); решетчатая гравюра; гравюра, отпечатанная серной массой; гравюра на дереве, на меди, травленая крепкой водкой, карандашная манера; литография, хромо-литография, цинкография, гальваногрфия. Фотография разных родов (на стекле, камне, стали) и пр. Подобной выставки на тот момент не было ни в одном европейском музее или библиотеке. Выставка была не просто популярной, она служила своеобразным пособием и, периодически пополняясь, просуществовала в Библиотеке вплоть до 1920 г.

Особое внимание в этом отделении уделялось читателям. Для работы художников с 1857 г. в Ларинском зале предусмотрели огромный стол, на котором было удобно рассматривать книги и эстампы большого формата. Для снятия копий сделали особые пюпитры. В год зал посещали до 1400 человек, в основном профессора и ученики Академии художеств [9, с. 41].

В создании не потерявшей и поныне привлекательности интерьеров Библиотеки немалую роль сыграл служивший в ней в этот период Иван Иванович Горностаев (1821–1874) – архитектор, рисовальщик, акварелист, историк. Он поступил на службу в Императорскую Публичную библиотеку в 1856 г. в Отделение изящных искусств и технологии под начало В. И. Соболевского, который был женат на его сестре и тесно общался со всей семьей архитекторов Горностаевых [9, с. 24]. И. И. Горностаев включился в обработку новых книг по искусству и отражал сведения о них в систематическом и алфавитном каталогах.

Совместно с В. И. Соболевским академик И. И. Горностаев составил проект нового корпуса Библиотеки, который впоследствии стал называться Соболевским [4, с. 117]. В 1857 г. по проекту И. И. Горностаева с участием В. И. Соболевского была отремонтиро-

вана одна из угловых комнат нижнего этажа, получившая сначала название «средневековой залы», а затем – «кабинета Фауста». Зала напоминала старинную монастырскую библиотеку, с готическими сводами, исписанными латинскими здравицами и заклетьями, со стрельчатыми окнами, отделанными цветными витражами, и вместила созданное Отделение инкунабул. По стенам были установлены огромные дубовые шкафы, в центре разместились массивные пюпитры, к которым были прикованы цепями увесистые фолианты.

И. И. Горностаев не оставлял свою работу в Отделении изящных искусств и технологии, где он совместно с Петром Николаевичем Петровым (1827–1891) – искусствоведом, историком, библиографом и автором исторических романов и повестей, поступившим на службу в Публичную библиотеку в 1860 г., – составлял указатель портретов не только из основного собрания Отделения, но и помещенных в книгах, хранящихся в других отделениях [9, с. 31–32].

Завершение работы над полными систематическими каталогами Отделения искусств позволило приступить к формированию отдельных целостных коллекций. Так в 1857 г. В. В. Стасов «безмездно» (т. е. бесплатно) трудившийся в этом отделении, приступил к созданию одной из самых интересных и известных коллекций Публичной библиотеки – Галереи Петра Великого. Он выявил все эстампы, в первую очередь, портреты Петра I в Отделении искусств, а также книги с портретами императора в Русском и Историческом отделениях, «Россики» и других. К собиранию материалов для этой грандиозно задуманной иконографии он привлек широкий круг почетных членов и корреспондентов Библиотеки, ее комиссионеров в России и за границей, антикваров, книгопродавцев, частных коллекционеров, обратился и в крупнейшие национальные библиотеки, дворцы и музеи Европы. В результате к 1861 г. была создана уникальная коллекция, единственная в мире по полноте, разнообразию и редкости, которая была выставлена для «постоянного обозрения» в залах Отделения искусств. Собираание материалов для «Галереи» продолжалось в течение всей жизни В. В. Стасова.

Он и впредь продолжал описание коллекций, выявленных им в фондах Отделения искусств и технологии. Так в «Отчете» Библиотеки за 1883 г. им был опубликован каталог «Фотографические и фототипические коллекции имп. Публичной библиотеки» [14], как известно, в значительной своей части собранные самим В. В. Стасовым.

Продолжалось составление каталогов и по технике. К 1864 г. по этому разделу был состав-

лен образцовый каталог [1, с. 362]. Пополнение фондов по технике, промышленности, сельскому хозяйству постепенно все возрастало. В период директорства И. Д. Делянова [15] Библиотека установила договорные отношения со 183 учеными учреждениями и обществами Европы, Азии и Америки [1, с. 343], что существеннополнило ее иностранные фонды по этим областям. Тогда же были введены процентные нормы на бюджетные пополнения разных отделений, кроме Русского и «Россики», которые комплектовались исчерпывающе.

В целях упорядочения работы отделений при И. Д. Делянове были установлены еженедельные совещания библиотечарей для обсуждения разного рода проектов и создания каталогов. Так было положено начало Совету Библиотеки, который был утвержден министром народного просвещения в 1870 г. [1, с. 373].

Происходили внутренние перемещения фондов и в самой Библиотеке. В 1877 г. коллекция английских патентов и привилегий, ранее входившая в Отделение истории, была перемещена в Отделение искусств и технологии. Подобные патенты поступали в Библиотеку в течение двух десятилетий и к этому времени составляли около 75 тыс. больших и малых брошюр, ежегодный прирост этой коллекции составлял 3500–4000 единиц [1, с. 363].

Количество отделений в Библиотеке не было стабильным и постоянно изменялось. К началу 1880-х гг. в Публичной библиотеке насчитывалось 11 отделений. К этому времени в составе Отделения искусств и технологии, кроме книг, насчитывалось 300 тыс. патентов (в виде томов, тетрадей, листов), собрание гравюр, литографий и пр. (124 595 листов) и собрание музыкальных нот (46 000 тетрадей) [8, с. 257]. Такой неоднородный состав этого отделения предусматривал наличие в нем разных каталогов: каталог на литературу по искусству и издания по технике, отдельно продолжали описываться и хранящиеся в нем коллекции и собрания. Так составленный В. И. Соболевским в свое время каталог эстампов был продолжен после его смерти В. В. Стасовым, который, кроме того, очень внимательно следил за библиографией по искусству, тщательно комплектовал ее и на этой основе регулярно пополнял Отделение искусства, использовал в обслуживании читателей, а также в своей критической, публицистической и исследовательской работе.

Назначенный заведующим этим Отделением в 1872 г. [16, с. 61] В. В. Стасов оставался на этом посту до 1906 г. до конца жизни. Бесконечно влюбленный в свое Отделение искусств, он постоянно способствовал его пополнению.

В письмах к своему другу В. П. Энгельгардту – астроному и общественному деятелю, основателю обсерватории Казанского университета – В. В. Стасов признавался в мае 1901 г.: «Покуда я управляю худож[ественным] отделом библиотеки, я считаю его своим родным детищем и пополняю его, кроме всего приходящего извне, всем, что хорошего мне дарят (вот уже лет 40) по части книг, рисунков и фотографий» [цит. по: 16, с. 68].

Большим событием, относящимся к годам руководства В. В. Стасовым Отделением искусств явилось издание в 1903 г. к 200-летию основания Санкт-Петербурга составленного им каталога «Галерея Петра Великого», в целом содержащего 561 описание изображений Петра I и 28 таблиц – снимков с наиболее интересных портретов [17].

Еще при жизни В. И. Соболевского в 1871 г. поступил на службу в Отделение искусств и технологии искусствовед и библиограф Николай Петрович Собко (1851–1906). Именно работа в этом Отделении способствовала созданию им капитального библиографического «Словаря русских художников», удостоившегося Уваровской премии и не потерявшего своего справочного значения и сегодня [18, с. 468–469].

В силу разных обстоятельств, прежде всего ограниченности штата, различные массивы в Отделении искусств обрабатывались неравномерно. Если томовые издания нот хранились на полках вместе с остальными книгами, и сведения о них отражались в общем алфавитном каталоге Отделения, то ноты горизонтального хранения до начала XX в. вообще не обрабатывались. Каталогизация их стала возможной только с приходом на службу в Отделение в 1896 г. Ливерия Антоновича Саккетти (1852–1916) – профессора Петербургской консерватории, историка музыки, автора многочисленных трудов [19]. В 1899 г. он совместно с В. В. Стасовым составил список музыкальных произведений на тексты А. С. Пушкина, а в 1908–1913 гг. описал до тех пор не обработанные ноты и составил из них самостоятельный алфавитный каталог.

После смерти В. В. Стасова заведующим Отделением искусств в 1905 г. был назначен Николай Дмитриевич Чечулин (1863–1927) – видный историк, член-корреспондент Российской академии наук, владелец обширной коллекции западноевропейской графики, охватывавшей период от средневековья до XIX столетия.

К этому времени Н. Д. Чечулин имел уже восьмилетний стаж службы в библиотеке. Он стал штатным сотрудником Отделения истории Императорской Публичной библиотеки в 1896 г., с 1904 г. его назначили заведующим Отделением филологии, откуда он и перешел на руководство

Отделением искусств [20, с. 25]. Существует мнение историков, что Н. Д. Чечулин по вступлении своем на пост заведующего Отделением нашел его в крайне запущенном состоянии: «К приходу Чечулина в Отделение оно было в совершенном беспорядке. Стасов совершенно не занимался текущими делами <...> Карточки на поступившие и покупаемые книги систематически не писали, каталога Отделения не было, а Стасов, обладая счастливой памятью, находил книги и без каталога» [цит. по: 18, с. 39–40]. Каталоги после В. И. Соболевского не пополнялись, около тысячи портретов из богатейшего поступившего собрания Д. А. Ровинского не были описаны.

С целью оптимальной организации и обработки фонда эстампов Н. Д. Чечулин побывал в Парижской национальной библиотеке, главных музеях Берлина, Дрездена, Мюнхена. Доклад о своей командировке он напечатал в отчете Публичной библиотеки за 1908 г. [21]. Изучив зарубежный опыт, Чечулин занялся, в первую очередь, составлением каталогов огромной коллекции гравированных портретов (более 40 тыс. листов), завещанной Библиотеке Д. А. Ровинским. В 1914 г. он завершил обработку этой коллекции. Однако описание коллекций, начатое В. И. Соболевским, В. В. Стасовым, Л. А. Саккетти, далеко не исчерпывали всего фонда Отделения искусств и технологии.

В это время в Отделении хранились в беспорядке ценные произведения старинной картографии, иллюминированные гравюрами экземпляры XVI–XVII вв. Кроме того, заведующего Отделением волновали и способы хранения художественных материалов, чему он уделял много внимания во время своих зарубежных командировок.

Усилиями Н. Д. Чечулина огромные фонды Отделения изящных искусств и технологии, в которых к 1 декабря 1913 г. насчитывалось 44 218 книг, 45 753 нотных изданий, 369 214 патентов, собранных в томах, тетрадях и хранящихся в виде отдельных листов, 123 595 листов гравюр, литографий, лубочных картинок и фотографий, было приведено в порядок [1, с. 480–481].

Н. Д. Чечулин оставил службу в Императорской Публичной библиотеке в 1915 г., передав заведование Отделением Л. А. Саккетти, который вскоре скончался, фактически не успев продолжить службу в этом качестве.

С января 1915 г. начал службу вольноотрудающимся в Отделении искусств и технологии поэт и переводчик Михаил Леонидович Лозинский (1886–1955). Вспоминая это время, он в стихотворении, посвященном Публичной библиотеке «О, как давно я помню эти стены...», писал:

«Там костылем стучит седой Кобеко¹:
Высокий рост, большая борода,
Густая бровь, скептическое веко.
Таким он мне запомнился, когда
Меня в свой табор принял, как Алеко
Старик-цыган...» [цит. по: 22, с. 397].

В конце 1915 г. М. Л. Лозинский был назначен заведующим Отделением искусств и технологии.

Октябрьская революция 1917 г. во многом изменила жизнь Публичной библиотеки. От первоначального открытого неприятия «новой захватной власти большевиков», подобно многим другим учреждениям [23], Библиотека, понимая свою культурно-просветительскую функцию и роль надежного помощника во всех сферах науки, перешла к сотрудничеству с советской властью. Не последнюю роль в перемене взаимоотношений сыграл первый нарком просвещения А. В. Луначарский [24, с. 161–162].

В эти послереволюционные годы Библиотека выдавала своим сотрудникам свидетельства о «лояльности» по отношению к новой власти, и это спасало многих от преследований и от физического уничтожения. Подобное удостоверение было выдано и М. Л. Лозинскому, в котором отмечалось, что «предъявитель сего, Михаил Леонидович Лозинский... состоит библиотекарем Российской Публичной библиотеки² и секретарем Комитета означенной Библиотеки. Заведываемая Отделением искусств и технологии и занятый организацией Отделения прикладных наук и статистики, библиотекарь Лозинский, ввиду особой важности, по обстоятельствам настоящего времени, возложенных на него работ, **должен быть признан незаменимым специалистом** (выделено мной. – Г. М.) ...» [цит. по: 22, с. 475]. Тем не менее не обошлось в тот период без его ареста. Так 5 августа 1921 г. «в помещении Дома искусств был задержан заведывающий Художественным отделением Российской Публичной библиотеки Михаил Леонидович Лозинский, пришедший в комнату, где проживал за день до того арестованный писатель Гумилев» [цит. по: 25, с. 224]. В результате настойчивого ходатайства правительственного комиссара Публичной библиотеки (такая должность была введена в ней в первые послереволюционные годы) В. М. Андерсона в губчека со ссылками на крайнюю полезность М. Л. Лозинского для Библиотеки, близость его к М. Горькому, полную лояльность по отношению к советской власти

арестованного заведующего Отделением искусств освободили [22, с. 476–477].

В первые послереволюционные годы из национализированных фондов бывших государственных учреждений и частных коллекций в Публичную библиотеку хлынул буквально поток новых, порой очень ценных поступлений. Сотрудники Отделения искусств производили отбор изданий на книжных складах для своего отделения. В их числе была и служившая в Библиотеке в 1920–1921 гг. историк-медиевист, поэтесса и переводчица Раиса Ноевна Блох, впоследствии в 1943 г. погибшая в нацистском лагере во Франции [26].

Задачи спасения, сохранения и перераспределения книжных фондов в Петрограде были возложены на Центральный комитет государственных библиотек (ЦКГБ) Союза трудовых коммун Северной области, в ведение которого был передан Государственный книжный фонд. Ядро ЦКГБ составляли сотрудники Публичной библиотеки, закупочную секцию в нем возглавлял М. Л. Лозинский [22, с. 109].

В различных отделениях Библиотеки, в том числе и в Отделении искусств, в эти годы проводились большие работы по розыску и идентификации изданий соответствующей тематики для выполнения условий Рижского мирного договора 1921 г., который предусматривал возвращение Польше части собраний братьев Залуских. Секретарем Смешанной советско-польской комиссии уполномоченных по реализации этих решений долгие годы был М. Л. Лозинский [27, с. 56]. Он также проводил научную экспертизу изданий и осуществлял поиски эквивалентов при решении вопросов о невозможности выдачи изданий, включенных в основные фонды Публичной библиотеки. В значительной степени это касалось гравюр. Заведующему Отделением искусств приходилось проводить тяжелые напряженные переговоры с представителями польской части Комиссии и во многих случаях доказывать необоснованность их претензий [27, с. 119–124]. Дискуссии сторон продолжались до 1930 г.

Еще в предреволюционные годы со всей очевидностью наступило понимание того, что старая отделенческая система перестала соответствовать требованиям времени. Осознавали это и профессионалы-сотрудники Библиотеки, и читатели: «Отделения ее (Библиотеки. – Г. М.) являются до некоторой степени обособленными библиотеками; но и они еще не все обладают систематическими каталогами... Правда, библиотекари с неизменной готовностью делятся с читателями своими библиографическими сведениями и опытом. Но ведь ни их знания, ... ни

¹ Дмитрий Фомич Кобеко (1837–1918) – директор Публичной библиотеки в 1902–1918 гг.

² Такое название носила Российская национальная библиотека в 1917–1925 гг.

самая блестящая память... не могут заменить хорошего каталога» [28, с. 339].

Необходимость реорганизации системы отделений ощущалась в Библиотеке и в первые послереволюционные годы. Так уже в 1918 г. Совет Публичной библиотеки постановил образовать Отделение прикладных наук, в которое должны были войти издания по технике, выделенные из Отделения искусств и технологии. Повторно подобное решение принималось и в 1929 г. [24, с. 200–201]. Как и многие другие решения, касающиеся изменения структуры Библиотеки, они не были реализованы: не хватало кадров, помещений для первоочередных работ в связи с поступлением большого числа литературы из государственного книжного фонда, проводить масштабные работы по реформированию, перешифровке фондов было чрезвычайно трудоемким делом.

Новые задачи, которые решались в стране в связи с культурной революцией, изменили состав читателей и их читательские потребности. Отчетливо заметно это было и в Отделении искусств [29, л. 3], в котором количество читателей в эти годы неуклонно падало:

Годы	Количество посещений	Количество выданных названий
1918	322	352
1919	220	204
1920	160	210
1921	189	221
1922	253	312
1923	94	135
1924	88	123
1925	111	143
1926	160	216
1927	89	131

Вопрос о совершенствовании структуры фондов Публичной библиотеки, особенно в связи с задачей приобщения к знаниям широких масс читателей, неоднократно поднимался в 1920-е гг. С одной стороны, это вылилось в создание целого ряда филиалов и кабинетов, призванных реализовать дифференцированный подход к обслуживанию читателей, с другой – выдвигался проект разделения всех фондов Библиотеки на две части. В одну из них должны были войти издания, имеющие чисто музейное значение, в другую – актуальная литература [24, с. 200].

Подобные решения были лишь полумерами, время требовало коренной перестройки организационной структуры Библиотеки. После длительных обсуждений было принято решение о переходе на функциональный принцип работы и кардинальное изменение деятельности ее прежних отделений. С 1930 г. отделенческая система Библиотеки прекратила свое существование.

Оценивая почти 120-летний период деятельности Библиотеки по принципу отделений, официально утвержденный в 1850 г. М. А. Корфом, нельзя не отметить, что отраслевой отделенческой структуре Публичной библиотеки изначально был присущ крупный недостаток: он привел впоследствии к изолированности и замкнутости отделений, к рассредоточенности каталогов по отделениям и к отсутствию единых общих библиотечных каталогов, к нечеткости в составе и структуре отделенческих каталогов из-за изменений, которые вносились в них постепенно с развитием науки и отражались на составе фондов отделений. Тем не менее для своего времени создание отделений было важным и принципиальным решением с учетом особенностей формирования фондов Библиотеки. Требования времени, стоявшие перед Библиотекой в XIX – начале XX в., она полностью выполнила, став «живым источником в деле умственного образования» [30, с. 4] многих поколений ее читателей.

Список литературы

1. Императорская Публичная библиотека за сто лет, 1814–1914. Санкт-Петербург, 1914. 481, XXVI с.
2. Михеева Г. В. 1843–1849. Дмитрий Петрович Бутурлин // История Библиотеки в биографиях ее директоров, 1795–2005. Санкт-Петербург, 2006. С. 78–93.
3. Соболевиков В. И. Воспоминания старого библиотечаря / предисл. В. В. Стасова // Исторический вестник. 1889. Т. 38, окт. С. 70–92.
4. Голубева О. Д., Михеева Г. В. 1849–1861. Модест Андреевич Корф // История Библиотеки в биографиях ее директоров, 1795–2005. Санкт-Петербург, 2006. С. 94–135.
5. Стасов В. В. Художественные статьи // Стасов В. В. Собрание сочинений. Санкт-Петербург, 1894. Т. 2. 483 с.
6. Михеева Г. В. «Росси́ка» в Российской национальной библиотеке: история, проблемы, перспективы // Материалы I Всероссийского рабочего совещания по проблемам «росси́ки»: Москва, 29–30 июня 1995 г. М., 1995. С. 16–26.
7. Михеева Г. В. Раздел «Искусства» в Императорской Публичной библиотеке (1808–1849 гг.) // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2020. № 2. С. 166–171.
8. Коновалова М. Н. История каталогизации фондов Российской национальной библиотеки, 1795–1917 гг. / подгот. к печати и коммент. Г. В. Михеевой; науч. ред. Г. В. Михеева, Р. С. Гиляревский. Санкт-Петербург, 2014. 303 с. URL: vivaldi.nlr.ru (дата обращения: 27.03.2020).
9. Голубева О. Д. В. И. Соболевиков. Санкт-Петербург, 2001. 200 с.
10. Рапорт В. Соболевикова и К. Беккера директору Библиотеки Корфу о необходимости пересмотреть и дополнить пособие Оленина... с целью улучшить систему расстановки книг в Библиотеке // Отдел архивных доку-

ментов Российской национальной библиотеки (ОАД РНБ). Ф. 1. Оп. 1. 1857. Ед. хр. 55. 52 л.

11. Михеева Г. В. История отделения естественных наук Императорской Публичной библиотеки // Вопросы истории естествознания и техники. 2019. Т. 40, № 1. С. 161–184.

12. О составлении отчета за 1859 год // ОАД РНБ. Ф. 1. Оп. 1. 1860. Ед. хр. 6. 103 л.

13. Ивановский А. Д. Воскресное обозрение Императорской Публичной библиотеки. Санкт-Петербург, 1869. 36 с.

14. Стасов В. В. Фотографические и фототипические коллекции имп. Публичной библиотеки // Отчет имп. Публичной библиотеки за 1883 год. Санкт-Петербург, 1895. Приложение. С. 1–176.

15. Михеева Г. В. 1861–1882. Иван Давыдович Делянов // История Библиотеки в биографиях ее директоров, 1795–2005. Санкт-Петербург, 2006. С. 136–153.

16. Голубева О. Д. В. В. Стасов. Санкт-Петербург, 1995. 184 с.

17. Стасов В. В. Галерея Петра Великого в имп. Публичной библиотеке. Санкт-Петербург, 1903. XIV, 63 с., 28 л. портр.

18. Острой О. С. Собко Николай Петрович // Сотрудники Российской национальной библиотеки – деятели науки и культуры: биогр. слов. Санкт-Петербург, 1995. Т. 1. С. 468–470.

19. Кокорина Е. Л. Саккетти Ливерий Антонович // Сотрудники Российской национальной библиотеки – деятели науки и культуры: биогр. слов. Санкт-Петербург, 1995. Т. 1. С. 453–454.

20. Острой О. С. Н. Д. Чечулин. Санкт-Петербург, 2014. 120 с.

21. Чечулин Н. Д. О собраниях эстампов в Парижской национальной библиотеке и в главных музеях Берлина, Дрездена и Мюнхена: Отчет библиотекаря Чечулина о заграничной командировке в течение апреля–мая 1908 г. // Отчет имп. Публичной библиотеки за 1908 год. Санкт-Петербург, 1915. Приложение. 13 с.

22. Грин Ц. И., Третьяк А. М. Публичная библиотеки глазами современников (1917–1929): хрестоматия. Санкт-Петербург, 1998. 624 с.

23. Михеева Г. В. Книжная палата и Октябрьский переворот // Solanus: intern. j. for the study of the printed and written word in Russia and East-Central Europe. N. S. 1992. Vol. 6. P. 70–80.

24. История Государственной ордена Трудового Красного Знамени Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград, 1963. 436 с.

25. Бычкова И. А., Михеева Г. В. 1918–1924. Эрнест Львович Радлов // История Библиотеки в биографиях ее директоров, 1795–2005. Санкт-Петербург, 2006. С. 212–241.

26. Воронова Т. П. Блох Раиса Ноевна // Сотрудники Российской национальной библиотеки – деятели науки и культуры: биогр. слов. Санкт-Петербург, 1999. Т. 2. С. 114–116.

27. Моричева М. Д. Библиотека Залуских и Российская национальная библиотека. Санкт-Петербург, 2001. 214 с.

28. Лукашевич Я. Императорская Публичная библиотека // Библиотекарь. 1914. Вып. 3. С. 318–341.

29. Статистические сведения по отделениям ГПБ о количестве занимавшихся читателей, поступлении книг, выдаче книг и др. для составления отчета за 10 лет Советской власти // Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб). Ф. 97. Оп. 1. Ед. хр. 413. 22 л.

30. Отчет имп. Публичной библиотеки за 1856 год. Санкт-Петербург, 1857. 136 с.

References

1. Imperial Public Library for 100 years, 1814–1914. Saint-Petersburg, 1914. 481, XXVI (in Russ.).

2. Mikheeva G. V. Dmitriy Petrovich Buturlin. History of the Library in the biographies of its directors, 1795–2005. Saint-Petersburg, 2006. 78–93 (in Russ.).

3. Sobolshchikov V. I. Memoirs of the old librarian / forew. by V. V. Stasov. Historical bulletin. 1889. 38, Oct., 70–92 (in Russ.).

4. Golubeva O. D., Mikheeva G. V. 1849–1861. Modest Andreevich Korf. History of the Library in the biographies of its directors, 1795–2005. Saint-Petersburg, 2006. 94–135 (in Russ.).

5. Stasov V. V. Fiction articles. Stasov V. V. Collected works. Saint-Petersburg, 1894. 2, 483 (in Russ.).

6. Mikheeva G. V. «Rossica» in National Library of Russia: history, problems, perspectives. *Proceedings of the First All-Russian Workshop on the Problems of «rossica»: Moscow, June 29–30, 1995*. Moscow, 1995. 16–26 (in Russ.).

7. Mikheeva G. V. Department «Arts» in the Imperial Public Library (1808–1849). *Bulletin of the Saint-Petersburg State Institute of Culture*. 2020. 2, 166–171 (in Russ.).

8. Konovalova M. N. History of cataloging of the collections of the National Library of Russia, 1795–1917 / prep. to the publ. and com. by G. V. Mikheeva; sci. ed. G. V. Mikheeva, R. S. Gilyarevskiy. Saint-Petersburg, 2014. 303. URL: vivaldi.nlr.ru (accessed Mar. 27. 2020) (in Russ.).

9. Golubeva O. D. V. I. Sobolshchikov. Saint-Petersburg, 2001. 200 (in Russ.).

10. Report of V. Sobolshchikov and K. Becker to the Director of the imp. Library on the need to revise and supplement Olenin's manual ... in order to improve the system of book placement in the Library (in Russ.). *Department of Archival Documents of the National Library of Russia (DAD NLR)*. F. 1. Op. 1. 1857. 55, 52 (in Russ.).

11. Mikheeva G. V. History of the Department of natural sciences of the Imperial Public Library. *Problems of the history of natural science and technology*. 2019. 40 (1), 161–184 (in Russ.).

12. On the compilation of the report for 1859. *DAD NLR*. F. 1. Op. 1. 1860. 6, 103 (in Russ.).

13. Ivanovskiy A. D. Sunday review of the Imperial Public Library. Saint-Petersburg, 1869. 36 (in Russ.).

14. Stasov V. V. Photographic and phototypic collections of imp. Public Library. *Report of imp. Public Library for 1883*. Saint-Petersburg, 1895. Appendix. 1–176 (in Russ.).
15. Mikheeva G. V. 1861–1882. Ivan Davydovich Delyanov. *History of the Library in the biographies of its directors, 1795–2005*. Saint-Petersburg, 2006. 136–153 (in Russ.).
16. Golubeva O. D. V. V. Stasov. Saint-Petersburg, 1995. 184 (in Russ.).
17. Stasov V. V. Peter the Great Gallery in imp. Public library. Saint-Petersburg, 1903. XIV, 63. 28 portr. (in Russ.).
18. Ostroy O. S. Sobko Nikolay Petrovich. *Employees of the National Library of Russia – figures of science and culture: a biogr. dict.* Saint-Petersburg, 1995. 1, 468–470 (in Russ.).
19. Kokorina E. L. Sacchetti Liveriy Antonovich. *Employees of the National Library of Russia – figures of science and culture: a biogr. dict.* Saint-Petersburg, 1995. 1, 453–454 (in Russ.).
20. Ostroy O. S. N. D. Chechulin. Saint-Petersburg, 2014. 120 (in Russ.).
21. Chechulin N. D. On print collections in the Paris National Library and in the main museums of Berlin, Dresden and Munich: Report of the librarian Chechulin on a business trip abroad during April–May 1908. *Report of the imp. Public library for 1908*. Saint-Petersburg, 1915. Appendix. 13 (in Russ.).
22. Green Ts. I., Tretyak A. M. Public libraries through the eyes of contemporaries (1917–1929): reader. Saint-Petersburg, 1998. 624 (in Russ.).
23. Mikheeva G. V. Book Chamber and the October Revolution. *Solanus: international journal for the study of the printed and written word in Russia and East-Central Europe*. N. S. 1992. 6, 70–80 (in Russ.).
24. History of the State Order of the Red Banner of Labor of Saltykov-Shchedrin State Public Library. Leningrad, 1963. 436 (in Russ.).
25. Bychkova I. A., Mikheeva G. V. 1918–1924. Ernest Lvovich Radlov. *History of the Library in the biographies of its directors, 1795–2005*. Saint-Petersburg, 2006. 212–241 (in Russ.).
26. Voronova T. P. Bloch Raisa Noevna. *Employees of the National Library of Russia – figures of science and culture: a biogr. dict.* Saint-Petersburg, 1999. 2, 114–116 (in Russ.).
27. Moricheva M. D. Zalusky Library and the National Library of Russia. Saint-Petersburg, 2001. 214 (in Russ.).
28. Lukashevich Ya. Imperial Public Library. Librarian. 1914. 3, 318–341 (in Russ.).
29. Statistical information on SPL branches on the number of readers involved, books received, books issued, etc. for drawing up a report for 10 years of Soviet power. *Central State Archive of Literature and Art in Saint-Petersburg (CSALA SPb)*. F. 97. Op. 1. 413. 22 (in Russ.).
30. Report of the imp. Public Library for 1856. Saint-Petersburg, 1857. 136 (in Russ.).

Н. Л. Щербак

Читальный зал архитектора В. И. Собольщикова Императорской Публичной библиотеки

В ноябре 1862 г. в Библиотеке произошло большое событие – был открыт первый в ее истории специальный читальный зал на 250 мест, построенный по проекту В. И. Собольщикова и его помощника И. И. Горностаева, заложенный еще при директоре М. А. Корфе, но достраивавшийся уже в директорство И. Д. Делянова. Появление в Публичной библиотеке нового, просторного и удобного зала для приема посетителей с особым кабинетом для занятий художников и комнатой для дам ознаменовало приход нового времени. В статье воссоздана история читального зала в дореволюционный период, представлены сведения о его заведующих, дана характеристика организации обслуживания читателей в нем.

Ключевые слова: история библиотек, архитектура библиотек, Императорская Публичная библиотека, Российская национальная библиотека, новый читальный зал, В. И. Собольщиков, обслуживание читателей

Nadezhda L. Shcherbak

Reading room of architect V. I. Sobolshchikov of the Imperial Public Library

In November 1862, a great event took place in the Library - the first in its history a special reading room for 250 seats was opened, built according to the project of V. I. Sobolshchikov and his assistant I. I. Gornostaev, laid down under the director M. A. Korf, but completed already in the directorship of I. D. Delyanov. The appearance in the Public Library of a new, spacious and comfortable hall for receiving visitors with a special study for artists and a room for ladies ushered in a new era. In the hall itself, a reference library of several thousand books was organized, and the supply of books from departments to the reading room was accelerated. In the reading room, instead of one general catalog for a subsidiary fund, there were seven printed systematic catalogs.

The article recreates the history of the reading room in the pre-revolutionary period, provides information about its managers, gives a description of the organization of services for readers in it.

Keywords: history of libraries, architecture of libraries, Imperial Public Library, Russian National Library, new reading room, V. I. Sobolshchikov, service of readers

DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-172-177

В конце 1850-х гг. рост числа читателей привел к тому, что единственный существующий на тот момент читальный зал Императорской Публичной библиотеки уже не вмещал всех желающих. Расширить для посетителей возможность пользоваться богатствами Библиотеки можно было лишь за счет строительства нового корпуса с большим читальным залом. Кроме того, Библиотеке требовались новые помещения для канцелярии, кабинета директора, кассы, регистратуры, переплетной мастерской, о чем неоднократно ходатайствовал директор М. А. Корф.

Составить проект нового корпуса поручили архитектору Библиотеки Василию Ивановичу Собольщикову (1813–1872) [1–4], который выполнил его совместно с академиком архитектуры Иваном Ивановичем Горностаевым (1821–1874) [5; 6].

В 1859 г. В. И. Собольщиков в качестве руководителя строительной части и архитектора Библиотеки отправился в Германию, Францию, Англию и Австро-Венгрию. Архитектора интересовало обустройство читальных залов Европы.

Он побывал в пяти странах и осмотрел 19 библиотек.

29 июня (11 июля) 1860 г. состоялась торжественная закладка фундамента, во время которой в основание был заложен специальный камень, на котором, среди прочего, было иссечено: «строителем был архитектор и старший библиотекарь Василий Собольщиков, сотрудником же его академик Иван Горностаев. По распоряжению Строительной конторы Министерства Императорского двора работы условился произвести купец первой гвардии Н. Никитин» [7, с. 33].

Новый корпус с читальным залом был построен во внутреннем дворе Библиотеки. Дворовый корпус соединил между собой корпус Росси и часть корпуса Соколова. Таким образом, корпус Собольщикова образовал первый внутренний двор Библиотеки. На месте въезда во внутренний двор Библиотеки со стороны Садовой ул. Собольщиков построил арку, соединявшую корпуса Соколова с Домом Балабина (ныне – Административный корпус).

При строительстве зала в здании архитектора К. И. Росси архитектор разрушил парадную лестницу, пандусы и крыльцо на Александринской пл.

Новую лестницу архитектор расположил так, чтоб читатели быстро могли попасть в новый читальный зал. С 1880 г. и по сегодняшний день стены лестничной площадки украшают каменные памятники эпиграфики – «письмена на камне»: семь латинских надгробных плит времен Римской империи (II–I вв. до н. э.), подаренные в 1859 г. Библиотеке великой княгиней Еленой Павловной; три памятника эпиграфики Востока, которые поступили в 1870 г. из собрания караимского ученого А. С. Фирковича, это: капитель колонны из Самарии (V в. до н. э.–V в. н. э.), арабская надпись 1093 г. из города Аскалона, самаритянская надпись «Десяти речений» (383 г. н. э.), капитель колонны из Самарии (V в. до н. э.–V в. н. э.).

Там же были установлены пять памятников эпиграфики на древнегреческом языке из Ольвии (VI в. до н. э.), которые в 1880 г. княгиня Л. А. Мусина-Пушкина передала в дар Библиотеке.

Новый читальный зал был торжественно открыт 4 (16) ноября 1862 г. в присутствии М. А. Корфа, министра народного просвещения А. В. Головнина, петербургского генерал-губернатора А. А. **Суворова**, сотрудников и почетных членов Библиотеки.

Новый читальный зал – это был первый в истории Библиотеки специальный читальный зал на 250 мест. По своему созданию и оборудованию для посетителей и библиотекарей он оказался значительно удобнее предыдущих и превосходил по размерам залы многих европейских библиотек.

Появление в Публичной библиотеке нового, просторного и удобного зала для приема посетителей с особой комнатой для занятий художников тоже в известной мере знаменовало приход нового времени. Зал был оборудован газовым освещением.

Естественное освещение зала было достигнуто пятью большими окнами в железных рамах, поднятыми специально на высоту более двух метров. Окна выходили во внутренний двор Библиотеки.

Читальный зал был единственным помещением в Библиотеке, освещаемым в вечернее время 50 газовыми лампами с абажурами на столах и 20 газовыми бра с матовыми шарами на стенах. Помимо освещения было тщательно продумано и отопление зала для поддержания комфортной температуры: пневматические печи особого устройства подавали теплый и холод-

ный воздух. В 1880-х гг. был установлен дубовый тамбур перед входом в зал, который также сохранял тепло [7, с. 37–38].

Соболевский все предусмотрел для соблюдения тишины в читальском зале: двери, открывающиеся в обе стороны без шума, и специальные ковры из гуттаперчи.

В читальском зале было создано и предусмотрено все для комфортного времяпровождения: удобные стулья, спинки которых заполнены плетеной из соломы, большие широкие столы за которыми могли сидеть несколько читателей.

Шкафы в читальном зале были расположены в два яруса. Они были сделаны по рисункам В. И. Соболевского. В них с помощью медных лопаточек можно было регулировать высоту полок, что удобно при расстановке книг разных форматов. Столярный мастер В. Обломков сделал лестницу, ведущую на верхнюю галерею.

Шкафы были оснащены специальными лампами, хорошо освещающими книги, и отделены от читательской зоны деревянными решетками.

В левой части читального зала располагалась кафедра (эстрада) для обслуживания читателей.

Интерьер зала украшали две картины дрезденского художника Карла Фридриха (Федора Мартыновича) Рейхерта – «Портрет Александра II» (нарисован маслом специально для зала в 1862 г.) [8, с. 110–111] и «Первый оттиск печатного листа, произведенный Гуттенбергом» (ее еще называют – «Гуттенберг и его товарищи», нарисован в 1861 г.) [9]. Сегодня первая картина хранится в Государственном Русском музее, а вторая – в Государственном Эрмитаже.

Говоря об интерьере зала, стоит отметить, что в 1871 г. в зале были небесный и земной глобусы работы английского мастера Джона Аддисона, изготовленные в 1826 г. в честь государя Георгия IV. В этом же году в этом зале находились бронзированные статуи Клио и Терпсихоры на деревянном пьедестале.

Также с конца 1860-х гг. напротив входа в зал под стеклом находится белый гипсовый слепок финикийской надписи царя Эшмуназара II (VI в. до н. э.). Полученный в дар от музея Лувра в 1861 г., он представляет образец наиболее ранней письменности среди всех находящихся в Библиотеке памятников эпиграфики.

Читальный зал, хорошо освещенный, с прекрасной вентиляцией, оснащенный специальными подъемниками для книг, шкафами и столами для справочной литературы получил высокую оценку современников, и долгое время считался образцовым. В. В. Стасов восклицал: «Взгляните, какие благородные пропорции у всего вместе,

какое гармоническое распределение масс, какие изящные формы этих громадных пяти окон, равняющихся каждое целым воротам, какое удачное распределение выступов и углублений, какой веселый, здоровый и вместе общий вид целого, какое превосходное отношение размеров в ширину и высоту!» [10, стб. 142].

При читальном зале существовали особые комнаты для женщин-читательниц и для занятий художников.

Общественность Петербурга с нетерпением ждала завершения строительных работ в Библиотеке и открытия нового читального зала. Когда это событие свершилось и первые посетители переступили его порог, петербургские газеты писали: «открытие новой читальной залы – достойный подарок для публики». Появилось 10 газетных заметок, в которых описывались большие размеры зала (250 мест для занятий), сообщалось, что читальный зал хорошо освещен, с прекрасной вентиляцией, оснащен специальными подъемниками для книг, шкапами и столами для справочной литературы. Отмечалось увеличение числа посетителей, принадлежность многих читателей к «небогатому классу населения», появление женщин-читательниц и др. Материалы о новом читальном зале ИПБ и его посетителях печатали газеты «Петербургский листок», «Голос», «Русский инвалид», «Северная почта», «Санкт-Петербургские ведомости», «Северная почта» и др.

В 1860-е гг. число лиц, имевших билеты для занятий в Библиотеке, достигло в общей сложности 56 тыс. (в 1850-е гг. эта цифра равнялась 24 тыс.) [11, с. 395]. Большинство читателей составляли студенты-разночинцы (26 %), нередкими среди читателей стали мещане, «образованные разночинцы, интеллигенты из среднего сословия», старообрядцы, лица духовного сословия, купцы, «стриженные женщины», ремесленники, даже крестьяне. Такой рост посещаемости – заслуга не только Библиотеки, но и в целом влияние времени.

Порядок в читальном зале и контроль за своевременным обслуживанием читателей был возложен на заведующего читальным залом (его еще называли заведующим дежурством). Должность заведующего читальным залом, отмечал директор Библиотеки И. Д. Делянов, «стала одною из самых трудных, заботливых и ответственных», он должен завоевать «любовь и уважение публики, с которою состоит в непрерывных сношениях, ... умением удовлетворять требования многочисленных посетителей Библиотеки, немало содействуя славе этого учреждения во всех слоях общества» [цит. по: 12].

Заведующими новым читальным залом были: Дмитрий Петрович Варфоломеев (в 1862 гг.), Федор Федорович (Фридрих Фридрихович) Фабер (в 1862–1868 гг.), Василий Иванович Соболевщиков (в 1870 г.), Вильям Вильямович Юз (в 1871–1882 гг.), Александр Николаевич Невельский (в 1882–1885 гг.), Викентий Осипович Беллельмонт (в 1885–1888 гг.), Николай Дмитриевич Антонов (в 1889–1901 гг.). Каждый из них внес свой вклад в улучшение организации обслуживания в читальном зале. Так, Ф. Ф. Фабер и В. И. Соболевщиков принимали самое активное участие в составлении «Проекта нового устава Императорской Публичной библиотеки» (1865), где занятиям в Библиотеке была отведена особая глава.

Сам В. И. Соболевщиков был не только талантливый архитектором, но и библиотековедом. Будучи заведующим читальным залом, он внес множество новшеств в организацию обслуживания в читальном зале. Соболевщиков начал с того, что составил должностные инструкции сотрудникам, занятым на обслуживании, от которых он требовал «навыка руководить мало-сведущими посетителями».

Предметом особой заботы Соболевщикова стала подсобная библиотека читального зала, включавшая справочные и наиболее часто спрашиваемые издания: за восемь лет, прошедших после открытия нового читального зала, состав ее фондов удвоился и превысил 11 тыс. томов. Справочная библиотека содействовала увеличению числа читателей. Как заведующий читальным залом, Соболевщиков вел учет требований на книги подсобной библиотеки для выявления того, «какие книги могут быть переданы в отделения как не требуемые или требуемые очень редко».

В 1870 г. Соболевщиков издал в двух частях «Каталог книг, находящихся в читальном зале» [13; 14]. В одной из них содержался список книг библиотеки на русском языке, в другой – на иностранных языках. Оба каталога систематические. Для удобства посетителей список книг печатался на 16 страницах, листы наклеивались на картон. От двух до шести экземпляров таких «книжек» вывешивались в свободном доступе для читателей. Книги, находящиеся в читальном зале, выдавались сразу же. Требования на книги из основного фонда Библиотеки, поданные до 14 ч., удовлетворялись в тот же день, а после 14 ч. — на следующий день до 12 ч. [15]. Выдаваемые книги вносились в контрольный листок, полученный на входе у швейцара, а при уходе гасились штампом.

Соболевщиков предъявлял строгие требования не только к своим подчиненным, но и к

своим коллегам. Именно благодаря его предложению в Библиотеке были введены денежные штрафы: дежурный читальным залом, отлучившийся в первый раз, штрафовался на 50 к., во второй раз – на 1 р., в третий раз – на 2 р., а затем увольнялся [1, с. 110].

В 1871 г. заведующим читальным залом стал будущий цензор В. В. Юз (1838–1888) [16]. В 1861 г. он окончил юридический факультет Харьковского университета и был зачислен канцелярским чиновником к начальнику Харьковской губернии. В этом же году по собственному желанию принял присягу на подданство российскому престолу.

Прекрасно знал четыре иностранных языка, что способствовало переходу В. В. Юза в Санкт-Петербург, в Департамент внутренних сношений Министерства иностранных дел на должность второго переводчика, а затем – делопроизводителя. Будучи делопроизводителем, он одновременно заведовал историко-дипломатической библиотекой Министерства.

1 января 1871 г., благодаря ходатайству Министерства, Юз вступил в должность заведующего читальным залом ИПБ. В 1875 г. при его активном участии был полностью напечатан в 150 экз. систематический «Каталог русских книг библиотеки читальной залы».

Печатался каталог в течение четырех лет (1872–1875 гг.) и состоял из семи отдельных выпусков, посвященных определенным отраслевым отделам: 1. Отдел правоведения и политических наук (1872 г.); 2. Отдел а) естествоведения, б) медицины, в) чистой и прикладной математики и г) военных и морских наук (1873 г.); 3. Отдел истории, этнографии и географии (1873 г.); 4. Отдел искусства, технологии и сельского хозяйства (1873 г.); 5. Отдел а) истории и теории словесности, б) языкознания и в) классических писателей; 6. Отдел богословия, философии и педагогики (1874 г.); 7. Отдел полиграфии, справочных книг и периодических изданий, библиографии и каталогов (1875 г.).

Иностранные книги, не имевшие большого спроса у посетителей читального зала, были переданы в соответствующие отраслевые отделения ИПБ.

В. В. Юз в 1874 г., после выхода первых четырех выпусков систематического каталога, писал, что с тех пор, как читатели получили каталоги по отдельным отраслям, «весьма бывает редко, чтобы читатель не находил книги, имеющейся в читальном зале, – вследствие чего и число жалоб на неудовлетворение основательного требования читателя значительно уменьшилось» [цит. по: 16, с. 65].

Каталог подручной библиотеки читального зала после 1875 г. был напечатан вновь лишь через десять лет, а в промежутке между 1872 и 1886 гг. годами издавались литографированные дополнения к его отраслевым выпускам. В 1879 г. был переиздан каталог по отделу правоведения и политическим наукам, по всем другим отделам каталоги были пересмотрены, дополнены и вновь отпечатаны в 1886 г. В 1879 г. для читателей был составлен алфавитный каталог литографированных записок, имевшихся в читальном зале и часто спрашиваемых учащимися [17, с. 65]. Дополнения выходили нерегулярно, в Публичной библиотеке они не сохранились.

М. Н. Коновалова отметила, что «эти каталоги, в значительной мере отражавшие спрос читателей, являются одним из ценных источников изучения чтения петербургской интеллигенции в 1860–1870-х годах» [18].

В 1870-е гг. в связи с ростом числа посетителей, в читальном зале, вмещающем 250 человек, стало не хватать посадочных мест, и, не без участия В. В. Юза, стали появляться новые места для занятий читателей и открываться дополнительные пункты выдачи изданий. В 1875 г. в читальном зале устроили четыре пункта выдачи книг, в 1877 г. выделили специальный пункт для обслуживания периодическими изданиями.

При этом росли прямые запреты на выдачу определенной («вольнодумной») литературы. На заведующего читальным залом возлагалась обязанность наблюдения за исполнением установленных правил, как служащими Библиотекой, так и ее посетителями.

2 апреля 1881 г. В. В. Юз был принят на работу цензором в Главное управление по делам печати, с сохранением должности в Библиотеке. После покушения на Александра II он обосновывал «необходимость установления за читателями политического надзора, ссылаясь на то, что почти все лица, судившиеся в Санкт-Петербурге за полицейские преступления, посещали Библиотеку» [17, с. 607].

До конца XIX в. читальный зал был основным местом для занятий посетителей Библиотеки, сюда приходили и многие русские революционеры, лишённые зачастую в силу нелегальной жизни каких-либо других возможностей для самообразования.

В 1870-е гг. в читальном зале ИПБ встречались члены революционного народнического кружка А. В. Долгушина; народовольцы Н. К. Бух, А. И. Зунделевич, С. А. Иванов, А. Н. Бах, М. Ф. Лаговский; посещали читальный зал В. Г. Короленко, Г. В. Плеханов, – всем им Библиотека помогала утолять жажду знаний, была местом для встреч и общения.

Народовольцы пользовались Библиотекой и для распространения нелегальных изданий среди молодежи, активно посещавшей читальный зал. Некоторые из них, А. И. Зунделевич и К. Ф. Сетницкий, были задержаны, о чем свидетельствуют доклады ген[ерал]-адъютанта А. Р. Дрентельна императору [19].

В читальном зале занимался и А. И. Ульянов, которого в последний раз видели в Библиотеке накануне покушения на Александра III.

Революционеры – Ю. О. Мартов, Н. К. Крупская и другие члены «Союза борьбы за освобождение рабочего класса» (А. А. Ванеев, М. А. Сильвин, В. В. Старков) – также были постоянными читателями Библиотеки. В. И. Ленин ежедневно читал в читальном зале в 1893–1895 гг. [20], здесь не только собирал литературный материал для своих книг и статей, но и использовал читальный зал для конспиративных встреч.

Выбор читального зала Публичной библиотеки как места для явок был неслучаен. В читальном зале охране было достаточно сложно следить за революционерами, смешавшимися с читателями.

С 1 июля 1891 г. в читальном зале было введено электрическое освещение [21, с. 416].

К 1890-м гг. количество читателей возросло по сравнению с 1862 г. почти в 7 раз [11, с. 520]. Зал с трудом вмещал всех читателей.

В 1901 г. был открыт новый корпус Е. С. Воротилова с громадным читальным залом для 400 читателей, а читальный зал архитектора В. И. Соболевского был передан Русскому отделению для размещения в нем книжного фонда.

До конца XIX в. читальный зал Соболевского был основным для занятий читателей, которые по достоинству оценили имевшиеся там удобства.

Список литературы

1. Голубева О. Д. В. И. Соболевский. Санкт-Петербург: РНБ, 2001. 200 с.
2. Острой О. С. Василий Иванович Соболевский (1808?–1872) // Острой О. С. Архитекторы Императорской Публичной библиотеки. Санкт-Петербург, 2000. С. 54–69.
3. Щербак Н. Л. В. И. Соболевский – архитектор нового читального зала Императорской публичной библиотеки // Национальная библиотека. 2018. № 1 (11). С. 42–51.
4. Щербак Н. Л. В. И. Соболевский – библиотековед и архитектор Императорской Публичной библиотеки // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2019. № 1 (38). С. 180–185.
5. Острой О. С. Иван Иванович Горностаев (1821–1874) // Острой О. С. Архитекторы Императорской Публичной библиотеки. Санкт-Петербург, 2000. С. 71–77.

6. Щербак Н. Л. И. И. Горностаев – историк искусств, педагог, сотрудник Императорской Публичной библиотеки // Национальная библиотека. 2019. № 1 (13). С. 60–66.

7. Корф М. А. Императорская Публичная библиотека в эпоху перехода в ведомство Министерства народного просвещения: (краткий очерк ее прошедшего и настоящего). Санкт-Петербург, 1863. 72 с.

8. Матвеева И. Г. Картина художника К. Ф. Рейхерта «Первый оттиск печатного листа, произведенный Гутенбергом» в Императорской Публичной библиотеке // Национальная библиотека. 2018. № 2 (12). С. 54–56.

9. Асвариш Б. И. Карл Фридрих Рейхерт в России // Россия–Германия: контакты и взаимопонимания XVIII–XX вв. Москва, 1994. С. 109–116.

10. Стасов В. В. Иван Иванович Горностаев: докл., чит. в собр. Петерб. архит. о-ва 3 дек. 1874 г. // Стасов В. В. Собрание сочинений. Санкт-Петербург, 1894. Т. 2. Стб. 139–150.

11. Грин Ц. И., Третьяк А. М. Публичная библиотеки глазами современников, 1795–1917: хрестоматия. Санкт-Петербург: Рос. нац. б-ка, 1998. 694 с.

12. Шилов Л. А. Варфоломеев Дмитрий Петрович // Сотрудники Российской национальной библиотеки – деятели науки и культуры: биограф. словарь. Санкт-Петербург, 1995. Т. 1. С. 129–130.

13. Каталог книг, находящихся в читальном зале имп. Публичной библиотеки. [Санкт-Петербург, 1870]. 141 стб.

14. Catalogue de la bibliothèque spéciale de la salle de lecture / Bibl. imp. publ. Saint-Petersbourg, [1870]. 66 col.

15. Правила для занятий в Императорской Публичной библиотеке и для ее обозрения // Императорская Публичная библиотека. Правила и инструкции: сборник. Санкт-Петербург: тип. Р. Голике, [1871]. С. 7–11.

16. Соколова Т. В. Юз Вильям Вильямович // Сотрудники Российской национальной библиотеки – деятели науки и культуры: биограф. словарь. Санкт-Петербург, 1995. Т. 1. С. 605–608.

17. Ефимова Н. А. Читатели Публичной библиотеки в Петербурге и организация их обслуживания в 1814–1917 гг. // Труды / Гос. Публич. б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград, 1958. Т. 6 (9). С. 5–188.

18. Коновалова М. Н. История каталогизации фондов Российской национальной библиотеки, 1795–1917 гг. / подгот. к печати и коммент. Г. В. Михеевой; науч. ред. Г. В. Михеева, Р. С. Гиляревский. Санкт-Петербург, 2014. С. 224. URL: <http://vivaldi.nlr.ru> (дата обращения: 16.04.2020).

19. Доклады ген[ерал]-ад[ъютанта] А. Р. Дрентельна Александру II // Красный архив. 1930. Т. 3 (40). С. 163–164.

20. Крупская Н. К. О библиотечном деле. Москва, 1982. Т. 1. С. 362.

21. Императорская Публичная библиотека за 100 лет (1814–1914). Санкт-Петербург, 1914. 481, XXVI с.

References

1. Golubeva O. D. V. I. Sobol'shchikov. Saint Petersburg: Nat. Libr. of Russia, 2001. 200 (in Russ.).

2. Ostroy O. S. Vasily Ivanovich Sobol'shchikov (1808?–1872). *Ostroy O. S. Architects of Imperial Public Library*. Saint Petersburg, 2000. 54–69 (in Russ.).
3. Shcherbak N. L. V. I. Sobol'shchikov – architect of the new reading room of the Imperial Public Library. *National Library*. 2018. 1 (11), 42–51 (in Russ.).
4. Shcherbak N. L. V. I. Sobol'shchikov – library scientist and architect of Imperial Public Library. *Bulletin of the Saint Petersburg State University of Culture*. 2019. 1 (38), 180–185.
5. Ostroy O. S. Gornostaev Ivan Ivanovich. *Ostroy O. S. Architects of the Imperial Public Library*. Saint-Petersburg: Nat. Libr. of Russia, 2000. 71–77 (in Russ.).
6. Shcherbak N. L. I. I. Gornostaev – art historian, teacher, employee of the Imperial Public Library. *National Library*. 2019. 1 (13), 60–66 (in Russ.).
7. Korf M. A. Imperial Public Library in era of transition to Ministry of Public Education: short past and present essay. Saint Petersburg, 1863. 72 (in Russ.).
8. Matveeva I. G. Painting of the artist K. F. Reichert «The first print of the printed sheet produced by Gutenberg» in the Imperial Public Library. *National Library*. 2018. 2 (12), 54–56 (in Russ.).
9. Asvarishch B. I. Karl Friedrich Reichert in Russia. *Russia – Germany: contacts and mutual understanding in 18th–20th centuries*. Moscow, 1994. 109–116 (in Russ.).
10. Stasov V. V. Ivan Ivanovich Gornostaev: report to Saint Petersburg Architectural Society in 1874, 3 Dec. *Stasov V. V. Collected works*. Saint Petersburg, 1894. 2. 139–150 (in Russ.).
11. Green Ts. I., Tretyak A. M. Public Library through eyes of contemporaries, 1795–1917: reader. Saint Petersburg: Nat. Libr. of Russia, 1998. 694 (in Russ.).
12. Shilov L. A. Varfolomeev Dmitry Petrovich. Employees of National Library of Russia – figures of science and culture: biogr. dict. Saint Petersburg: Nat. Libr. of Russia, 1995. 1, 129–130 (in Russ.).
13. Catalog of books in the reading room imp. Public library. [Saint-Petersburg, 1870]. 141 (in Russ.).
14. Catalogue de la bibliothèque spéciale de la salle de lecture / Bibl. imp. publ. Saint-Pétersbourg, [1870]. 66.
15. Rules for classes in the Imperial Public Library and for its review. Imperial Public Library. Rules and instructions: collection. Saint-Peterburg: typ. R. Golike, [1871]. 7–11 (in Russ.).
16. Sokolova T. V. Yuz William Williams. Employees of National Library of Russia – figures of science and culture: biogr. dict. Saint Petersburg: Nat. Libr. of Russia, 1995. 1, 605–608 (in Russ.).
17. Efimova N. A. Readers of the Public Library in St. Petersburg and the organization of their service in 1814–1917. Proceedings of Saltykov-Shchedrin State Public Library. Leningrad, 1958. 6 (9), 191 (in Russ.).
18. Konovalova M. N.; Mikheeva G. V. (publ., comment., sci. ed.); Gilyarevskiy R. S. (sci. ed.) History of cataloging of collections of National Library of Russia, 1795–1917. Saint-Petersburg: Nat. Libr. of Russia, 2014. 224. URL: <http://vivaldi.nlr.ru> (accessed: Febr. 28. 2019) (in Russ.).
19. Reports of the general-adjutant A. R. Drenteln to Alexander II. Red archive. 1930. 3 (40), 163–164 (in Russ.).
20. Krupskaya N. K. About librarianship. Moscow, 1982. 1. 362 (in Russ.).
21. Imperial Public Library for 100 years (1814–1914). Saint Petersburg, 1914. 481, XXVI (in Russ.).

УДК 908(049.32)(470+571)(1-87)

А. В. Ашихмин, Л. А. Веппе, Д. А. Малюченко, Е. В. Петров

Культура лингвострановедческой мысли: о новом отечественном учебнике по истории зарубежной русистики

Зарубежное россиеведение: учеб. пособие / под ред. А. Б. Безбородова. – Москва: Проспект, 2015. – 576 с. – ISBN 978-5-392-16298-7.

В рецензии рассматривается содержание учебного пособия, опубликованного авторским коллективом преподавателей Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ) по дисциплине «Зарубежное россиеведение». В ней обращается внимание читателя на актуальность издания, являющегося по существу первым отечественным учебником, системно освещающим вопросы истории и теории зарубежной русистики. В профессиональном отношении книга, по мнению рецензентов, решает вопросы учебно-методического обеспечения преподавания достаточно новой для сегодняшнего дня образовательной программы «Россиеведение». В рецензии учебное издание рассматривается и анализируется не только с точки зрения дидактики и методики, представленных в нем образовательных материалов, дающих представление об основных этапах развития русистики как лингвострановедческой дисциплины, но и в общем контексте восприятия современной России в глобальном мире. Благодаря учебным материалам книги у читателя складывается общая картина понимания «руссоведческих программ», культивируемых в европейских, американских и азиатских университетах, их экспертной и социальной функции.

Ключевые слова: зарубежная русистика, зарубежная архивная русистика, русское зарубежье, транзитология, россиеведение

Andrey V. Ashikhmin, Lydia A. Veppe, Dmitry A. Maliuchenko, Evgeniy V. Petrov

Culture of area studies thought: a modern textbook on the history of Russian studies

Foreign Russian Studies: textbook / ed. by A. B. Bezborodov. – Moscow: Prospect, 2015. – 576 p. – ISBN 978-5-392-16298-7.

The review examines the content of the textbook published by the authors from Russian State Humanitarian University for such discipline as "Russian Studies". It draws the reader's attention to the value of book, which is the first domestic publication to cover issues of history and theory of Russian studies. This book, according to reviewers, covers the questions of educational and methodological support for teaching the new educational program «Russian studies». In the review, the educational publication is analyzed from the point of view of didactics and methodology. The materials presented in it give an idea of the main stages in the development of Russian studies as Area Study discipline. Due to this book the readers have a general picture of understanding the expert and social function of modern «Russian studies» programs in European, American and Asian universities.

Keywords: Russian studies, Rossica, Russia abroad, Soviet studies, transitivity, area study
DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-178-184

Нет ничего практичнее, чем хорошая теория.

Учебные пособия по истории – весьма специфический с точки зрения дидактики и методики вид научно-образовательной литературы. В контексте сегодняшних реалий трудно переоценить значение выхода в свет учебника для вузов под названием «Зарубежное россиеведение», подготовленного к печати авторским коллективом преподавателей Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ). Его появление, отчасти, вполне ожидаемо, поскольку во многих университетах страны уже долгие годы успешно

реализуется образовательная программа «Россиеведение» по разнообразным направлениям и профилям подготовки. Каждая из подобных программ в своем роде является авторской и уникальной. В Санкт-Петербургском государственном университете (СПбГУ) она ориентирована на иностранных граждан и предполагает приобщение представителей ближнего и дальнего зарубежья к вопросам изучения истории и культуры народов России. Иная концептуальная направленность заложена в бакалаврской программе, принятой на факультете гуманитарных наук Высшей школы экономики (НИУ ВШЭ). Она ориентирована в

своей основе на зарубежный лингвострановедческий стандарт «Russian Studies».

В РГГУ существуют специализированные программы двух образовательных уровней – бакалавриата и магистратуры, в которых «зарубежное россиеведение» ближе в понимании того, что у нас принято традиционно считать зарубежной историографией истории России. В аннотации к профилю бакалаврской программы «Компаративистика: история, литература, культура России и страны специализации» говорится о сочетании в ней отечественного и зарубежного опыта изучения России. Магистерская программа с названием «Россиеведение» предназначена для комплексного изучения феномена русской истории, важное место в ней отводится изучению «зарубежного россиеведения».

При всем сложившемся разнообразии курсов и дисциплин данного профиля текущая практика преподавания дисциплины не отличается обилием учебно-методической литературы и учебных пособий. Выход новой книги в свет сегодня – это добрый знак, покрывающий прежний дефицит учебных знаний. Более ранние издания, которые были подготовлены петербургскими и московскими специалистами по данному направлению, «История американского россиеведения» [1] и учебное пособие «Россиеведение» [2], вышли в свет еще на рубеже 2000-х гг., когда сама дисциплина только утверждалась в современном ее видении и понимании [3]. Новое учебное пособие в полной мере претендует на то, чтобы стать первым в своем роде изданием, в котором предпринята обстоятельная попытка комплексной характеристики зарубежных представлений о России.

Сегодня в Европе и Америке в срочном порядке меняются названия бывших славистических кафедр на новые вывески: «Транзитология», «СНГ-логия», однако неизменной остается историческая политика, изображающая Россию то «жандармом Европы», то «призраком коммунизма», то «энергетическим монополистом» и т. д. Данное учебное пособие несомненно носит новаторский характер со всеми присущими ему атрибутами практической значимости и новизны и не вызывает ни малейшего сомнения в отношении понимания сложностей и противоречий современного контекста восприятия России на Западе.

Рецензируемый труд был подготовлен авторским коллективом, и по этой причине некоторые главы и разделы существенно отличаются друг от друга, как по стилю изложения, так и подаче учебного материала. В заглавии учебного пособия издатель посчитал

логичным опустить хронологические рамки избранной темы. Однако заметим, что сосредоточенность авторов в основном на событиях новейшей истории предупредительно указана в предисловии работы (с. 4).

Первый раздел учебного пособия состоит из четырех глав, посвященных обзору методологических оснований и базы источников зарубежного россиеведения. Его открывает глава, подготовленная почетным профессором РГГУ Е. В. Старостиним (1935–2011). В ней акцентируется внимание на историко-документальном анализе основных положений и концепций современной россиеведческой мысли. Евгений Васильевич подробно осветил историю комплектования материалов зарубежной архивной россики, обозначив информативную ценность наиболее крупных коллекций и собраний. Отдельно автор рассматривает вопросы, связанные с выявлением и каталогизацией историко-документального наследия Русской православной церкви за границей и ее влияния на историко-теософское направление зарубежной общественной мысли. Данная глава позволяет читателю получить достаточно подробные представления об участии русских эмигрантов в деле собирания и публикации материалов зарубежной архивной россики, что, по мысли автора, существенным образом повлияло на развитие славистических дисциплин в европейских и американских университетах.

Вторая глава раздела за авторством профессора НИУ ВШЭ Л. Е. Горизонтова посвящена анализу развития взаимоотношений «зарубежного россиеведения и российского отечествоведения». В центре авторского внимания обозначена проблема взаимосвязи зарубежных и отечественных школ в деле изучения русской истории. Автор обращает внимание на партикулярные интересы зарубежных школ и традиций россиеведения в отдельных странах. Л. Е. Горизонтов поднимает вопрос о коммуникации российского и зарубежных научных сообществ, отмечает достигнутые успехи, актуальные проблемы, стоящие перед специалистами, и факторы, позволяющие плодотворно объединить исследовательские усилия, а также указывает на сохраняющиеся упущения и препятствия. Автор приходит к выводу о том, что, несмотря на определенную автономность развития двух направлений общественной мысли, их конфронтация наиболее значимо проявилась в годы холодной войны. Сегодня отечественное россиеведение в гораздо большей степени чем прежде, интегрировано в мировое научное сообщество. Однако, по

мнению Л. Е. Горизонтова, нынешняя ситуация имеет свою специфику: сейчас возможна конфронтация национальных стратегий памяти, проводящих в жизнь определенную политическую линию, не последнее место в которой занимает исторический образ России. Можно лишь согласиться с мнением автора, что «игнорирование важнейших составляющих глобальной научной коммуникации является свидетельством как минимум “частичного несоответствия” профессиональным требованиям» (с. 71).

Третья глава раздела подготовлена ведущим сектором использования архивных документов отдела архивоведения Всероссийского научно-исследовательского института документоведения и архивоведения (ВНИИДАД) И. В. Сабенниковой. В ней автор останавливается подробно и детально на характеристике практикуемых методов работы с документами российской диаспоры: рассматриваются структура, виды и функции источников, что является большим достоинством работы наряду с полезным обзором информационно-поисковых систем (путеводителей, каталогов и выставок) по различным странам и континентам, который может послужить хорошим подспорьем для начинающего исследователя. И. В. Сабенникова в отдельности рассматривает положение в той или иной стране, обладающей архивным наследием российской эмиграции: называет в каждой из них перечень основных институтов, хранящих документы русской диаспоры, называет наиболее интересные коллекции, фонды и материалы. Однако, к сожалению, обзор не всегда равномерен: в одних случаях автор подробнее освещает тему, касаясь, например, специфики интереса к русской истории в определенной стране (как в случае с Австралией), а в других высказывается весьма лапидарно. Но это отнюдь не умаляет достоинств данной главы: в целом, она информативна, логично структурирована и будет полезна читателю, интересующемуся проблемами изучения истории российской эмиграции.

Завершает раздел глава за авторством чл.-кор. Российской академии наук (РАН) В. С. Христофорова. Предметом данной главы являются документы советских спецслужб, которые рассматриваются автором в качестве весьма специфического источника по изучению истории зарубежного руссоеведения. В. С. Христофоров отмечает, что в Центральном архиве ФСБ России хранятся разнообразные материалы, которые могут быть небезынтересны специалистам. Это документы с различными

данными о политическом, военном и экономическом положении СССР, которые собирали иностранные дипломаты, разведчики и журналисты в период 1917–1940 гг. К ним относятся делопроизводственные документы органов госбезопасности; архивно-следственные дела на военных сотрудников иностранных представительств, а также материалы печати и источники личного происхождения. Автор полагает, что их изучение позволит уточнить многие аспекты новейшей истории. Отдавая должное осведомленности автора, следует заметить, что данный вид источников логично рассматривать в качестве дополнения к изучению профессиональной деятельности зарубежных советологов-русистов [4; 5].

Второй раздел рассматриваемого пособия под названием «Феномен западной советологии» весьма символичен. Порожденная идеологическим противостоянием и обслуживающая политические интересы, советологическая дисциплина стала характерным и нарицательным явлением своей эпохи. При этом нельзя не сказать, что «советология» сегодня является «научным ископаемым», век которой закончился с распадом СССР. Как и в прошлом столетии, научные сообщества многих стран по-прежнему исповедуют догмы, прописанные предшественниками-советологами.

Открывает данный раздел глава с названием «Советология в контексте советской и постсоветской историографии». Она была подготовлена профессором РГУ Н. В. Елисеевой. Автор посчитал для себя достаточным ограничиться в ней простым перечислением американских институтов, специализирующихся на изучении СССР с указанием популярной тематики советологических работ. Соответственно советское восприятие результатов западных исследований описывается в контексте идеологического противостояния и не иначе, как пропагандистский элемент, предполагающий критику буржуазных фальсификаций. Автор уделяет особое внимание рассмотрению организационной основы контрпропагандистской системы в СССР.

В двух библиографических списках, оформленных в виде приложений к главе, Н. В. Елисеева выделила основные труды советологов и критические работы советских авторов, специализирующихся в вопросах критики буржуазных фальсификаций. Вместе с тем из материалов данной главы не совсем понятны итоги и результаты обширных дискуссий между западными историками и ответственными специалистами, имевшие место в новейшее время. Обращают на себя внимание

и многочисленные авторские пометки внутри текста, вероятно, пропущенные редакторами (с. 216–218).

Вторая глава была подготовлена к печати профессором РГГУ В. Д. Зиминой (1957–2012). Текст данной главы представляет собой классический пример обзора зарубежной историографии по истории революционных событий в России, в которой приводится имя автора и дается характеристика его научных взглядов. Надо признать, что профессиональные интересы историка нашли отражение в содержании главы: большая часть материала посвящена в ней анализу взглядов и концепций представителей русского зарубежья. Однако смещение в сторону эмигрантской проблематики не умаляет качества текста данной главы. Автору удалось показать не только содержательную часть западных концепций революционного процесса в России, но и ее преемственность с положениями и выводами эмигрантской историографии.

Тема следующей главы весьма логично вписывается в проблематику раздела, поскольку она посвящена формированию целого направления историософской мысли о России за рубежом. В ней главный редактор журнала «Посев» Ю. С. Цурганов (1971–2018) рассматривает эмигрантские воззрения первой половины XX в., которые во многом предопределили негативное восприятие образа Советского государства на Западе. В главе уделяется большое внимание нарративному изложению фактологического материала, относящегося к истории первых волн русской эмиграции и их публицистическому, научному и в меньшей степени художественному наследию. Учитывая обширность тематики рецензируемой главы, невозможно было избежать избирательности в описании деятельности тех или иных представителей русского зарубежья. Так подробнейшим образом освещена научная деятельность историка-эмигранта С. Г. Пушкирева и его концепции понимания русской истории (с. 295–302), при этом характеристике основных направлений исторической мысли русского зарубежья уделяется совсем мало внимания.

Автор главы, завершающей второй раздел, доцент Московского государственного института международных отношений (МГИМО) Н. В. Давлетшина рассматривает современное положение дел, сложившееся в экспертной работе западных программ, фондов и центров, занимающихся изучением России. Она освещает не только принципиальные стороны экспертно-аналитической деятель-

ности зарубежных фабрик мысли (think tanks), но и их организационные сложности, вопросы финансирования, подготовки научных кадров и т. д. Одна из тематических частей главы затрагивает такую важную проблему, как типологизация исследовательских интересов и направлений изучения современной России. Отдельного внимания заслуживает обширная библиография главы (36 наименований), список организаций и электронные базы данных о деятельности современных фабрик мысли. С точки зрения дидактики, данную главу можно считать образцом подачи сложного и довольно обширного материала живым и доступным языком.

Последующая компоновка учебного пособия сводилась его издателями к характеристике развития русистических дисциплин в отдельных европейских и азиатских странах. Переходя к анализу данных глав, отметим, что большинство авторов учебника, акцентируя внимание на определенном круге проблем, весьма по-разному определяет специфику русистических исследований. В данном своеобразии есть несомненные достоинства, когда читатель имеет возможность ознакомиться с целым спектром научно-теоретического аппарата критики русистической проблематики. В то же время наличие подобных разночтений может затруднить понимание и без того весьма сложной лингвострановедческой темы.

Американское русистическое представление в трех главах третьего раздела пособия. Самая обширная глава «Концептуализация политики США в отношении России в 2000-е гг.» была подготовлена профессором МГИМО Т. А. Шаклеиной. Строгий аналитический подход, оперирование фактами международной политики, всесторонний обзор политической ситуации позволили автору убедительно представить противоречивую картину в развитии отношений двух стран. В условиях противостояния России и Америки, которое не прекратилось с распадом СССР, геополитика оказывает доминирующее влияние на экспертное сообщество, которое в данном случае автор характеризует как «политико-академическое» (с. 338). Это сообщество производит практико-ориентированное знание, необходимое для прогноза внутренней и внешней политики интересующей страны. В данной главе приведен критический анализ современной геополитической обстановки, которая, к сожалению, накладывает отпечаток не только на политическую сферу, но и на научную и культурную жизнь.

Более «оптимистичный взгляд» на складывание и развитие знаний о России в США представлен во второй главе, подготовленной заведующей сектором истории России Института общественной информации по общественным наукам (ИНИОН) РАН О. В. Большаковой. Автор ссылается на общепринятую точку зрения, согласно которой «свое начало американская русистика ведет с 1890-х гг.» (с. 371). Среди достоинств данной главы можно выделить форму подачи учебного материала. Автор не обременяет читателя перечислением чрезмерного числа историков и характеристикой их творческого наследия. О. В. Большакова обращает внимание на самые значимые исследования, которые маркируют новое направление или используют новаторские методики исследования. Глава дает общее и основательное представление о тенденциях развития американской историографии истории России в новейшее время.

Третья глава об американской русистике написана главным редактором учебного пособия, ректором РГГУ профессором А. Б. Безбородовым. В ней затрагиваются геополитические проблемы, имеющие непосредственное отношение к новейшим общественно-политическим конфликтам. Материалы главы удачно связывают между собой две предыдущие, напоминая о неизбежной взаимозависимости науки и политической конъюнктуры. Взаимное недоверие, внешнеполитические столкновения, непонимание и игнорирование интересов друг друга стали отрицательной стороной наследия холодной войны. Ее позитивными последствиями, как отмечают все авторы пособия, посвятившие свои работы американской русистике, могут стать осознание пагубности продолжения противостояния, стремление к сотрудничеству и объективному взгляду на Россию как равноправного участника международных отношений.

В четвертой главе третьего раздела доцент РГГУ Ф. Г. Тараторкин рассматривает положение дел, сложившееся в британской русистике. По его мнению, образ России в британской прессе начал складываться в конце XIX в., в то время как научное представление о стране окончательно оформилось только в середине XX столетия. Среди достоинств данной главы следует отметить выделение автором концептуальных различий между разными поколениями британских историков-русистов. В тексте присутствует категоричное определение их политической позиции: например, Э. Карр однозначно выставляется как либерал, И. Дойчер — как марксист, а сэру И. Берлину

приписывается консервативная позиция. Следует признать, что в данном случае оптимальным форматом трудов ведущих специалистов британской советологии представляется не типологическая каталогизация, а попытка представить британскую советологию как единую область представлений о России с учетом всех особенностей и различий взглядов тех или иных авторов. Для читателя было бы крайне интересно услышать профессиональное мнение об институциональной основе британской советологической мысли: университетских центрах, образовательных программах, профессиональных ассоциациях и периодических изданиях и т. д.

Четвертый раздел учебного пособия затрагивает тематику русистических исследований в Германии и Франции, однако составители издания никак не обосновали подобное соседство. Раздел начинается с обзора германского русистического, который был составлен профессором Академии военных наук РФ Б. Л. Хавкиным. Анализируя ряд хронологических обобщений автора, можно прийти к выводу о том, что русистика как научная дисциплина оформилась в Германии только во второй половине XX в. Автор ввел в содержание главы материал о современных научных проектах академических сообществ России и Германии, утверждая тезис о лидирующих позициях германских институтов в международных исследовательских проектах по русистике. Стоит отметить авторские ссылки, апеллирующие к немецкой литературе, фольклору, коллективным представлениям и местам памяти, связанными с Россией. В надежде на возможное переиздание учебника, необходимо отметить наличие опечатки: автором романа «Обломов» ошибочно указан И. С. Тургенев вместо И. А. Гончарова (с. 438).

Не менее интересная глава, затрагивающая особенности развития французской русистики, была подготовлена профессором РГГУ Г. Н. Ланским. В ней автор сосредоточился на обзоре французской литературы по истории России. Она со своими отличительными чертами вписана в общую модель зарубежной русистики. Были затронуты все возможные аспекты: выбор проблематики французскими историками, доступность и характер используемых ими источников, архивная политика государства, степень контакта между отечественными и французскими специалистами, роль отдельных личностей в развитии исторической мысли (Ф. Бродель, Н. Верт, М. Ферро и др.) и исследовательских центров. Г. Н. Ланский отмечает влияние русской диаспоры на

формирование взглядов французской историографии, на оценку ею революционных событий. Другой этап восприятия собственно русской мысли французскими исследователями пришелся на вторую половину XX в., когда было положено начало контакту исследователей из Франции с отечественными историками. Это сотрудничество, как демонстрируется в данной главе, активно поддерживается и в настоящее время. Данная глава содержит в виде приложения образцовый список библиографических источников (с. 481–482).

Завершают лингвострановедческий обзор стандарты школ и направлений зарубежной русистики пятый и шестой разделы. Весьма лаконичная глава, составленная преподавателем Варшавского университета Петром Глушковским, посвящена анализу руссиеведческих исследований в Польше. Она представляет собой полную и обстоятельную характеристику научной и образовательной активности специализированных центров и институтов. П. Глушковский подготовил для российского читателя краткий анализ основных тенденций развития исторических знаний о послевоенной России в Польше. Отмечаются некоторые событийные факты, особенно привлекающие внимания польских ученых. Подытоживая повествование, автор указывает: «Россиеведение в Польше достигло весьма высокого профессионального уровня» (с. 492). Следует заметить, что данный тезис мог выглядеть более убедительным, если бы автор сослался на польские труды по новейшей истории России, которые могли отразить научный вклад польских авторов в развитие исторической русистики.

Глава за авторством главного научного сотрудника института Дальнего Востока РАН Ю. М. Галеновича посвящена специфике развития руссиеведческих программ в Китае. Ее изложение начинается с экскурса в предысторию складывания китайских представлений о России, указаны предпосылки развития современного руссиеведения в КНР. Основное место в главе заняло изложение того, как политика и идеология подчиняли себе научные представления о советской стране. Значительное место в главе отведено рассмотрению партийных документов и высказываний деятелей коммунистической партии Китая (КПК). Автор приводит библиографический анализ официально утвержденных учебников и книжных серий. Анализируя положение дел современной русистики в КНР, автор не без сарказма замечает: «...нас теперь в Китае считают "учителем наоборот" (учителем того, чему не следует учиться)» (с. 498–499).

Глава «Пролегомены к истории руссиеведения в Турции» подготовлена к печати сотрудниками Института востоковедения РАН Д. Д. и А. Д. Васильевыми. Авторы выразительно названной главы изначально оговариваются, что изложенный материал «имеет характер предварительного очерка» (с. 521). Справедливости ради следует признать, что подготовленный для пособия текст убедительно свидетельствует о наиболее ранних традициях собирания материалов «россики» в Турции по отношению к европейским школам. При всем ее многообразии и богатстве представляется, что турецкие институты и центры сегодня остаются наименее вовлеченными в программы международных руссиеведческих ассоциаций. Следует заметить, что составители главы, не в пример другим членам авторского коллектива, посчитали возможным отразить едва ли не полную историю складывания турецких представлений о «Московии» начиная с XVI в.

Заключительный седьмой раздел книги посвящен рассмотрению учебной литературы, изданной в странах Евросоюза и непосредственно влияющей на формирование европейских знаний и представлений о России. В первой главе данного раздела за авторством профессора РГГУ А. М. Филитова были проанализированы концепции истории Советской России, доминирующие в материалах школьных учебников ФРГ и Австрии периода холодной войны и 2010-х гг. Автор главы акцентирует внимание читателя на упрощенном видении и понимании советской истории. Особенно это касается нарратива, который недалеко ушел от образа восточного соседа как врага. При всем уважении к европейскому стандарту учебников, в них имеется большое количество фактических ошибок, что, по мысли автора, свидетельствует об отсутствии дидактического опыта либо квалифицированных методистов в профессиональной среде зарубежных историков-русистов.

Вторая глава последнего раздела «Западное университетское руссиеведение на рубеже столетий» за авторством профессора РГГУ И. В. Курукина по сути является резюмирующей. В ней автор останавливается на характеристике основных черт, свойственных разнообразным школам и направлениям зарубежной русистики. И. В. Курукин склонен рассматривать русистику новейшего времени как следствие долгого эволюционного пути развития, имеющего на всех этапах своей истории устойчивый общественный и академический интерес. Многие из западных учебников,

ставшие классическими изданиями, сегодня переведены на русский язык. К книгам наших оппонентов, даже при всем обилии пестрящих в них стереотипов этнофобии, нужно относиться, по мнению И. В. Курукина, не более как к историографическому источнику. История данной дисциплины лишней раз подтверждает, что учебники являются продуктом своей эпохи. Они отражают противоречия своего времени [6; 7]. Наше общество сегодня не настолько наивно, и это лишней раз демонстрирует учебник, чтобы не понимать, куда ведет логика общественных дискуссий вокруг прошлого России. Если учебники издаются, значит имеется спрос западных элит на интерпретацию желаемого образа, даже если он расходится с российской действительностью.

В заключение необходимо отметить, что при всей тематической и концептуальной разрозненности данного учебного пособия в отечественной историографии до сих пор не существует альтернативного варианта, претендующего на столь широкий обзор предмета. Многие в истории современной зарубежной русистики остаются за кадром академических исследований, в том числе роль и миссия экспертного сообщества, влияющего на состояние и развитие гуманитарного сотрудничества России и других стран [8]. В этом плане публикация книги весьма своевременна не только в утилитарных образовательных целях в качестве учебного пособия, но и как фактор текущей научной дипломатии. «Сегодняшние книги – это завтрашние дела». Приходится констатировать, что мы имеем дело с вопросом, выходящим далеко за рамки академических норм. Представленный в учебном пособии материал лишней раз убеждает в устойчивой и весьма симптоматичной тенденции развития западных наук – политизации исторических знаний, именуемой «исторической политикой». Многие ее аспекты являются предметом внешнеполитической риторики и требуют адекватных подходов, обозначенных в основных разделах учебника.

Рассмотренные в учебном пособии вопросы со всей очевидностью подводят читателя к выводу о том, что западное экспертное сообщество изрядно эксплуатирует «исторический образ России», который, по справедливому мнению многих специалистов, ничего общего не имеет с данными новейшей историографии. Авторы учебника вполне справедливо пишут о необходимости ревизии прошлых взглядов, ссылаясь на устойчивое мнение о том, что «Запад никогда не являлся истинным зеркалом отражения России».

Список литературы

1. Петров Е. В. История американского руссиеведения: учеб. пособие для вузов / С.-Петерб. им. В. Б. Бобкова фил. Рос. тамож. акад. Санкт-Петербург, 1998. 214 с.
2. Шаповалов В. Ф. Руссиеведение: учеб. пособие для вузов. Москва, 2001. 576 с.
3. Шилова Г. Ф. Руссиеведение как учебный курс в вузах // Образование и образованный человек в XXI веке. 2012. № 4. С. 25–29.
4. Кордин Е. В. Гарвардский проект. Москва: РОС-СПЭН, 2003. 208 с.
5. Базанов П. Н. Книжное дело русской эмиграции: учеб. пособие. Санкт-Петербург: СПбГИК, 2015. 192 с.
6. Fleron F. J. Russian Studies and comparative politics: views from metatheory and middle-range theory. London: New York: Lexington Books, 2017. 345 p.
7. Dale G., Miklosy K., Segert D. The politics of East European area studies. London: New York: Routledge, 2016. 100 p.
8. Engerman D. C. Know your enemy: the rise and fall of America's Soviet experts. New York: Oxford Univ. Press, 2009. 460 p.

References

1. Petrov E. V. History of American Russian studies: textbook for universities / Saint-Petersburg named after V. B. Bobkov branch of the Russ. Customs Acad. Saint-Petersburg, 1998. 214 (in Russ.).
2. Shapovalov V. F. Russian studies: textbook for universities. Moscow, 2001. 576 (in Russ.).
3. Shilova G. F. Russian studies as a course of study in tertiary institutions. *Education and an educated person in the XXI century*. 2012. 4, 25–29 (in Russ.).
4. Kordin E. V. Harvard project. Moscow: ROSSPEN, 2003. 208 (in Russ.).
5. Bazanov P. N. Book business of the Russian emigration: textbook. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State Univ. of Culture, 2015. 192 (in Russ.).
6. Fleron F. J. Russian studies and comparative politics: views from metatheory and middle-range theory. London: New York: Lexington Books, 2017. 345.
7. Dale G., Miklosy K., Segert D. The politics of East European area studies. London: New York: Routledge, 2016. 100.
8. Engerman D. C. Know your enemy: the rise and fall of America's Soviet experts. New York: Oxford Univ. Press, 2009. 460.

А. С. Мухин

Уроки Юваля Ноя Харари

Рецензия на книгу: Харари Ю. Н. 21 урок для XXI века / пер. с англ. Ю. Гольдберга. – Москва: Синдбад, 2019. – 416 с. – ISBN 978-5-00131-102-7

Andrei S. Mukhin

Lessons of Yuval Noah Harari

Book review: Harari Y. N. 21 lessons for the 21st century / transl. by Yu. Goldberg. – Moscow: Sinbad, 2019. – 416 p. – ISBN 978-5-00131-102-7
DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-185-189

Автор книги, преподаватель Еврейского университета в Иерусалиме, стал известен отечественному читателю совсем недавно. В переводе на русский язык были выпущены в свет три его работы [1; 2]. Последняя из них, «21 урок для XXI века», напечатана издательством «Синдбад» в 2019 г., т. е. на следующий год после ее выхода на английском языке (2018). Публикации Юваля Ноя Харари можно отнести к жанру научно-популярной литературы, хотя ярким демонстрациям и убедительным выводам предшествует серьезное исследование. Однако его ход, который может быть связан со сложными статистическими расчетами и кропотливой аналитикой, скрыт от читателя, а на поверхности оставлены резко очерченные контуры общей картины развития человечества на разных этапах его становления. Стиль изложения, ясный и даже простой, лишен академической терминологической насыщенности и сложных логических построений, присутствуют множественные примеры, обогащающие интересную фактуру повествования.

Тексты Ю. Н. Харари, на взгляд рецензента, принадлежат тому кругу сочинений, который можно очертить, взяв с полки «Сотвори себе врага» У. Эко [3], «Бог как иллюзия» Р. Докинза [4] или «Рождение сложности» А. Маркова [5]. В них повествуется интересно о том, что в обыденной ситуации может и не вызвать интереса: особенности культурогенеза, трансформации социальной структуры, эволюционные механизмы; часто – сквозь призму гуманитарного видения того, что составляет предмет математики (в социологии) или естественных наук (в биологии, физике).

Проблемам современной цивилизации посвящена рецензируемая книга. Область исследования Ю. Н. Харари лежит на пересечении социальных, культурных и политических

процессов рубежа XX–XXI в. Экскурсы в историю, помогающие в контрастном свете фактов и событий увидеть различия между прошлым и настоящим, звучат уместным ненавязчивым мотивом и не снижают актуальности поднимаемых в книге вопросов.

Интерес вызывает междисциплинарный подход. Харари изучает социально-политическую ситуацию современности в фокусе, с одной стороны, гуманитарной проблематики – культура, искусство, религия, образование; с другой – технологий генной инженерии, биомедицины и достижений в области IT. Человек для Харари – нестабильное, активно меняющееся существо, на интеллектуальное и духовное развитие которого воздействуют физические факторы. И если в историческом прошлом таковыми факторами по преимуществу были феномены природы, то в наши дни ими оказываются техногенные явления, порожденные индустриальным миром и научно-техническим прогрессом. В своей книге автор утверждает, что многие общественные и культурные события, социальные реакции масс и заявления отдельных политиков вращаются вокруг трех стержневых угроз, страхов коллективного сознания – «ядерной войны, экологической катастрофы и разрушительных технологий» [6, с. 197]. Объединение человечества перед лицом этих угроз позволит, по мнению исследователя, преодолеть общий цивилизационный кризис, не исключающий в будущем полномасштабной войны в формате мирового конфликта.

Размышления Харари нельзя назвать философскими, в его рассуждениях нет умозаключений, которые ведут от простого к сложному с целью вскрыть невидимый пласт фундаментальных истин, спрятанных до тех пор, пока их не обнаружит силлогическая последователь-

ность логических формул и мыслительных конструкций. Истины, на которые обращает наше внимание Харари, порой самоочевидны, однако они показаны в совершенно ином, непривычном для обыденного сознания ракурсе. Так, например, общее убеждение в том, что война есть зло, Харари дополняет блестящим анализом ситуации, при которой большая война невозможна, пока будут существовать политические элиты, понимающие, что победоносных войн, приносящих малой кровью и малыми экономическими затратами большие барыши, уже не существует. Он делает очевидными различия между умонастроениями, присущими политикам в 1914 г. и государственным деятелям в 2018 г. Последние, знакомые с горьким историческим опытом мировых войн, понимая всю пагубность милитаристских вариантов общения с соседями, сдерживают свои амбиции и ищут иные пути решения международных проблем [6, с. 217]. Современный мир устроен так, что даже маленькая «победоносная» война принесет гораздо больше потерь и расходов, чем возможных прибылей, хотя еще в XIX столетии только США приобрели в войне с Мексикой (1846) новые территории, сопоставимые по площади со всей Западной Европой, потеряв при этом 13 тысяч солдат [6, с. 216].

Автор заостряет внимание читателя на всемирном масштабе событий. Именно поэтому он рассуждает не об отдельной культуре Запада или Востока, а о совокупности всех проявлений человеческого творчества в координатах планеты. Глобализм Харари базируется на коммуникациях и географии. Юваль Ной находит возможность убедить читателя в массовости коммуникационных технологий (в гораздо большей по удельному весу, чем мы себе представляем) и в тесноте географических границ на фоне развития транспортных средств и средств связи. Именно поэтому он исповедует, на наш взгляд, более чем убедительную идею об отсутствии цивилизационного разнообразия в XXI в. Цивилизация для него – это, выражаясь языком С. Лема, «сумма (итог) технологии», открытой и доступной практически всем при наличии интеллекта и необходимых материальных средств [6, с. 139]. Вместе с тем культуры – это формы освоения социального пространства в различных его измерениях: повседневном, художественном, мировоззренческом, гендерно-семейном, производственном, гигиеническом и т. п. В то время как цивилизационные конструкции и концепты с легкостью усваиваются большинством культур, этносов и религиозных сообществ (электричество, автомобиль, интернет), собственно культурные

различия могут обнаруживать подчас непреодолимые границы. Разнообразие культур, по Харари, является: 1) данностью; 2) амбивалентной данностью с точки зрения этических смыслов и социально-политических сценариев развития человечества; 3) причиной отсутствия терпимости к «другому», «иному», что как определенную форму дискриминации автор называет «культурализмом» [6, с. 191].

Рассуждения о культурализме особенно интересны в книге Харари. Юваль Ной одновременно сопоставляет и противопоставляет биологию и культуру. Биологические различия (т. е. различия, обусловленные природой, между людьми разных национальностей и рас) имманентны и необратимы, в то время как культурные – приобретаемы, изменяемы и постоянно генерируемы в свете все возрастающих креативных и эвристических практик. В то время как дискриминация на основе различий, данных людям от природы, научно несостоятельна и преступна, культурное размежевание, неприятие тех или иных культурных практик «другого», имеет вполне объективный фундамент и научно обоснованные резоны. То или иное сообщество вправе требовать от «другого» соблюдение принятых в социуме культурных норм, хотя и не вправе требовать от него изменения своих природных данных (осветление кожи и т. п.): «культура отличается гораздо большей гибкостью по сравнению с биологией» [6, с. 192].

Некоторые формы демонстрации у Харари имеют определенно схоластический характер, возможно, в силу преподавательских привычек, по причине наличия практики общения со студентами. Вместе с тем такие демонстрации с привлечением метода сравнительного анализа позволяют освежить набор наших представлений о той или иной культуре, снять с них омертвелую вуаль стереотипов и школьных клише. Так, говоря о проблеме религиозной нетерпимости в современном мире, обычно связанной с исламом, Харари указывает на безосновательность таких воззрений, убеждая читателя, что сравнения должны быть контекстуальными, опирающимися на конкретные события и историческую фактуру. И если современное христианство в целом рассматривается как более «миролюбивая» религия, то в далеком прошлом оно вряд ли могло бы заслужить себе такую оценку. «Если в дискуссии о толерантности к религиозным меньшинствам мы сравним Османскую империю XVI в. с Западной Европой XVI в., то придем к выводу, что исламская культура чрезвычайно толерантна» [6, с. 194].

Религиозная проблематика в книге Харари занимает важное место. Необходимо отметить, что автор показывает нам эволюционный характер изменений, происходящих в мировых религиях. Парадоксальным является сам факт перемен, поскольку суть религиозных концептов заключена в фундаментальной стабильности, в имманентной незыблемости вселенского порядка, который та или иная религия объясняет через догматы своего богословия. Юваль Ной демонстрирует, что религия, как любая иная форма духовной культуры, или культуры вообще, деформируется под влиянием политических и экономических ситуаций. Казалось бы, что это утверждение, в принципе, не ново, но автор интересно развивает его на современных примерах. Более того, его рассуждения, ввиду глобального масштаба самих явлений и проблем начала XXI в., обретают черты не только разъясняющих актуальное состояние религиозного климата планеты, но и характер долгосрочного прогноза на будущее. В наши дни прогнозы медийных специалистов, «экспертов» и «аналитиков», воспринимаются критически настроенной публикой скептически, но у Юваля Харари они имеют подчеркнuto гипотетический оттенок лишь возможных сценариев развития событий без мессианского пафоса и пророческого исступления.

Несмотря на то, что оружие массового поражения, экология и современные технологии занимают в размышлениях Харари значительное место, рассуждения автора сводятся к демонстрации того, как проблемы из естественнонаучной и технической сферы влияют на социальную стратиграфию и трансформацию разнообразных культурных форм. Искусственный интеллект, детище современных технологий, согласно нашему автору, в корне изменит социально-культурную расстановку сил. Харари справедливо разводит понятия «интеллект» и «сознание», утверждая, что они не тождественны [6, с. 97]. Он также свободен от тривиальных мыслей об исключительных возможностях человека, о его творческих и художественных способностях. Он оставляет это за скобками и обращает внимание читателя на возможности роботизированных IT-систем («алгоритмов», как он называет их). К этим уникальным способностям машин автор относит «подключение и взаимодействие» [6, с. 43]. Благодаря им можно собрать в единую сеть огромное количество информации, обновляемой и передаваемой почти мгновенно миллиардам пользователей, например пациентам, которые ждут рекомендаций врача или нового рецепта. Таким образом, машина заменяет не

просто работника, а профессионалов высокой квалификации. Изменения, а то и отмирание одних профессий, происходят на фоне появления новых (оператор курьерского дрона). При потере одной работы можно получить образование в новой сфере, но, освоив иное ремесло, придется через какое-то время снова переучиваться, поскольку это ремесло может либо устареть, либо стать полностью автоматизированным [6, с. 53]. Если при значительном количестве безработных, замещенных искусственным интеллектом, большая часть людей окажется в разряде «ненужных», то неизбежным трансформациям подвергнется образование, индустрии досуга, институции массовой культуры. По мысли автора, посттрудовае экономика [6, с. 59] сближает недалекое будущее с коммунистическим обществом, обеспечивая основную часть населения универсальным базовым доходом. Последнее обстоятельство неизбежно подводит нас к проблемам свободного времени, самоидентификации личности, философскому (и психолого-социологическому) взгляду на феномен счастья и т. п. Доминирование цифровых технологий может оказать влияние на первичные способности человека, произвести изменения в них на соматическом уровне – доверчивое отношение к электронным формам навигации обязательно скажется на умении ориентироваться в пространстве [6, с. 81]. Сближение искусственного интеллекта и биомедицины почти гарантирует усиление социального неравенства: богатые смогут не только улучшить свое здоровье, но и купить очень долгую жизнь [6, с. 103]. Клубок противоречивых проблем, вызванных экономическими, технологическими, экологическими и другими факторами, согласно Ювалю Харари, приводит уже в наши дни к росту национализма даже в развитых странах. Этот национализм есть одна из форм самоидентификации, наряду с религиозной и культурной («культурализмом») [6, с. 146–147]. Носители идей самоидентификации и обособления от остального («порочного») мира убеждены, что смогут решить фундаментальные проблемы самостоятельно, в одиночку, а если объединение и понадобится, то только с такими же «дружественными» национальными режимами, что на самом деле противоречит глобальному характеру самих этих проблем. Важнейшим элементом идентичности является религия; парадоксом современной религиозных трансформаций в общественной жизни Юваль Харари считает «национализацию» мировых вероисповеданий, которые когда-то, на заре своего развития, были обязаны успешным становлением именно

интернациональному подходу, внеэтническому принципу объединения своих адептов.

Сейчас же религия начинает устойчиво ассоциироваться с народными и этно-конфессиональными группами по национальному признаку. Универсальный («глобалистский») характер религии редуцируется. В то время как социально-культурный аспект религии становится все более существенным для масс, ее авторитет в технических вопросах сильно упал [6, с. 167]. Вместе с тем синтез передовых технологий и религиозных доктрин может породить новые виды религиозной этики или переформатировать традиционные представления, например, о воинском долге (японские камикадзе-синтоисты, пилоты Второй мировой войны) [6, с. 175]. Силу религии автор видит в феномене сотрудничества масс, а само сотрудничество (единение) людей на религиозной основе зависит «от веры в общие мифы» [6, с. 176]. Среди общих мифов Харари выделяет национальное и религиозное мессианство, веру в значительное влияние на мировую историю отдельных народов, разбирая эти заблуждения, в том числе, и на примере своего народа, евреев и иудаизма. К социальным мифам он относит и религиозную веру, противопоставляя ее поиску научной истины. В книге есть интересная глава о противоречии между осознанием верующими людьми непостижимости тайн Вселенной и мелочным доктринерством в учении многих религий, когда буквальное толкование системы разрешений и запретов заслоняет подлинный этический смысл универсальных моральных ценностей [6, с. 245], усложняет понимание базовых общественных и культурных концептов.

К таким концептам Юваль Харари относит истину, невежество (отсутствие информированности у индивида), власть, справедливость, жизненный смысл. Сам автор не претендует на достоверное и полное раскрытие этих концептов, но его варианты их интерпретации, что очень важно, побуждают читателя искать свои объяснения, вступать с Харари в диалог, изобретать собственные объясняющие модели.

Харари критически относится к идее характеризовать современный период как эпоху так называемой постправды, резонно замечая, что ни одна другая историческая эпоха не может претендовать на то, чтобы считаться временем, лишенным лжи, выдумок и заблуждений в общественном масштабе. Автор в двадцатой главе переходит от изящных констатаций и глубоких интерпретаций различных фактов к практическим советам, как не стать жертвой дезинформации и манипуляций со стороны СМИ и

нарастающего информационного присутствия новостных агентов, влияющих на формирование общественного мнения. Юваль Харари полагает, что жизненный смысл человеку придают различные «истории», т. е. исторические, социально-культурные, религиозные и другие им подобные нарративы. Эти «истории» он уподобляет матрице (ссылаясь на известный фантастический кинофильм), которая создает иллюзию позитивного, ожидаемого в модусе высших аксиологий, опыта. Поиск «удобной» истории, имеющей признаки великой драмы, и определение в этой истории важной для себя роли, наделение себя ролью героя и помогает человеку, если и не обрести смысл жизни, то начать его поиск в том направлении, которое в глазах ищущего было бы наиболее правильным. При этом правдивость истории практически не имеет смысла, важна не истина, а кажущийся правдоподобным нарратив [6, с. 338–339]. Поэтому неслучайно автор сравнивает вымышленные повествования, важные для того или иного сообщества, с фантастическими сюжетами романов и фильмов, в которых конспиративный обман главного героя как бы идет ему на благо и с каковым герой вступает либо в борьбу, либо в более сложные, сглаженные в своей остроте, отношения.

Несмотря на то, что в своей книге Харари не дает безусловных ответов, его варианты интерпретации различных острых проблем современного человечества обладают глубиной и открыты для процесса вдумчивого общения, как если бы автор был нашим собеседником. Не стоит думать, что Ю. Н. Харари как исследователь безупречен. Какие-то вопросы он пытается сгладить в силу своего политического кредо, но не по соображениям научной целесообразности. Порой в его тексте сквозит излишне примирительный тон, как дань тотальной толерантности, а некоторые выводы основаны в большей степени на слишком свободных умозаключениях, чем на фактах. Однако, на наш взгляд, именно такой язык и именно такой дискуссионный метод уговаривания собеседника лучше всего подходит для беседы с современниками. Книга «21 урок для XXI века» диалогична. Она написана без назидательных интонаций, уважительно к предмету и объекту исследования, к возможным оппонентам. Израильский ученый затрагивает темы чрезвычайно актуальные: противостояние мировых религий, различных мировоззрений, культурные противоречия, исторический нарратив и его интерпретации со стороны большой политики, «традиционные» ценности разнообразных обществ, аксиологию творчества, идентичность

личности и социума. Общий мотив диалога автора с читателем миролюбивый, либерально-демократичный и в научном плане осторожный, без сенсационных заявлений и демагогических деклараций, свойственных, к сожалению, некоторым современным публикациям, посвященным культурологической, социологической или исторической тематике. Настоящая работа словно встряхивает сознание, заставляя «перезагрузить» его и освободить от некоторых стереотипов. Это освобождение напоминает чем-то очистку кэш-памяти процессора ПК.

Структурно текст имеет деление на пять частей, внутри которых расположены главы (их нумерация сквозная); главы разбиты на небольшие параграфы. Издание дополнено списком ранее опубликованных статей автора, тематически связанных с настоящей работой, снабженной примечаниями, содержащими не только комментарии, но и библиографическое описание источников. Полиграфическое исполнение включает твердый переплет и прошивку страниц в корешке, качественную бумагу, офсетную печать.

Книга Юваля Ноя Харари «21 урок для XXI века» будет интересна любознательному читателю, как профессионалу, так и увлеченному любителю общественной истории, наблюдающему развитие различных современных процессов. Особенно полезной она станет для студентов гуманитарных профилей высших учебных заведений, осуществляющих подготовку специалистов в области изучения культуры и в сфере социально-культурной деятельности.

Список литературы

1. Харари Ю. Н. Sapiens: Краткая история человечества / пер. с англ. Л. Б. Сумм. Москва: Синдбад, 2017. 520 с.
2. Харари Ю. Н. Homo Deus. Краткая история будущего / пер. с англ. А. Андреева. Москва: Синдбад, 2018. 496 с.
3. Эко У. Сотвори себе врага. И другие тексты по случаю / пер. с итал. Я. Арьковой, М. Визеля, Е. Степанцовой. Москва: АСТ, CORPUS, 2014. 352 с.
4. Докинз Р. Бог как иллюзия / пер. с англ. Н. Смелковой, М. Визеля. Санкт-Петербург: Азбука, 2015. 512 с.
5. Марков А. Рождение сложности: эволюционная биология сегодня: неожиданные открытия и новые вопросы. Москва: АСТ, CORPUS, 2014. 527 с.
6. Харари Ю. Н. 21 урок для XXI века / пер. с англ. Ю. Гольдберга. Москва: Синдбад, 2019. 416 с.

References

1. Harari Y. N.; Summ L. B. (transl.) Sapiens: a brief history of humankind. Moscow: Sinbad, 2017. 520 (in Russ.).
2. Harari Y. N.; Andreev A. (transl.) Homo Deus: a brief history of tomorrow. Moscow: Sinbad, 2018. 496 (in Russ.).
3. Eco U.; Arkova Ia. (transl.), Vigel M. (transl.), Stepantsova E. (transl.). Create an enemy. And other texts on the occasion. Moscow: AST, CORPUS, 2014. 352 (in Russ.).
4. Dawkins R.; Smelkova N. (transl.), Vigel M. (transl.). The God delusion. Saint-Petersburg: Azbuka-Attikus, 2015. 512 (in Russ.).
5. Markov A. The birth of complexity: evolutionary biology today: unexpected discoveries and new questions. Moscow: AST, CORPUS, 2014. 527 (in Russ.).
6. Harari Y. N.; Goldberg Yu. (transl.). 21 lessons for the 21st century. Moscow: Sinbad, 2019. 416 (in Russ.).

Сведения об авторах

Information about authors

Александров Илья Юрьевич, кандидат философских наук, доцент, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Aleksandrov Il'ya Yur'evich, PhD in philosophy, associate professor, federal state budget educational institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture», SPIN-код: 3496–6134, ilyamir67@yandex.ru

Ашихмин Андрей Витальевич, бакалавр Института истории, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет»

Ashikhmin Andrey Vital'evich, bachelor of History Institute, federal state budget educational institution of higher education «St. Petersburg State University», SPIN-код: 1389–6887, Katelive11@gmail.com

Беззубова Ольга Владимировна, кандидат философских наук, доцент, Санкт-Петербургский горный университет

Bezzubova Ol'ga Vladimirovna, PhD in philosophy, associate professor, Saint Petersburg Mining University, SPIN-код: 5058–8664, bezzubova_olga@mail.ru

Большаков Сергей Николаевич, доктор политических наук, Институт художественного образования и культурологии РАО

Bolshakov Sergey Nikolaevitch, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Ch. n .s. Institute of Art Education and Cultural Studies of the Russian Academy of Education, SPIN-код: 6958–5403, Snbolshakov@mail.ru

Большакова Юлия Михайловна, доктор философии, Институт художественного образования и культурологии РАО

Bolshakova Yuliya Mikhailovna, Doctor of Philosophy, Institute of Art Education and Cultural Studies of the Russian Academy of Education, SPIN-код: 5762–8168, academy.prof.com@gmail.com

Борисенко Татьяна Сергеевна, доцент, государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Белгородский государственный институт искусств и культуры»

Borisenko Tatyana Sergeevna, Senior Lecturer, Department of Choreographic Creativity, State Budget Educational Institution of Higher Education «Belgorod State Institute of Arts and Culture», SPIN-код: 6600–5622, Savchenkots@mail.ru

Ванягина Марина Романовна, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры иностранных языков Санкт-Петербургского военного ордена Жукова института войск национальной гвардии РФ

Vanyagina Marina Romanovna, candidate of pedagogical sciences, associate professor, professor of the department of foreign languages, Saint-Petersburg military Zhukov's order Institute of National Guard Troops, SPIN-код: 2749–3499, marmalkina@rambler.ru

Варганова Галина Владимировна, доктор педагогических наук, профессор, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Varganova Galina Vladimirovna, doctor in pedagogics, professor, federal state budget educational institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture», SPIN-код: 1209–0606, interel@mail.ru

Веппе Лидия Александровна, бакалавр Института истории, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет»

Veppe Lidia Alexandrovna, bachelor of History Institute, federal state budget educational institution of higher education «St. Petersburg State University», SPIN-код: 9941–2566, avicenna579@gmail.com

Гушян Лусинэ Степановна, кандидат культурологии, научный сотрудник высшей категории, федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Российский этнографический музей»

Gushchian Lusine Stepanovna, PhD in cultural studies, Senior Researcher, Federal state budget institution of culture "The Russian museum of ethnography", SPIN-код: 9994–8321, medievist@yahoo.com

Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Demshina Anna Yur'evna, doctor in cultural studies, associate professor, federal state budget educational institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture», SPIN-код: 8281–2355, demshina24@mail.ru

Еременко Евгений Дмитриевич, кандидат культурологии, доцент, федеральное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения»

Eremenko Evgenii Dmitrievich, candidate of cultural studies, professor, Federal state Budgetary educational institution of higher education «St. Petersburg state Institute of cinema and television», SPIN-код: 8914–7523, eder57@yandex.ru

Кабаева Светлана Валерьевна, аспирант, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Kabaeva Svetlana Valerjevna, postgraduate, Department of theory and history of culture Federal state budgetary educational institution of higher education «St. Petersburg state Institute of culture», SPIN-код: 9182–9629, kreativ-sv@list.ru

Кириллов Игорь Викторович, студент, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Сведения об авторах

Information about authors

Kirillov Igor Viktorovich, student, federal state budget educational institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture», SPIN-код: 3954–1949, os84@yandex.ru

Клименко Наталья Сергеевна, старший преподаватель, Красноярский ГМУ им. проф. В. Ф. Войно-Ясенецкого
Klimenko Natalia Sergeevna, senior tutor, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Krasnoyarsk State Medical University named after Professor V. F. Voyno-Yasenetsky», SPIN-код: 6584–2642, favour85@mail.ru

Кобыльсков Вадим Александрович, аспирант, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»
Kobylskov Vadim Aleksandrovich, postgraduate, federal state budget educational institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture», SPIN-код: 2562–4006, hummingpoultry@gmail.com

Корнеев Николай Константинович, доцент кафедры эстрадно-джазового исполнительства, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Korneev Nikolai Konstantinovich, senior lecturer, Department of Jazz and Modern Music Performance Faculty of Pop and Jazz Music Art, St. Petersburg State Institute of Culture, SPIN-код: 1331–0330, korneev_65@list.ru

Короткова Ольга Анатольевна, соискатель, Федеральное государственное бюджетное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», завсектором истории Главного штаба, Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный Эрмитаж»

Korotkova Olga Anatol'evna, PhD student of Department of museology and cultural heritage, Federal state budget institution of higher education «Saint-Petersburg State Institute of Culture», head of the Sector of History, General Staff department, Federal state budget institution of culture «State Hermitage», SPIN-код: 7971–7191, olgaankoro@gmail.com

Коротков Максим Викторович, аспирант, кафедра музеологии, художник-реставратор Государственного Эрмитажа

Korotkov Maxim Viktorovich, post-graduate, department of museology, artist-restorer of the State Hermitage, SPIN-код: 1908–2276, hermitage-korotkov@mail.ru

Костиук Екатерина Борисовна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры искусствоведения Санкт-Петербургского гуманитарного университет профсоюзов

Kostiuk Ekaterina Borisovna, candidate of pedagogical Sciences, associate Professor, Department of art history, Saint-Petersburg humanitarian University of trade unions, SPIN-код: 1854–0173, e_shpakov@mail.ru

Куклинова Ирина Анатольевна, кандидат культурологии, доцент, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Kuklinova Irina Anatol'evna, PhD in cultural studies, associate professor, federal state budget educational institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture», SPIN-код: 1479–3294, i_kuklinova@mail.ru

Леонов Иван Владимирович, доктор культурологии, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Leonov Ivan Vladimirovich, doctor in cultural studies, federal state budget educational institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture», SPIN-код: 2606–8163, ivaleon@mail.ru

Максимова Лада Вячеславовна, инженер, Национальный исследовательский университет ИТМО, Международный центр цифровых гуманитарных исследований

Maksimova Lada Vyacheslavovna, junior research fellow, ITMO University, SPIN-код: 7506–8489, ladamaximova@itmo.ru

Малюченко Дмитрий Алексеевич, бакалавр Института истории, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет»

Maliuchenko Dmitry, bachelor of History Institute, federal state budget educational institution of higher education «St. Petersburg State University», SPIN-код: 5495–7765, dimetv1997@mail.ru

Мартынова Дарья Олеговна, аспирант, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при РАХ»

Martynova Daria Olegovna, PhD student in Art Studies, faculty of Art, theory and history, Repin Saint-Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture, SPIN-код: 4307–6629, d.o.martynova@gmail.com

Михальченкова Наталья Алексеевна, доктор политических наук, профессор, Институт художественного образования и культурологии РАО

Mikhalchenkova Natalya Alekseevna, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Ch. n.s. Institute of Art Education and Cultural Studies of the Russian Academy of Education, SPIN-код: 8463–0580, mehedova@yandex.ru

Михеева Галина Васильевна, заслуженный работник культуры РФ, доктор педагогических наук, профессор, федеральное государственное бюджетное учреждение «Российская национальная библиотека»

Mikheeva Galina Vasil'evna, honored figure in culture of Russian Federation, doctor in pedagogics, professor, federal state budget institution «National Library of Russia», Saint Petersburg, SPIN-код: 1659–2852, mikheeva@nlr.ru

Мун Елизавета Александровна, преподаватель-исследователь, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при РАХ»
Mun Elizaveta Alexandrovna, research teacher, St. Petersburg State Academic Institute of Paintings, Sculptures and Architecture named after Ilya Repin, SPIN-код: 7971–7937_9421133@mail.ru

Мухин Андрей Сергеевич, доктор философских наук, доцент, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»
Mukhin Andrei Sergeevich, doctor in philosophy, associate professor, federal state budget educational institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture», SPIN-код: 4081–2201, nebelwerfer@inbox.ru

Петров Евгений Вадимович, доктор исторических наук, профессор кафедры источниковедения истории России Института истории, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет»
Petrov Eugene Vadimovich, professor of History Institute, federal state budget educational institution of higher education «St. Petersburg State University», SPIN-код: 8520–2078, pyotroff@gmail.ru

Прокуденкова Ольга Викторовна, кандидат культурологии, доцент, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»
Prokudenkova Olga Viktorovna, PhD in cultural studies, associate professor, federal state budget educational institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture», SPIN-код: 6876–3784, proolg2000@mail.ru

Прошкова Зоя Вячеславовна, кандидат социологических наук, старший научный сотрудник, Федеральный научно-исследовательский социологический центр Российской академии наук
Proshkova Zoya Vyacheslavovna, candidate of sociology studies, senior researcher, Federal research sociological center of the Russian Academy of Sciences. SPIN-код: 4484–6796, eder57@yandex.ru

Пучковская Антонина Алексеевна, ординарный доцент, кандидат культурологии, Национальный исследовательский университет ИТМО, Международный центр цифровых гуманитарных исследований
Puchkovskaia Antonina Alexeevna, PhD, Associate Professor, ITMO University, SPIN-код: 1559–9553, aapuchkovskaya@itmo.ru

Рытов Дмитрий Анатольевич, кандидат педагогических наук, доцент, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Rytov Dmitrii Anatol'evich, PhD in pedagogics, associate professor, federal state budget educational institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture», SPIN-код: 5817–0258, RytovDA@mail.ru

Сачкова Татьяна Викторовна, старший преподаватель, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»
Sachkova Tatiana Viktorovna, senior lecturer, Department of Musicology and Music-Applied Arts, SPIN-код: 8227–1142, sachkenweld@yandex.ru

Серикова Татьяна Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра дизайна Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета
Serikova Tatyana Yuryevna, PhD in art studies, associate professor, Department of design of the Institute of architecture and design of the Siberian Federal University, SPIN-код: 8797–1851, serikova_72@mail.ru

Симанженкова Татьяна Карловна, кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой дизайна Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета
Simanenkova Tatiana Karlovna, candidate of philosophy, associate Professor, head of the Department of design of the Institute of architecture and design of the Siberian Federal University, SPIN-код: 1349–4737, sima4164@mail.ru

Тун Дандань, аспирант, институт философии Санкт-Петербургского государственного университета
Tong DanDan, graduate, cultural studies, Institute of Philosophy of St. Petersburg State University, SPIN-код: 7676–8366, tun-fengdan@yandex.ru

Хао Юньвэньтин, аспирант, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»
Hao Yunwenting, postgraduate, federal state budget educational institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture», Yunwentin.hao@yandex.ru

Щербак Надежда Львовна, кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник отдела истории библиотечного дела Российской национальной библиотеки
Shcherbak Nadezhda L'vovna, PhD in pedagogics, senior researcher Department of history of libraries in the National library of Russia (Saint-Petersburg), SPIN-код: 6458–6642, nadshherbak@gmail.com