

ISSN 2658-4492

Научный журнал

Молодежный вестник

Санкт-Петербургского
государственного
института культуры

№ 2 (18) / 2022



МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК Санкт-Петербургского государственного института культуры

Научный журнал

№ 2 (18) / 2022

МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК Санкт-Петербургского государственного института культуры

Научный журнал

№ 2 (18) • 2022

Издается с 2012 г.

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

УЧРЕДИТЕЛЬ

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

Редакционная коллегия:

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

Рецензируемое научное издание

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

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

ISSN 2658-4492

Свободная цена.

Редактирование, техническое редактирование, верстка Т. В. Мироновой

Выпускающий редактор Т. В. Миронова

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

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

Подписано в печать 15.12.2022. Дата выхода в свет 25.12.2022. Формат 60 × 84¹/₈. Усл. печ. л. 24.

Тир. 500 (1-й завод 1–80). 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.

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2022 • © Оформление ФГБОУ ВО СПбГИК, 2022

Содержание • Contents

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ • ART HISTORY

П. Р. Богомолова. Замок Кастелло-дель-Ово в пейзаже русских художников XIX в. (Polina R. Bogomolova. The Castle of Castello del Ovo in the landscapes of Russian artists of the 19th century)	5
И. А. Головкина. Принцип символической абстракции в художественной теории и практике М. М. Шварцмана (Irina A. Golovkina. The principle of symbolic abstraction in the artistic theory and practice of M. M. Shvartsman)	9
М. Д. Завада. Поп-арт в творчестве Педро Альмодовара (Maria D. Zavada. Pop-art in the films of Pedro Almodovar)	13
Д. С. Захарова. Исаакиевский собор в живописи и графике русских художников XIX в. (Daria S. Zakharova. Isaac's Cathedral in painting and graphics by Russian artists of the 19th century)	17
И. С. Калмаков. Интерпретация египетских мотивов в моде XXI в. (Ivan S. Kalmakov. Interpretation of Egyptian motifs in the fashion of the XXI century)	21
М. О. Кравченко. Сценография постановок балетов эпохи романтизма «Жизель» и «Пахита» в современном репертуаре Мариинского театра (M. O. Kravchenko. Performance's scenography of the romantic ballets «Giselle» and «Paquita» at the Mariinsky theatre)	24
М. А. Лопаткина. Творческий метод Эгона Шиле в отношении к женской натуре (Maria A. Lopatkina. Egon Schiele's creative method in relation to female nature)	28
А. С. Никушина. Основные тенденции в молдавской живописи 1970–1980-х гг. (Anastasia S. Nukushina. The main trends in Moldovan painting of the 1970-s and 1980-s)	34
П. С. Нордман. Поиски композиционно-стилистических решений в проектах Храма Спаса на Крови (Pavel S. Nordman. Search for compositional and stylistic solutions in the projects of the Church of the Savior on Spilled Blood)	38
Е. Н. Петрова. Интерпретация образов Санкт-Петербурга в творчестве художников Г. А. В. Трауготов (Elena N. Petrova. Interpretation of the images of St. Petersburg in the works of artists G. A. V. Traugots)	42
И. С. Петрова. Развитие фешен-дефиле в цифровую эпоху (Irina S. Petrova. The development of fashion shows in the digital age)	45
Е. Р. Полякова. Отражение социальной действительности в творчестве Recycle Group (Ekaterina R. Polyakova. Reflection of Social Reality in the Art of the Recycle Group)	50
А. А. Потехина. Два «Щелкунчика»: сценографические версии Симона Вирсаладзе (Anastasia A. Potekhina. Two «Nutcrackers»: scenographic versions by Simon Virsaladze)	53

МУЗЕОЛОГИЯ • MUSEOLOGY

В. А. Третьякова. Выставочная и образовательная деятельность Музея Мирового океана по формированию экологического сознания посетителей (Victoria A. Tretyakova. Exhibition and educational activities of the Museum of the World Ocean to form the ecological consciousness of visitors)	58
Т. Г. Волобуева. Актуальные практики повышения общественной значимости музеев (Tatiana G. Volobueva. Current practices to increase the public importance of museums)	62
Л. М. Пергамент. Исторический квест как современная форма музейной интерпретации археологического наследия (Lyudmila M. Pergament. Historical quest as a modern form of museum interpretation of archaeological heritage)	66
П. П. Серебряков. Формирование византийских коллекций в России во второй половине XIX – начале XX в.: основные этапы (Pavel P. Serebryakov. Formation of Byzantine collections in Russia in second half of XIX – beginning of XX c.: the primary stages)	70
А. Ю. Бахтурина. Семантика воды в социокультурном и выставочном пространстве (Arina Yu. Bakhturina. The Semantics of Water in the Socio-Cultural and Exhibition Space)	77
А. С. Колобов. Нематериальное наследие современного общества на примере культуры (Alexander S. Kolobov. The intangible heritage of modern society on the example of underground culture)	82
А. С. Стреблянская. Особенности работы с пенитенциарным наследием на примере разработки проекта выставочного пространства для Тотемского музейного объединения (Anastasia S. Strebyanskaya. Peculiarities of work with the penitentiary heritage by the example of developing a project of exhibition space for the Totem museum association)	86
Ван Юньтин. Форма демонстрации нематериального культурного наследия Китая на примере автономного района Мяо в западной части провинции Хунань (Wang Yunting. A form of demonstration of the intangible cultural heritage of China on the example of the Miao Autonomous Region in the western part of Hunan Province)	90
А. И. Егорова. Анимационные фильмы как способ сохранения и интерпретации культурного наследия (Alena I. Egorova. Animated films as a way of preservation and interpretation of cultural heritage)	93
Ю. Е. Казакова. Художественный образ музея в фильмах А. Н. Сокурова (Yulia E. Kazakova. The artistic image of the museum in A. N. Sokurov's films)	96

А. А. Егорова. Театр глазами художника Эдгара Дега (по материалам выставочных проектов) (Aleksandra A. Egorova. Theater through the eyes of the artist Edgar Degas (based on the materials of exhibition projects))	100
М. И. Дьячкова. Выставочная деятельность С. Д. Эрзы в эмиграции в Латинской Америке (Maria I. Dyachkova. Exhibition activities of S. D. Erzya in exile in Latin America)	103
А. С. Бахареv. Музейные выставки, приуроченные к 195-летию со дня рождения П. П. Семенова-Тянь-Шанского (Alexey S. Bakharev. Museum exhibitions dedicated to the 195th anniversary since the birth of P. P. Semenov-Tyan-Shansky)	106
М. Р. Кушнир. Феномен видеоигр в формировании культурной среды поколения и его влияние на деятельность музея (Matvey R. Kushnir. Video games and their impact on childhood culture, museology and modern culture)	110

КУЛЬТУРОЛОГИЯ • CULTURAL STUDIES

Д. С. Гладских. Корпоративная культура в современном Китае (Daria S. Gladskikh. Corporate culture in modern China)	115
Е. В. Грищенко. Трансформация образа лисы-трикстера в современной культуре Китая (Elisaveta V. Grischenko. Transformation of the Trickster Fox Image in Modern Chinese Culture)	118
Е. А. Ким. Образы kami в современной массовой культуре Японии (Evdokia A. Kim. Images of kami in modern Japanese popular culture)	123
В. Д. Лашманова. Символизм египетской культуры в философии Ямвлиха Халкидского (Valeria D. Lashmanova. The symbolism of Egyptian culture in the philosophy of Yamblich Chalkidsky)	126
В. В. Симонянц. Роль философских бесед в культуре Китая (Victoria V. Simonyants. The Role of Philosophical Conversations in Chinese Culture)	129
Н. А. Махмудова. Особенности работы музыкального менеджмента в области цифровых медиа (Nailya A. Makhmudova. Music management's features in the field of digital media)	131
Н. А. Пежемский. Технологии бьюти-индустрии в рекламе учреждений социально-культурной сферы: анализ маркетингового эффекта (Nikita A. Pezhemskiy. Beauty industry technologies in advertising of social and cultural institutions: marketing effect analysis)	136
А. А. Сергеева. Библейский и философский вопрос: «Что есть истина?» (Anna A. Sergeeva. The biblical and philosophical question: «What is truth?»)	140
И. Р. Д. Н. Сокольников. Современное техническое обеспечение концертной деятельности коллективов популярной музыки (Innokentiy R. D. N. Sokolnov. Modern technical support of music bands' activities)	145
С. К. Сюняева-Лобачева. Определение некоторых белых пигментов при помощи микрохимического анализа в контексте атрибуции (Svetlana K. Syunyaeva-Lobacheva. Determination of some white pigments by microchemical analysis in the context of attribution)	148

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

Ю. О. Алексеенко. Роль поэзии в развитии личности ребенка (Yulia O. Alekseenko. Role of poetry in child's personality development)	153
А. В. Засыпкин. Библиотека имени А. И. Герцена города Калинина в годы Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.) (Alexey V. Zasyipkin. The Library of Kalinin during the Great Patriotic War (194–1945))	156
Е. Ю. Иконникова. Кафедра библиографии ЛГИК в первое послевоенное десятилетие (Ekaterina Yu. Ikonnikova. Department of Bibliography of LGIK in the first post-war decade)	160
Д. И. Кoberник. Электронно-библиотечные системы и электронные библиотеки вузов культуры (Danil I. Kobernik. Electronic library systems and electronic libraries of universities of culture)	164
Ю. Д. Кондратьева. Библиотеки университетов эпохи Просвещения: роль в формировании образовательной системы (Yulia D. Kondrateva. Enlightenment university libraries: role in shaping the educational system)	166
Е. Р. Микаелян. Актуализация традиционных форм культурно-досуговых мероприятий для молодежи в общедоступных библиотеках в противовес поиску новых (Evgeniya R. Mikaelyan. Actualization of traditional forms of cultural and leisure activities for young people in public libraries as opposed to finding new ones)	169
О. С. Александрова. Гендерный аспект читательской деятельности (Olga S. Aleksandrova. Gender aspects of reading activity)	174
С. В. Нечаева. Защита авторских прав на электронные произведения в условиях библиотеки (Sofya V. Nechaeva. Copyright Protection for Electronic Works in a Library Environment)	178
В. А. Порох. Интернет-маркетинг в библиотечно-информационной сфере: терминологический анализ предметного поля (Varvara A. Porokh. Internet marketing in the library and information sphere: terminological analysis of the subject field)	182
А. А. Шандыбина. Организация информации в цифровой среде для удовлетворения информационных потребностей студентов (Arina A. Shandybina. Organization of information in the digital environment to meet the information needs of students)	185
Сведения об авторах и научных руководителях (Infomation about autors and supervisors)	189

П. Р. Богомолова

Замок Кастелло-дель-Ово в пейзаже русских художников XIX в.

Статья посвящена изучению особенностей изображения замка Кастелло-дель-Ово в пейзажах русских художников XIX в., теме интересной, но мало исследованной. В ходе работы изучены история создания и существования замка, его изображения, начиная с XII в., выявлены причины популярности мотива с замком в разные периоды, определено, что в XIX в. мотив пользовался особым спросом, выявлена специфика обращения к этому мотиву именно у русских художников.

Ключевые слова: замок Кастелло-дель-Ово, неаполитанский пейзаж, изображение замка в живописи и графике, европейские пейзажисты XIX в., русские художники XIX в.

Polina R. Bogomolova

The Castle of Castello del Ovo in the landscapes of Russian artists of the 19th century

The paper deals with the study of the peculiarities of the image of the Castello del Ovo castle in the landscapes of Russian artists of the 19th century, an interesting topic, but little studied. In the course of the work, the history of the castle and its images have been studied since the 12th century, the reasons for the popularity of the motif with the castle in different periods have been revealed, it has been determined that in the 19th century the motif was in special demand, the specifics of the appeal to this motif have been revealed by Russian artists.

Keywords: Castello del Ovo castle, Neapolitan landscape, castle image in painting and graphics, European landscape painters of the 19th century, Russian artists of the 19th century

Замок Кастелло-дель-Ово является частью популярного изобразительного мотива (неаполитанские виды). Неаполитанский залив писали многие художники, в том числе и знаменитые русские живописцы, но несмотря на это, их пейзажи мало известны из-за слабой изученности темы.

Популярность картин с изображением замка объясняется его историей. Строительство приписывают норманну Рожеру II Сицилийскому, который в 1139 г. захватил эти земли и построил там крепость Кастелло-дель-Ово, в качестве своей резиденции и для защиты города со стороны моря. В первой половине XII в. в замке располагался королевский двор, но, уже к концу века, рядом был построен новый замок – Кастель-Нуово. В первом замке осталась казна и судебные инстанции, он потерял свое ключевое значение. В этот период замок использовался в качестве монастыря, а затем как тюрьма. Во время франко-итальянских войн Кастелло-дель-Ово часто оказывался на линии огня, поэтому все упоминания замка в литературе и его первые изображения касаются его назначения, как тюремного или оборонительного сооружения.

Важную роль в популярности замка на картинах играет его расположение. Он неразрывно связан с пейзажем Неаполя и расположен на небольшом отрезке суши в Неаполитанском заливе, формой напоминает куриное яйцо (от итал. l'uovo – яйцо)¹. С названием замка и его историей связано много легенд, что тоже влияет на его популярность в искусстве.

Первое упоминание замка и его первое изображение находится в иллюстрированном эпосе на латыни, написанном в 1196 г. в Палермо Петром Эболи. Замок в книжной миниатюре изображается, как тюрьма для Констанции Сицилийской, которая была захвачена в плен во время борьбы со своим племянником Лачче Танкредом, королем Сицилии за корону Сицилии. До XIX в. упоминания замка в литературе редки, в XIX в. о нем говорится, в первую очередь, в связи с военными действиями.

Первое изображение панорамы Неаполя относится к началу XIV в. – «Порт Неаполя с Сан Мартино Джованна» неизвестного автора (1325 г., Veduta del porto di Napoli con San Martino Giovanna). Здесь можно отметить точность в передаче городской застройки. На

панораме левее геометрического центра виден замок Кастель-Нуово, слева – часть замка Кастелло-дель-Ово и монастырь Святого Мартина на холме. В одном из помещений монастыря и находится фреска с этой панорамой города.

В самом замке Кастелло-дель-Ово тоже находится изображение панорамы Неаполя, относящееся к XV в., которое приписывается Франческо Росселли. Оно похоже на предыдущую панораму города, обе необычны выбранной точкой зрения сверху с моря, а не с побережья, но в этой панораме вид изображен смещенным в правую сторону и общая детализация пейзажа выше.

К XVI в. относится картина Питера Брейгеля Старшего, особенная для его творчества: «Морской бой в гавани Неаполя» (1558 г., Галерея Дориа-Памфили, Рим), тоже похожая композиционно на предыдущие панорамы, но отличающаяся темным колоритом. Замок Кастелло-Дель-Ово на картине изображен в левой половине, как часть городской застройки.

Существует еще одна панорама Неаполя с замком – работа Гаспара Бурлы «Неаполитанский залив с британским флотом на якоре, 1 августа 1718 г.». В ней точно передана городская застройка и замок в левой части.

В более ранних изображениях и панорамах так же, как и в литературе XIX и XXI вв., замок Кастелло-дель-Ово представлен, как тюрьма и оборонительное сооружение в момент морских боев, также есть его упоминание в контексте легенд о Вергилии (связано с названием замка).

Начиная с XVII в. в живописи европейских художников все чаще встречаются пейзажи Неаполитанского залива с замком. Можно отметить, что этих мастеров замок интересовал уже, как самостоятельный объект.

Первым русским художником, в пейзаже которого появляется замок, является Федор Михайлович Матвеев (1758–1826). Он был первым русским пейзажистом, получившим по выходе из Академии Большую золотую медаль, а в 1779 г. он был отправлен в Италию в пенсионерскую поездку. Матвеев «прилежно рисовал с натуры в окрестностях Рима и Неаполя»². В картине «Вид в окрестностях Неаполя от подножия Позиллипо» (1806 г., Государственный Русский музей) художник использует кулисное композиционное построение. На среднем плане почти симметрично написаны деревья, за которыми на дальнем плане расположен Неаполитанский залив с замком. Дальний план написан достоверно и узнаваем, служит фоном, а передний план является фантазией автора. На переднем плане он пишет вымышленные руины, группу солдат суворовских времен и танцующих селян. Повествовательное начало прослеживается больше, чем просто изображаемый вид³.

Затем, по времени написания, идут картины знаменитого русского пейзажиста – Сильвестра Феодосиевича Щедрина (1791–1830). Пейзажей с замком Кастелло-дель-Ово у художника много, некоторые имеют несколько вариантов-повторений, что связано с поступающими заказами. С. Ф. Щедрин провел свои последние годы жизни в Неаполе, в письмах Е. И. Щедриной в феврале 1830 г. писал: «В Неаполе я живу на набережной С. Лучин, в самом многолюдном месте, где перед глазами моими всегда дымится Везувий»⁴. Эта информация позволяет сделать вывод о том, что изображенный на картинах вид художник видел и мог писать с натуры. Интересны четыре варианта ночного пейзажа с замком под названием «Лунная ночь в Неаполе» (1827 г. Тамбовская областная картинная галерея; 1828 г. Государственная Третьяковская галерея; 1828 г. Ивановский областной музей; 1829 г. Государственный Русский музей), которые, по мнению большинства авторов, не характерны для творчества художника, они более драматичны, театральны и не свойственны дарованию Щедрина⁵. Замок на них представлен темным силуэтом на дальнем плане и подсвечен с обратной стороны холодным лунным светом. Также известны пять пейзажей с замком, где он изображен слитым с местностью («Вид Неаполя» 1819 г.; «Вид из грота на Везувий и Кастель делл'Ово в Неаполе в лунную ночь» 1820-х гг.; «Вид Неаполя от королевского сада» 1820 г.; «Вид Неаполя. Ривьера ди Кьяйя» 1826 г.; «Вид на Неаполь с дороги Позиллипо» 1829 г.). Выделяется интересом к замку, как к самостоятельному объекту, картина «Замок яйца. Лунная ночь в Неаполе» 1828 г. из Галереи современного искусства в Риме. На этой картине замок изображен ближе, его силуэт четко просматривается на фоне нежно-розового неба.

Максим Никифорович Воробьев (1787–1855) – русский живописец, наставник многих русских пейзажистов, также обращался к мотиву Неаполитанского залива с замком.

В 1840-е гг. он работал в Италии. Его картину «Неаполитанский залив» (1846 г., Национальный музей изобразительного искусства, Кишинев) от остальных картин с подобным мотивом отличает колорит, построенный на более темных, коричневых оттенках. Замок на дальнем плане практически не видно, так как весь задний план написан полупрозрачно и легко. В небольшой монохромной графической работе «Набережная Санта Лючия в Неаполе» (1845 г., Государственная Третьяковская галерея) чувствуется больший интерес к городскому, нежели к морскому пейзажу, так как набережная с домами прорисована художником четче и им отведено большее по площади картинного поля место, чем Неаполитанскому заливу.

Замок присутствует и на картине выдающегося русского художника-мозаичиста, пейзажиста Егора Григорьевича Солнцева (1818–1864), он учился в пейзажном классе Воробьева, а в 1840-е гг. работал в Италии, одновременно с И. К. Айвазовским. Замок в его пейзаже «Неаполитанский залив» (1840-е гг., Государственная Третьяковская галерея) практически неразличим, расположен на дальнем плане. Передний план занимает пологий склон с итальянскими соснами, постройками и стаффажными фигурами людей в простых итальянских костюмах. Чувствуется интерес художника к передаче пространства, света и красоты природы.

Граф Александр Николаевич Мордвинов (1799–1858) – русский художник-любитель, пользовавшийся советами М. Н. Воробьева, тоже обращался к мотиву залива с замком. В первой половине XIX в. он путешествовал по Европе, был и в Неаполе, а в 1850-х гг. жил в Италии. Пейзажи итальянских городов он писал по натурным зарисовкам. В его пейзаже «Неаполитанский вид» (1848 г. Таганрогский художественный музей) присутствует сближенная цветовая палитра теплых оттенков, стаффажные фигуры людей на переднем плане, замок без четких контуров написан на дальнем плане. Городскому и морскому пейзажу отведено примерно одинаковое по площади место.

Замок также изображен в незаконченном этюде «Неаполь, с дороги Позипилло» (1850-е гг., Государственный Русский музей) Александра Андреевича Иванова (1806–1858). Из писем художника известно, что в годы написания этюда он подолгу жил в Неаполе. Передний план занимают отдыхающие фигуры людей и ослика, написанных поверх первоначально прописанного пейзажа. Средний план занимают высокие итальянские сосны справа и пологий зеленый холм слева, а на дальнем плане часть городского пейзажа с замком, который слит с местностью, и морской пейзаж.

В морских пейзажах Ивана Константиновича Айвазовского (1817–1900) изображения неаполитанских видов занимают отдельное место. Среди них есть ночные, утренние и вечерние пейзажи, где замок изображен на большом отдалении, а основное внимание акцентировано на лунном освещении, восходе или заходе солнца и морском пейзаже. Картина «Неаполитанский залив в лунную ночь» (1842 г., Музей Айвазовского, Феодосия) считается одной из самых известных и ранних работ автора. Замок написан художником на большом отдалении, но четким и практически черным узнаваемым силуэтом. Этот мотив встречается в пейзажах 1850-х и 1870-х годов («Неаполитанский залив в лунную ночь» 1850 г., Феодосийская картинная галерея; «Неаполитанский залив в лунную ночь» 1858 г., Феодосийская картинная галерея; «Вид на Везувий ночью» 1858 г., Вологодская картинная галерея; «Неаполитанский залив в лунную ночь. Везувий» 1870-е гг., частная коллекция). Художник использует похожую композицию: в верхней части солнце или луна, вершина Везувия и у его основания – набережная с очень маленьким и трудно различимым замком. Эти полотна могут являться авторскими повторениями. И. К. Айвазовский писал пейзажи в мастерской по наброскам с натуры и воспоминаниям, ему были интересны больше световые и природные эффекты, чем передача городского пейзажа.

К мотиву Неаполитанского залива с замком Кастелло-дель-Ово в XIX в. обращались русские художники, преимущественно получившие художественное образование и выпустившиеся из Санкт-Петербургской Академии художеств, а затем отправившиеся в пенсионерскую поездку в Италию. Для них Италия являлась исключительной страной с идеальным пейзажем, а выполнение этюдов на тему «Неаполитанский залив» было, как бы пропуском на итальянский пленэр. Природа Неаполитанского залива восхищала художников, большинство из них писали пейзажи по натурным зарисовкам и тщательно передавали городскую застройку, природные особенности, свет и цвет в итальянском пейзаже. Слова К. Н. Батюшкова отражают подход русских художников к итальянскому

пейзажу: «Пейзаж должен быть портретом. Если он не совершенно похож на природу, то что в нем?»⁶

Общим в пейзажах русских художников является то, что замок изображается слитым с местностью, чаще – на большом отдалении. Отличаются интересом к замку две работы: С. Ф. Щедрина и М. Н. Воробьева. К Каstellло-дель-Ово, как к самостоятельному объекту, больше обращаются европейские художники XVIII и XIX вв.

Помимо этого, в большинстве пейзажей русских художников видно сходство в использовании светлой, сближенной цветовой палитры, что обуславливается развитием пленэра. Исключениями в использовании цветовой палитры являются пейзажи, направленные на передачу светового эффекта и времени суток: ночные, вечерние и утренние пейзажи С. Ф. Щедрина и И. К. Айвазовского, а также построенный на коричневых оттенках, дневной пейзаж М. Н. Воробьева.

Все русские художники на переднем плане используют стаффажные фигуры, только И. К. Айвазовский пишет их в лодках и кораблях иногда на среднем или дальнем плане.

Происходит постепенный отход от композиционного построения, похожего на кулисы, которое использует Ф. М. Матвеев, к более свободному, воспроизводящему натуру, что связано с развитием жанра пейзаж в России.

Таким образом, замок Каstellло-дель-Ово почти всегда является частью вида Неаполитанского залива. Он изображается часто, но неинтересен русским художникам, как самостоятельный объект. С момента постройки его изображают напрямую связанным с назначением: крепость или тюрьма, а затем – как узнаваемый объект и символ Неаполя, в качестве отсылки к месту для достоверности. Средневековый замок Каstellло-дель-Ово и Везувий предстают на картинах как рукотворный и природный ориентиры неаполитанского пейзажа, однако замок несравнимо меньших размеров относительно вулкана и не на всех полотнах русских художников можно сразу его обнаружить.

Примечания

¹ Федотова, Е. Д. Италия: история искусства / Е. Д. Федотова. – Москва: Белый город, 2006. С. 12.

² Федоров-Давыдов, А. А. Русский пейзаж XVIII – начала XIX века / А. А. Федоров-Давыдов. – Москва: Искусство, 1953. С. 176.

³ Там же. С. 168.

⁴ Ацаркина, Е. Н. Сильвестр Щедрин / Е. Н. Ацаркина. – Москва: «Искусство», 1978. С. 194.

⁵ Федоров-Давыдов, А. А. Русский пейзаж XVIII начала XIX века / А. А. Федоров-Давыдов. – Москва: Государственное издательство «Искусство», 1953. С. 144.

⁶ Батюшков, К. Н. Сочинения. / К. Н. Батюшков, Ред., ст. и комм. Д. Д. Благого. – М.-Л. Academia, 1934. С. 323.

И. А. Головкина

Принцип символической абстракции в художественной теории и практике М. М. Шварцмана

Творчество М. М. Шварцмана (1926–1997 гг.) развивает идеи абстрактного искусства русско-го авангарда начала XX в., формируя сложные отношения между индивидуальной религиозно-философской системой мастера и визуальным ее воплощением в картинах-иературах. Функция его живописи и графики – символизировать абстрактные феномены в запутанных по структуре и иконографии композициях, использующих отсылки к сакральным изображениям разных эпох. Уникальные по художественной выразительности произведения Шварцмана требуют знакомства с его теоретическими высказываниями и опыта интерпретации искусства символической абстракции.

Ключевые слова: искусство нонконформизма, абстрактная живопись, теория абстрактного искусства, Михаил Шварцман

Irina A. Golovkina

The principle of symbolic abstraction in the artistic theory and practice of M. M. Shvartsman

The oeuvre of Mikhail Shvartsman (1926–1997) developed the ideas of the abstract art of the Russian avant-garde of the early 20th century, forming a complex relationship between the master's individual religious-philosophical system and its visual embodiment in paintings-«hieratures». The function of his painting and graphic art is to symbolise abstract phenomena in compositions with complex structures and iconography, using references to sacral images from various eras. Shvartsman's works, unique in their artistic expressiveness, require a study of the artist's theoretical statements and an interpretation of his symbolic abstraction.

Keywords: Art of Soviet Nonconformism, Abstract Art, Abstract Art theory, Mikhail Shvartsman

Михаил Матвеевич Шварцман (1926–1997 гг.) – один из представителей неофициального советского искусства 1960–1980-х гг., связанный с московской школой и абстрактной ветвью второго русского авангарда. Ключевой особенностью его творчества является соединение живописной работы с созданием самобытной философской системы, содержание которой и воплощается в картинах. Деятельность М. М. Шварцмана представляет собой сложное взаимодействие теории и художественной практики, изучение которого объективно затруднено малым объемом информации об этих аспектах его работы. Искусство нонконформизма в СССР в целом было отстранено от полноценного участия в выставочной жизни. По ряду причин неофициальные художники не стремились к ясному озвучиванию программ, созданию творческих манифестов. Нередко тексты, связанные с расцветом неофициального искусства, представляют собой всего лишь краткие заметки художников о своем творчестве, не дающие достаточного фундамента для анализа их эстетической и интеллектуальной позиции. В этом контексте фигура М. М. Шварцмана – одна из самых таинственных среди московских абстракционистов второй половины XX в. Он не принимал участия в подпольных выставках своих современников и отказывался идентифицировать себя с профессией художника. Вместе с тем, очевидно, что этот мастер внес особый вклад в формирование и развитие неофициальной абстрактной живописи послевоенного времени, и его индивидуальный художественный метод в определенной степени перекликается с опытом европейской и русской философии и символической абстракции начала XX в.

В последние десятилетия научное исследование проблематики неофициального советского искусства переживает расцвет – велико количество публикаций и крупных выставочных событий, связанных с творчеством отдельных художников и андерграундных группировок. Однако степень изученности этого художественного феномена относительно невысока. В частности, исследование теории и практики абстрактной живописи

художников-нонконформистов не сопоставимо по объему и качеству с отраслью изучения творчества абстракционистов первой трети XX в. Об актуальности этого вопроса в современном искусствоведческом исследовании свидетельствует, например, статья А. И. Любимовой¹.

Корпус произведений живописи и графики М. М. Шварцмана представлен в ряде каталогов и альбомов 1990–2010-х гг. Избранные тексты, принадлежащие художнику, собраны и опубликованы в издании ГРМ 2005 г.² В 2001 г. краткую характеристику его теоретической концепции дал Д. В. Сарабьянов – в статье «Завещание Шварцмана»³ он поставил вопрос об интерпретации его «иератического» искусства. Среди современных исследователей деятельности Шварцмана: А. Боровский⁴, О. Юшкова⁵. Задача настоящей статьи заключается в интерпретации иератических знаков и символов в живописных и графических произведениях М. М. Шварцмана и уточнении содержания его творческого метода.

Развитие абстрактного искусства в течение XX в. отличается сложностью – в нем формируются внутренние течения, среди которых в контексте исследования творчества М. М. Шварцмана важна так называемая символическая абстракция. Согласно ее принципам, живописная картина непосредственно превращается в визуализацию философского, религиозно-философского, мистического содержания. Вместо изобразительной, миметической задачи ставится цель визуализации интеллектуальных и духовных концептов. Таким образом, искусство символической абстракции всегда требует сложного теоретического содержания для воплощения и всегда предполагает, что публика (или избранный, посвященный зритель) будет истолковывать картину в связи с ним. В какой-то степени идея символической абстракции изначально тяготеет пиктографичности и геометрии и может подтолкнуть художника к созданию не только отдельных символов, но и целой знаковой системы.

Русский и европейский авангард на первом большом этапе своего развития обращался к символической абстракции и соответствующей ей теоретико-философской основе. Например, уникальная индивидуальная концепция беспредметного искусства К. С. Малевича соответствует этому принципу. Менее заметное явление в общем развитии искусства XX в. – перерастание символистского направления в изобразительном искусстве в своего рода геометрический символизм, связанный с модой на оккультные учения (например, опыты шведской художницы Х. аф Клинт, относящиеся к 1900-м гг.). После Второй мировой войны абстрактное искусство переживает свой новый расцвет во всем мире, однако в СССР все случаи художественного «формализма» – проблематичны. Символическая абстракция с ее эзотерическим содержанием и абстрактным или полуабстрактным выражением оказывается вдвойне не адекватной общему ходу художественной жизни. Тем не менее, у такого искусства все же была возможность появиться и развиваться, используя опору на предшествующую традицию в русском авангарде первой трети XX в., а также одновременно на некоторые актуальные тенденции в эволюции мировой художественной жизни.

Среди представителей второго русского авангарда к идеям символической абстракции обратились, прежде всего, М. М. Шварцман, Э. А. Штейнберг (1937–2012) и Д. Б. Лион (1925–1993). Все они в той или иной степени являются последователями К. С. Малевича. Э. А. Штейнберг целенаправленно продолжил традицию супрематизма, изучая и дополняя философию К. С. Малевича и переосмысляя его лаконичные художественные решения. Д. Б. Лион – один из пионеров символического абстрактного искусства послевоенного периода в советской школе. Для его произведений также характерна религиозно-философская проблематика и поиск адекватного ее воплощения через визуальные символы, не всегда чисто абстрактные.

Традиция русского авангарда влияла и на формирование творчества М. М. Шварцмана, способствуя формированию его идеи религиозно-мистического искусства, индивидуального по содержанию и художественному языку. Ключевое понятие в философском и эстетическом мышлении Шварцмана – иератизм (от греч. *hieratikos* – религиозный, святой). Однако его использование отличается от традиционного, связанного с описанием своеобразия выразительных средств, характерных для античного и средневекового религиозного искусства. В то же время и произведения художника («иературы») значительно отличаются от традиционного христианского искусства (в частности, иконописи)

и не имеют никакой непосредственной связи с иконографическим каноном. Аналогия между иературами Шварцмана и иконами заключается только в репрезентации незримых духовных феноменов.

По М. М. Шварцману, «иература – есть знак и как знак есть свое молчаливое имя»⁶. Из этого следует, что иератическое произведение является самым знаком, где с помощью абстрактных форм, создающих своеобразные структуры своим композиционным сочетанием, художник обозначает смысл, скрытый в реалиях мира, и выражает свой мистический опыт. Формы, помогающие конструировать образ, лишены фиксированного значения и смысл возникает в результате их сочетания на основе заданного соотношения форм, цвета, пространства, поверхности и фактуры.

Сложные композиции, построенные из пересекающихся линий, плоскостей и знаков, традиционно трактуются исследователями как образы, берущие начало в религиозно-философских представлениях Шварцмана. Сам автор мог описывать свои иературы как проекты новой архитектуры, «новой жилой среды»⁷. В этом отношении его произведения близки к супрематическим картинам Малевича, которые этот пионер абстракционизма не рассматривал как факт исключительно живописи, а связывал с духовным осмыслением и переустройством мира. При этом, в отличие от своего предшественника, Шварцман не стремился полностью порвать с культурным наследием и ценил возможность исторической ретроспекции.

Подход Шварцмана к творческой работе складывался постепенно в 1960-е гг., но только в последующее десятилетие он превратился в последовательный художественный метод. Отрасль графики стала у художника основным полем его экспериментов по созданию иератического искусства, с особыми принципами конструирования формы и использования элементов абстрактного и фигуративного плана. Ранний рисунок Шварцмана «Не пройдешь к нумену, минуя феномен» (1964 г. ГРМ) демонстрирует мастерство художника в создании максимально лаконичной композиции. Черные линии на белой плоскости листа образуют сложный рисунок, который в дальнейшем станет основой живописных произведений художника.

К рубежу 1960–1970-х гг. относится серия живописных работ «Лики», в которых в особой форме сохраняется изобразительное начало и выстраивается диалог с иконописной традицией. Картины, подобно иконам, выполнены темперой на деревянной основе. В «мета-портрете» «Давид» (1970 г. Собрание семьи М. М. Шварцмана) изображено архитектурно выстроенное лицо, очень упрощенное и напоминающее примитивную маску. Уже здесь композиция тяготеет к компактности изображенных структур вокруг центра и симметрии относительно вертикальной оси. Необходимо отметить, что существенная роль отводится вербальному сообщению в названии произведения – главным образом, именно оно управляет зрительской интерпретацией на начальном этапе восприятия.

Полное воплощение теории мастера проявляется в произведениях 1970-х гг. Графический лист из цикла «Иературы истины» «Проблема» (1978 г. Собрание семьи М. Шварцмана) и картина «Крепость главы» (1978 г. Собрание фонда семьи Цукановых) могут быть названы показательными для всего творчества художника. Плоскость листа и холста заполнены сложными по своей архитектонике конструкциями, заставляющими вглядываться в них в поисках пространственной логики и узнаваемой иконографии. Одно из произведений данного периода, «Зов» (1974 г. Собрание фонда семьи Цукановых) представляет собой сложную структуру, одновременно плоскостную и трехмерную. Окружающий ее фон воспринимается нейтральной поверхностью, на которой возникает запутанный образ, элементы которого становятся для взгляда зрителя орнаментально-пространственным ребусом и отчасти порталом, состоящим из сводов, арок и колодцев. В теоретических текстах Шварцман, заинтересованный в проблематике времени, пространства и его многомерности, писал, что иература «означает схождение знаковых связей, их сугубо противоречивое бытие»⁸. Сходным образом в «Иературе Надежд» (1978–1987 гг. ГРМ) художник структурировал композицию наслаением многочисленных органоморфных и механистически абстрактных мотивов, взаимодействующих друг с другом. Это слияние и перерастание одних форм в другие, метаморфоз – перекликается у Шварцмана с традиционной натурфилософской проблематикой.

Форма и иконография – не единственные аспекты искусства Шварцмана, которые реализуют символическое содержание. Колористические решения его живописи так же

принимают участие в процессе символизации и, во многом, определяют систему выразительных средств. Например, в картинах «Двери в небо» (1987–1988 гг.) или «Мираж» (1990 г.) из собрания семьи М. Шварцмана работа художника с цветом является доминирующим аспектом визуального и образного строя композиций. Живописные эксперименты Шварцмана касались также светотени и, реже, фактуры картинной поверхности.

Продолжая аналитическую традицию в теории раннего авангарда, Шварцман предложил новый, оригинальный художественный язык, основанный на символизации духовного содержания. Разработке картин-иератур предшествовало формулирование индивидуальных религиозно-философских положений и метафор. Действуя, как мыслитель и исследователь, Шварцман уделял внимание вопросам терминологии и выстраивания связей между его деятельностью и различными эпизодами духовной мысли и творчества от древности до культуры XX в. Отсюда следует, что иературы, отражая абстрактное содержание, сами имеют в себе иконографические мотивы или композиционные особенности, позволяющие опознать их сходство с другими явлениями в истории сакрального по назначению искусства. Несмотря на общую сложность, «закрытость» творчества художника, визуальное решение его произведений во взаимодействии с их названиями – в достаточной степени ориентирует зрителя в смысле изображенного. Общий опыт интерпретирования символической абстракции XX в. однозначно применим к живописи и графике Шварцмана.

Творчество М. М. Шварцмана 1960–1990-х гг. является ярким примером развития идей символической абстракции первой трети XX в. у художника неофициального советского искусства. Его произведения-иературы визуально воплощают концепции и образы его религиозно-философской мысли, не автономны по отношению к ней. Вместе с тем, картины и графика Шварцмана обладают и художественным значением, узнаваемым композиционным строем и яркими формальными и иконографическими решениями.

Примечания

¹ Любимова А. И. Интерпретации идеи беспредметного искусства в нонконформизме 1960–1980-х гг. // Вестник СПбГИК. 2021. № 3 (48). С. 134–138.

² Михаил Шварцман / Государственный Русский музей ; составители: Евгений Барабанов [и др.] ; статьи: Евгения Петрова [и др.]. СПб : Государственный Русский музей : Palace editions, cop. 2005. 483 с.

³ Сарабьянов Д. В. Завещание Шварцмана / Михаил Шварцман = Mikhail Shvartsman : [Кат. выстав. / Авт. вступ. ст. Дмитрий Сарабьянов]. СПб. : Palace Editions, 2001. С. 3–14.

⁴ Боровский А. Д. Феномен Михаила Шварцмана: язык и реальность // Новый мир искусства. 2001. № 5 (22). С. 24–27.

⁵ Юшкова О. Михаил Шварцман: На пути к новому канону // Третьяковская галерея. 2008. № 4. С. 64–67.

⁶ Михаил Шварцман / Государственный Русский музей ; составители: Евгений Барабанов [и др.] ; статьи: Евгения Петрова [и др.]. СПб : Государственный Русский музей : Palace editions, cop. 2005. С. 38.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 36.

М. Д. Завада

Поп-арт в творчестве Педро Альмодовара

Творчество испанского кинорежиссера Педро Альмодовара (р. 1949 г.) наполнено яркими образами и идеями поп-арта. За годы работы, режиссер создал собственную композиционную стилистику и концептуальный ряд, обращаясь к идеологии искусства поп-арта. Стремление выразить свои внутренние переживания и рефлексии относительно религии, общества и искусства, становится основой творчества П. Альмодовара. В данной статье исследованы художественные методы и стилистические приемы поп-арта, используемые режиссером при создании фильмов.

Ключевые слова: поп-арт, киноискусство, творческий метод, режиссер, П. Альмодовар

Maria D. Zavada

Pop-art in the films of Pedro Almodovar

The creation works of the Spanish film director Pedro Almodovar (1949) is filled with catchy images and ideas of pop-art. Over the years of work, the director created his own compositional style and ideological ideas, referring to the ideology of pop-art. The desire to express his feelings and reflections on religion, society and art become the basis of P. Almodovar's work. This article includes the research about creative methods and stylistic features from pop-art used by P. Almodovar in his movies.

Keywords: pop-art, cinema art, creative method, director, P. Almodovar

Педро Альмодовар – испанский кинорежиссер, сценарист и продюсер является феноменом мирового киноискусства. Его называли «Испанский Уорхол». Работы П. Альмодовара регулярно принимают участие в конкурсной программе мировых кинофестивалей и выделяются своей самобытностью. Его фильмы интересны необычным подходом к цветовым решениям и работе со смысловыми кодами. В творчестве П. Альмодовар использует национальные стилистические мотивы, комбинирует их с идеями поп-арта и собственным опытом. В своих фильмах П. Альмодовар использует художественные произведения поп-артистов и создает пространство кадра, отсылающее к направлению поп-арт. П. Альмодовар начал творить в 1970-е гг., и был принят в Голливуде гораздо теплее, чем у себя на родине в Испании. Его первые короткометражные бессюжетные работы стали вызовом режиму Франсиско Франко и подражанием экспериментальным фильмам Э. Уорхола. В то время в Испании диктаторский строй управлял творчеством деятелей культуры и искусства. После отмены цензуры в 1976 г, хлынул невероятно мощный поток фильмов эротического содержания. Эти фильмы относят к направлению «El Destape». Данным термином характеризуется специфика фильмов на грани трэша и эротики, в духе антиконсерваторских настроений. П. Альмодовар настаивал на свободе самоидентификации. В его ранних фильмах культивируются фигуры транссексуалов, гомосексуалов, ставятся проблемы различных сексуальных девиаций.

В первых короткометражных работах П. Альмодовара уже заметно его желание экспериментировать с идеями поп-арта. В фильмах «Dos putas, o historia de amor que termina en boda» (1974 г.), «Sex ova, sexo viene» (1977 г.) отсутствует сюжет, камера движется хаотично, обрезая головы и конечности актеров. В первых полнометражных фильмах «Трахни меня, Тим» (1978 г.) и «Пепи, Люси, Бом и остальные девушки» (1980 г.). Альмодовар активно экспериментирует с подчеркнуто поверхностным подходом к технической составляющей кинопроизводства. Многие критики характеризуют его фильмы эпитетом «неряшливые». Подобно выбранной тематике раннего творчества, его первые фильмы нарушают правила построения кадра, а решения нарочито игнорируют общие законы создания композиции. А. Плахов в статье «Все о моем Педро»¹, отмечает, что герои ранних фильмов Альмодовара появляются из угла кадра и пересекают экран без изменений в перспективе, это создает иллюзию нахождения в плоскостном пространстве, картонном мире комиксов, рекламы и телевидения. Это вызывает ассоциацию с работами художника Р. Лихтенштейна. Также в фильме «Пепи, Люси, Бом и другие девушки» упоминается

журнал Э. Уорхола «Интервью». Холсты с работами художника находятся в квартире Бом. Эти признаки, указывают на обращение режиссера к экспериментам и творчеству Э. Уорхола. Режиссер неустанно использует реальность и обращается к героям из современного общества потребления. В этом обществе правила диктуют реклама и масс медиа. Подобно взаимодействию медиа и поп-арта в работах художников, у П. Альмодовара также присутствует синтез этих сфер в творчестве. Герои его фильмов часто становятся работниками сферы медиа, напрямую взаимодействуют с реальностью через экран. Так, Пеппи создает свое рекламное агентство, где придумывает «кислотную» по сюжету рекламу. В фильме «Высокие каблуки» (1991 г.), героиня Ребекка является олицетворением и знаком масс-медиа, она работает ведущей новостей и делает признание в убийстве мужа в прямом эфире. Метасюжет фильма воплощается в поиске человеком своего призвания. Сквозь весь фильм проходит красной нитью игра в постмодернизм. В данном фильме используются все возможные категории и мотивы постмодернизма. Телеэкран является разоблачителем, обличает пороки. В фильме «Кика» (1993 г.) пространство телеэкрана тоже выполняет функцию. В телестудии героиня Виктории Абриль ведет мистические беседы. В «Женщинах на грани нервного срыва» мать режиссера транслирует с экрана телевизора о террористах-шиитах, она же появляется в «Кике», снова находясь по ту сторону экрана, ведет ТВ-шоу.

Экран для Альмодовара – это не только дань времени, массовой культуре, поп-арту, в основе которых заложен элемент взаимодействия с медиа. Это некий способ соединения и перехода из одного состояния личности сознания в иное. Экран соединяет людей, разоблачает и мешает, он живет своей собственной жизнью. Жизнь по ту сторону существует в параллельной реальности, периодически соединяясь с реальным миром. При этом сам экран носит сакральный, культовый характер. Стоит подходить к анализу творческих методов режиссера, обращаясь к культурному контексту. Связь с Э. Уорхолом и направлением поп-арт П. Альмодовар отмечает в одном из интервью: «Наша жизнь была тотальной «Фабрикой» Уорхола». Действительно, миром раннего Альмодовара правил дух мовиды. «La Movida madrileña» – это испанское молодежное контркультурное движение, расцвет которого пришелся на 1980-е гг. Эпицентром культуры мовиды стал Мадрид. Девизами стали фразы: «Madrid nunca duerme» («Мадрид никогда не спит») и «Madrid me mata» («Мадрид убивает меня»). Эта атмосфера соотносилась с бунтом, провокациями и поисками Нью-Йорка 70-х гг.

П. Альмодовар никогда не игнорировал массовую культуру, а вдохновлялся ей. Именно поэтому ему оказался близок поп-арт. Его творчество критики характеризуют как «творчество с повышенным градусом артизации» и отмечают, что он «использовал клише для прорыва в новую реальность». Его режиссерские решения являются синтезом острого чуткого восприятия новой культуры поп-арта и обращением к традиционным национальным испанским мотивам. А. Плахов в статье «Все о моем Педро» пишет: «Именно в ней, в рутинной латиноамериканской мелодраме, он обнаружил чувственную энергию, и жанровое напряжение на грани самоубийства формы»². Цветовая гамма, используемая П. Альмодоваром в фильмах, напрямую отсылает к карикатурным рекламным образам и комиксной культуре, которые являются традиционными для поп-арта, являются основой творчества Р. Лихтенштейна. Яркие «кислотные» цвета стали частью фирменного стиля режиссера. Желтый, голубой, ярко-розовый, красный и зеленый. Они появляются в необычных сочетаниях, иногда режиссером используется один акцентный цвет, часто красный. Порой цвета выступают одновременно в кадре, рождая ритмико-колористическую игру. Броские шрифты, используемые в титрах, отсылают к образам из телерекламы и обществу потребления. Все эти признаки являются признанием господства поп-арта в культуре и отсылками к работам поп-артистов. Красный цвет является самым часто используемым, его смысловой код варьируется от фильма к фильму и проходит сквозь все творчество режиссера. На первый взгляд кажется, что красным П. Альмодовар отмечает ключевого персонажа в кадре, однако это не всегда так. В фильме «Свяжи меня» много красного в одежде главных героев Виктории Абриль и Антонио Бандераса, в интервьюерах, в костюмах других персонажей. Этим режиссер вводит в заблуждение и форсирует события. Красный в этом фильме играет в дуэте с белым, его усиливающаяся концентрация может говорить о возникших чувствах между героями. В «Матадоре» красный олицетворяет национальную культуру, является цветом корриды и ритуальных убийств.

В автобиографическом фильме «Боль и слава» красный создает напряжение и повествует о внутреннем надрыве, страданиях главного героя. В новом фильме режиссера «Параллельные матери» красный олицетворяет кровные узы и дань памяти, горечь утраты.

В 1983 г. состоялось личное знакомство П. Альмодовара и Э. Уорхола в Мадриде. Альмодовар впоследствии будет описывать их встречу в своей книге «Патти Дифуса»: «Каждый день нас по новой представляли Богу Уорхолу, но он никогда нас не узнавал. Меня представляли как Испанского Уорхола, на пятый раз Уорхол спросил, почему я – испанский Уорхол, «Потому что ничего другого не приходит им в голову»³. Сам Альмодовар признает, что мир Патти и его ранних героев является мадридской версии уорхоловской «Фабрики».

Х. Толентино в статье «Альмодовар – (не) синефил»⁴ пишет об обращении режиссера к работам художников: «Как испанские кинематографисты 50-х гг. имитировали игру светотеней тех полотен, на которые без устали можно смотреть в Музее Прадо, Альмодовар отдает предпочтение Э. Уорхолу, Р. Лихтенштейну, Э. Хопперу, Р. Магриту и Л. Буржуа». П. Альмодовар не только использует приемы известных поп-артистов, но также делает произведения искусства частью сюжетов с собственными задачами. Зритель может отметить это в фильме «Матадор» (1986 г.), где автор отдает дань испанской культуре, но не теряет возможность упомянуть Э. Уорхола, демонстрируя плакат его выставки «Пистолеты ножи кресты».

В фильме «Разомкнутые объятия» (2009 г.), работы Э. Уорхола являются частью системы символов в сюжете, благодаря использованию копий работ художника, П. Альмодовар подчеркивает невидимое присутствие этой личности в фильме. Стоит отметить, что работы художника являются структурообразующей темой фильма. Большие холсты с «ружьями» Э. Уорхола сопровождают развитие трагичной линии в сюжете фильма. Автор статьи Т. Пигарева «К потерянному раю: Альмодовар и Уорхол»⁵, отмечает, что «Разомкнутые объятия – не только филигранно выстроенная конструкция из зеркальных сцен, это самое метакинематографическое творение Альмодовара». Так, стоит отметить, что отсылки к поп-арту у режиссера есть в более зрелых работах. Очевидным является обращение режиссера в фильме «Разомкнутые объятия» к серии Э. Уорхола «Ножи Пистолеты Кресты». Система образов, созданная художником Э. Уорхолом до эпохи тотальной компьютеризации, оказалась применима для современного мира и актуальна в мире новых технологий. В своих фильмах П. Альмодовар обращается к системе образов Уорхола. В особенности к интертекстуальности, режиссер использует холсты известных мастеров в работах и наделяет их ролями. Такими в разных фильмах стали работы: А. Матисса, А. Дюрера, Д. Хокни, Р. Магритта, С. Дали. Этот прием является сознательным признанием постмодернистских практик в искусстве. От поп-арта режиссер перенял манеру обнажения действительности. Ему свойственна ирония, несерьезный подход к раскрытию трагичных, болезненных тем. Философ Б. Гройс в работе «Частные случаи»⁶ отмечает, что Э. Уорхол отказывается производить отбор, не хочет ограничиваться единственным вариантом, хочет быть открытым всем вариантам сразу. Хочет вернуться к состоянию до всякого выбора. Подобно Уорхолу, Альмодовар культивирует серийность, тиражность. Режиссер открыт выбору. Постоянные эксперименты стали неотъемлемой частью его творчества. Рефлексия относительно случившегося в жизни и нет, тоска по мовиде выражены в фильме «Боль и слава» (2019 г.). Игра с новой несвойственной формой повествования и создание моновыступления в «Человеческом голосе» (2020 г.). Если ранее режиссер создавал новую реальность и использовал прием создания кино в кино, то в новых работах видны тенденции к переходу в формат театральной постановки. В постоянном поиске и желании трансформировать свое творчество кроется чуткое отношение к изменениям в мире и обществе, обличение новой реальности, заложенное в идеях поп-арта.

За годы творчества П. Альмодовар сформировал собственную систему символов, цветовых и идейных решений. Поп-арт интерпретируется режиссером, как образ мышления. В нем заложены свобода выражения, поиски новых изобразительных решений, работа с разными формами, а также применение системы двоичного кодирования информации. Режиссер регулярно использует эти методы поп-арта в работе. В фильмах П. Альмодовара использовались в разные годы такие стилистические решения, как игра с плоскостным пространством внутри кадра и цветовые акценты, выступающие как смысловые, игра яр-

кого цвета на контрасте с напряженным сюжетом. П. Альмодовар в работах иронизирует по поводу современного общества, ему свойственна самоирония, этим он показывает свою идеологическую близость к поп-арту. Он способен несерьезно работать с болезненными темами: инцест, насилие, убийство. Ироничная игра с трагичными ситуациями на контрасте с эмоциональной невозмутимостью персонажей отсылает к идеям поп-арта. Также режиссеру свойственно использование приема интертекстуальности, создание отсылок к работам других мастеров. На формирование уникального стиля режиссера наибольшее влияние оказали такие художники, как Э. Хоппер, С. Дали, Р. Магритт, Д. Хокни, Г.П. Вильянта, Р. Лихтенштейн и Э. Уорхол.

П. Альмодовар органично использовал идеи поп-арта в раннем творчестве. Поп-арт в его первых фильмах представал нарочитым, китчевым и небрежным. В этот период режиссер игнорирует сложные технические и смысловые решения. В работах 1990-х гг. появляется игра с формой и смыслом, а также более четко выстроенный сложный сюжет. Поп-арт в более зрелом творчестве режиссера и выражается в ироничном подходе к работе с религиозными, политическими и идеологическими темами. В более поздних работах П. Альмодовара поп-арт не является столь очевидным, однако присутствуют философия этого направления и интерпретация его идей. Открытость и готовность к переменам, эксперименты с формами и стилем, игра с колоритом, а также отсылки к работам других мастеров актуальны для позднего творчества П. Альмодовара.

Примечания

¹ Плахов А. С. Все о моем Педро // Подписные издания. Искусство кино. 2022. С. 11.

² Там же.

³ Альмодовар П. Патти Дифуза и другие тексты. М, Азбука., 2007. С. 37.

⁴ Там же. С. 32.

⁵ Толентино Х. Альмодовар – (не) синефил // Подписные издания. Искусство кино. 2022. С. 225.

⁶ Гройс Б. Е. Частные случаи. М. Ад Маргинем, 2020. С. 171.

Д. С. Захарова

Исаакиевский собор в живописи и графике русских художников XIX в.

Исследование посвящено изучению изображения Исаакиевского собора в живописи и графике русских художников XIX в. Рассмотрены произведения В. С. Садовникова, А. Д. Кившенко, А. Н. Бенуа, И. И. Шарлеманя, О. Монферрана, В. И. Сурикова, А. И. Куинджи, М. Н. Воробьева, И. К. Айвазовского. Удалось выявить развитие мотива собора от части городской среды к главному объекту, занимающему центральное место.

Ключевые слова: Исаакиевский собор в живописи и графике, русская живопись XIX в., русская графика XIX в.

D. S. Zakharova

Isaac's Cathedral in painting and graphics by Russian artists of the 19th century

The research is focused on the study of the St. Isaac's Cathedral image in painting and graphics of Russian artists of the 19th century. The works by V. S. Sadovnikov, A. D. Kivshenko, A. N. Benois, I. I. Charlemagne, A. Montferrand, V. I. Surikov, A. I. Kuindzhi, M. N. Vorobyov, I. K. Aivazovsky were considered. It was possible to identify the development of the cathedral's motif from a part of the urban environment to the main object, which occupies the central place.

Keywords: the St. Isaac's Cathedral in painting and graphics, Russian painting of the 19th century, Russian graphics of the 19th century

Исаакиевский собор является одним из главных архитектурных объектов Санкт-Петербурга. Находящееся за памятником Петру I здание в стиле позднего классицизма органично входит в ансамбль двух центральных площадей города – Исаакиевской и Сенатской, композиционно объединяя и в значительной мере определяя их облик. На этом же месте начиная с XVIII в., находились еще три последовательно сменявшие друг друга храмы, посвященные Святому Исаакию. Первый был заложен Петром I, ведь царь родился в день почитания этого святого. Именно поэтому для последующих правителей было важно сохранить собор – он стал символом преемственности власти.

Само здание великолепно изучено отечественными искусствоведами. Однако научной литературы, посвященной изображению собора в живописи и графике XIX в. нет.

Строительство под руководством французского архитектора Огюста Монферрана было начато в 1818 г. при Александре I и продлилось 40 лет. Оно привлекало внимание общественности благодаря новшествам, масштабам объекта, а также молодому архитектору, для которого это был один из первых его проектов. Возможно, именно поэтому Монферран так детально зарисовывал все этапы строительства своего «детища». Эти гравюры («Вид собора в строительстве – 1838 г.», «Вид собора в строительстве – 1840 г.», «Вид на церковь со стороны Конногвардейского манежа») являются документальной фиксацией этапов строительства. В своих гравюрах архитектор не только сохранил для будущих поколений все этапы создания собора, но и запечатлел здание с различных точек.

На этапе строительства собор редко привлекал художников. Большинство любых изображений собора, выполненных до 1858 г. (год окончания строительства), изображают его «уже готовым», хотя на этот момент как минимум купол здания был в лесах. В. С. Садовников, художник-самоучка из крепостных крестьян, является чуть ли не единственным художником, писавшим собор в момент его строительства. В целом ряде его акварелей («Вид Миллионной улицы у Дворцовой площади 1840-е гг.», «Парад Конногвардейского полка около здания Манежа Вторая половина 1840-х гг.», «Зимние бега на Неве») Исаакиевский собор изображен без лесов.

Кроме того, в книге Н. Цылова от 1853 г. представлена литография Главного Управления Путей Сообщения и Публичных Зданий, где собор также изображается «уже готовым» («Собор Св. Исаакия Далматского»). Скорее всего, В. С. Садовников и другие преследовали

цель передать общую композицию города с точки зрения гармонии и красоты. Для этого они пренебрегали исторической действительностью.

Однако в нескольких работах В. С. Садовникова собор изображен так, как и выглядел в 1840-е гг. («Вид строящегося Исаакиевского собора со стороны Большой Морской улицы 1841 г.», «Вид Исаакиевской площади 1840-е гг.»). Эти акварели отличаются от других не только уровнем достоверности изображения здания, но и сменой акцентов: на других работах Исаакиевский собор – это лишь второстепенный объект, что дает право пренебречь его реальным внешним видом, в то время как здесь собор становится главным героем.

Стоит отметить тот факт, что некоторые работы В. С. Садовникова в точности повторяют гравюры О. Монферрана. Наиболее ярко это видно при сравнении акварели «Вид Исаакиевской площади 1840-е гг.» В. С. Садовникова и гравюры «Вид собора в строительстве – 1840 г.» О. Монферрана. Архитектурные объекты в этих работах идентичны. Различия присутствуют лишь в некоторых стаффажных фигурах.

После 1858 г. собор чаще появляется в работах отечественных и иностранных художников, однако, все так же – лишь как часть городского ландшафта. Хромофотография А. Д. Кившенко «Освобожденные крестьяне подносят адрес и хлеб-соль Царю-Освободителю 1861 г.» (1881 г.) или рисунок В. Полянова «Костры-грелки на улицах Петербурга зимою» (1892 г.) посвящены передаче событий, которые зафиксированы в названиях этих произведений. Собор на них присутствует, однако изображен неточно: внимание художниками направлено на другие объекты. В этих произведениях Исаакиевский собор нужен для обозначения места действия.

Во второй половине XIX в. многие художники начинают создавать изображения городских видов Санкт-Петербурга. Исаакиевский собор, будучи доминантой города, также регулярно изображался. Большинство произведений все так же показывают здание только частью городской среды. Второстепенную роль собор играл в работах русского архитектора и художника И. И. Шарлеманя, таких как «Дворцовый мост» (1850–1860-е гг.) и «Ледяная ярмарка на Неве» (1860 г.). На них собор присутствует исключительно потому, что является неотъемлемой частью городского пейзажа Дворцовой площади и близлежащих улиц. А. Н. Бенуа в картине «Поцелуев мост» (1890–1900 гг.) изобразил лишь купол собора на заднем плане. За счет использования художественного приема «смуфато» очертания и так едва заметного собора становятся практически прозрачными. Во всех этих произведениях собор присутствует, однако помещен на дальний план и сперва может быть незаметен.

Гораздо чаще Исаакиевский собор, как самостоятельный объект, изображали заграничные художники. Франц Копаллик, приглашенный ко двору императора Николая II, во время визита в Россию создал серию видов Петербурга и Москвы. На одной из работ («Исаакиевский собор» 1899 г.) художник написал здание качестве ключевого объекта. Копаллик практически не прописывал фон, акцентируя внимание зрителя лишь на соборе. Интересно, что цвета, которые использовались для объемов собора, присутствуют и в других объектах в картине. Так, цвет мраморного фасада Исаакиевского собора присутствует в окрестных домах и снеге. При этом золотой цвет используется только для куполов, тем самым привлекая внимание зрителя. Другой австрийский пейзажист Франц Альт, также находясь в России, создал картину с изображением собора («Исаакиевский собор» 1869 г.). Несмотря на то, что художник написал стены собора темно-серыми, лишь слегка светлее неба, и поместил здание на задний план, ему все равно удалось выделить памятник архитектуры за счет золотых куполов.

Одним из первых кто создал произведение живописи с акцентом на собор, можно считать М. Н. Воробьева. Это картина «Исаакиевский собор и памятник Петру I» (1844 г.). Собор находится в геометрическом центре и занимает практически всю высоту картинного поля. Лишь небольшая часть северного фасада здания перекрыта постаментом «Медного памятника». Таким образом, памятник Петру I уходит на второй план. Чувствуется интерес художника показать «златоглавость» собора, для этого он изобразил его в солнечную и почти безоблачную погоду. Однако можно заметить неточности в передаче объемов здания. М. Н. Воробьев, как и многие другие художники 1840-х гг., для создания эстетически красивой композиции писал собор уже законченным.

Будущий мастер русской исторической живописи В. И. Суриков в одной из своих первых картин «Вид памятника Петру I на Сенатской площади в Петербурге» (1870 г.) повторил Воробьевский мотив собора, немного изменив композицию и время суток. Художник

изобразил памятник Петру I четким силуэтом на фоне ночного Петербургского неба. Для написания северного фасада Исаакиевского собора он использовал темно-серую палитру. При этом благодаря хорошей освещенности, прекрасно различимы контуры собора на фоне лунного неба. Интересно и то, что купола собора, несмотря на зиму, лишены снежной шапки. В темном силуэте Исаакиевского собора искусствоведы видят олицетворение «новой России»¹, говорят об интересе художника к личности Петра, из чего выводят и внимание к собору, который посвящен основателю города².

«Исаакиевский собор при луне» (1869 г.) был написан и А. И. Куинджи для академической выставки 1869 г. Пейзажист выбрал необычный ракурс – со стороны Невы, сильно приближая собор к воде, отчего некоторые искусствоведы считают данную работу изображением наводнения, что вызывает сомнения³. Композиция представляет собой лунный романтический городской пейзаж. Северный фасад Исаакиевский собор на фоне темного облачного ночного неба с луной слева изображен почти на дальнем плане. Несмотря на малую освещенность, можно спокойно разглядеть четыре колокольни, колоннады купола и фронтона, а также рельефность собора. Однако, в отличие от М. Н. Воробьева и В. И. Сурикова, Куинджи уделяет больше внимания природе, нежели архитектуре. Интересно также и то, что это – единственный архитектурный пейзаж Петербурга в творчестве художника⁴.

В 1891 г. И. К. Айвазовский также обратился к мотиву Исаакиевского собора. Он написал редкий для художника-мариниста городской вид: «Исаакиевский собор в зимний день» (1891 г.) в окружении крестьян. Исаакиевский собор словно вырастает из снега за счет использования художником при написании стен здания таких же светло-бежевых оттенков, как и для снега. Свет, падая из правого угла картины, освещает центральный золотой купол, заставляя его буквально сиять. При этом И. К. Айвазовский, также как и вышеупомянутые художники, выбрал северный фасад собора, однако написал его гораздо ближе, отчего памятник Петру I не виден. Данная картина практически не изучена отечественными искусствоведами. Причиной этого может быть то, что картина принадлежала владельцам немецкой транспортной компании, которые после событий 1917 г. перевезли ее в Германию⁵. Спустя годы картина была передана потомками владельцев в «Сотбис». Уже в 2004 г. картина была продана в частную коллекцию за 1 млн фунтов стерлингов.

Таким образом, за весь XIX в. лишь четыре знаменитых русских художника написали собор в качестве главного объекта на своих полотнах. Закономерен вопрос: почему один из главных соборов Санкт-Петербурга практически не изображался русскими художниками?

Сейчас Исаакиевский собор воспринимается как одно из самых красивых зданий города. Но на момент его постройки общественность не оценила необычный для православного храма вид. Собор строился в момент расцвета классицизма, но был закончен во время упадка стиля, что, безусловно, отразилось на восприятии здания обществом. Так, Карл Брюллов возмущался получившемуся собору, считая, что белокаменный с золотыми куполами смотрелся бы в условиях «петербургской мрачной погоды»⁶ лучше. Даже герой романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» Родион Раскольников испытывал веяние холода от вида на собор⁷. Служителям монастырей собор также не импонировал. Монахиня Борисо-Глебского женского Аносина монастыря после посещения собора записала следующее: «<...> потом в Исаакиевский собор, о котором слышала чудеса, но, на мой глупый взгляд, нашла массу богатых материалов, громадность, мрачность и ничего, чтобы влияло на душу»⁸. Кроме того, собору дали прозвище «чернильница», из-за его геометричных форм⁹.

Еще одной причиной может быть упадок городского пейзажа в русской живописи второй половины XIX в. Собор был достроен к началу 1860-х гг., когда художники стали отворачиваться «в деревню, на натуру»¹⁰, социальные сдвиги заставляют художников обратиться к «остальной России»¹¹. Тем самым собор в центре столицы мог быть им неинтересен.

Мнений иностранцев о соборе найти не удалось. Здание строилось по образу и подобию лучших сооружений античности и ренессанса. Колонны его повторяют колонны Пантеона, а купол и форма самого здания схожи с куполом собора Св. Петра в Риме или Пантеон в Париже. Для европейцев внешний вид собора был гораздо ближе, чем для русских. Этим можно обусловить то, что он часто изображался как самостоятельный объект иностранцами.

В течение XX в. отношение общества к собору меняется. Все чаще собор появляется в работах советских художников («Исаакиевский собор», «На бульваре Профсоюзов», «Вид на Исаакиевский собор»). Поэты и композиторы начинают упоминать собор в своих стихах. Например, Ахматова: «Вновь Исакий в облаченье / Из литого серебра»¹² или Розенбаум: «Хочу летать я белой чайкой по утрам / И не дышать над Вашим чудом, Монферран»¹³.

Примечания

¹ Кириченко, Е. И. Мотив и образ в произведениях В. И. Сурикова (всадник как исторический персонаж и художественный концепт) / Е. И. Кириченко // Суриковские чтения : Всероссийская научная конференция (с международным участием), посвященная 170-летию со дня рождения В. И. Сурикова, Красноярск, 24–26 января 2018 года / Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова. – Красноярск: Б. и., 2018. С. 50.

² Постникова, Т. В. Суриков / Т. В. Постникова. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2008. С. 22.

³ Официальный сайт Смоленского государственного музея-заповедника [Электронный ресурс]: А. И. Куинджи «Исаакиевский собор при луне» – Режим доступа: http://www.smolensk-museum.ru/catalog/hudozhestvennaya_galereya/pinakoteka/ai_kuindzhi_isaakiyevskiy_sobor_pri_lune/. – Загл. с экрана.

⁴ Воронова О. П. Куинджи в Петербурге / О. П. Воронова. Л.: Лениздат, 1986. С. 18. (Выдающиеся деятели науки и культуры в Петербурге – Петрограде – Ленинграде).

⁵ Официальный сайт журнала «Третьяковская галерея» [Электронный ресурс]: Иван Самарин «За пределами России» – Режим доступа: <https://www.tg-m.ru/articles/4-2016-53/za-predelami-rossii>. – Загл. с экрана.

⁶ Леонтьева Г. К. Карл Брюллов / Г. Леонтьева. – 2-е изд., доп. – Л.: Искусство: Ленингр. отд-ние, 1983. С. 263. (Жизнь в искусстве).

⁷ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: Том VI / Ф. Достоевский. Л.: Искусство: Ленингр. отд-ние, 1978. С. 90.

⁸ Фомин С. В. Женская Оптина: материалы к летописи Борисо-Глебского женского Аносина монастыря / С. В. Фомин, Т. В. Фомина. – 2-е изд. – М.: Паломник, 2007. С. 272.

⁹ Синдаловский, Н. А. Словарь петербуржца: более 3700 слов и выражений / Н. А. Синдаловский. – СПб.: Норинт, 2002. С. 201.

¹⁰ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке / Сост., вступ. ст. и коммент. В. М. Володарского. – М.: Республика, 1995. С. 296.

¹¹ Михайлов А. И. Заметки о развитии буржуазной живописи в России (60–70 гг. XIX в.) / А. И. Михайлов / Русская живопись XIX века/ под ред. В.М. Фриче – М.: РАНИОН, 1929. – С. 96.

¹² АСКБУКА ЛИТЕРАТУРЫ [Электронный ресурс]: Анна Ахматова «Стихи о Петербурге» – Режим доступа: <https://www.askbooka.ru/stihi/anna-ahmatova/stihi-o-peterburge.html>. – Загл. с экрана.

¹³ Официальный сайт Александра Розенбаума [Электронный ресурс]: Налетела грусть – Режим доступа: <http://rozenbaum.ru/songs/naletela-grust.html>. – Загл. с экрана.

И. С. Калмаков

Интерпретация египетских мотивов в моде XXI в.

Актуальность исследования обусловлена популярностью тематики Древнего Египта в создании уникальной одежды. В конце 90-х гг. XX в. популярными остаются образы цариц Нефертити и Клеопатры. Их каноны красоты до сих пор используются в моде нашего времени. Модные дома XXI в., в лице известных кутюрье, диктуют свои принципы изготовления, а также декорирования одежды и тканей на египетский манер, что в свою очередь подвигает ценителей высокой моды ориентироваться и обращаться к искусству Древнего Египта снова и снова.

Ключевые слова: высокое шитье, одежда, Древний Египет, египтомания

Ivan S. Kalmakov

Interpretation of Egyptian motifs in the fashion of the XXI century

The relevance of the study is due to the popularity of the theme of Ancient Egypt in the creation of unique clothing. In the late 90s. 20th century images of queens Nefertiti and Cleopatra remain popular. Their canons of beauty are still used in the fashion of our time. Fashion houses of the 21st century, represented by famous couturiers, dictate their principles of manufacturing, as well as decorating clothes and fabrics in the Egyptian manner, which in turn encourages connoisseurs of high fashion to navigate and turn to the art of Ancient Egypt again and again.

Keywords: haute couture, clothing, Ancient Egypt, egyptomania

Первое увлечение Египтом восходит к походу Наполеона в Египет в 1798–1801 гг., в результате которого Европа открыла для себя египетские мотивы и элементы. Впоследствии это вызвало такое явление, как египтомания, и весь XIX в. писатели, поэты, художники и музыканты вдохновлялись данными мотивами. В частности, предметом восхищения были образы Клеопатры и Нефертити, влияние которых позже, стало особенно ощутимым в XX в. в кинематографе. Вторая волна египтомании случилась в ноябре 1922 г., когда археологу Г. Картеру удалось открыть гробницу Тутанхамона с большим количеством разнообразных предметов, в том числе из золота. В 1963 г. выходит фильм «Клеопатра» с Э. Тейлор, он становится культовым и порождает моду на украшения в египетском стиле: геометрические стрижки, длинные платья в античном стиле, и эксклюзивный макияж «царицы».

В конце 1990-х гг. на арену моды выходит Д. Гальяно. Это английский модельер, ставший известным благодаря своим эпатажным коллекциям. Для его творчества характерно комбинирование и сочетание несочетаемых тем в fashion коллекциях. В 1997 г. искушенной публике в коллекции «The Return of Cleopatra (Возвращение Клеопатры)» было представлено следующее: коллаборация восточных мотивов с голливудским гламуром 1940-х гг. Коллекцию назвали «Пародия на Древний Египет глазами Голливуда». Исследователь Е. Башурина так описывает эту коллекцию: «Золотые украшения в волосах в виде королевских кобр, парики в виде каре с прямой челкой и голубые тени со стрелками в стиле античной правительницы совмещались со школьной формой, прозрачными платьями и обтягивающими комбинезонами с имитацией татуировок»¹. В коллекции Д. Гальяно цитируется образ Клеопатры. Модельеры вновь возвращают нам образ царицы. В нем мы увидели, как традиционный калазирис меняет цвет, крой, форму, но все же отсылает нас к традиционному женскому египетскому наряду. Калазирис предстает перед нами больше в темных, серебряных, голубых тонах, на которых очень ярко и богато выглядят золотые украшения. Золотые украшения с бирюзой из этой коллекции вновь отсылают нас к древним ювелирным изделиям Египта в которых также находился этот камень. По словам Е. Башуриной: «Позже, будучи креативным директором модного дома Dior, Д. Гальяно побывал в Египте, где совершил полет на воздушном шаре – видел Каир, Долину Царей и Асуан. Эта поездка вдохновила его вновь обратиться к теме Древнего Египта, который появился в его коллекции для кутюрной линии Dior 2004 г. После этого шоу британский журналист С. Менкес сказала, что из-за Гальяно Клеопатра Э. Тейлор смотрится теперь простой крестьянкой на берегу Нила. Дизайнер не скупился на украшения для своих моделей, презентующих эту коллекцию. Были использованы огромные инкрустированные алмазами серьги, золотые накладные бороды, подвески в форме скарабеев и блестящие короны по

мотивам головного убора Нефертити. Некоторым моделям достались маски фараона, богов Анубиса и Бастет, которых мы легко можем узнать по костюму и общему образу»². Также были различные элементы традиционного египетского костюма, например, схенти – набедренная повязка. «Не обошлось и без отсылок к мумиям – некоторые шифоновые платья внешне выглядели, как ленты виссонного полотна, которыми оборачивали тела царей и цариц Египта после смерти и впоследствии погребали»³. Данная коллекция выглядит более гиперболизировано, чем первая коллекция Гальяно. Яркие, эпатажные образы никого не оставили равнодушным.

В 2007 г. английский дизайнер А. Маккуин неоднократно обращался к кинообразу Клеопатры. Е. Башурина утверждает, что «первой была коллекция одежды, в которой соединились верования древних египтян и преследование ведьм Салема во время инквизиции»⁴. А по уточнению Е. Лысенко: «Коллекция стала данью памяти дальнему предку Маккуина – Элизабет Хоу: в 1692 г. ее повесили в Салеме, предварительно обвинив в колдовстве»⁵. В образах моделей присутствовала темная эстетика магии, на всем показе было минимум света и максимум темноты. И без того не очень яркая коллекция дизайнера была подчеркнута падающим светом сверху и черным подиумом, – это создавало сильный контраст, что в свою очередь выделяло одежду на общем темном фоне всего дефиле. Форма одежды была не свободна, а подчеркивала фигуру каждой модели, так, в основном, модели предстали в облегających латексных костюмах. Помимо этого, были еще и костюмы в виде античных платьев, наподобие костюмов фильма «Клеопатра» с Э. Тейлор. Также были показаны бордовые платья, золотистые, было и серебристо-голубое платье с растительными и геометрическими орнаментами, отсылающее к орнаментам храмов Древнего Египта. Е. Башурина так отзывалась о данном показе: «У всех моделей были прямые челки, длинные волосы до груди, черные стрелки и насыщенные голубые тени, которые А. Маккуин воспроизвел под вдохновением от фильма «Клеопатра» с Э. Тейлор. А у одной модели была даже татуировка на запястье с глазом Гора. В данной коллекции характерна не такая явная, но все же понятная отсылка к Египту. Образы более минималистичны и сочетают в себе не только культуру одежды Египта, но и других стран. Все костюмы выглядят лаконично, неброско. Дизайнеров интересует скорее макияж Клеопатры и античное влияние на ее образ, а также использование растительных орнаментов в декоре костюма. Позже А. Маккуин обратился к культовому образу Клеопатры еще раз, когда работал над совместной коллекцией косметики с MAC. В эту коллаборацию вошли помады, накладные ресницы, тени, карандаши для глаз и другие элементы коллекции»⁶.

Интерпретация образа Клеопатры в коллекции Givenchy от Р. Тиши тоже носит уникальный характер. И. И. Губина отзывалась об образе Клеопатры созданного данным модельером следующим образом: «Осенью 2016 г. для презентации данной коллекции перестроили пространство крытого рынка Карро-дю-Тампль в Париже, чтобы провести показ. Внутри соорудили лабиринт, с отсылкой по словам дизайнера, к лабиринтам древнеегипетских пирамид»⁷. Модели появлялись на подиуме в сапогах, имитирующих кожу змеи (отсылка к змее как священному символу царской власти), черных и практичных бомберах, а также в изысканных лаконичных пальто. В коллекции сочетались темные и светлые тона черного цвета, охристого, золотого и бежевого. Отсылки к модным тенденциям Древнего Египта выражены в использовании символики глаза Бога Гора, иероглифов, стилизации растительных орнаментов, мозаики из солярных символов. В нескольких костюмах было цитирование маски Тутанхамона в виде принта на передней части платья. Присутствовали и леопардовые элементы на черных пальто, как символика поклонения египтян кошкам. На лице у моделей было очень мало макияжа, чтобы подчеркнуть лаконичность образа, но были коричневые размашистые стрелки, которые доходили до висков, что также создавало некий кошачий облик. По уточнению И. И. Губиной: «В 2016 году дизайнеров одежды интересует мягкий материал. Египетские мотивы появляются на шелковых тканях и образуют силуэт – мозаику в виде маски Тутанхамона, растительных и архитектурных орнаментов в росписи принтов. Идет сочетание антропоморфных и солнечных символов в светлой и темной одежде. Данные костюмы отсылают нас к стилю Арт-деко и своим прямым силуэтом с геометрическими принтами очень его напоминают»⁸.

В 2018–2019 гг. прошла презентация одежды от Chanel Métiers d'Art. Для шоу был выбран египетский зал Музея Метрополитен в Нью-Йорке. Главной декорацией, где происходило действие, был храм Дендура – этот храм в 1960 г. египетское правительство подарило США, а в Древнем Египте в нем почитали Богов. Одежда, аксессуары и обувь из этой коллекции после презентации получили название Luxe Or. Название коллекции Luxe Or – это отсылка

к городу Луксору в Египте. «Люкс значит роскошь, великолепие, пышность, изысканность»⁹. Люкса, а конкретно, золота на подиуме у моделей – в одежде и аксессуарах – в тот день было довольно много. Таким образом, через эту коллекцию К. Лагерфельд выразил свою идею интерпретации египетских мотивов в современной одежде. Ф. Л. Уильямс – американский рэпер, певец, автор песен, продюсер и дизайнер одежды, решил поучаствовать в данном модном показе, где предстал перед публикой в золотой цветовой гамме обуви, штанах и свитере. Другие модели были одеты в позолоченные головные уборы, сапоги и твидовые жакеты. Макияж на моделях рисовали черной и белой подводкой в стиле египетских стрелок, чтобы показать контраст. На белокожих моделях были черные стрелки, на чернокожих – белые. В 2018–2019 гг. египетские мотивы в одежде выражаются через удобные и функциональные как женские, так и мужские костюмы. Мы видим явную отсылку к Египту через использование традиционных для моды этой страны цветов: белый, охристый, голубой, бирюзовый. Помимо этого, идет контрастное сочетание черной ткани и золота. Также заимствуются формы калазирииса в женской одежде, а поверх нее вышиваются прямо на ткани орнаменты в виде украшений усах. Сама одежда не выделяется оригинальностью силуэта, но подчеркивается золотыми элементами аксессуаров. Складывается впечатление, что золото – это главный персонаж коллекции так как присутствовал в украшениях, обуви и других местах. Для древних египтян золото являлось священным металлом. Отличительная особенность – это небольшие элементы символики скарабея на женских браслетах, мужских подвесках и пряжках ремней. Обращение разных дизайнеров, кутюрье и модельеров к искусству Древнего Египта носит ретроспективный характер. В своих модных коллекциях они обращались к историям из ушедшей эпохи, интерпретируя модное наследие данной страны по-своему. Неоднократное цитирование элементов египетского искусства в модных коллекциях утверждает свои права в использовании декора, фасонов одежды, аксессуаров к тем или иным костюмам, а также переосмысления художественных приемов в их изготовлении, и сейчас мы видим, как богатство искусства Египта выражается в моде.

Обобщая все вышесказанное, исходя из формально-стилистического и сравнительно-сопоставительного анализа костюмов разных модных домов мы видим, как интерес к египетским мотивам не только не теряет своей актуальности, но и совершенствуется в руках разных модельеров и дизайнеров, давая моде новое дыхание и веяние. Модных дизайнеров XXI в. интересует крой, форма одежды наподобие той, что была когда-то в Древнем Египте. Нынешние дизайнеры также не обходят стороной и ювелирное наследие Древнего Египта, создавая современные изделия, которые напоминают древнеегипетские по стилю, форме и применению. Мотивы искусства Древнего Египта выражаются в моде самым разнообразным образом. Современные дизайнеры входят в диалог с искусством Египта, которое дополняет, преобразует и трансформирует модные тренды.

Примечания

¹ Башурина Е. Древний Египет глазами дизайнеров: как образ Клеопатры повлиял на индустрию моды [Электронный ресурс] // Salt Mag: интернет-изд. 2022. 10 июня. URL: <https://saltmag.ru/fashion/trends/5539-drevnij-egipet-glazami-dizajnerov-kak-obraz-kleopatry-povlijal-na-industriju-mody/> (дата обращения 20.05.2022).

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Lysenko E. Alexander McQueen: in memory of Elizabeth Howe, Salem, 1692 AW 2007, from 06.07.2020. URL: <https://vernitepotselui.ru/2020/07/06/alexander-mcqueen-in-memory-of-elizabeth-howe-salem-1692-aw-2007/> (дата обращения 15.05.2022).

⁶ Там же.

⁷ Башурина Е. Древний Египет глазами дизайнеров...

⁸ Губина И. И. Разработка современной коллекции женских коктейльных платьев на основе источника вдохновения (Древний Египет): выпускная квалификационная работа (бакалаврская работа). Алтайский государственный университет. Барнаул, 2019. 105 с. [Электронный ресурс] URL: <http://elibrary.asu.ru/xmlui/bitstream/handle/asu/7771/vkr.pdf?sequence=1> (дата обращения 14.05.2022).

⁹ Большой французско-русский словарь: понятие «люкс» [Электронный ресурс] // Академик. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/fre_rus/42994/luxe (дата обращения 20.05.2022).

М. О. Кравченко

Сценография постановок балетов эпохи романтизма «Жизель» и «Пахита» в современном репертуаре Мариинского театра

Сегодня к балетам эпохи романтизма обращаются балетмейстеры по всему миру. Одни воссоздают балетные спектакли, пытаются сохранить традиции, другие, используя тенденции романтической эпохи, ставят новые спектакли. Сегодня в афише Мариинского театра можно увидеть два балета романтической эпохи: «Жизель» (1978 г., хор.: Ж. Коралли, Ж. Перро, М. Петипа, консультант по возобновлению Ю. Слонимский) и «Пахита» (2017 г., хор.: Ю. Смекалов, Ю. Бурлака). Мариинский театр демонстрирует нам два подхода в работе с постановками эпохи романтизма. В сценографии балета «Жизель» художники опираются на традиции, а в балете «Пахита», вдохновляясь прошлым, интерпретируют художественное оформление сквозь призму современности.

Ключевые слова: балетная сценография, балетное искусство, Жизель, Пахита, эпоха романтизма, современное искусство, синтез искусств

Mariia O. Kravchenko

Performance's scenography of the romantic ballets «Giselle» and «Paquita» at the Mariinsky theatre

Today choreographers all over the world turn to the ballets of the era of romanticism. Some reestablish ballet performances, trying to preserve traditions, while others, using the trends of the romantic era, stage new performances. Today, two ballets from the romantic era can be seen on the Mariinsky Theatre's poster: Giselle (1978, chor.: J. Coralli, J. Perrot, M. Petipa, revival consultant Y. Slonimsky) and Paquita (2017, chor.: Yu. Smekalov, Yu. Burlaka). The Mariinsky Theater shows us two approaches to working with productions from the era of romanticism. In the scenography of the ballet «Giselle», the artists rely on traditions, and in the ballet «Paquita», inspired by the past, they interpret the decoration through the prism of modernity.

Keywords: ballet scenography, ballet art, Giselle, Paquita, the era of romanticism, contemporary art, art synthesis

Сегодня к балетам эпохи романтизма обращаются балетмейстеры по всему миру. Существует тенденция как к восстановлению спектаклей, когда балетмейстеры стремятся сохранить традиции, так и к новаторским трактовкам балетов романтической эпохи. В эпоху романтизма имели место два направления в сюжетах балетного спектакля. В основе первого лежал фантастический сюжет, где главными образами представляли виллы, наяды, сильфиды. Второе же представляло собой балетные драмы и комедии из жизни разных народов и стран, здесь в центре событий была борьба героя-мечтателя со злом. Здесь романтизм раскрывался в своем интересе к национальной истории, фольклору и традициям конкретных стран и народов. Все это было связано с романтической тенденцией, обязательным условием которой был колоритный национальный сюжет или контраст мира фантазии и реальности.

Историк балета В. М. Красовская характеризует эпоху романтизма на русской балетной сцене: «...бегство от реальности дня в область прекрасной, но не недостижимой мечты. Конфликт мечты и действительности... Этот романтический конфликт обновил тематику и стиль театрального искусства, в частности балетного»¹. Далее В. М. Красовская отмечает: «К концу 1840-х гг. сложилась и другая разновидность романтического балета, которая отличалась от первой своим насквозь земным содержанием. Этот род балетного романтизма породил пестрое разнообразие сюжетов, необычных, подчас странных героев, экзотический колорит действия»². Сценография является важным выразительным средством для создания образа балетного спектакля. Необходимо рассматривать балет как единый и цельный организм, включающий в себя элементы различных искусств. Художники, опираясь на сюжетную линию, воссоздают на сцене характерные образы, продолжая в декорациях и костюмах мысль балетмейстера и композитора. Работа художников-декораторов и художников по костюмам тесно связана с постановщиками балетного спектакля,

они работают над созданием единого образа. В романтических балетах сценография позволяет изобразить необходимый колорит местности, передать мистическую атмосферу, продемонстрировать характерные особенности героев. Сценография, сливаясь воедино с музыкой, литературой, живописью и танцем, создает нужное настроение, меняет тональность мизансцен и проникает в драматургию балетного спектакля. Особенности балетной сценографии определяются хореографией: в первую очередь пространство сцены должно быть свободно для артистов, их костюмы не должны сковывать движения, отсюда условность балетного костюма, который несет в себе мотивы характерных особенностей героя. В балетном спектакле преобладает кулисно-арочная система декораций, живописным выразительным центром становятся задник и кулисы. Художнику необходимо выделить главных героев, подчеркнув их особенности, а кордебалет сделать единой впечатляющей силой. Именно художник ставит черту под созданием сценического произведения, завершая замысел балетмейстера, композитора и либреттиста. «Декорации начинают активно участвовать в создании романтического образа спектакля. Они усиливают эмоциональную выразительность, передают атмосферу бурных страстей, захвативших героев»,³ – пишет искусствовед М. В. Давыдова о балетной сценографии эпохи романтизма.

Сегодня в афише Мариинского театра можно увидеть два балета романтической эпохи: «Жизель» (1978 г., хор.: Ж. Коралли, Ж. Перро, М. Петипа, консультант по возобновлению Ю. Слонимский) и «Пахита» (2017 г., хор.: Ю. Смекалов, Ю. Бурлака). «Жизель», впервые показанная в 1842 г., возобновлялась неоднократно на сцене Мариинского театра, «Пахита» – современный балет, сохраняющий в своем облике эпоху романтизма.

«Жизель» по сей день считается вершиной романтического балета. В основе лежит фантастический сюжет, противопоставление реальности и мечты, их несовместимость. Сегодня на сцене Мариинского театра идет спектакль, который был реконструирован в 1978 г. По словам балетоведа Арсена Борисовича Дегена, целью реконструкции было устранить все накопившиеся штампы, убрать ненужные наслоения, перекрывшие традиции, вернуть уникальный стиль сочинения⁴. Над оформлением балета работали художник Игорь Иванов и художник по костюмам Ирина Пресс. В оформлении балета традиционно используется два типа декораций, которые демонстрируют контраст между миром реальным и фантастическим. В основе сюжета лежит несчастная история любви и жертва во имя любви. В первом действии юная и чистая душой Жизель отвергает любовь Ганса и влюбляется в графа Альберта, который скрывает свой титул, но ей суждено узнать, что он уже помолвлен, ее сердце не выдерживает, и она погибает. Первый акт рисует кокетливо украшенную цветами хижину Жизели, напротив – более строгое жилище влюбленного в нее лесника Ганса, вдаль за живописным пейзажем возвышается замок, где живет граф Альберт. В декорациях и костюмах первого акта сохраняется романтическая традиция изображения классового разделения. Усиливается классовый контраст в сцене сумасшествия Жизели, когда с одной стороны жители Тюрингии в национальных костюмах собираются у деревенской хижины, а с другой, на фоне огромного замка, стилизованного под эпоху Средневековья стоят его обитатели в богатых нарядах. Эта мизансцена – квинтэссенция всех противоречий и контрастов первого акта.

Цвета костюмов деревенских жителей коррелируют с пейзажем, создавая единение природы и человека. Художник по свету выделяет теплые осенние тона декораций и костюмов. Первый акт живой, яркий и задорный, меняет тональность на мрачную лишь в конце действия в сцене сумасшествия и кончины Жизели. Во втором акте Ганс с Альбертом приходят на могилу Жизели, виллы – призраки умерших до свадьбы девушек во главе с их повелительницей Миртой пытаются затанцевать до смерти юношей, Жизели удается спасти своего возлюбленного, и они прощаются навсегда. В оформлении второго действия художники используют характерные для романтического балета приемы, изображая туманное кладбище на берегу озера в лучах лунного света. В. М. Гаевский очень тонко отмечает, что черный плащ Альберта и белая бесплотная тюника Жизели, ярко подчеркивая все дуэты и сольные партии, создают особенный колорит балета, его знаковую символику. «Жизель» являет нам трагедию тюники и плаща⁵. Холодный голубой цвет и дым создают мрачную, холодную, минорную тональность второго акта.

Художники современной постановки возвращаются к идеям, заложенным в XIX в., на сцену возвращается социальный контраст, противопоставляющий деревенского жителя представителю знатного рода, а в советские времена из декораций уходит замок, на его

месте виднеется мельница. С помощью света, который создает перспективу, художники во втором акте подчеркивают уходящее вдаль озеро в холодном лунном освещении. Художники по костюму благодаря широкому разнообразию материалов, казалось бы, усиливают социальный контраст: на обитателях замка костюмы нарядные, ткани выглядят богато, однако, в костюмах деревенских жителей не подчеркнута бедность, их наряды живописны, цвета коррелируют с пейзажем, цветочный мотив украшает костюмы девушек.

Художники балета «Жизель» сохранили важность создания живописной пейзажной среды, а также необходимых театральных эффектов, подчеркивающих ирреальный мир и неземные возможности населяющих его существ. Живописные декорации поддерживают эмоциональный фон спектакля наравне с музыкой, хореографией, светом и костюмами. И хотя эти спектакли идут в XXI веке, художники сохраняют традиции прошлого, бережно к ним обращаясь, они интерпретируют музыкальный дух и эстетику минувшего века.

Помимо «Жизели», романтического балета, который остается на сцене Мариинского театра в традиционной интерпретации, в репертуаре театра присутствуют современные версии романтических балетов. В данном контексте предлагается рассмотреть балет «Пахита», как результат взаимодействия эстетики эпохи романтизма и современности. На сцене Мариинского театра идет балет «Пахита» в хореографии Ю. Смекалова. Его премьера состоялась 30 марта 2017 г., гранд па третьего акта реконструировал Ю. Бурлака, оформили спектакль художник-постановщик А. Севбо, художник по свету К. Бинкин и художник по костюмам Е. Зайцева.

Когда в 1847 г. М. Петипа перенес «Пахиту» из Парижа на российскую сцену, она носила исключительно пантомимно-развлекательный характер, но в 1881 г. Петипа выпустил еще одну редакцию, вставив в спектакль знаменитое гран па, которое сохранится на сцене Мариинского театра в качестве дивертисмента. Поэтому балет 2017 г. можно считать возвращением на сцену в современном прочтении значимого для петербургской сцены балета, который был основательно позабыт. Балет «Пахита» Ю. Смекалова сохраняет в себе идею драматических постановок эпохи романтизма. Двое влюбленных противостоят всем, кто хочет разлучить их, ими движет любовь, она же их и спасает. Стоит отметить, что изменен сюжет балета. В традиционной версии спектакль построен на конфликте между испанцами и французами; в современной постановке хореограф, выступая также в роли либреттиста, приближает сюжет к новелле Сервантеса «Цыганочка». Как и у Сервантеса, в балете главная героиня олицетворяет собой цветок. Тема цветов проходит лейтмотивом через весь балет, цветы – символ признания в любви. А балет «Пахита» в целом – признание в любви хореографа к классическому наследию Петипа. По сюжету знатный юноша влюбляется в цыганку, которая на самом деле тоже принадлежит знатному роду: пережив все препоны вместе, они играют пышную свадьбу. В прологе по сюжету цыгане крадут из дома коррехидора медальон и малютку Пахиту, желая из знатной дочери сделать уличную танцовщицу. В первом действии Пахита пленяет всех своим танцем, в нее влюбляется знатный юноша Андрес. Пахита просит доказать свою любовь и отправиться с цыганами в путешествие. Во втором действии цыгане пытаются развеять печаль вдовы, где их подставляют, выставляя ворами, и они оказываются в тюремном застенке. Заканчивается спектакль пышной веселой свадьбой. Сценография всех трех действий демонстрирует нам яркую, живую Испанию, тональность сменяется лишь в тюремном застенке, свет становится холодным и мрачным, подчеркивая давящую тяжесть каменных стен. А костюм Пахиты все такой же яркий и живой, что говорит нам о силе духа девушки, о ее воле. Образ героев сохраняется на протяжении всего спектакля. Цыганки одеты в пышные юбки с оборками, в волосах виднеются цветы. Испанские дамы – в белых блузках и длинных юбках с множеством оборок, на голове у них мантильи, плечи прикрыты шальями. Мужчины – в облегающих штанах до колен, в жилетах и кушаках. Костюмы Е. Зайцевой пестрят блестками, яркими красками и праздностью, об этих костюмах сама художница говорит: «Костюм – это такая вещь, которая все равно вас куда-то ведет. Когда вы видите, во что одет человек, ваш ассоциативный ряд считывает: тепло или холодно в той стране, где он живет, бедно или богато, хорошо ли он живет или тяжело – все это вы понимаете в один миг, в одну секунду, как только человек перед вами появился»⁶. А художник спектакля А. Севбо отмечает, что в процессе работы обращался к творчеству Ф. Гойи: «...в пейзажах где-то просвечивает Гойя»⁷.

Действительно, можно заметить, что сценография спектакля в чем-то пересекается с ранними работами Гойи. Интересным фактом является также то, что премьера балета состоялась в дату, совпадающую с днем рождения художника. Так, в произведении Гойи «Зонтик» 1777 г.

мы видим яркие, живые краски, колорит сочный, теплый солнечный свет. Наряды Пахиты особенно выразительно напоминают костюм девушки, изображенной на картине: желтая юбка с белыми вставками, красные цветы вплетены в прическу. Пейзажи, уносящие взор зрителя, снова отсылают нас к пейзажам Гойи. Их особенность в том, что они динамичны и пластичны, сквозь арку в первом действии мы видим улочки, они уходят в разные стороны, манят зрителя, а значит в декорациях течет своя насыщенная и красочная жизнь. В этом и есть принципиальное отличие от давно ушедшей «Пахиты» XIX в., когда пышность декораций и костюмов была словно застывшей имперской помпезностью. Еще одно важное отличие состоит в том, что, если в классической постановке конца XIX в. большое внимание уделялось бутафории, на сцене стояли палатки, столы, стулья, цыганская повозка, то современный хореограф в большей степени полагается на возможности артистов XXI в., освобождая сцену для танца.

Хореограф с художником также вносят в спектакль новую и особенную тему. Желая отдать дань классическому наследию М. Петипа, в прологе и последнем действии в гран па на сцене помещают обрамленные в золоченые багеты портреты М. Петипа, Кшесинской, Минкуса, Дельдевеза в образе знатных придворных особ, которые своим величественным спокойным взглядом охватывают пространство сцены. У зрителя возникает эффект театра в театре. Также поднимается тема преемственности, связи современности с прошлым. Поклон от современных художников в прошлое с пониманием того, что, хотя мы сегодня и не можем сохранить в точности классическое наследие, современные трактовки – это оммаж всей великой традиции классического балета. Отдельно стоит отметить работу художника по свету, он очень тонко чувствует декорации и музыку, подсвечивает пастельные пейзажи, наделяя уходящие вдаль улицы и теплое закатное небо в арочных проемах умиротворенностью и живой силой летнего испанского городка; создает минорную тональность в тюремной сцене; в финальной феерии гран па свет дополняет красочность и пышность хореографии и декорационного оформления. Важно сказать, что работа художника по свету позволяет декорациям заиграть в полной мере, раскрывая свой красочный мир. Художники балета «Пахита» отдают дань традициям, художественное оформление в целом и в деталях поддерживает идею пышного, богатого императорского балета времен М. Петипа. Однако, это не сухой помпезный спектакль рубежа XIX и XX вв., когда, по словам балетмейстера М. М. Габовича, М. Петипа ставил величественные спектакли, в которых преобладали эффектные, виртуозно исполняемые танцы. Стремление к необычайной праздности и помпезности представления предопределялось вкусами зрителей⁸. Сегодня балет «Пахита» – живой, герои проживают яркую любовную историю, а возможности художественного оформления XXI в. обогащают балет: емкие пластичные декорации, яркие национальные костюмы, подчеркнутые световым оформлением, позволяют зрителю стать частью этой цветочной феерии.

Сопоставляя балеты «Жизель» и «Пахита», мы видим, что Мариинский театр демонстрирует нам два подхода в работе с постановками эпохи романтизма. В балете «Жизель», который, став отправной точкой в создании совершенно нового образа балетного спектакля в XIX в., украшает балетные подмостки и сегодня; художникам удалось сохранить и обогатить гармоничное единение пластики, костюмов, мизансцен, хореографии. А «Пахита» – современная трактовка классического наследия и оммаж этому наследию.

Примечания

¹ Красовская В. М. История русского балета / В. М. Красовская. – 3-е изд., стер. – Санкт-Петербург и др.: Лань: Планета музыки, 2010. – 286, 24, [1] с. : ил. С. 91.

² Там же. С. 91.

³ Давыдова М. В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII – начала XX в. / М. В. Давыдова. – Москва: Наука, 1974. – 186 с. – С. 39.

⁴ Деген А. Он вечно тот же, вечно новый... / А. Деген // Ленинградская правда. – 1978.

⁵ Гаевский В. М. Дивертисмент: Судьбы классического балета / В. М. Гаевский. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2017. – 254, [1] : ил. С. 65.

⁶ Ширинян И. Елена Зайцева / И. Ширинян // Музыкальные сезоны. – 2016. – URL: <https://musicseasons.org/kostyumnaya-feeriya-imperatorskogo-baleta-moda-na-starinu-vozvrashtaetsya/> (дата обращения: 25.03.22).

⁷ Севбо А. С. Пахита / А. С. Севбо // Мариинский театр. – 2017. – С. 8.

⁸ Габович М. М. Душой исполненный полет: Об искусстве балета / М. М. Габович. – Москва: Мол. гвардия, 1966. 173 с. С. 121, 123.

М. А. Лопаткина

Творческий метод Эгона Шиле в отношении к женской натуре

Новизна исследования состоит в анализе конкретной темы – изображения женской природы – в рамках творчества австрийского художника-экспрессиониста Эгона Шиле. Благодаря акцентированию на характерных девиантных графических портретах, рассматривается особенность его творческого метода в изображении женской природы, которая служит олицетворением одних из ведущих в эпохе модернизма женских образов.

Ключевые слова: Эгон Шиле, экспрессионизм, творческий метод, графика, женская натура, эротизация, портрет

Mariia A. Lopatkina

Egon Schiele's creative method in relation to female nature

The novelty of the study lies in the analysis of a specific topic – the image of female nature – within the framework of the work of the Austrian expressionist artist Egon Schiele. Due to the emphasis on characteristic deviant graphic portraits, the peculiarity of his creative method in depicting female nature, which serve as the personification of one of the leading female images in the era of modernism, is considered.

Keywords: E. Schiele, expressionism, creative method, graphics, female nature, eroticization, portrait

Повседневность жизни начала XX в. в Европе была ознаменована кризисом и претерпела изменения не только в социально-политическом и экономическом контекстах, но и в художественной жизни и устройстве эстетической рецепции.

«Война стала кризисом вербализированной формы отражения миропорядка»¹, а анализ приемов и техник классического искусства привел к неизбежному пересмотру старых и формированию новых способов построения художественного высказывания, и, как следствие, неизбежному сдвигу к технике. Техника теперь стала медиумом, передающим, собственно, авторское сообщение, и, как следствие, техника и сама стала выражаться сообщением². Благодаря отказу от прошлого культурного опыта происходило рождение новаторских идей.

Представление о катастрофичности мира, которое в изобразительном искусстве вылилось в экспрессионизм с 1905-го по 1920-е гг., выражая социальные протесты против буржуазной повседневности, определив свои цели, – отказ от традиционных концепций искусства, акцентируя на эмоциональной составляющей и подражая нарочито примитивному искусству. Часто их темы охватывали мотивы высмеивания буржуазной публики, катастрофичной повседневности, безумия, насилия, боли и страха, рефлексии фронтальной жизни, обыгрывание сексуальности через порочность уличных сцен.

«Становление эпохи модернизма в искусстве происходило интенсивно, применяя новые способы отражения реальности. Экспрессионизм стал одним из направлений, где методы интерпретации становятся новой формой сообщения, выражая общую эмоциональную напряженность и психологизм», транслируясь в передаче рисункам выраженной искаженности линий и фрагментарными композиционными срезами. «Художники экспрессионизма ассимилировали и легитимировали маргинальные ранее феномены и концепт безумия. Они апеллировали к образности и художественным приемам творчества душевнобольных»³. В. С. Турчин отмечал: «Экспрессионизм – не прояснение мира, но определенный способ его переживания»⁴. В экспрессионизме в фокусе внимания художника по-прежнему находится человек, принявший свою периферийность и усомнившийся в исторических нарративах, его эмоциональные переживания, экзистенциальные состояния и психологические травмы. Излишняя эмоциональность экспрессивных воззрений в искусстве часто проявляется через деконструкцию деконструктивную модель и критический подход в анализе реальности.

Один из наиболее ярких реминисцентных ответов на мировые события и «усталость» рационального мировоззрения принадлежал австрийскому художнику-экспрессионисту Эгону Шиле, творчество которого стало квинтэссенцией рефлекслирующего отражения межкультурных провокаций первой половины XX в. в Европе.

Жизненные трагедии художника повлияли на трансформацию психики, способствовав развитию «истерии», «которая стала основной причиной творчества экспрессиониста»⁵. «Экспрессионизм деформирует непосредственный жизненный опыт, искажает привычные предметные формы. Это – недоверие к реальности: под сомнение ставится связь явления и сущности, сущность не является, а лишь выдает свою подноготную под “пыткой” деформации»⁶. Проявление сексуальных aberrаций закрепляют стигматизирующий характер над личностью художника. Стремление к воспроизведению уязвимости личности, паталогическому эксгибиционизму и парафилии оказались ведущими в сопоставлении с констатацией катастрофичности бытия и рефлексией фронтовой жизни.

Именно идеи о психогенной природе истерии, как заболевании, изучаемые Ж. М. Шарко, способствовала формированию искусства экспрессионистов, отдельных деятелей искусства разных эпох, а в последствии и австрийского художника⁷. Например, еще в 1928 г. А. Бретон обозначил истерию как «психическое состояние, основанное на потребности взаимного соблазнения, что объясняет быстрый успех чуда медицинского внушения (или противовнушения). Истерия – это не паталогический феномен, она может во всех отношениях рассматриваться как высшее средство выражения»⁸.

Несмотря на имеющиеся в его творчестве циклы с пейзажами и пражской серией натюрмортов периода его тюремного заключения, Шиле можно отнести скорее к портретистам, в особенности женских изображений и автопортретов. Художник определил свою уникальную манеру письма, исключая прибегание к трактовке исторических и художественных кодов прошлого. Поэтому, можно сказать, что он «выпал» из экспрессионистских отражений катастрофы, и сосредоточился исключительно на становлении своей манеры письма, обособливая моделей от военных последствий и переживаний повседневности.

Благодаря акцентированию на характерных девиантных и графических приемах эротизации, рассматривается особенность его художественного метода в интерпретации женской натуры. «Его искусство было наполнено приемами и методами, интерпретирующими эротизированные нарративы. Благодаря попыткам воспроизведения жестикюляции, мимики и аскетичности форм рисунков душевнобольных, художник смог создать свой уникальный метод трактовки портретов. Деформация пропорций, изломанная графичность линий, контраст цветowych пятен и черно-белой графики, акцентирование внимания на самом образе, выключенном из постороннего контекста, наиболее точно указывают на то, что художник фокусирует свое внимание исключительно на модели, путем соединения ее индивидуальности и внешней эротизации». Основные средства выражения экспрессионизма заключались в цвете, однако Эгон Шиле применял вибрацию поверхностей и точную, гротескно-резкую линию. «Цвет же играет второстепенную роль, именно поэтому в его работах он используется минимально, подчеркивая объемы тел моделей»⁹.

В своих произведениях он воплощает вербализацию бытовых сюжетов через искаженность эстетических идеалов, опираясь на австрийские и французские журналы по психиатрии. Именно фотографии с изображением людей, страдающих душевнобольными заболеваниями, в особенности истерии, и, соответственно, задокументированные трактовки жестов, явились главными источниками вдохновения для Э. Шиле. Таким образом, трансляция паталогической жестикюляции через наделение своих натурщиков теми или иными свойствами паталогизации, как, например, «ломаными» линиями, явились индексацией самих пациентов. Интерес к паталогическому языку душевнобольных Шиле развил благодаря своему другу Э. Озену, который делал рисунки больных, страдающих психическими расстройствами, в приюте Штайнхор для лекций о паталогических выражениях в портретах¹⁰.

Например, в изображении женской натуры, что всегда носило особый сакральный смысл, воплощается субъективность виденья женщин художником в целом, женщины могли быть представлены как олицетворения божественного идеала или как обычные персонажи в контексте своего быта. Анализ работ является ключом к пониманию

одержимости женщинами и эротизмом, который стал навязчивым мотивом в творчестве Шиле. «Вдохновленный идеями фрейдизма Шиле выступает как исследователь сексуальности и деградации наготы. Его картины стали переходом от академической обнаженности, где женщина служит объектом вожделения, к попыткам представить женщину-личность»¹¹.

Так, если в начале своего творчества, будучи учеником Г. Климта, Шиле компилировал иконографический ряд мэтра в изображении женщин, выбрав в качестве основного изобразительного приема линии. Например, в своей работе «Водяные духи I» 1907 г. с работы Климта «Водяные змеи II» 1904–1907 гг., усвоив его принципы изящности линий и замены пространственных построений декоративными, то скоро он сам писал: «До марта я шел путем Климта. Сегодня, я думаю, я стал его противоположностью»¹². В работе «Водяные духи I» и «Водяные змеи II» одинаковая орнаментальная горизонтальная поверхность и декоративность. Однако, интерпретация женской натуры остается полярной. Если у Климта силуэты женщин являют натуралистичную манеру, они не так динамичны, а скорее имеют текучий характер, то Шиле наделяет их угловатой телесностью, лишенной пластичности Климта, и вписывает их как часть одной орнаментальной абстрактной композиции. И если женская натура у Климта выражается в эстетике и декоративности, то у Шиле женщины предстают эмоционально незащищенными с нарочито неестественной телесностью. «Картины Шиле лишены великолепия, присущего произведениям Густава Климта, но более прямо выражают человеческую психологическую боль и тревогу, сами картины более мрачны и передают чувство горечи»¹³.

Благодаря используемым художественным приемам и методам интерпретаций патологизации в фигуративном поле искусства экспрессионизма, основным вектором в портретах Шиле избрал изображение эротической составляющей в личности окружающих его женщин. Как пишет Р. Штайнер, для Шиле «его обнаженные изображения занимают положение прагматической оппозиции орнаментальному сокрытию плоти, практикуемому Густавом Климтом и сецессионистами, для художника нагота является наиболее радикальной формой самовыражения, не потому что тело выставлено напоказ, а потому что внутренне «я» изображенных выставлено полностью»¹⁴.

Как представителю экспрессионизма, Э. Шиле было важно в первую очередь изображение эмоциональной составляющей, а не буквальной констатации действительности, поэтому его отражение эротизации женской натуры можно сепарировать на несколько групп, объединенных не только по диахроническому и синхроническому срезу, но и по степени визуальной эмоциональной привязанности, а также принадлежности конкретным лицам. Эгон Шиле создавал много вариативных рисунков одной модели в разных ракурсах, с разной детализировкой, примеряя разнообразные художественные средства. Художник минимизирует свою художественную систему, эротизируя изображение женской натуры, используя до четырех базовых составляющих: деформированной фигуры, акцентов на гиперболизированности жестов, мимики и цветовым пятнам.

Что касается выражения лица и мимики как приему передачи патологизированных характеров, связь состояния сознания и лицевых мускулов очевидна в рисунках, на которые также ссылался художник. Они были сделаны в 1880-е гг. доктором П. Ришером, ассистентом Ж.-М. Шарко, известного парижского невропатолога. Однако, это не означает, что Шиле считал всех своих моделей склонными к истерии, хотя все они часто поражают экзотичностью и стесненностью своих движений, что в свою очередь можно отнести к истерическому параличу или судорогам при истерии.

В одну группу можно отнести большую часть наследия Эгона Шиле, основа которой строится на изображении дам легкомысленного труда, детей, а также портреты его сестры Гертруды Шиле. Все эти изображения так или иначе перекликаются по своей внешней атрибуции. Посредством использования деконструктивизации в передаче силуэта модели, художник передавал свойственное для экспрессионизма чувство душевного искания и поиска защищенности, страха перед неизбежностью катастрофы и истерии, вызванной на почве этого. Эмоциональную парадигму он транслировал через вполне ясные сексуализированные средства.

Например, силуэты Гертруды Шиле на портретах «Черноволосая обнаженная девушка» 1910 г. и «Обнаженная девушка со скрещенными руками (Герти Шиле)» 1910 г. стоят на стыке детской инфантильности и пленительной порочности. Эгон Шиле изо-

бражал свою сестру с чистым наивным взглядом подобно выражению лица ребенка или куклы. Это свидетельствует об интересе художника к стилизованным куклам яванского театра теней, как, например, в работе «Две крадущиеся девочки» 1911 г. лица написаны в гротескной манере, придавая выражению лица утрированно неестественный вид фарфоровой куклы. То же видно и в «Черноволосой обнаженной девушке» 1910 г.

Изображение Гертруды и других неизвестных натурщиц всегда носило эротизированный характер. Так, с одной стороны, это демонстрация, а с другой – изоляция своего собственно телесного «я» сопровождается отказом от обозначения пространства. Он, обращаясь к монохромности и одномерности, лишает тело уверенности и придает его движениям спазматический, нервный характер.

В работе «Три девушки» 1911 г. Э. Шиле наоборот раскрыл откровенность момента не через явное позирование, а через будничную сцену сна, о которой мы понимаем благодаря вписанию моделей в пространство, изобразив подобие кушетки. И, несмотря на нагие нижние части тел девушек, композиционным центром здесь являются контрастные к цвету кожи одежды. Шиле часто использовал прием изображения однополый сцены, однако не для того, чтобы опорочить моделей, а с целью придания ему философского аспекта, дегуманизируя их телесность. То есть характер работ выставляется не за счет наготы, а благодаря особой манере и формальным особенностям стиля художника. Его работы представляют собой контурные рисунки женщин. Изображения всегда непропорциональны, с неклассическим композиционным построением, силуэты обрезаны на уровне бедер, с увеличенными кистями рук. Лица прорисованы часто мимолетно, например, в «Обнаженной девушке со скрещенными руками (Герт Шиле)» 1910 г. Как и на многих работах, акцент здесь на гендерных признаках. Линия силуэтов Шиле фрагментарна и напряжена. В рисунках отсутствует перспектива, что логически объясняло бы их позы. Он прибегает к использованию полярности цветов для звучания экспрессионистской динамики, тем самым происходит пластическая выразительность цвета. Шиле стремится к нюансированной передаче эмоций, обращаясь к сложным, часто «грязным» цветам. Важно, что цвет не отражает естественности плоти, а лишь подчеркивает ее «болезненность» с шероховатой фактурой. Фон всегда нейтрален. Модель вычленена из контекста. Интерьер здесь не является помощником, благодаря чему происходит отчуждение от окружающего пространства.

К следующей группе можно отнести работы, выполненные с главной музы художника – В. Нойциль. Это был период, когда его реминисценция от патологизированных фотографий ослабевает, и радикально деформируемые силуэты моделей переходят в умеренно декоративные. Например, портрет Валли «Лежащая обнаженная» 1917 г. отражает эротизм уже не через вулгарный динамический нарратив, а через умиротворенное утопание в моменте. Это уже не быстрый эскиз, а детализированный портрет своей возлюбленной. Он выделил округлые формы модели и контрастно прорисованные по отношению к листу бумаги волосы, воспринимая их как яркий идентифицирующий элемент своей музы среди других моделей, и очевидные чулки, которые, в свою очередь, как символ интимности, порочности и страсти, передав тем самым покорность женскому началу. Расположение героини на полотне по диагонали, ниспадающее, но, учитывая отсутствие линии перспективы художником и точку обзора сверху, можно сделать вывод, что художник писал работу на возвышенной плоскости. Модель написана черным мелом с довольно жестким контуром, и лишь немного добавлены нюансы разноцветными пятнами пастели по телу, создавая ощущение дешевизны и нечистоплотности, что, несмотря на любовь к Валли, художник не уступает своей технике. Вся работа написана одним сильным движением руки на одной плоскости, отражая образ роковой декадентской женственности.

К другой группе можно отнести портреты его жены Эдит Хармс. И если в начале творчества своих моделей он изображал с деформированными телами, обнаженными, наделяя их вульгарностью в позах и одеяниях, то во второй половине его творческого пути, во время супружеской жизни с Эдит, его истерические изображения сходят по большому счету на нет. Возможно, это произошло из-за нежелания Эдит позировать обнаженной, благодаря чему у Эгона сформировалось иное представление трактовки музы. Экспрессивное начало здесь менее выражено в изображении жены или достигается другими средствами¹⁵.

На примере масляной работы «Портер Эдит Шиле, жены художника» в разноцветном полосатом платье, написанном в 1915 г., можно рассмотреть, как художник решает данную типовую задачу. Шиле редко писал модель в полный рост, и, если сначала он создавал фигуры, обрезанные на уровне бедер с лицом, отражающим самоуверенность, то теперь это легкая улыбка на лице Эдит с доброжелательным выражением лица. Формы модели изображены плавными линиями, что также отличает портрет от прошлых искаженных работ с натурщиц. Поза Эдит статична, руки вытянуты вдоль тела, что довольно редко для художника, так как он не показывает модель фронтально, а ищет неестественные позы и странные движения. Однако Шиле в данном портрете Эдит то ли констатирует психологические проблемы жены, проявляющиеся в скованности, передавая это в интерпретации ее пальцев – спазмированные пальцы, согласно справочникам по психиатрии, указывают на психопатический страх перед близостью, то ли художник не уступает своей сформированной манере интерпретации патологизированных изображений. Портрет художник пишет с натуры, обозначая только ее тело на нейтральном фоне, не обособляя ее никаким контекстом. Модель изображена в плотном полосатом платье на поясе и белой блузе с длинными рукавами и распахнутым воротом, рыжие волосы собраны, и слегка прописаны туфли. Для художника было принципиально изобразить свою жену высоконравственной женщиной, не оголяя ее тело, тем самым не эротизируя ее личность публично. А легкая улыбка символизирует благосклонное отношение модели к автору. Все это показывает, что Э. Шиле подходит к решению типовой профессиональной задачи в изображении своей жены консервативнее, чем в интерпретации других натурщиц.

Для Шиле тема обнаженной телесности является ключевой, выражаясь не только в автопортретах, но и в интерпретации женской натуры. Фраза Э. Шиле «даже эротическое искусство обладает определенной святостью» прошла сквозь все его творчество как определение канонизации эротического искусства экспрессионизма. Благодаря этому художник смог создать свой уникальный метод сексуализации натуры. На работах прослеживаются его душевные искания, эгоистичное отражение его внутреннего «я» и намеренное наделение девиационными мотивами образов женщин. Как писал А. Ресслер, его искусство – «монолог в некотором смысле маниакальный, демонический», а некоторые полотна Шиле – «материализация ярких видений в омраченном сознании»¹⁶. Все это сформировало его уникальную грамматику истерических жестов, обладающих собственным значением и экспрессивной манерой интерпретации эксгибиционизма.

П. Хатвани писал в своем «Эссе об экспрессионизме» в 1917 г.: «Экспрессионистическое произведение искусства не просто связано, а тождественно сознанию художника. Художник творит свой мир в своем собственном образе. Это достигает мастерства в предсказательной манере»¹⁷. Т. е. художник не диктует свои нарциссические отражения реальности, а рассматривает свои идеи с перспективы критического анализа мира, и в этом перевороте эго или субъект, сам становится горизонтом¹⁸. Именно смещение оси координат мироощущений привело к тому, что когда-то первостепенный вектор «здоровой» нормы сменился на безумие и гротеск, став новым основополагающим канонem и идеей для картин Шиле, способствовав формированию его собственного горизонта в творчестве и субъективной интерпретации женской натуры.

Примечания

¹ Терновая Л. О. Рождение антивоенного Художественного манифеста в годы Первой мировой войны / Л. О. Терновая // Государственная служба. – 2014. – № 4(90). – С. 84.

² Мамонова В. А. История зарубежного искусства XX века: историческая динамика развития авангардного искусства в системе культуры: учеб. пособие для студентов вузов / В. А. Мамонова. – Санкт-Петербург: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2018. – С. 5.

³ Суворова А. А. Экспрессионизм и искусство душевнобольных / А. А. Суворова // Искусствознание. – 2018. – № 4. – С. 277.

⁴ Турчин В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. – Москва: Изд-во МГУ, 1993. – С. 55.

⁵ Измаилова А. О. Жизнеописание австрийского художника Эгона Шиле, «истерия» как причина становления экспрессионизма / А. О. Измаилова, Е. Н. Алексеева // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2019. – № 5-2. – С. 20.

⁶ Боров Ю. Эстетика / Ю. Боров. – Москва: Политиздат, 1981. – С. 342.

⁷ Измаилова А. О. Жизнеописание австрийского художника Эгона Шиле... С. 22.

⁸ Харсеева Н. В. Эстетизация психических патологий как художественный феномен (на примере творчества Эгона Шиле и Ханса Беллмера) / Н. В. Харсеева, А. Н. Годаль // Общество: философия, история, культура. 2017. – № 7. – С. 130.

⁹ Измаилова А. О. Жизнеописание австрийского художника Эгона Шиле... С. 22.

¹⁰ Штайнер Р. Шиле (1890-1918): Полуночная душа художника. М.: Изд-во «Арт родник», 2002 г. – С. 44.

¹¹ Харсеева, Н. В. Эстетизация психических патологий как художественный феномен (на примере творчества Эгона Шиле и Ханса Беллмера) / Н. В. Харсеева, А. Н. Годаль // Общество: философия, история, культура, 2017. – № 7. – С. 131.

¹² Штайнер Р. Шиле (1890-1918): Полуночная душа художника. М.: Изд-во «Арт родник», 2002 г. – С. 30.

¹³ Ван Ц. Экспрессионизм в европейской и китайской живописи. (конец 19 – начала 21 в.) / Ц. Ван // Культура и искусство, 2020. – № 5. – С. 34.

¹⁴ Штайнер Р. Шиле (1890-1918): Полуночная душа художника. – Москва: Изд-во «Арт родник», 2002. – С. 12.

¹⁵ Там же. С. 41.

¹⁶ Там же. С. 42.

¹⁷ Там же. С. 18.

¹⁸ Там же. С. 18.

А. С. Никушина

Основные тенденции в молдавской живописи 1970–1980-х гг.

Основная тема данной статьи – исследование художественных тенденций в молдавской живописи второй трети XX в. Каждое десятилетие в этом развитии имело свои особенности, связанные с определенными коллизиями в истории страны. В статье также рассматривается влияние на художественный процесс социальных, научных и культурных явлений той эпохи.

Ключевые слова: молдавская живопись, творческий метод, синтез искусств, экспериментальная живопись

Anastasia S. Nukushina

The main trends in Moldovan painting of the 1970-s and 1980-s

The main topic of this article is the study of artistic trends in Moldovan painting of the second third of the XX century. Each decade indicates a continuous development of its own peculiarities associated with certain collisions in the history of Moldova. The article also examines the influence of social, scientific and cultural phenomena on the artistic process.

Keywords: Moldovan painting, creative method, synthesis of arts, experimental painting

Оттепель 1960-х гг. поместила всех художников страны в единое культурное пространство, стимулировала к поискам новых средств выразительности, подталкивающих к созданию собственного национального стиля. Явление нонконформизма в истории молдавского изобразительного искусства было связано с появлением новых тем и художников, предпринимающих попытки создания независимого искусства, в противовес доминированию социалистического реализма.

В свою очередь, идея социалистического реализма формулировалась под знаком «верного» изображения в ее «революционном развитии», трактуясь позитивно априори. Однако, постепенно из большинства работ начинают исчезать идеализированные образы и официально провозглашенный оптимизм. «Риторика героического труда на благо государства рабочих и крестьян начинает обнаруживать свою лживость»¹, трансформируясь к 1970-м гг. Происходит стихийная смена «космополитического соцреализма» в сторону искусства с национальной составляющей, представляя синтез художественных течений начала XX в. и внутреннее концептуальное наполнение искусства.

Художественная жизнь в Молдавской ССР 1970–1980-х гг. представляет собой воплощение крайне сложного, во многом противоречивого периода, попадая под прямолинейное определение творческого «упадка» и вошедшего в историю, как время «застоя»². Процессы, происходившие в изобразительном искусстве республики в рассматриваемый период, при всем соответствии тенденциям советской доктрины, имели свои отличия, связанные со спецификой развития художественной жизни республики. Во многом это было связано, как с непростой исторической ситуацией, так и с молодостью молдавского профессионального искусства, возникшего в конце XIX – начале XX столетий, утвердившись только 1950-м гг. Также, стоит отметить, что период поиска новых пластических возможностей в молдавском советском искусстве определяется образованием и художественной базой действующих мастеров. Часть художников республики была выпущена ведущими петербургскими и московскими учебными заведениями, продолжающими традиции русской живописи (А. Васильев, И. Жуматий), другие же прошли обучение в бухарестских и ясских академиях искусств (М. Греку, В. Руссу-Чобану, А. Зевина). Данное различие на пути становления творческой индивидуальности художников сыграло заметную роль, и особенно явно проявилось к 1970-м гг. К этому времени образуется группа художников, работающих в рамках официального искусства, но тяготеющих к эксперименту. Формируется поколение творцов с иным уровнем мироощущения и его разного выражения в практике живописи, начинается время поисков новых творческих методов. В результате, на смену эпическому образу мысли приходит рефлексирующее

сознание, обращенное к человеку и современному времени. На первый план выходят созерцательность и мыслительное освоение событий, находящие новый способ выражения в картинах-концепциях, картинах-исследованиях, уже не выполняющих социально-идеологическую функцию. Творчество этого времени попадает под определение «неофициального искусства», а культуролог К. Айнмахер рассматривает это понятие как стремление художников выразить «новый взгляд на мир в противоположность официальной доктрине»³.

Национальная школа живописи стала реакцией на происходящие социокультурные процессы и отражением творцами субъективного восприятия мира. Художники И. Виеру, М. Греку, С. Галбен, В. Руссу-Чобану, Е. Бонтя, А. Зевина стали выступать за публичность неофициальных тем, определив новые сюжеты и формы изобразительного искусства. В художниках пробуждается дух исследователей, им становится важно найти способы постижения сути вещей и явлений, познать новое в области культуры и науки.

Катализатором изменений в молдавском изобразительном искусстве принято считать Михая Греку – художника, ставшего «символом своеобразия молдавской живописи и примером ее достижений на мировой арене»⁴. Его произведения, начиная с 1970-х гг., отличаются духовно-философским взглядом на мир и отражают моральную позицию борца за свободу творческого выражения. Созданные им образы – экспрессивные, ассоциативные, абстрактные – вовлекают зрителя в свое пространство и рожают темы для размышлений. Экспериментальные работы М. Греку являют собой как синтез традиции народного искусства с достижениями европейской живописи XX в., так и поиск новых пластических форм для передачи иных смыслов. Ярким примером стали работы: «Дом Бушуляна» и «Осень» (1968 г.). Вдохновленный творчеством румынского скульптора К. Брынкуша, он открывает философские образы в мире обыденных предметов⁵. Сам художник четко определял цели своих произведений. «Да, я стремлюсь открыть для себя дух материи, душу вещей... Стремление к универсальному, всеобъемлющему! Это то, над чем я давно размышлял, что я должен продолжать и дальше во всех своих работах. Рожденные в мире вещей, мы развиваемся в мире метафор и созреваем в мире концепций»⁶.

М. Греку приходит к работе с нетрадиционными материалами и изменяет свой творческий метод, характерной чертой которого становится спонтанность, импровизация. Он изучал свойства эмалей, добавляя объема с помощью дополнительных материалов; создавал необычные фактурные эффекты с помощью лаков, аэрозолей. Характерная работа этого периода – «Серебряные рыбы» (1975 г.), где за счет взаимодействия битумного лака и алюминиевого порошка художник добивается живого сверкания влажной чешуи рыб. В картине «Глубина колодца» (1973 г.) с использованием этих же материалов, в темной воде отражено ясное небо и созданы мерцающие формы, приглашающие воображение зрителя к бесконечной игре свободного поиска образов и символов. Однако, при всех введенных в работу новациях, М. Греку не отказался от прежних живописных приемов, продолжая работать и масляными красками. Продолжая тему воспевания красот Молдовы, художник передает живую потребность контакта с окружающими пейзажами и переосмысляет свои ощущения по отношению к миру природы. В работах «Луна над Бутученами» (1979 г.) и «Земля над Луной» (1979 г.) мастер воплощает идею единства мироздания и с помощью гармонии колористических решений, раскрывает свое ощущение необъятности природного мира при всей скупости предметной характеристики своих полотен. Под влиянием активных творческих поисков М. Греку, многочисленных персональных выставок, складывалась своеобразная школа молдавской живописи, формировались как современные мастеру художники, так последующие поколения творцов.

Например, живописец Сергей Галбен, получивший известность с 1970-х гг. благодаря республиканским и международным выставкам, пишет картину «Весна» (1968 г.) в духе народного искусства по примеру М. Греку. Манера С. Галбена в этот период являет собой сложный сплав традиций национальной школы живописи и увлечений авангардом. Сюжеты его картин связаны с молдавским селом, как продолжение диалога с землей, на которой он вырос. Например, рассматривая работу «Юные рыбаки» (1970 г.), можно увидеть, как в ходе воплощения замысла мастер отказывается от какой-либо конкретности в решении образов мальчиков и делает акцент на выразительности самих средств живописи. Простой сюжет обыгрывается четкой выверенностью композиции, практически симметричной объемностью форм, выполненных под влиянием кубизма.

В фольклорной тематике работает и художник Игорь Виеру, сумевший в своих живописных работах раскрыть всю неоднородность молдавской народной культуры, создавая такие лиро-эпические образы, как «Счастье Иона» (1967 г.) и «Мастер Маноле» (1982 г.). Художник не сосредотачивается непосредственно на сюжете, обращаясь в большей степени к внутреннему миру, духовно-эмоциональному состоянию героев. Художественный язык мастера постепенно насыщается метафорой. Так, в картине «Бессарабские ветра» (1979 г.) символическая коннотация составляет часть сильного впечатления от изображения полуразрушенной мельницы, помещенной в несуществующий, ускользающий пейзаж. Скелет почти призрачной конструкции растворяется в пространстве полотна, напоминая о стихии, о хрупкости мира и зыбкости времени. Традиционный образ посредством художественных средств, обретает философский характер, а художник становится камертоном эпохи остановки и безвременья. Важный фактор образных решений у И. Виеру – их выверенная продуманность и глубина. В картинах виден процесс долгого размышления, погружения в тему и наблюдений. Особое значение приобретают полотна, в которых прослеживается предупреждение автора о грядущих экологических и нравственных катастрофах: «Весенние заботы» (1975 г.), «Смерть белой акации» (1979 г.)⁷.

Говорить о радикальных изменениях художественных концепций и мировосприятия мы можем и на примере творчества Валентины Руссу-Чобану, осмысливая полисемантику изображения в ее работах. В начале 1970-х она много работает в жанре наивного искусства, где есть место как гротеску, иронии, так и искренности, трогательности. Ее наивное искусство наполнено символизмом, и этот художественный язык кажется своеобразной «защитой» от общепринятых клише. Яркими и показательными произведениями являются портреты режиссера Эмиля Лотяну (1967 г.) и писателя Иона Друцэ (1969, 1972 гг.). Художница часто обращается к портретному жанру, акцентируя внимание на психологической характеристике, исследуя внутренний мир современника. Сама В. Руссу-Чобану утверждала, что «важно найти формулу человека!». Стремление вовлечь зрителя в познавательное, любопытствующее взаимодействие толкают художницу на создание удивительных композиций «Фантазия» (1973 г.) и «Восточная сказка» (1974–1975 гг.), не оправданных логикой – зритель провоцируется новизной и оригинальностью увиденного. Так же появление первых компьютерных систем (аналоговых и цифровых) вдохновляют В. Руссу-Чобану на эксперименты в авангардной эстетике. Появляется цикл работ под общим названием «Робот» (1968–1969 гг.), в которых в выразительную смысловую нагрузку и попытку предугадать образ будущего несут экспрессивные, контрастирующие тона. Намеренно искажается форма, соединяется реальное с иллюзорным.

Художественные образы Елены Бонтя являются смелым смещением театральной декоративности и данью традициям. Ее картина «Маланка» (1972 г.) удивляет пластической гротескностью персонажей, облаченных в костюмы и маски, напоминая игру народной самодеятельности. Картина динамична, в ней атмосфера праздника, а энергия танца передана с помощью ярких линий туши. В своих многочисленных натюрмортах с элементами деконструкции, художница стремится к индивидуальности чувствованию и интерпретированию объективного мира предметов: «Розы» (1977 г.), «Натюрморт с бутылкой» (1980 г.), «Натюрморт с подсолнухом» (1984 г.).

Другая художница – Ада Зевина, посредством обращения к простым сюжетам, к мотивам, лишенным семантической сложности, благодаря оригинальности авторского взгляда и пластического решения, утверждает глубину содержания живописного произведения. Высокая культура ее работ основывается на глубоком изучении народных молдавских традиций и опыте французского и румынского пост-экспрессионизма. Она создает свой уникальный стиль, исследуя пластический язык, экспериментируя с колоритом и фактурами полотен, наполняя свои работы метафорическим смыслом. А. Зевина рисует без нарочитости, утверждая зоркость и пытливость взгляда творца. На портретах художницы, посредством взгляда и выражения лица, выражено тайное, скрытое содержание мыслей и души изображаемого. В портретах А. Зевиной чувствуется настроение и осознание совершенства в несовершенстве, ведь она показывает, что человеческое лицо лишено симметричности – «Гагаузка» (1972 г.), «Доктор Эфимия Себин». За этой асимметрией черт проступает старческая усталость или сочная жизненность девичьего лица. Также, в портретном жанре, художница то подчеркивает индивидуальные, то типические особенности личности. В работе «Портрет Марии Григоре» (1973 г.) применяются разные пластические

средства: измененная фактура, стилизованный рисунок, вариативность полупрозрачных тонов на фоне плотной серо-оливковой гаммы.

Таким образом, в этот период мастера стирают границы между жанрами, смешивая приемы и средства художественной выразительности. Плеяда художников, активно творившая в эти десятилетия, во многом определила сегодняшнее лицо молдавской живописи, а мастера М. Греку, С. Галбен, И. Виеру, В. Руссу-Чобану, Е. Бонтя и А. Зевина, по праву считаются основоположниками современной национальной школы искусства.

Творчество молдавских художников 1970-1980-х гг. характеризуется многоплановой и интересной постановкой задач. За эмоциональностью и образной эффектностью всегда скрывается философско-созерцательное размышление автора. В молдавской живописи этого времени формируются тенденции, направленные на освоение традиций, на изучение культуры прошлого и на противопоставление своего художнического взгляда утвердившемуся официальному стилю. Таким образом, 1970-е и 1980-е гг. становятся временем манифестации новой живописи и дают огромный диапазон возможностей для размышлений и вдохновения последующим поколениям зрителей и художников.

Примечания

¹ Андреева Е. Угол несоответствия / Е. Андреева. – Москва, Искусство XXI век, 2012. – С. 31.

² Горбачев М. С. Политический доклад Центрального Комитета КПСС XXVII съезду Коммунистической Партии Советского Союза. // Избранные речи и статьи / М. С. Горбачев ; Ин-т марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. – Москва : Политиздат, 1987. – Т. 3. – 510, [1] с.

³ Айнмахер К. Функциональный сдвиг в советском искусстве послевоенного времени / К. Айнмахер. – с. 16.

⁴ Тома Л. А. Процессы рождения образов в живописи Михаила Греку / Л. А. Тома // Искусство Евразии. – 2017 – № 2 (5). – с. 54–70.

⁵ Ciobanu C. Importanța operei lui Constantin Brâncuși pentru creația lui Mihai Greku // ARTA. – 2001. – Ch., 2001. – p. 147–149.

⁶ Тома Л. А. Процессы рождения образов в живописи Михаила Греку / Л. А. Тома // Искусство Евразии. – 2017. – № 2(5). – С. 54–70.

⁷ Т. Мигулина, Мастер искусств Игорь Виеру // Экономическое обозрение.

П. С. Нордман

Поиски композиционно-стилистических решений в проектах Храма Спаса на Крови

Храм Воскресения Христова (Спаса на Крови) представляет собой одну из доминант Санкт-Петербурга, является весьма значимым объектом в городской среде и в истории страны. Создание сооружения, которое находилось на государственном контроле, было долгим, и началось оно с архитектурных конкурсов, где русскими зодчими были предложены различные варианты решения планировки, общих стилистических форм, композиции собора. Проектирование здания проходило в контексте «осмысления задач “национального стиля”». Исследование посвящено изучению решений ряда конкурсных проектов Храма Спаса на Крови. Рассмотрены и проанализированы работы зодчих для конкурсов 1881 и 1882 гг. Отмечены наиболее выразительные черты тех или иных проектов Храма Воскресения Христова. Выявлены особенности пути поисков композиционно-стилистических решений для Храма Спаса на Крови.

Ключевые слова: Храм Воскресения Христова (Спаса на Крови), русская архитектура второй половины XIX в., архитектура Петербурга второй половины XIX в.

Pavel S. Nordman

Search for compositional and stylistic solutions in the projects of the Church of the Savior on Spilled Blood

The Church of the Resurrection of Christ (Savior on Spilled Blood) is one of the dominants of St. Petersburg, is a very significant object in the urban environment and in the history of the country. The creation of the building, which was under state control, was long, and it began with architectural competitions, where Russian architects proposed various options for solving the layout, general stylistic forms, and composition of the cathedral. The design of the building took place in the context of “comprehension of the tasks of the “national style”.” The study is devoted to the study of solutions to a number of competitive projects of the Church of the Savior on Blood. The works of architects for the competitions of 1881 and 1882 are considered and analyzed. The most expressive features of certain projects of the Church of the Resurrection of Christ are noted. The features of the way of searching for compositional and stylistic solutions for the Church of the Savior on Spilled Blood are revealed.

Keywords: Church of the Resurrection of Christ (Savior on Spilled Blood), Russian architecture of the second part of the 19th century, architecture of St. Petersburg in the second part of the 19th century

1 марта 1881 г. на набережной Екатерининского канала в результате покушения был смертельно ранен император Александр II. После кончины самодержца Александр III, унаследовавший трон, задумал возвести на данном памятном месте собор, посвященный отцу. Для реализации идеи проводились архитектурные конкурсы, где зодчие представляли свои варианты данного культового сооружения. Интересно рассмотреть композиционно-стилистические решения конкурсных проектов Храма Воскресения Христова (Спаса на Крови) в Петербурге, создание которого находилось на государственном и личном императорском контроле. Период правления Александра III характеризуется обращением в отечественной храмовой архитектуре к национальным формам и мотивам. Поставленные императором условия конкурса проектов собора на месте смертельного ранения Александра II стали фактически манифестом для архитекторов, работавших в России.

Варианты проектов Храма Спаса на Крови дошли до наших дней в виде графических работ, опубликованных в «Сборнике премированных проектов храма, предназначенного к сооружению на месте, где смертельно ранен Император Александр II» 1882 г. и в «Сборнике конкурсных проектов храма на месте покушения на жизнь императора Александра II-го» журнала «Зодчий» за 1884 г., которые и стали источниками для изучения вопроса. Сейчас все указанные проектные материалы хранятся в собраниях РГБ и РНБ соответственно.

Проекты первого конкурса, проходившего в 1881 г., преимущественно представляют собой работы, исполненные в неовизантийском стиле¹. Каждое здание отличается массивностью объемов, масштабностью полусферических куполов, монументальностью силуэтов. На фасадах храмов присутствуют аркады, имитация византийской полосатой кладки, но также экстерьеры могут содержать элементы других стилей². Перечисленные особенности можно обнаружить в проектах архитекторов А. О. Томишко, И. С. Китнера и А. Л. Гуна, В. А. Шретера, И. С. Богомолова.

По композиции похожи работы А. О. Томишко и И. С. Китнера – А. Л. Гуна, которые представляют собой одноглавые крестово-купольные сооружения с часовнями со стороны канала. Второй проект отличается большей декоративностью, отсутствием обходных галерей, а также шлемовидной формой куполов и конх, что нетипично для византийской архитектуры³. Архитектор В. А. Шретер решил свой вариант Храма Спаса на Крови пятиглавым, органично включил поминальную часовню в общую структуру здания, использовал весьма выразительную полосатую кладку, подчеркивающую многочисленные большие и малые арочные конструкции. Автор использовал за основу композиционную схему Собора св. Софии в Константинополе, где базиликальная форма, благодаря системе полукуполов, связана с главным куполом⁴. Над памятным местом, по задумке зодчего, тоже должна была возвышаться небольшая колокольня, увенчанная императорской короной. Особо мемориальным, в некоторой степени, мрачноватым вышел проект И. С. Богомолова, представляющий собой неовизантийское одноглавое сооружение с высокой доминирующей каменной шатровой колокольней, возвышающееся с западной стороны, увенчанной гербом. Перед величественной башней предполагалось установить памятник Александру II, сидящему на троне в короне со скипетром и державой.

По стилю отличается проект необарочного пятиглавого собора Л. Н. Бенуа, однако и это предполагаемое сооружение характеризуется большими размерами, устремленностью вверх, претензией к роли одной из доминант города⁵. Общая структура храма имеет ступенчатую форму. В центре композиции доминирует полусферический ребристый купол на высоком барабане. Цилиндрический объем расчленен пилястрами ионического ордера, которые продолжают ритм ребристого купола. Леонтий Николаевич предложил возвести монументальную церковь, отличающуюся особой экспрессией объемов⁶. Архитектор вдохновлялся творчеством Ф. Б. Растрелли, использовал элементы, характерные для Зимнего дворца и резиденций в Петергофе и Царском Селе, например, граненные купола с восьмигранными грушевидными главками⁷. Наличники со скульптурным оформлением, применение колонн с коринфскими капителями в портале часовни, вертикальное и горизонтальное членение центрального кубического объема, использование балюстрад, обилие выступов и пилястр, создающих весьма активную динамику в ритме – все это также отсылает к образцам петербургского барокко.

Стоит отметить, что все участники первого тура, используя крестово-купольную систему как основу, удлиняли сооружение по оси запад-восток за счет пристроенной часовни над местом смертельного ранения Александра II, объема, который хорошо сочетается в экстерьерах разработанных соборов.

Первый тур не принес успеха кому-либо из зодчих⁸. Проекты второго конкурса 1882 г., условия которого были продиктованы императором Александром III, представляют собой работы, навеянные узорочной архитектурой Москвы и Ярославля XVII в.⁹. Школы зодчества этих городов имеют некоторые различия, но выделяются и общие черты: использование типа небольшого храма, перекрытого сомкнутым сводом и увенчанном пятиглавием с центральной световой главой и четырьмя глухими боковыми, а также шатровыми завершениями; большое внимание к декору, обилие орнамента; кирпич как основной материал¹⁰. Одни авторы стремились создать церкви, похожие на древние образцы, другие экспериментировали, используя формы и мотивы отечественного храмового зодчества. И в том, и в другом случаях получались проекты, лишенные единства, целостности и живописности, но среди них выделяются более удачные работы. В сборнике представлены 24 проекта. Обратимся к некоторым из них.

К проектам, которые более напоминают образчики допетровской архитектуры, можно отнести работы Николая, Альберта, Леонтия Бенуа, Николая Брюллова. Купола у Н. Л. Бенуа непропорционально малы с основным объемом объекта, но, несмотря

на это, проект отличается целостностью и строгостью¹¹. Декоративная программа отсылает к образцам московской архитектуры XVI-XVII вв., например, к Храму Троицы в Никитинках, к Грановитой палате Кремля или к Храму Рождества Пресвятой Богородицы в Путинках. Проект сооружения Л. Н. Бенуа вышел очень нарядным, подвижным: наличники окон с составными колонками, ширинки, арочки, главки, шатры, балясины, гирьки, асимметрично поставленная с севера шатровая колокольня, не превышающая по высоте центральные купола, – все это призвано радовать глаз смотрящих на собор¹². Собор Леонтия Бенуа во многом повторяет формы московской Церкви Троицы Живоворящей в Останкино. К образцам ярославского зодчества близок визуально проект А. Н. Бенуа, который отличается от остальных особым решением колокольни – у него башня стоит отдельно от основного объема, отчего возникает ощущение расчлененности храма. В проекте Н. Ф. Брюллова наблюдаются черты, отсылающие к декоративному решению Теремного дворца Московского Кремля, памятника узорочной светской архитектуры XVII в., что выражается в использовании двойных арок с гирьками, украшенных пластикой антаблементами, крышами с шахматным узором. А вот зодчий А. Павлинов предложил возвести сооружение, крайне похожее на Храм Василия Блаженного, но с иными планировкой и пропорциями, что сделало проект более приземистым и не столь живописным.

К вариантам с более интенсивным переосмыслением форм и мотивов отечественной архитектуры можно отнести работы А. М. Горностаева, Н. В. Набокова, А. А. Парланда под девизом «Старина». Архитектор А. М. Горностаев выбирает для своего проекта весьма неожиданную форму: его Храм Воскресения Христова – это кирпичное узорочное сооружение, стремящееся к центрической композиции, строго ориентированное по сторонам света, которое завершается луковичным пятиглавием, причем центральный купол и барабан во много раз больше боковых аналогичных конструкций. Основной объем окружен шатровыми восьмигранными колокольнями с луковичными завершениями. Идеальность центрического плана нарушается отсутствием лестницы с юго-восточной стороны и наличием апсиды, в то время как с других сторон к объему примыкают завершенные шатрами кубические массы.

Работа Николая Набокова отличается от остальных особым решением венчающего элемента. Шатер, барабан и сама глава в итоге создают форму мощного колокола. Его окружают небольшие, более традиционные купола, над памятным местом возвышается небольшая звонница. В целом, получился проект тяжеловесного собора, приземистого, лишенного устремленности в небо, характерной для многих работ других участников конкурса, «колокол» буквально придавливает здание к поверхности.

Архитектор Альфред Парланд участвовал в конкурсе не только с совместным с архимандритом Игнатием проектом, который впоследствии был одобрен для реализации, но и с другой работой, чей девиз звучал как «Старина», где зодчий отталкивался от памятника московской архитектуры XVI в. – церкви Иоанна Предтечи в Дьякове¹³. В данном проекте несколько необычны форма и композиция. Собор имеет две доминанты: центральный купол на мощном барабане и колокольню, увенчанную также куполом. Необычность этого проекта состоит в том, что колокольня расположена не с западной стороны, а с восточной, возвышается прямо за алтарем, из-за чего отсутствует апсида. В проекте слабо развита пирамидальная структура построения композиции, характерная как для церковного зодчества в целом, так и для работ данного конкурса, в частности.

Среди общих черт работ второго конкурса выделяются внимание к декору, отсылающего к русской узорочной архитектуре XVII столетия, а также то, что в экстерьерах не сильно выделяется или обозначается так называемое памятное место, в отличие от работ первого этапа конкурса. Порой для него даже не отводится особый объем в композиции постройки. Стоит отметить, что из-за своего облика каждый из перечисленных вариантов храмов выделялся бы в общей стилистической структуре Петербурга. Наравне, к примеру, с Храмом Спаса на Водах, ныне несуществующим «близнецом» Дмитровского собора во Владимире, Спас на Крови явно, четко бы отсылал своим экстерьером к допетровскому прошлому страны.

Таким образом, можем видеть, что зодчие обращались к ранним образцам, перерабатывали их композиции, планировку, декоративную программу, создавали про-

екты новых зданий, одни из которых были ближе к прототипам, другие стали плодом интенсивных архитектурных экспериментов. Для неовизантийского стиля эталоном, несомненно, выступал Собор св. Софии в Константинополе, для неobarocko Л. Бенуа – творения Растрелли, а для неорусского стиля – памятники допетровской эпохи, в данном случае, прежде всего, московские и ярославские. Однако, стоит заметить, что подобное обращение к прошлому в архитектуре не является чем-то уникальным или архаичным, данное явление вполне укладывается в рамки эклектики и моды на историзм в европейском искусстве того времени¹⁴. Также на архитектурную сферу оказали влияния явления общественно-политического толка, прежде всего, дискуссии между западниками и славянофилами, поиски русской национальной самобытности¹⁵.

Итак, активный поиск решений Храма Спаса на Крови вызван тем фактом, что его планирование и строительство находилось на высшем контроле, тем самым подчеркивалась важность данного сооружения. И желание императора, и общие социальные настроения, и культурный контекст привели к тому, что проекты собора были решены в исторических стилях. Предложенные зодчими работы для конкурсов, особенно для тура 1882 г., отражают их желание экспериментировать с архитектурными формами в рамках неостилей. Надо заметить, что в погоне за новыми, необычными композиционными решениями, не все архитекторы смогли разработать проекты, отличающиеся гармоничностью пропорций, единством, живописностью. Крестово-купольная система, пятиглавие, использование колоколен, внимание к декору – характерные черты для большинства проектов. Зодчие-участники первого и второго конкурсов по-разному представляли место ранения Александра II, ключевое пространство в этом храме: в работах тура 1881 г. памятное место выделялось часовней, в проектах 1882 г. – колокольной или же просто декоративными элементами. Учитывая все выше сказанное, можно отметить, что в итоге вышли неодинаковые понимание и интерпретация условий проектирования такого значимого объекта, как Храм Спаса на Крови.

Примечания

¹ Лисовский В. Г. Леонтий Бенуа и петербургская школа художников-архитекторов / В. Г. Лисовский – Санкт-Петербург: Коло, 2006 – С. 122.

² Давидич Т. Ф., Качемцева, Л. В. Эклектика в архитектуре / Т. Ф. Давидич, Л. В. Качемцева. – Харьков: Гуманитарный Центр, 2016 – С. 126–130.

³ Николаева Т. И., Виктор Шретер Иероним Китнер / Т. И. Николаева, В. Шретер. – Санкт-Петербург: Коло, 2007 – С. 247–249.

⁴ Там же. С. 190.

⁵ Бурделло А. В. Неobarocko в архитектуре Петербурга: (Эклектика. Модерн. Неоклассика) / А. В. Бурделло – Санкт-Петербург: Искусство, 2002 – С. 243–246.

⁶ Лисовский В. Г. Леонтий Бенуа и петербургская школа художников-архитекторов / В. Г. Лисовский – Санкт-Петербург: Коло, 2006 – С. 122.

⁷ Там же. С. 122.

⁸ Бутиков Г. П. Музей-памятник «Спас-на-Крови»: исторический очерк / Г. П. Бутиков – Санкт-Петербург: Вепесароу, 1996 – с. 22.

⁹ Корольков Н. Ф. Храм Воскресения Христова (что на крови) на месте смертельного поранения императора Александра II / Сост. Н. Ф. Корольков. – Санкт-Петербург: Постоян. комис. нар. чтений, 1910 – С. 15.

¹⁰ Маров, В. Ф. Ярославль: Архитектура и градостроительство. / сост. О. А. Мазанова, М. А. Нянковский – Ярославль: ООО «Академия 76», 2019 – С. 39, 59.

¹¹ Бартенева, М. И. Николай Бенуа. /М. И. Бартенева – Ленинград: Стройиздат. Ленингр. отд-ние, 1985, (Мастера архитектуры) – С. 139.

¹² Лисовский В. Г. Леонтий Бенуа и петербургская школа художников-архитекторов / В. Г. Лисовский – Санкт-Петербург: Коло, 2006 – С. 124.

¹³ Кириков Б. М. Архитектура Петербурга конца XIX – начала XX века: эклектика. Модерн. Неоклассицизм / Б. М. Кириков. – Санкт-Петербург: Коло, 2006 – С. 171.

¹⁴ Николаева Т. И. Виктор Шретер. Иероним Китнер / Т. И. Николаева. – Санкт-Петербург: Коло, 2007 – С. 84.

¹⁵ Лисовский В. Г. «Национальный стиль» в архитектуре России / В. Г. Лисовский. – Москва: Совпадение, 2000. – С. 187.

Е. Н. Петрова

Интерпретация образов Санкт-Петербурга в творчестве художников Г. А. В. Трауготов

Анализируется интерпретация образов города в творчестве художников – братьев А. Г. Траугота и В. Г. Траугота, которые раскрываются в иллюстрациях к сборнику М. Борисовой «Интереснее пешком» (2006 г.) и «Петербургские сказки» Б. Сергуненкова (2014 г.). Особое внимание уделяется художественным приемам, игровым мотивам, гуманизму в творчестве художников.

Ключевые слова: иллюстрация, Трауготы, образы Петербурга, персонажи, гуманизм

Elena N. Petrova

Interpretation of the images of St. Petersburg in the works of artists G. A. V. Traugots

The interpretation of the images of the city in the works of the artists – brothers A. G. Traugot and V. G. Traugot, which are revealed in the illustrations to the collection of M. Borisova «More interesting on foot» (2006) and «Petersburg Fairy Tales» by B. Sergunenkova (2014), is analyzed. Special attention is paid to artistic techniques, game motives, humanism in the work of artists.

Keywords: illustration, Traugots, images of St. Petersburg, characters, humanism

В иллюстрациях художников – братьев Александра (р. 1931 г.) и Валерия (1936–2009 г.) Трауготов узнаваемые символы Санкт-Петербурга, архитектурные ансамбли, мосты, набережные, статуи и особенности климата нашли яркое проявление. Творчество родителей, Георгия Николаевича Траугота и Веры Павловны Яновой, оказало влияние на авторскую манеру братьев. Живописные пейзажи Санкт-Петербурга – Ленинграда Г. Траугота выполнены преимущественно в приглушенных пастельных тонах. Это Михайловский замок, Исаакиевский собор, набережные Невы, мосты и улицы. Картины созданы в 40–50-е гг., некоторые пейзажи военных лет: «Отряд на набережной» (1942 г.), «Ленинградский пейзаж» (1942 г.), «Тучкова набережная» (1945 г.). Главный герой картин Г. Траугота – город, люди показаны схематично, их фигуры небольшого размера, что подчеркивает вечную красоту памятников архитектуры, а события, такие как, например, война, это временное, проходящее. Линия горизонта низкая, небо часто изображено яркими чистыми тонами, оттенками голубого, желтого, что производит оптимистичное впечатление даже от пейзажей военного времени. Романтические образы города Г. Траугота, его творческий метод, художественные приемы нашли отражение в иллюстрациях братьев В. и А. Трауготов.

В 1956 г. в результате совместного графического проекта, книги «686 забавных превращений», появилась общая подпись авторов «Г.А.В. “Георгий, Александр, Валерий” Траугот», которую использует Александр Траугот после смерти отца и брата¹. История семьи художников тесно связана городом. Предки по материнской и отцовской линиям – петербуржцы. С детства братья жили на Петроградской стороне, ходили в Летний сад, гуляли по улицам и набережным². Александр вместе с матерью пережил блокаду Ленинграда. Рисунки А. Траугота, созданные то время, вошли в книгу И. Миксона «Жила-была. Историческое повествование о Тане Савичевой» (2021 г.). Связь художников с городом нашла отражение в их творчестве.

В иллюстрациях к повести А. П. Чехова «Каштанка» (1985 г.) образы Санкт-Петербурга присутствуют как фон, виды из окон. Исаакиевский собор, характерные особенности зданий показаны не схематично, а вполне узнаваемо, яркие цветные пятна, характерные для иллюстраций к «Каштанке», подчеркивают настроение момента. В данном случае городской пейзаж не является главным действующим героем или основным фоном, на котором разворачиваются события. Он лишь показывает место действия повести, создает определенное настроение. Художники по некоторым деталям, в описаниях которых А. П. Чехов был крайне точен, определили, что писатель описывает цирк Чинизелли в Санкт-Петербурге, а не московский, и решили поместить образы города в иллюстрации.

Оформление поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник» (1999 г.) передает впечатление художников от литературного произведения. Петра Первого, основателя города, они показывают не гневным, величественным, а скорее задумчивым, с полуулыбкой в глазах. Портрет царя выполнен экспрессивными, уверенными штрихами, на другой иллюстрации он изображен смеющимся. Подобная трактовка является смелой, оригинальной. Похожего Петра Первого можно увидеть в более поздней работе, в иллюстрациях к «Петербургским сказкам» Б. Сергуненкова (2014 г.), где герой улыбается. Образ Петра – Медного Всадника в иллюстрациях к поэме Пушкина показан грозным, величественным, тогда как в иллюстрациях к сказкам Б. Сергуненкова – это схематично изображенная фигура большого, несоизмеримого с человеком, размера с дружелюбным выражением лица, переданным в первую очередь взглядом, из одежды на нем лишь плащ. Художники лишают образ привычной стереотипной трактовки, пафоса и предлагают взглянуть на него по-новому.

Колорит акварельных иллюстраций к «Медному всаднику» выдержан в серых, сдержанных оттенках, где-то присутствуют контрастные цветовые пятна. Городские пейзажи переданы довольно схематично, при этом памятники архитектуры узнаваемы. Образы ангелов, летящих над городом, сцены, изображенные как будто наложенными друг на друга, создают впечатление мистицизма, неоднозначности. Статую льва, которая дважды встречается в иллюстрациях, художники наделяют эмоциями страха и ужаса.

Подобный прием – наделение человеческими эмоциями неодушевленных персонажей – художники используют и в других работах. Например, статуя льва с улыбкой и добродушным выражением в иллюстрациях к книге «Интереснее пешком» М. Борисовой (2006 г.) или задумчивое выражение сфинксов в оформлении «Петербургских сказок». На одной из иллюстраций к поэме «Медный всадник» изображены братья Трауготы, рисующие портрет Пушкина. Они не спорят с поэтом, а делают его одним из своих персонажей. В иллюстрациях Г. А. В. Трауготов к «Медному всаднику» город предстает мрачным, беспощадным к своим жителям, охваченным страшной стихией, не случайно ангел изображен с повязкой на глазах.

Совсем другим выглядит Санкт-Петербург в оформлении детских книг «Интереснее пешком» М. Борисовой и «Петербургские сказки» Б. Сергуненкова. Атмосфера и настроение городских пейзажей и образы жителей передаются сочетанием экспрессивных разноцветных штрихов, выполненных пастелью, и перовых линий в иллюстрациях к «Петербургским сказкам» Б. Сергуненкова, контрастом ярких цветовых пятен на темном серо-зеленом фоне в оформлении книги М. Борисовой «Интереснее пешком».

Медный всадник, сфинксы, скульптуры в Летнем саду показаны зачастую слегка иронично, что делает хрестоматийные образы ближе к зрителю, добавляет элемент игры, характерный для творческого метода художников. В иллюстрациях к «Петербургским сказкам» часто животные, которые оживают по сюжету сказки, наделяются антропоморфными чертами, например, бронзовый лев, выступающий в цирке или конь Мотылек, сбежавший с Нарвских ворот. Львы часто встречаются в иллюстрациях к данным книгам как один из символов города. Летнему саду, его решеткам и статуям, художники уделяют особое внимание. На нахзаце книги «Петербургские сказки» изображен сюжет, где иностранные гости смотрят на решетку, которая хоть и показана схематично, при этом узнаваема. Сюжет нескольких стихотворений М. Борисовой разворачивается в Летнем саду. В иллюстрациях статуи являются действующими лицами, одна из них изображена с двойным лицом, каждое из которых показано в профиль. Этот прием, характерный для художников, подчеркивает близость братьев, а также является отсылкой к творчеству Марка Шагала, который часто таким образом передавал человеческую двойственность. Подобно М. Шагалу, Трауготы создают собственную «мифологию»: образы ангелов, людей и животных, претерпевающих метаморфозы, художники переносят из одного произведения в другое. Образы родного города также являются частью этой мифологии. На иллюстрациях зачастую присутствует множество мелких деталей, которые можно долго рассматривать и находить дополнительные смыслы, не очевидные на первый взгляд. Например, часто встречаются фигуры ангелов, зверей и птиц, которых нет в сюжете литературного произведения.

Наслоение сцен друг на друга, использование сферической композиции рисунка, возможность наблюдать за событиями с разных сторон включает «читателя в поле сюжетного действия»³. Прием, которым часто пользуются художники – события, о которых в тексте говорится последовательно, на иллюстрации показаны происходящими одно-

временно. Зачастую герой рассказа помещен в центр композиции, а персонажи, с которыми он взаимодействует, изображены вокруг него. Это создает ощущение того, что все происходит в одномоментно. Возникает ощущение детского мировосприятия, когда нет ни прошлого, ни будущего, при этом ребенок максимально погружен в происходящее с ним в настоящий момент. Особенностью творчества Трауготов является способность вместить полноценную историю с ее динамическим развитием в пространство одного рисунка⁴. При этом архитектурные ансамбли, статуи, Нева, набережные и мосты являются как фоном, декорацией, так и полноценными действующими лицами.

Использование Г. А. В. Трауготами преимущественно теплых тонов, насыщенных ярких штрихов создает приподнятое радостное настроение. Это особенно проявилось в иллюстрациях к «Петербургским сказкам», темный фон иллюстраций книги «Интереснее пешком» приглушает данный эффект.

В иллюстрациях к «Петербургским сказкам» преобладают чистые яркие цветные штрихи и пятна, что придает образу города жизнерадостные, позитивные черты. Подобная трактовка цветовой гаммы Санкт-Петербурга является необычной, чаще город изображается приглушенными пастельными тонами, что обусловлено его климатическими и погодными условиями. Архитектурные ансамбли, мосты, кораблик на шпигеле Адмиралтейства, купол Исаакиевского собора, в некоторых случаях являются центральными в иллюстрациях. В оформлении книги М. Борисовой городские пейзажи показаны широкими штрихами и динамикой цветовых пятен, которые подчеркиваются шероховатой фактурой бумаги. Все это создает ощущение объема, движения воздуха и порывов ветра. Некоторые линии плавные, при этом точные, словно фигура нарисована одним движением. Иногда линия обрывается, оставляя недосказанность в иллюстрации, что дает возможность зрителю самому ее продолжить в воображении.

В большинстве случаев главные герои иллюстраций Трауготов – жители города, их чувства, личные истории. Художники зачастую изображают людей на переднем плане, а город выступает фоном. В иллюстрациях к «Петербургским сказкам» очень много персонажей – главных и второстепенных, не всегда тщательно прорисованных, но передающих настроение книги. Художники погружают читателя в атмосферу литературного произведения, акцентируя внимание на определенном моменте действия. Это может быть реставратор Паша, который кормит горбушкой хлеба сбежавшего с Нарвских ворот коня, девушка, целующая любимого человека, пролетающего над Исаакиевским собором, мальчик, который бежит по мокрой мостовой. Особое внимание художники уделяют изображению чувств и эмоций героев, как людей, так и животных. Душевное состояние передается в первую очередь мимикой, читается в глазах персонажей. Во внимании к человеку, к его эмоциональной сфере и внутреннему миру, проявляется гуманизм творчества Г. А. В. Трауготов.

Образы Петербурга в интерпретации художников являются как отдельными персонажами с неповторимым характером, так и контекстом человеческой жизни. На интерпретацию образов города оказали влияние детские впечатления братьев А. Г. и В. Г. Трауготов. Особенностью творческого метода художников является сочетание ярких контрастных цветовых пятен, легких точных штрихов, прорисовка отдельных деталей и схематичное, но узнаваемое изображение архитектурных памятников. Иллюстрации Трауготов не комментируют текст напрямую. В творчестве художников присутствует игровой мотив, они предлагают отказаться от стереотипной, привычной трактовки знакомых образов. При этом определенная недосказанность и незавершенность изображения приглашает зрителя и читателя к диалогу.

Примечания

¹ Баженова А. Е. Живописные рисунки А. Г. и В. Г. Трауготов как явление ленинградской книжной графики / А. Е. Баженова // Вестник СПбГУ. 2018. – Т. 8. Вып. 2. – С. 216.

² Траугот А. и В. «Книжка – это интеллектуальная затея». В кн. Художники детской книги о себе и своем искусстве / Сост. В. Глоцер, Москва: Книга, 1987. – С. 242.

³ Баженова А. Е. Живописные рисунки А. Г. и В. Г. Трауготов как явление ленинградской книжной графики / А. Е. Баженова // Вестник СПбГУ. – 2018. – Т. 8. Вып. 2. – С. 225.

⁴ Там же. С. 228.

И. С. Петрова

Развитие фешен-дефиле в цифровую эпоху

На данный момент цифровые технологии влияют на все творческие области, особенно на мир моды. Одной из сфер, где данная тенденция воплотилась в полной мере, стало фешен-дефиле. В модном показе технологии реализовались в применении цифровых средств в художественном наполнении фешен-дефиле, а также в виртуальной среде, где применяются онлайн-трансляции и 3D-технологии.

Ключевые слова: мода XXI в., фешен-дефиле, виртуальная мода, художественные коммуникации в моде

Irina S. Петрова

The development of fashion shows in the digital age

At the moment, digital technologies affect all creative spheres, especially the fashion sphere. One of the areas where this trend was fully realized was the fashion show. In the fashion show, technologies were realized in the use of digital means in the artistic content of the fashion show, as well as in a virtual environment where online broadcasts and 3D-technologies are used.

Keywords: fashion of the XXI century, fashion show, virtual fashion, artistic communication in fashion

Фешен-дефиле занимает ключевые позиции в развитии современной модной индустрии. Если изначально дефиле служило лишь коммерческой отрасли продвижения коллекции, то в конце XX – начале XXI в. ситуация меняется, дефиле приобретает все больше элементов перформативности. Происходит синтез пластического искусства, изобразительного искусства, видеоискусства, новых технологий и цифровой средств в фешен-дефиле.

Модный показ заключает в себе продуманную концепцию сочетание костюмов, света, реквизита, музыки и декораций. Важными составляющими для дефиле являются: тип модели, место проведения, концепция, финал¹. Тематика показа связана с источником вдохновения дизайнера, она может иметь четкую направленность или нести абстрактный характер. Кульминация заслоняет коммерческую сторону показа и сближает дефиле с театром и перформансом. На данный момент пространство подиума по-прежнему остается местом самовыражения дизайнеров.

Одним из знаковых изменений в продвижении идей моды являются цифровые технологии, которые повлияли на фешен-дефиле. Дизайнеры стремятся наполнить свои показы ценностно-смысловым содержанием и инновационной дизайнерской мыслью не зависимо от того, демонстрируют они дефиле в виртуальной среде или в реальной.

Актуальность темы связана с повышенным интересом сферы моды к виртуальной реальности, переосмысливается сам формат дефиле в цифровом пространстве. Данная проблематика недостаточно изучена, однако уже представлены попытки теоретического осмысления этого феномена в ряде исследований Л. Крю, Дж. Дагган, Н. Сярмякари, А. Гечи, но их работы лишь частично касаются вопросов фешен-дефиле в цифровом пространстве.

Сейчас инновационные технологии позволяют брендам расширять свои возможности не только в изготовлении коллекций, но и в способе самого показа. Это способствует воплощению практически любой идеи с помощью современной сценографии. Постепенно происходит развитие моды в цифровом поле, что берет свои истоки из виртуального социального пространства. Цифровые технологии – электронные инструменты, системы, устройства и ресурсы, позволяющие хранить, обрабатывать и генерировать данные. Цифровые технологии в дефиле вбирают в себя разнообразные видео форматы, прямые трансляции, фотофиксацию, виртуальную моду, также могут входить в офлайн показ. Виртуальная реальность представляет собой искусственно созданную цифровую среду. А виртуальная мода и дефиле, направлена на создание продукта, разработанного с ис-

пользованием компьютерной графики и 3D-технологий, применяемая исключительно в цифровом пространстве.

Рассматривая категорию онлайн-трансляций, необходимо обозначить ее истоки. Первое фешен-дефиле, представленное в цифровом пространстве, провел Х. Ланг в 1998 г.²

Применение различных цифровых элементов и технологических средств является популярной практикой во многих показах. Оно может служить кульминационным элементом шоу, например, в дефиле А. Маккуина «Вдовы Каллодена» 2006 г. используется голограмма Кейт Мосс – изменяется восприятия подиума, композиция показа. Применение новых технологий и трансформации в костюме ярко проявляется в творчестве Х. Чалояна, например, светодиоды в костюме «Airborne» (2007 г.), механизированное платье «One Hundred And Eleven» (2007 г.), тут костюм становится перформативным элементом показа, что проявляется во многих работах дизайнера.

Другим примером может послужить нидерландский бренд «Viktor & Rolf». Они предпочли отказаться от демонстрации дефиле на подиуме в 2008 г. и представили коллекцию весна-лето 2009 г. онлайн на официальном сайте³. В показе все демонстрирует одна модель, при этом она часто ходит по подиуму, будто в ускоренном режиме или, напротив, видео замедляется. Иногда осуществляется фокусировка на детали. При этом в зале нет ни одного зрителя, что также подчеркивает нестандартность показа. В финале с помощью монтажа модель аплодировала на камеру в каждом платье из коллекции, а позже все образы исчезли. Перед зрителями предстали сами дизайнеры над подиумом, как бы демонстрируя некую нереальность, театральность происходящего. В этом и был разрыв с действительностью, возможный только в виртуальном пространстве. Среди особенностей коллекции выделим: гротескные формы, скульптурность, многослойность.

Шоу, которое повлияло на активное распространение онлайн-трансляций, является одним из знаковых фешен-дефиле творчества А. Маккуина, это его последнее дефиле – «Атлантида Платона» (2009 г.). Демонстрация проходила на сайте о моде SHOWstudio, под руководством его создателя, режиссера и фотографа Н. Найта⁴.

В футуристической работе А. Маккуина параллельно с самим дефиле на экране демонстрировался видеоряд с синим колористическим решением, где перед зрителями предстали картины возникновения мира, штормы и змеи, образ женщины-амфибии. Видеоряд дополнял саму коллекцию. При этом иногда включался крупный план проходящих по подиуму моделей. С помощью такой съемки и большого количества камер, дизайнер сделал зрителей частью шоу, фиксируя камеры на их лица в финале показа. Этот прием с большими роботизированными камерами отсылает к размышлению о тотальном наблюдении, связанным с системами видеонаблюдения, распознаванием лиц, сбором и анализом большого объема данных, полученные материалы могли быть использованы в целях контроля, цензуры. Модели, представленные в коллекции, имели сложный крой и линию пошива, новаторские идеи, принты были созданы с использованием цифровой печати.

В своем показе дизайнер использует максимальное количество элементов шоу, чтобы добиться наибольшего эффекта и донести свою мысль: определенный свет, декорации в виде видеоряда, гигантский подиум, нестандартные формы пошива костюма, прически и макияж моделей, звуковое сопровождение и цифровые технологии в виде камер-роботов, видео и онлайн-трансляции.

Фешен-дефиле А. Маккуина послужило важным событием для дальнейшего развития трансляций с подиума. Во всех рассмотренных случаях наблюдается стремление к выходу в цифровую среду, каждый из дизайнеров тут избрал собственный способ.

С 2010 г. проходят регулярные прямые эфиры с дефиле. Но несмотря на выход в цифровое пространство, онлайн-формат еще оставался дополнительным к модному показу и развивался медленно, дополнял показ, но не заменял его. Особенность использования онлайн-трансляций заключается в том, что само шоу по своей структуре не изменилось, произошёл лишь поиск новых средств донесения информации до зрителя. А впоследствии данное явление стало повсеместным. Дефиле теперь доступны всем, онлайн формат позволил вывести фешен-шоу из пространства элитарного, закрытого. Фактором, который ускорил процессы распространения дефиле в цифровом пространстве, послужила пандемия COVID-19. Невозможность демонстрировать коллекции оф-

лайн привела к активному развитию цифровых форматов дефиле на различных платформах, распространению виртуальных недель моды. Очно дефиле не проводились, что заставило бренды обратиться к онлайн формату презентации коллекций, начать экспериментировать, размышлять о пространствах виртуальной реальности.

Некоторые из брендов отсняли дефиле на видео, например, Prada в показе весна-лето 2021 г. представили дефиле, а после демонстрации коллекции ответили на вопросы зрителей. В видео применена замедленная съемка и крупный план, подиум заменен на пространство, ограниченное желтыми шторами со всех сторон, модели двигаются по прямоугольной траектории, сама коллекция и пространство геометрично по своим формам, в кадре видны мониторы и камеры, дефиле имеет несколько супрематический характер. В целом видео не отходит от традиционного подиумного дефиле.

Ярким примером служит коллекция Moschino весна-лето 2021 г., когда вместо реальных моделей бренд представил видео с куклами, дефилирующими по подиуму. Все было выстроено как классический показ. Зрители в виде кукол также присутствовали на дефиле. Марионетки-модели проходили в пространстве стилистики рококо, а цветовые сочетания самой коллекции тяготели к нежному тону и оттенкам. Дизайнер соединяет два вида искусства, куклы отсылают к театру марионеток, а сам сценарий действия построен на основах классического подиумного дефиле. Показ подчеркивает неразрывную связь с театральным искусством.

В совместном кинопроекте Н. Найта и Дж. Гальяно для Maison Margiela «S.W.A.L.K. II». была презентована коллекция весна-лето 2021 г., где применяется новый формат презентации коллекции. Фильм включает в себя комментарии дизайнера, производство одежды и обуви, и саму коллекцию. Для презентации костюмов используется подводная съемка, крупный план, замедленные кадры. Усиливают эффект актерская игра, быстрая смена кадров, резкость движений. Для придания выразительности используется танец танго. Сюжетная линия завязана на южноамериканской свадебной трагедии, в которой все действующие лица танцуют навстречу обреченной подводной судьбе.

В коллекции представлен дизайн деконструированных нарядов в красно-черно-белой палитре, традиционных цветах танго. Кадры сменяются от темных к светлым, часто применяется подсветка фигур на темном фоне, контрастность тона. Помимо этого, цветокоррекция кадра иногда заменяется на негатив. В целом создатели фильма вдохновлялись эстетикой нуара, а также сюрреализмом. Само произведение многослойно по своей структуре и не могло быть продемонстрировано на подиуме в таком виде.

Цифровое пространство, как можно заметить на примерах, представленных выше, позволяет использовать разнообразные форматы для демонстрации коллекции, многие дизайнеры открывают для себя иные формы, и иногда они могут оказаться эффективнее показов офлайн, в цифровой реальности можно преобразовать пространство, показать коллекцию в совершенно разных обстоятельствах. Например, продемонстрировать возможности ткани с помощью подводной съемки.

Но неизменными остаются некоторые элементы шоу: музыкальное сопровождение, концепция, сюжет, применение перформативных, иногда театральных элементов, использование движения. Цифровые технологии внесли изменения в показы, они позволяют продемонстрировать то, что невозможно представить на подиуме, и в этом их главное отличие. Область 3D-технологий является значимой для цифровой моды. Бренды стали активнее применять новые технологии, а также появляются дизайнеры, занимающиеся исключительно виртуальной модой. Создаются отдельные коллекции в 3D, тем самым дизайнеры продвигают бренд с большим успехом и продают, используя последние технологии, например, NFT. Цифровые технологии в моде применяются в двух случаях: при разработке дизайна для реальной одежды и при создании конечного продукта для виртуальной среды. Первым цифровым домом моды стал The Fabricant. Они определяют себя «на стыке моды и технологий»⁵. Создатели дома моды работают исключительно в цифровом формате, а конечным результатом является дизайн одежды и анимационное видео. Особенность виртуальной моды в том, что творческие возможности тут безграничны, такая одежда не подчиняется физическим законам и может быть создана из любых материалов, что открывает новые экспериментальные возможности.

Еще одной областью, которая повлияла на формирование моды в цифровом пространстве, стали видеоигры. Они развивались параллельно с отраслью моды, но взаимо-

действовали с ней через коллаборации игр и брендов. Например, игра Animal Crossing в коллаборации с Valentino и Marc Jacobs или сотрудничество таких крупных брендов, как Gucci x The North Face и Pokémon GO, Balenciaga и Epic Games, Burberry и Honor of Kings, которые подстраивали свои коллекции под стиль игры, но стремились передать ДНК бренда.

Видеоигры повлияли на сам формат презентации коллекции, примером тому является бренд Balenciaga. Они разработали собственную игру «Afterworld: The Age of Tomorrow», так представили осеннюю коллекцию 2021 г., вместо фешен-шоу, используя иной формат демонстрации одежды. Что является нестандартным вариантом презентации коллекции. Изменяется композиция, зритель рассматривает одежду с разных ракурсов, а не с конкретного, как задумал режиссер дефиле. Но, несмотря на подобную альтернативу презентации коллекции, формат дефиле преобладает даже в виртуальном пространстве.

Наблюдается продолжение активного развития виртуальной моды, создание и актуализации недели моды в сфере 3D-технологий. Например, Digital Fashion Week NYC, которая прошла в феврале 2022 г. 3D-дизайнер A. Murray⁶ демонстрирует свои работы на виртуальной неделе моды. В последнем видео «Memory crash», разработанном для недели моды, которое можно назвать футуристичным, модели передвигаются по бесконечному подиуму, пространство вряд ли отвечает законам физики. Дизайнер уделяет внимание не только модели, но и декорациям вокруг, в воздухе висят разнообразного рода камни, подстраивающиеся под цвет костюмов, так образуется единый колористический строй показа. Особенностью подобных дефиле является то, что модель идет по определенному пространству, иногда невесомому, имитирующему подиум, что дает сходство с классическим дефиле, но вместе с тем представляется попытка заглянуть в будущее.

Еще одним знаковым событием в сфере виртуальной моды стала первая неделя моды в пространстве метавселенной Decentraland (Metaverse Fashion Week (MFW) 2022). Дефиле были представлены в недавно созданном «Районе роскошной моды»⁷. В показах принимали участие бренды «физической» одежды, например, Dolce & Gabbana. Бренд представил 20 цифровых образов, которые были намеренно разработаны для Недели моды в метавселенной. Шоу проходило на главной площадке, отведенной для недели моды. По стилистике показ эклектичен. Подиум повторяет цифру восемь, модели двигались по траектории бесконечности. Они были представлены в виде различных животных. Зооморфные аватары, проходя по подиуму, добавляли элементы театральности в свои движения, некоторые из них намеренно позировали. А также задействовались элементы, связанные с полетом, образ аватара-кота взлетает в один из моментов шоу. В показ были встроены различные световые эффекты, что добавляло динамики и сходства с классическим дефиле. Тут скорее идет копирование классического дефиле, имитация реальности и перенос ее в пространство виртуальной среды с перформативными и театральными элементами. В виртуальном пространстве структура фешен-дефиле остается прежней, добавляются элементы самой среды, возможность включения новшеств, связанных с площадкой. Имитация реальности может быть связана еще и с тем, что люди ее создающие более привержены к реальному миру, а последующие поколения, выросшие в виртуальной среде, вероятно изменят устройство метавселенной в целом и дефиле в частности.

Таким образом, цифровые технологии и средства массовой коммуникации расширили возможности восприятия и потребления современной моды. Сейчас наблюдается активное развитие моды в виртуальном пространстве, новые цифровые практики существуют и взаимодействуют с традиционными и материальными в контексте фешен-дефиле.

На данный момент цифровые технологии в моде являются одними из ведущих, это касается и фешен-дефиле. На такое стремительное развитие технологий в моде повлияли виртуальные социальные пространства.

Цифровая мода, несмотря на свое активное развитие в последние годы, остается новаторской отраслью и находится на стадии своего становления. Сейчас виртуальная среда еще не привлекает обширное количество зрителей, зачастую успех некоторых цифровых проектов являются разовым.

Благодаря цифровизации фешен-дефиле становятся наиболее доступными для зрителей. Дефиле как форма самовыражения дизайнера может проявляться через декорации, местоположение, освещение, не стоит уменьшать роль среды, само дефиле лишь часть шоу, это же относится и к фешен-шоу выстроенных исключительно в цифровой среде.

Примечания

¹ Дагган Дж. Величайшее шоу мира: взгляд на современные показы мод в их связи с искусством перформанса / Дж. Дагган, пер. с англ. Г. Шульги // Теория моды. Одежда. Тело. Культура: международный журнал. – 2006–2007. – № 2. С. 59.

² Miles Socha, Seminal Fashion Moments: Helmut Lang's Online Show in March 1998 – URL: <https://wwd.com/fashion-news/fashion-features/first-online-fashion-show-ever-helmut-lang-lessons-1203626257/> (дата обращения: 06.04.2022).

³ Phelps Nicole Viktor & Rolf Spring 2009 – URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2009-ready-to-wear/viktor-rolf> (дата обращения: 06.04.2022).

⁴ Крю Л. Территории моды: потребление, пространство и ценности / Л. Крю, пер. с англ. Е. Кардаш. – М.: Новое литературное образование, 2020. – 154 с.

⁵ Сярякари Н. «Цифровая мода»: от нишевого сегмента к новой норме / Н. Сярякари // Сборник статей «Новая норма». Гардеробные и телесные практики в эпоху пандемии. – 2021. – С. 117–135.

⁶ Rumfoords Future Grime with Tony Murray – URL: <https://rumfoords.substack.com/p/future-grime-with-tony-murray?s=r> (дата обращения: 06.04.2022).

⁷ Decentraland – URL: <https://decentraland.org/blog/announcements/metaverse-fashion-week-is-here/> (дата обращения: 06.04.2022).

Е. Р. Полякова

Отражение социальной действительности в творчестве Recycle Group

Арт-группа «Recycle group» занимает важное место в культурной и художественной жизни с 2007 г. Художников отличает экологическое отношение к материалам и интерес к технике, как к самостоятельным живым существам, влияющих на социальную жизнь людей. В современном искусствоведении есть исследования на тему искусства инсталляции, однако специальных и обобщающих работ, посвященных «Recycle group» нет. В центре творчества художников анализ апроприации и раскрытие темы трансформации личности под влиянием современных технологий.

Ключевые слова: современные технологии, инсталляция, социальная жизнь

Ekaterina R. Polyakova

Reflection of Social Reality in the Art of the Recycle Group

Since 2007, the Recycle Group has occupied an important place in the cultural and artistic life. The artists are distinguished by their ecological attitude toward materials and their interest in technology as independent living beings that influence people's social life. Contemporary art criticism has researched the art of installation, but there are no special and generalized works devoted to the Recycle group. At the heart of the artists' work is the analysis of appropriation and the disclosure of the theme of transformation of the individual under the influence of modern technology.

Keywords: modern technology, installation, social life

Актуальное искусство как отражает различные сферы жизнедеятельности (потребности) человека, так и формирует отношение к ним. Одна из них – социальное общение, важный источник для жизнедеятельности. Однако в XXI в. в целостную, нетронутую веками и тысячелетиями картину общения между представителями человечества вторгается новый элемент – технические устройства, имеющие алгоритмы и логические связи внутри сети. Искусство отвечает на этот вызов появлением новой модели мира. Во-первых, оно находит отражение в развитии NFT, изменившего традиционное представление между авторством и художником, как и представление о ней. Когда искусственный интеллект становится полноценным участником международного художественного сообщества на выставках, аукционах, в сфере формирования новых видов и форм актуального искусства. Так, в 2011 г. художник Кристофер Торрес нарисовал картину «Кот Поп-тартс», продав ее в виде NFT-токена на аукционе за 580 тысяч долларов. Или российский художник Покрас Лампас создал NFT утку «LUCK and WISDOM» в блокчейн-игре и продал ее за 4 млн рублей.

Эти данные дают понять, что современные технологии занимают значительное место не только в «производстве» искусства, но и на аукционах. Во-вторых, творческая реакция художников на появление новых взаимоотношений между человеком и техникой. Здесь важное место занимает арт-группа «Recycle», которая с 2008 г. зарекомендовала себя на международной художественной арене. Творчество «Recycle group» имеет культурно-общественную, художественную и научную актуальность. Культурно-общественная и художественная актуальность художников проявляется в интересе общества и институций культуры к инсталляциям и иным произведениям искусства, которые создаются российскими художниками Андреем Блохиным и Георгием Кузнецовым. С 2008 г. художники регулярно участвуют в различных выставках по всему миру, их работы можно встретить в галереях, музеях и пространствах современного искусства Франции, Италии, Великобритании, Бельгии и США, а также российских городах Москве, Санкт-Петербурге, Краснодаре. Художники стали лауреатами премии Кандинского, вошли в десятку рейтинга топ-100 молодых художников России, а также представляли Россию на Венецианской биеннале современного искусства в 2012 г. Также, в современной искусствоведческой науке существует интерес к новому жанру искусства – инсталляции¹, в котором сделаны большинство работ «Recycle group». Вместе с тем, специального углубленного исследования по анализу

художественного метода художников нет, несмотря на то что они анализируют важные и актуальные для современности темы общения между представителями человечества и техники.

Название группы происходит от слова «Recycle» – перерабатывать. Так называлась первая выставка этих художников. И в самом начале своего творчества они обращались к темам экологии в материальном мире и создавали свои объекты из перерабатываемых материалов², отсюда и название. Сейчас слово «переработка» в контексте творчества художников приобретает новое, более широкое, значение. Переработка, переосмысление идей, образов искусства прошлого и взаимодействия человека и техники³. «Recycle», по словам авторов⁴, – это возвращение в некий «цикл», когда какой-либо материал после использования попадает в мусорный бак, а потом на переработку, тем самым получая новую жизнь, как риенкарнация. То же самое происходит в творчестве Г. Кузнецова и А. Блохина, они перерабатывают материал, как художественный, и возвращают его в цикл использования, но уже не в физическом и не материальном смысле, а духовном. То же происходит и с идеями: перерабатывая смыслы, идеи, ценности прошлого, художники «Recycle» дают им новую жизнь⁵. В контексте последней эстетической программы, когда актуальными в искусстве на первое место становятся идеи рассмотрения взаимодействия чело- и техники; когда техника и виртуальное пространство становятся неотъемлемой частью социальной действительности современных людей, художники высказались на эту тему, представив свой проект, в рамках выставки «New nature!» в Манеже осенью 2021 г. Они анализировали трансформацию личности, изменение социального статуса человека и общения между людьми, под влиянием современных технологий. Взаимодействие человека и машины. Андрей Блохин и Георгий Кузнецов обращаются к темам вечной жизни внутри сети и проводят ироничные и смелые эксперименты над сознанием и визуальными способностями человека. Главная идея, пронизывающая их произведения, заключается в том, что человек имеет три поля существования: материальное, духовное и, с некоторых пор, цифровое. Зона виртуальной реальности все больше расширяется, и пользователи все больше инвестируют в нее свое время и внимание. Человек – производитель и потребитель контента цифрового мира, тем самым люди образуют замкнутый цикл⁶. Техника и виртуальное пространство – неотъемлемая часть социальной действительности современных людей, так как в жизнь XXI в. вступают новые объекты⁶, создавая новые виды отношения: не только между представителями человечества, но и между человеком и машиной (техникой).

Работая в жанре инсталляции, художники используют прием апроприации, соединяя бытовой и исторический (культурный) контекст: вдохновляясь историей и предметами искусства прошлого, Блохин и Кузнецов проводят параллель между тремя мирами: миром прошлого, настоящего, виртуального. Например, соединение двух инсталляций: «Ответы системы» (металлические пластины на полу) и «Ноль» - арка, установленная на этих пластинах. Арка, отражаясь от поверхности, создает образ овала или нуля, что приводит к размышлениям о символах, способных выразить бесконечную социальную жизнь внутри сети, когда «ноль» является образом, максимально воплощающим эту концепцию. Кроме того, в данном образе прослеживается иконография Тори – традиционного символа буддийской культуры: ворота, которые в Японии устанавливаются на озерах для того, чтобы обозначить территорию храму, как бы визуальное разделяя мир реальный и мир потусторонний. Таким образом, ноль в контексте произведения «Recycle Group» означает входное пространство из мира обыденности в мир «новой природы» и новой реальности⁷. Другой пример, скульптурная инсталляция «Открытый код». Рельеф представляет сцену битвы людей с ботом.

Анализируя современную цифровую структуру, можно прийти к выводу, что наиболее важной частью жизни становится коммуникация в цифровом пространстве. И в этой среде появляются специальные программы, так называемые, боты, действующие по определенному коммуникативному алгоритму; они способны отвечать, как за технические вопросы, но также способны имитировать и комментировать реальных людей в социальных сетях, и не всегда мы можем определить с кем в данный момент мы общаемся внутри сети – с ботом или с человеком. Одновременно и нам приходится подтверждать, что мы не роботы, ведь все сталкивались с тем, что, переходя на тот или иной сайт, нужно набрать определенное количество световых или пешеходов, чтобы подтвердить свое

человеческое происхождение. Динамика в движении скульптурных форм передает ощущения нахождения персонажей в активном физическом состоянии. Порывистый ритм движения передает тему драматической битвы, конкуренции между человеком и ботом, которая носит ожесточенный характер. Контраст света и тени (благодаря музейному освещению) акцентирует внимание на движениях и придает произведению ощущение таинственности и торжественности битвы, подобно античной форме рельефа, к которому прослеживается отсылка, а именно, к Пергамскому алтарю, изображающему битву богов и титанов за власть над миром. Здесь же представлена ирония, где боты и люди сражаются за электричество, как за основной ресурс, позволяющий существовать в виртуальной реальности. Инсталляция «Заблокированный контакт», которая была впервые представлена на Венецианской биеннале в 2012 г., представляет размышления на тему того, что в цифровом пространстве является смертью? Только блокировка, так как биологическое понятие «смерти» в социальной действительности виртуального мира нет.

Стоит отметить, что технологии в творчестве художников имеют важную роль, они формируют коммуникацию со зрителем. С помощью авторского приложения дополненной реальности, которое помогает зрителю раскрыть для себя содержание и главную идею того или иного объекта. Подобный наиболее глубоко раскрывают размышления идею авторов о том, что в социальную действительность XXI в. вступают новые объекты. Вместе с тем, каждый объект художников на любой выставке современного искусства ставит перед зрителем творческую задачу по поиску собственной интерпретации. Андрей Блохин и Георгий Кузнецов предлагают зрителю стать сотворцом и увидеть собственную трактовку сюжета.

Таким образом, актуальное искусство имеет важную задачу в развитии и отражении сфер жизнедеятельности человека. Художники, ярко чувствуя те или иные изменения, незамедлительно реагируют на это. Современная ситуация в социальной сфере как бы разделила художников на два лагеря. Одни выбирают пути коммуникации автора и зрителя, как, например, Кристофер Торрес, Покрас Лампас, Веепле, работая в новом жанре NFT. Другие художники анализируют значение появления новых форм общения в социальной жизни, как арт-дуэт «Recycle Group», задавая сложные вопросы зрителю и направляя на размышления о ситуации с современной действительностью, тем самым формируя новые источники знаний. Второй путь наиболее глубокий, так как художники используют разные техники и виды искусства, аналогии наследия прошлого, которые кажутся более понятны неискушенному зрителю. Через искусство художники акцентируют внимание на том, что каждый человек является как производителем, так и потребителем контента цифрового мира, тем самым человечество образует замкнутый цикл общения и жизнедеятельности внутри цифрового виртуального пространства, что становится неотъемлемой частью социальной действительности мира XXI в. Таким образом, работая в жанре инсталляции, «Recycle Group» через прием апроприации пытаются обратить внимание зрителя на новые и важные для современности темы: взаимодействие человека и техники; бесконечная жизнь внутри сети; непрерывная связь человека с виртуальной реальностью; коммуникация в цифровом пространстве как наиболее важная часть жизни человека, а также поднимается вопрос значения искусственного интеллекта и неизбежной трансформации личности под влиянием современных технологий. Какой она будет? Этот вопрос остается открытым.

Примечания

¹ Орлова А.М. Одушевленное и неодушевленное в живой и роботической инсталляции // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. 2019. – С. 2–6. – С. 4.

² Ковалева Н. А., Вольская Л. Н. Инсталляция как жанр в искусстве XXI в: СПб., 2018. – с. 60–69. – С. 61.

³ Там же. С. 65.

⁴ Интервью «Recycle». ГКД: <https://www.yugopolis.ru/video/10/art-sovremennoe-iskusstvo-andrei-blohin-georgii-kuznetsov-recycle> (дата обращения: 15.12.2021).

⁵ Венкова Алина Владимировна. Цифровой примитивизм и механизмы наследования в современной визуальной культуре. 2017. – с. 119–128. – С. 121.

⁶ Там же. С. 122.

⁷ Там же. С. 127.

А. А. Потехина

Два «Щелкунчика»: сценографические версии Симона Вирсаладзе

Балет «Щелкунчик» П. И. Чайковского – один из самых известных классических балетов. На сценах Мариинского театра и Большого театра этот балет идет в оформлении художника Симона Вирсаладзе. В данной статье предпринята попытка выявить характерные особенности сценографии этого художника, которые делают актуальными две эти версии в настоящий день.

Ключевые слова: С. Б. Вирсаладзе, сценография, «Щелкунчик», Мариинский театр, Большой театр

Anastasia A. Potekhina

Two «Nutcrackers»: scenographic versions by Simon Virsaladze

Ballet «Nutcracker» stands out among other settings in many world theatres. On the stage of the Mariinsky Theatre and the Bolshoi Theatre this setting is designed by the artist Simon Virsaladze. This article attempts to identify the characteristic features of the scenography of this artist, which make these two versions relevant today.

Keywords: Simon Virsaladze, scenography, «Nutcracker», Mariinsky Theatre, Bolshoi Theater

Творчество грузинского художника Симона Вирсаладзе (1909–1989 гг.) очень значимо для сценографического искусства XX в. Его «симфоническая живопись»¹, которая ярко проявилась в союзе с отечественным хореографом Юрием Григоровичем, стала революционной² для сценографического искусства. Художник в своих работах объединил принципы живописного и конструктивного оформления, декорации типа единой картины и типа панно³, включил повествовательно-описательную и иносказательно-метафорическую образность, использовал предметно-изобразительные и непредметно-выразительные элементы. Балетовед Виктор Ванслов говорил о Симоне Вирсаладзе: «Он был настоящим знатоком балета»⁴, – и лучшие работы художника включали в себя неповторимый колорит, искусно выстроенный свет, оригинальные костюмы, лаконичные декорации. В его круг работ входят балеты-сказка, лирико-драматические и эпико-драматические сюжеты.

Несмотря на то, что художника давно нет, его работы до сих пор можно увидеть на сценах разных театров, в том числе в Мариинском и Большом.

Например, С. Вирсаладзе несколько раз создавал декорации и костюмы к балету «Щелкунчик». Один раз в 1954 г. в Мариинском театре в постановке Василия Вайнонена⁵, другой – в 1966 г. для Большого театра совместно с хореографом Юрием Григоровичем⁶. Оба спектакля до сих пор не сошли со сцены, что говорит о востребованности творчества Симона Вирсаладзе. Специфика балетного спектакля обуславливает выбор художественных средств и приемов при создании сценографического оформления. Сценография – искусство синтетическое, включающее в себя в качестве ядра изобразительное искусство в сочетании с музыкой, хореографией, литературой, драматическим искусством, архитектурой, дизайном, декоративно-прикладным искусством и кино. Каждый вид искусства в балетной сценографии по отдельности имеет свою значимость, но только в балетном действии включается в целостное восприятие постановки и меняет свою роль, образуя синтез искусств. Советский и российский искусствовед, балетовед Виктор Ванслов выделяет критерии оценки качества при оформлении балетного спектакля – это действенность, музыкальность, соответствие условиям танцевального искусства⁷. Все эти три условия отражают синтез изобразительного искусства с драматургией, музыкой и хореографией. Две постановки «Щелкунчика» у Симона Вирсаладзе пронизаны этим единством.

Художественное решение балетного спектакля всегда зависит от союза художника с хореографом, потому что от идеи постановки будет зависеть сценическое воплощение. У советского хореографа Василия Вайнонена была идея создать балет «Щелкунчик» как детскую сказку, где все волшебные действия являлись сном Маши. Виктор Ванслов описывает творческий период Симона Вирсаладзе, когда он работал над созданием сценографии к «Щелкунчику», так: «В период 1945–1957 гг. в творчестве Вирсаладзе происходит

преимущественно накопление эстетических ценностей, идут поиски и вырабатываются приемы, которые с особой силой проявятся в дальнейшем»⁸. В 1956 г. после XX съезда КПСС с началом «оттепели» появилось многообразие художественных форм⁹, в том числе в балетном и, соответственно, в сценографическом искусствах. Состояние балетного искусства предшествовавших десятилетий балетовед Вера Михайловна Красовская описывает так: «В тридцатые годы гегемоном балетного спектакля, за немногими, хотя и очень вескими исключениями, стал не композитор, а драматург. Наступила пора драматических балетов – балетных поэм, повестей и романов»¹⁰. И сценографическое оформление балета в идеале должно было отображать достоверно и реалистично бытовую среду «драматического» действия, как в настоящей жизни. Также В. М. Красовская отмечает, что с тридцатых годов «практическое воплощение становится более однообразным, менее творческим»¹¹, все это превратилось в «убогую и однолинейную логику балета-драмы»¹², соответственно, сценография шла в том же направлении.

Симон Вирсаладзе в сотрудничестве с хореографом Юрием Григоровичем поставил с большим успехом в 1957 г. балет С. С. Прокофьева «Каменный цветок», который содержал в себе «симфонический» танец (синтез драматических и музыкально-хореографических начал) и «симфоническую» живопись¹³. С тех пор их союз сохранился до конца жизни художника, и, благодаря ему, появилось множество других ярких постановок, в том числе балет «Щелкунчик». Ю. Григорович совершенно иначе видел замысел этого произведения: он укрепил драматургию, создав непрерывное развитие единого сквозного действия. Борьба добра и зла, преодоление жизненных препятствий, личностный рост главных персонажей стали метафорой смысла жизни в балете «Щелкунчик». На протяжении всего действия мы наблюдаем историю взросления, прощания с юностью, отчего получается совсем не детский контекст сказки, а более глубокий сюжет. В этой постановке осуществилась попытка объединить первое действие балета с детско-веселым настроением, а второе – с другим эмоциональным настроением благодаря синтезу балета-пьесы с балетом-симфонией. Такого прочтения этой музыки и сюжета на сцене еще не было до Юрия Григоровича.

Теперь перейдем к особенностям сценографии в двух версиях. Первое художественное средство, которым искусно и тонко владеет Симон Вирсаладзе – это цвет. В живописи колорит – наиболее музыкальный элемент, в музыке – наиболее живописный¹⁴, поэтому мастерство владения цветом у художника стало характеризоваться балетными критиками как «симфоническая живопись».

В постановке В. Вайнонена развивается розовая колористическая система в сценографии балета. Эти цвета эмоционально отражают праздник, молодость, жизненную энергию. В первом действии эти цвета присутствуют в интерьере комнаты, она как будто залита красным и розовым, а также они отзываются в элементах костюмов гостей (к примеру, у мужчин можно обнаружить красный, нежно-розовый и малиновый пиджак). Единственным отступлением из этой системы является последняя картина второго действия, где Маша и принц попадают в сказочный лес с волшебными снежинками. Здесь появляются оттенки голубого, но голубые цвета декорации, как и в предыдущих сценах, отзываются в костюмах: в костюме принца, в нарядах снежинок и нежно-голубом платье Маши. Оттенки голубого отражают не только зимнюю тематику, но и духовный рост героев, их внутреннюю гармонию, к которой они пришли после победы над Мышиным королем.

В самом начале цветочная система не такая многообразная по количеству оттенков в живописи, цвет как будто маскируется в бытовой обстановке. С каждой картиной на декорациях появляется все больше цветов, а костюмы становятся их единым продолжением. И как вершина этого развития перед нами предстает третья картина во всей своей многообразной по цветам красоте. Этот переход характеризует духовный и личностный рост героев, они обрели надежду и некую свободу, что и обозначает нежно-розовый цвет. Переход от насыщенно-яркого «однозначного» розового цвета в начале балета к сложным оттенкам нежно-розового в третьей картине в системе балета можно интерпретировать как движение от детского восприятия мира (трактованного в «приторных», «конфетных» цветах) к юношескому, более сложному (трактованному в «возвышенных», «утонченных» цветах). Многообразие оттенков нежно-розового создает ощущение легкости, воздушности. В художественном мире спектакля достигается гармония, мир и счастье. В нежно-розовом пространстве вспыхивают как будто «фейерверки волшебства» с бесчисленным количеством розового, серебристого, белого, золотого, сиреневого, голубого, фиолетового, а костюмы

главных героев, кукол и участников розового вальса пронизаны величественным, торжественным нежно-розовым. Этот цвет будто является метафорой настоящего праздника и сказки со счастливым концом, победой добра над злом.

В постановке Ю. Григоровича художник Симон Вирсаладзе выстраивает новую цветовую систему: в основе «ахроматическая» трехцветка, состоящая из белого, серого, черного цветов, которую он стал активно использовать после постановок балетов «Каменный цветок» (1957 г.) и «Легенда о любви» (1961 г.), а на нее накладываются красно-розовый и серебристо-голубой. С точки зрения автора монографии о художнике В. Ванслова, Вирсаладзе и до этого в своих ранних работах использовал ахроматические цвета, но не осознанно, не целенаправленно, бессистемно¹⁵. К примеру, по мнению историка сценографии В. Березкина, черный цвет присутствует почти в каждом спектакле, поскольку он отражает грузинскую культуру, родную горную местность, национальное дело – чернение по серебру¹⁶. Черный может выделять контуры деталей декорации, использоваться для акцента в костюме в виде геометрического рисунка, быть цветовым пятном в живописи на сцене.

Цветовая гамма декораций, используемая С. Вирсаладзе в постановке Ю. Григоровича более разнообразна, чем в постановке В. Вайнонена. Для спектакля Григоровича применяет всевозможные оттенки серого, черного, голубого, красного, розового. В первом действии в сценах, происходящих дома обстановка окрашена в красный цвет с использованием серого и черного, костюмы взрослых продолжают эту систему, поскольку включают в себя красные, розовые, черные и белые цвета. Красный цвет характеризует превосходство взрослых, выделяя на своем фоне белым (цветом невинности, юности, чистоты) детей. Этот прием очень схож с первым действием постановки В. Вайнонена в цветовом плане.

Симон Вирсаладзе искусно передает образ елки, не применяя зеленого цвета, а используя то серый, то черный, то голубой с белым. И это всегда не чистые цвета, а большое количество мазков разных оттенков. В балете прослеживается много отсылок благодаря цвету к постановке В. Вайнонена. Это черный костюм Дроссельмейера, чей образ больше усовершенствовали в этой постановке благодаря акценту на то, что все волшебство происходит при помощи этого героя. Черный у него – что-то мистическое, потусторонне, загадочное, даже его куклы на празднике включают в себя этот цвет, образуя связь с ним. Некоторые куклы, друзья Щелкунчика, отсылают и к другим балетам при помощи цвета: испанская кукла с помощью красного напоминает Китри из балета «Дон Кихот», а пара индийских кукол с помощью белого и синего – Ширин и Ферхада из балета «Легенда о любви».

Развитие всей цветовой системы обретает кульминацию в последней картине второго действия, где декорации включают в себя черный, голубой, серый, белый, красный. Они представлены в наивысшем многообразии, образуя сказочную и красивую картину. Костюмы второстепенных героев продолжают образ светлой елки. Нежно-голубой и нежно-серый отражают наивысший уровень духовности, но при этом заключают в себе некую грусть и печаль. Маша в белом, а Щелкунчик в красном. При этом хоть Маша и была в белом на протяжении всего балета, в данной картине этот цвет характеризует ее высшее духовное развитие, она сильна духом. А красный цвет Щелкунчика отражает неиссякаемую силу и энергию этого героя. Поэтому на протяжении всего спектакля красный возникал небольшими цветовыми пятнами, указывая на этот жизненный источник, который поможет преодолеть любые невзгоды и преграды. Чтобы колорит спектакля не был однообразным, Симон Вирсаладзе вводит костюмы, «выпадающие» из цветовой системы. Стоит вспомнить костюм Мышиного короля с серо-фиолетовым цветом, которого не было до момента его появления в балете.

В обеих постановках колористическая система эмоционально характеризует героев, объединяет группы персонажей и с помощью костюмов развивает живописную систему декораций. Симон Вирсаладзе в двух постановках мыслит цветовыми пятнами. С начала нового этапа в художественном творчестве Симона Вирсаладзе цвет утрачивает предметный характер, он приобретает чисто эмоциональный смысл. Таким образом, в Мариинском театре цвет нежный и праздничный, а в Большом театре более эмоционален и с выпадающими цветами из системы, как аккорды в музыкальном произведении.

Свет в двух постановках служит для создания контраста и выделения кульминационных моментов, а также для создания единого образа. Это художественное средство появилось в балетной сценографии благодаря синтезу изобразительного искусства с кино¹⁷. При работе

со светом художник-сценограф создает разные уровни плана как в киноискусстве. Крупный план можно наблюдать, когда прожектором света на темном фоне выделяются главные герои и ключевые сцены, общий – при включении в сцену всего пространства. К примеру, в постановке В. Вайнонена один из важных моментов в спектакле, бой с Королем мышей, выделяется художником тревожным красным светом. В постановке Ю. Григоровича эта сцена вынесена на передний план с помощью выделения заднего пространства сцены темным, зритель как будто видит крупный план, характерный для киноискусства. Переход между планами используется в сценографии при смене картин, когда гаснет свет на сцене. В Большом театре после данного приема с помощью светового контраста Симон Вирсаладзе добивается эффекта волшебства при смене картин, когда поднимается другой занавес. Он выделяет светом островок персонажей сказки вместе с праздничной елкой, в этот момент благодаря подсветке костюмы будто бы создают продолжение этого волшебного дерева, поскольку герои выстроились вокруг нее именно таким образом.

В либретто балета «Щелкунчик» есть моменты роста елки и Маши. В постановке В. Вайнонена можно увидеть, как елка растет на наших глазах за счет поднятия декорации. Данный прием художника смотрится очень эффектно, потому что до сих пор это воспринимается на сцене волшебным, тем самым впечатляя балетного зрителя. А взросление Маши обыгрывается сменой актрис разного возраста, если в постановках участвуют ученики балетной Академии им. Вагановой. Это происходит не во всех спектаклях. Поэтому оттого, что используется этот прием или нет в балете, зависит восприятие спектакля. И вариант, когда смена актрис происходит, производит больший восторг на публику. Это еще раз показывает, насколько важны любые детали балета, которые собирают по крупинкам целостный образ.

В постановке Ю. Григоровича Симон Вирсаладзе увеличил не только елку, но и все окружающее пространство с помощью предметов. Так, картина, часы, оконный проем и елка с помощью «волшебства» стали больше. Художник усовершенствовал прием, который использовал в свое время в 1954 г., усилив восприятие увеличения пространства. Маша не взрослеет визуально, как это было в постановке В. Вайнонена. На наших глазах происходит психологическое восприятие взросления главной героини благодаря личностному росту, когда она преодолевает опасности и преграды, уже перестает быть наивным ребенком, предстает красивой и юной невестой в конце спектакля в сцене свадьбы. Через танец, драматургию мы все это считываем и видим, как во втором действии разворачивается сцена прощания с юностью, это красиво, но в то же время по-своему грустно, музыка соответствует этому настроению. Если в постановке Ю. Григоровича такой прием «взросления» Маши логичен и уместен, смотрится лаконично благодаря всей системе сценографии, то при отсутствии смен актрис в постановке В. Вайнонена балет проигрывает, уменьшается «волшебство», поскольку изначально хореограф задумывал участие детей.

В постановке В. Вайнонена мы воспринимаем елку лишь в качестве новогоднего атрибута сказки, ее образ присутствует в первом действии, а затем появляется только в самом конце балета, когда Маша просыпается у себя дома. В третьем действии декорация представляет собой беспредметное изображение с цветовыми пятнами, где, совершенно не читается образ гигантской ели. Однако, современник премьеры балета, балетовед П. Карп полагает, что елка растет на протяжении всего балета: «В самом начале балета в комнате родителей Маши стоит елка <...> Когда Маша засыпает, Вирсаладзе, согласно старому сценарию Петипа, заставляет елку расти <...>. Встреча Маши с Щелкунчиком происходит на фоне ели, достигшей огромных размеров, на сцене остается, собственно, уже только часть ее – гигантские заснеженные лапы. <...> ... Вирсаладзе продолжает “растить” ель, <...> так что на сцене умещаются лишь отдельные пучки игл <...>. Гигантская ель последней картины и есть, собственно, исполинская новогодняя елка с украшениями, занимающими всю сцену, светящаяся солнечным светом»¹⁸. Возможно, это действительно так воспринималось в середине XX в., но сегодня в самом либретто в программе Мариинского театра сказано, что третье действие происходит в «сказочной стране»¹⁹, и это вполне убедительно, так как мы видим цветные всплески на декорациях и образ замка на заднике.

В постановке Ю. Григоровича Симон Вирсаладзе с помощью сценографии делает новогоднее дерево новым персонажем. Она изображена во всех актах в разных планах и образах, поэтому является объединяющим звеном двух действий, создает целостность балета. На сцене появляется то общий, то средний, то крупный план новогоднего дерева.

Елка волшебная и «бытовая». Благодаря этому рост дерева становится метафорой роста личности Маши²⁰. В постановке В. Вайнонена Вирсаладзе создает конкретное место действия в первых нескольких картинах и условное в двух последних. У Ю. Григоровича все изображено условно и менее детализировано, это подчеркивают такие детали, как порталная рама, кисть и шнур (они присутствуют во время всего спектакля). Мы как будто смотрим кукольный театр, визуальное воплощение сказки Гофмана, а не то, что могло бы быть в реальном мире. Участниками балета в постановке Мариинского театра являются взрослые и иногда дети, а в постановке Большого – исключительно взрослые.

Общее впечатление от постановки Мариинского театра остается в виде образа сказки на сцене и балета «в духе Петипа». В постановке Большого театра общее впечатление другое. Сама сценография менее нарядная и парадная, из-за чего смещается акцент на психологическое содержание. Получается театр в театре благодаря порталной раме, кисти и шнуру, которые присутствуют на протяжении всего балета. Также можно заметить развитие персонажа Дроссельмейера и множество отсылок к постановке В. Вайнонена и другим балетам: «Дон Кихот», «Легенда о любви».

Таким образом, сценические версии Щелкунчика в постановке Вайнонена и Григоровича оформлены одним и тем же художником в разных театрах с разницей в 12 лет. Они различны, так как различна хореография. Общим между работами одного художника является тонкая и искусная работа с цветом, светом и художественным приемом увеличения объектов. «Щелкунчик» в сценографии Симона Вирсаладзе в Мариинском театре – это детская сказка, классическое прочтение в «духе Петипа», это образ «бытового» сновидения, который показывал детско-наивное восприятие мира. А работа Вирсаладзе в Большом театре – это новый балет, метафора смысла жизни и прощание с юностью. Судя по популярности обоих спектаклей, и то, и другое близко современному балетному зрителю.

Примечания

¹ «Легенды русского балета». Симон Вирсаладзе: телецикл / Телеинвест. – Санкт-Петербург, 2020. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZvXTwmlRoIQ&t=433s> (дата обращения 30.05.2022).

² Там же.

³ Ванслов В. В. Симон Вирсаладзе / В. В. Ванслов. – Москва : Советский художник, 1969. – С. 124–125.

⁴ «Музыка цвета»: документальный фильм / ГТРК «Культура». – Москва, 2010. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aOLov8pSsjk> (дата обращения 30.05.2022).

⁵ Чайковский П. И. Балет «Щелкунчик»: запись постановки / Мариинский театр // П. И. Чайковский. – Санкт-Петербург, 2012. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xtLoaMfinbU&t=4103s> (дата обращения 03.03.2022).

⁶ Чайковский П. И. Балет «Щелкунчик»: запись постановки / Большой театр // П. И. Чайковский. – Москва, 1980. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XNNelcbQDbw> (дата обращения 03.03.2022).

⁷ Ванслов В. В. Симон Вирсаладзе / В. В. Ванслов. – Москва : Советский художник, 1969. – С. 88.

⁸ Там же. С. 63.

⁹ Куриленко Е. Н. Проблемы художественного синтеза в балетном спектакле / Е. Н. Куриленко ; Российская акад. наук, М-во культуры Российской Федерации, Гос. ин-т искусствознания. – Москва : ГИИ, 2003. – С. 201–203.

¹⁰ Красовская В. М. Статьи о балете: сборник / В. М. Красовская. – Ленинград : Искусство. Ленинградское отделение, 1967. – С. 7.

¹¹ Там же. С. 9.

¹² Там же. С. 203.

¹³ Ванслов В. В. Симон Вирсаладзе / В. В. Ванслов. – Москва : Советский художник, 1969. – С. 90–92.

¹⁴ Там же. С. 88.

¹⁵ Там же. С. 64–65.

¹⁶ Березкин В. Симон Вирсаладзе // Художники Большого театра / сост. и авт. текста В. И. Березкин. – Москва : Советский художник, 1976. – С. 144.

¹⁷ Френкель М. А. Современная сценография / М. А. Френкель. – Киев : Мистецтво, 1980. – С. 48.

¹⁸ Карп П. М. О балете / П. М. Карп. – Москва : Искусство, 1967. – С. 85–86.

¹⁹ Щелкунчик: описание постановки / Мариинский театр. – Санкт-Петербург, 2022. – URL: <https://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/ballet/shelkun/> (дата обращения 30.05.2022).

²⁰ Ванслов В. В. Симон Вирсаладзе / В. В. Ванслов. – Москва : Советский художник, 1969. – С. 168.

В. А. Третьякова

Выставочная и образовательная деятельность Музея Мирового океана по формированию экологического сознания посетителей

Статья посвящена комплексному исследованию выставочных проектов и образовательной деятельности Музея Мирового океана, связанной с формированием экологического сознания и культуры посетителей музея. В статье дается развернутая характеристика актуальности затронутой тематики для Калининградской области, а также подчеркивается значимость экологических проблем не только для самого западного региона нашей страны, но и для всего мира. Проблема загрязнения вод Мирового океана, глобальное потепление – эти и другие проблемы человечества должны быть освещены в научных музеях с помощью доступных форм взаимодействия с посетителем. Также в статье анализируется эффективность и новизна выставочных проектов и образовательных форм работы с посетителями, обобщается практический опыт музея в создании различных проектов на затронутую тематику.

Ключевые слова: экологическое сознание, окружающая среда, загрязнение Мирового океана, экология Калининградской области

Victoria A. Tretyakova

Exhibition and educational activities of the Museum of the World Ocean to form the ecological consciousness of visitors

The article is devoted to a comprehensive study of exhibition projects and educational activities of the Museum of the World Ocean, related to the formation of environmental consciousness and culture of museum visitors. The article gives a detailed description of the relevance of the topics covered for the Kaliningrad region, and also emphasizes the importance of environmental problems not only for the westernmost region of our country, but for the whole world. The problem of pollution of the waters of the World Ocean, global warming - these and other problems of mankind should be covered in scientific museums. The article also analyzes the effectiveness and novelty of exhibition projects and educational forms of interaction with visitors, generalizes the museum's practical experience in creating various projects on the topics covered.

Keywords: ecological consciousness, environment, pollution of the World Ocean, ecology of the Kaliningrad region

На сегодняшний день технический прогресс человечества достиг небывалых масштабов. Механизация и массовое производство товаров несет за собой как упрощение жизни человека во всех ее сферах, так и опасное приближение глобальной экологической катастрофы. Загрязнение пресных водоемов и Мирового океана, выброс опасных химических веществ, связанных с работой производств и захоронением твердых отходов, массовая гибель морских животных в следствии загрязнения водоемов, браконьерство – все это результат деятельности человека¹.

В 2018 г. пластиковый мусор был обнаружен в самой глубокой точке Мирового океана, Марианской впадине². Данные проблемы невозможно игнорировать, у них нет расы или национальности. Это общечеловеческая беда.

ФГБУК «Музей Мирового океана» в Калининграде – комплексный морской музей, реализующий свою деятельность по многим направлениям: как музей научный, технический, исторический. Популяризация науки об океане, бережное отношение к природным ресурсам, формирование экологического сознания – ведущие направления работы. Экологическое сознание – это понимание необходимости охраны природы, осознание того, что каждый человек несет ответственность за сохранение как отдельных видов животных и растений, так и в целом жизни на Земле³. Поэтому комплектование фондовых коллек-

ций, экспозиционно-выставочная, культурно-образовательная, информационно-просветительская деятельности, безусловно, подчинены данной концепции работы музея.

Естественнонаучные музеи среди всех учреждений культуры обладают наиболее широкими возможностями для осуществления научно-просветительской работы. Особая роль и значение отводится формированию экологического сознания, работе по воспитанию экологической грамотности гостей Музея Мирового океана. Деятельность музеев по комплектованию и хранению обладает безграничным потенциалом для введения предметов в научный оборот, осуществления исследовательской деятельности. Логичным результатом данных процессов становятся выставки и экспозиции, являющиеся эффективной формой для формирования экологического сознания и просвещения. Музейные коллекции превращаются в объекты познания, приобретают коммуникативные функции.

Яркими примерами «говорящих» экспозиций для нашего музея являются «Мир океана. Прикосновение», где представлены самые редкие и интересные виде раковин морских моллюсков и кораллы, а также экспозиция с открытым фондохранилищем «Глубина», где демонстрируется один из самых крупных экспонатов музея, скелет кашалота, а также глубоководный обитаемый аппарат «МИР». Эти и другие виды экспонатуры знакомят посетителей с разными разделами познания водной стихии, «рассказывают» о биологии океана, о глубоководных исследованиях и т. д. Нельзя не отметить, что вышеназванные экспозиции музея являют собой концептуальное представление многих фондовых коллекций с возможностью добавлять или менять предметный ряд блоков. Живые, динамичные подходы в демонстрации предметов дают прекрасную возможность знакомить посетителей со всем коллекционным разнообразием музея в условиях ограниченных экспозиционных площадок⁴. Собрание музея на данное время насчитывает более 100 тыс. единиц хранения. Тему формирования экологического сознания поддерживают палеонтологическая, зоологическая, таксидермическая, остеологическая коллекции, каждая из которых насчитывает тысячи единиц хранения. Самыми объемными по числу образцов являются палеонтологическая коллекция (более 11 тыс. единиц хранения), конхиологическая коллекция – коллекция раковин моллюсков (10,5 тыс. единиц хранения). Коллекция кораллов состоит из более чем 1200 образцов. Коллекция биологических предметов, включающая предметы разных групп хранения – таксидермические и остеологические образцы, влажные препараты, сухие образцы, насчитывает суммарно более 2000 единиц⁵. Все эти и другие музейные предметы становятся главными и основными действующими лицами в создании экспозиций Музея Мирового океана. Каждым выставочным проектом сотрудники музея стараются обратить внимание общественности на уникальные особенности и проблемы биотической системы Мирового океана. Комплексные выставки с участием разных фондовых коллекций позволяют многогранно и точно рассказывать о разных аспектах изучения водных ресурсов нашей планеты, биологии океана, флоры разных континентов.

Надо отметить, что музеем не ведется специальная добыча редких видов растений и животных. Благодаря давней дружбе с Калининградским зоопарком музей регулярно пополняет свои коллекции дериватами животных. Так, в 2021 г. Музей Мирового океана совместно с Дарвиновскими музеем (Москва) реализовал выставочный проект «Сокровища контрабандистов», затрагивающий острую проблему незаконного отлова, уничтожения редких, вымирающих видов рыб и животных с целью продажи. Посетители выставки увидели представителей фауны, являющихся источником дохода для контрабандистов, а также шкуры, бивни, рога, плавники и различные дериваты, ради которых безжалостно уничтожаются даже самые редкие виды животных.

Многочисленные отзывы посетителей позволяют надеяться, что после знакомства с экспонатами ни один человек не станет способствовать контрабанде животных и негуманному к ним отношению.

Выставочная деятельность Музея Мирового океана продолжилась не только в стенах экспозиционных корпусов, куда можно пройти только за оплату входного билета. Также ведется активное создание временных выставочных проектов на открытой территории музея, ознакомиться с которыми может любой желающий. Ярким проектом в череде экспозиций под открытым небом стала выставка «Вещество изначальное», посвященная воде: ее химическому составу, происхождению, воде в теле человека, составу

гидросферы, особенностям и проблемам Балтийского моря и Куршского залива, рекам и озерам Калининградской области. Выставка позволяет гостям музея не только поближе познакомиться с самим «веществом изначальным», но и взглянуть на Балтику с другого ракурса: не туристического и пляжного, а соприкоснуться с нарастающими проблемами и особенностями, требующими постоянного внимания.

Помимо выставок, раскрывающих тайны водных ресурсов нашей планеты, Музеем Мирового океана создаются и экспонируются выставки, посвященные уникальным природным объектам Калининградской области. Балтийская коса, наряду с более известной Куршской косой, является одним из таковых. Это узкая полоска суши, покрытая песками и хвойными лесами, разделяет Балтийское море и Куршский залив. Обнаруженная и задокументированная еще в XIII в., Балтийская коса на сегодняшний день по праву стала не только частью природного, но и исторического наследия Калининградского региона. Выставка «Балтийская коса – terra incognita» для жителей и гостей нашей области оказалась запоминающимся и очень информативным проектом, где были использованы письменные источники, фотоматериалы различных архивов, воспоминания бывших жителей области и многое другое.

Помимо экспозиционно-выставочной деятельности, которую ведет Музей Мирового океана на базе собственных площадок, большую роль и потенциал мы видим в таком направлении деятельности, как передвижные выставки. Благодаря данному направлению возможно эффективное взаимодействие музей-аудитория, демонстрация результатов исследований ученых в доступной форме, организация диалога между современной наукой и образованием. Передвижные выставочные проекты реализуются на стыке как выставочной работы, так и музейной педагогики, потому что основная аудитория для подобных проектов – детская.

На данный момент фонд передвижных выставок естественнонаучной направленности насчитывает более двадцати наименований. В это число входят такой громкий фотопроjekt, как «Золотая черепаха», выставки «Морские исполины Командорских вод», «Водоросли Балтийского моря», «Спасем Арктику», «Белуха – белый кит» и т. д.

Работа с каждой передвижной выставкой включает в себя три этапа: экспонирование на площадке Музея Мирового океана, демонстрация в каком-либо образовательном учреждении и дальнейшее проведение лекций и сбор обратной связи. Третий этап является одним из самых важных, так как именно он определяет насколько информация, представленная на планшетах, была эффективно усвоена и затронула не только ум, но и душу зрителя.

В основе выставки «Водоросли Балтийского моря» – результаты исследования и мониторинга морского нефтяного месторождения «Кравцовское», проводимого учеными лаборатории морской экологии Атлантического отделения Института океанологии им. П. П. Ширшова (Калининград) в 2012 г. В ходе данной работы подробно изучены водоросли юго-восточной части Балтийского моря прибрежной зоны. Выставка состояла из двух экспозиционных блоков: стендов с подробным рассказом о водорослях, о деятельности ученых, фотографиями и предметного ряда – образцов водорослей, микроскопов с соответствующими препаратами. Работа выставки началась с открытия, участниками которого стали преподаватели биологии, экологии, географии. Между педагогами и сотрудником Института океанологии состоялся активный диалог, в ходе которого были отмечены тот факт, что подобный диалог невозможен без участия музея и его подкрепления нашими музейными формами⁶.

Культурно-образовательная деятельность музея также насчитывает большое количество проектов, направленных на формирование экологического сознания посетителей. Самой яркой и эффективной можно назвать акцию «Белый парус – чистый океан», ставшую традиционной. Приуроченная к Всемирному дню океанов, акция традиционно объединяет под своим «парусом» десятки школьников, студентов, волонтеров и просто неравнодушных жителей города с одной целью – уборки прилегающей к музейной набережной акватории, а также берегов Балтийского моря. Сотрудники музея, волонтеры выходят на музейных лодках, берут специальное оборудование, происходит обучение участников акции правильной утилизации отходов, технике безопасности во время отдыха на природе. Таким образом, музей призывает не быть равнодушными к общей проблеме загрязнения природных ресурсов.

Деятельность по формированию экологического сознания посетителей Музея Мирового океана является приоритетной в нашей работе. Все экологические проекты музея направлены именно на эмоциональное вовлечение посетителя. Мы искренне надеемся, что забота о планете станет обычным и при этом важным делом для всех людей без исключения.

Примечания

¹Зобков М. Б., Есюкова Е. Е. Микропластик в морской среде: обзор методов отбора, подготовки и анализа проб воды, донных отложений и береговых насосов // Океанология. 2018. № 1. С. 149–157.

²Пластик в океане // Журнал National Geographic». 2018. № 177. С. 55–68.

³Лихачев Б. Т. Педагогика: Курс лекций// Учеб. пособие для студентов, педаг. уч. заведений и слушателей ИПК и ФПК. – 4-е изд., перераб. и. доп. М.: Юрайт-М. 2001. с. 57 / URL: https://do-portal.ksla.kg/wp-content/uploads/2018/10/Pedagogika_Lihachev-BT.pdf.

⁴Главная страница официального сайта ФГБУК «Музей Мирового океана» – URL: <https://www.world-ocean.ru/ru/>.

⁵Концепция развития ФГБУК «Музей Мирового океана» на период 2018–2022 гг.

⁶Молоканова Т. В., Байкова И. Б. Передвижная выставка как эффективная форма экологического просвещения в современных условиях // Научно-практический журнал «Вестник ИрГХА». 2016. № 57. С. 124–127.

Актуальные практики повышения общественной значимости музеев

Автором рассматриваются современные российские музейные проекты, нацеленные на культурно-нравственное воспитание отечественной аудитории. Расставляя акценты на multifunctionality, versatility and public accessibility within the walls of the museum space, museums try to find an approach to almost every visitor or organization, find solutions in the most unusual situations. Museums and other cultural institutions allow our society to be at the center of cultural events and take part in projects such as «Pushkin Map», the Assembly of Peter's Museums of Russia, «Art.RF».

Ключевые слова: музей, межмузейные проекты, культурно-нравственное воспитание, молодежная аудитория

Tatiana G. Volobueva

Current practices to increase the public importance of museums

The author examines modern Russian museum projects aimed at the cultural and moral education of the domestic audience. Placing emphasis on multifunctionality, versatility and public accessibility within the walls of the museum space, museums try to find an approach to almost every visitor or organization, find solutions in the most unusual situations. Museums and other cultural institutions allow our society to be at the center of cultural events and take part in projects such as «Pushkin Map», the Assembly of Peter's Museums of Russia, «Art.RF».

Keywords: museum, intermuseum projects, cultural and moral education, youth audience

В настоящее время российские музеи переживают очередную трансформацию в культурной сфере. После пандемии COVID-19, когда доступ в музеи был ограничен, ей на смену пришли экономические, политические и культурные санкции, введенные Евросоюзом и США в отношении Российской Федерации. В нелегкой геополитической обстановке и условиях экономического кризиса музеи актуализируют патриотическую, духовно-нравственную тематику, пересматривают и оптимизируют пути взаимодействия с обществом. Музейное сообщество целенаправленно предпринимает поиск новых идей и проектов для отечественного посетителя, расширяет свои возможности и целевые аудитории путем участия в межинституциональных проектах.

Выходя за рамки музейного пространства, сегодня создаются масштабные проекты и программы с участием других институций. В целях популяризации культурных мероприятий среди молодежи Министерством культуры РФ в рамках Национального проекта России «Культура» в сентябре 2021 г. создана программа «Пушкинская карта», в которой участвуют граждане РФ от 14 до 22 лет. На средства, выделенные из федерального бюджета, предлагается посещение театров, музеев, филармонии, библиотек, концертных организаций¹. На заседании комиссии Государственного совета РФ в марте 2022 г. Министр культуры РФ О. Б. Любимова отметила активное участие молодежи в данной программе. Карту оформили 4 млн 700 тысяч молодых людей, в афише размещено 70 тысяч «Пушкинских» мероприятий, куплено 6 млн билетов. Самые популярные музеи: Третьяковская галерея – более 130 тысяч посещений по Пушкинской карте; Государственный мемориальный музей А. А. Кадырова – 43 тысяч посещений; Государственный Эрмитаж – 37 тысяч посещений².

В настоящее время программа успешно реализуется, из чего можно сделать вывод: этот способ популяризации музеев, театров представляет из себя значимый социокультурный проект, направленный на разностороннее развитие личности. Возможность посещения разнообразных учреждений и мероприятий позволяет молодежной аудитории участвовать в культурной жизни, регулярно посещать и знакомиться с площадками и новыми проектами. Однако, программу необходимо поддерживать в школах, вузах и других учебных заведениях в регионах и субъектах РФ, развивая и направляя молодежную

аудиторию в контексте культурно-нравственного воспитания. Объединение с региональными министерствами образования и культуры, широкое продвижение возможностей «Пушкинской карты» на образовательных семинарах и вебинарах, поддерживаемых платформой «PRO.Культура.РФ», помогают в организации посещения учреждений культуры жителям в районных и областных центрах, что содействует познанию своей национальной культуры и историко-культурного наследия.

В 2021 г. при поддержке Министерства культуры РФ был разработан масштабный межмузейный проект «Ассамблея петровских музеев России», который приурочен к 350-летию со дня рождения императора Петра Великого, отмечаемому в 2022 г. В Санкт-Петербурге в Атриуме Комендантского дома Петропавловской крепости на учредительном собрании Ассамблеи выступила заместитель министра культуры РФ А. Ю. Манилова, отметив, что «Ассамблея объединяет все музеи всех городов из всех регионов, чья история напрямую связана с деяниями российского императора Петра Великого»³. Данный проект объединил в себе как федеральные музеи – ГМЗ «Петергоф», Государственный исторический музей, Музеи Московского Кремля, так и региональные и муниципальные музеи из Воронежа, Архангельска, Дербента, Омска и других городов, хранящие реликвии и предметы эпохи Петра Великого, всего более 100 музеев из 70 городов и 31 региона России⁴. Летом 2022 г. в Воронеже на собрании Ассамблеи петровских музеев России врио генерального директора ГМЗ «Петергоф» Р. В. Ковриков, отметил, что «цель Ассамблеи – создание мостов между музеями, налаживание межмузейной коммуникации для реализации новых смелых, инновационных проектов»⁵. Такие масштабные проекты нацелены на популяризацию, развитие и сохранение национального историко-культурного наследия. Для отдаленных регионов и небольших городов это является привлекательной акцией и способом привлечения отечественных посетителей для изучения и более близкого знакомства с храняемыми местными музеями культурными ценностями. Межмузейный проект «Ассамблея петровских музеев России» развивает корпоративные связи, способствует культурному обмену и взаимодействию между регионами, создает информационные поводы, вслед которым СМИ и интернет-порталы наполняют информационное пространство новыми и интересными событиями, приобщая посетителей к петровской истории России.

Сегодня музейные сотрудники занимают активную позицию, широко разворачивая выставочную деятельность, предлагая межмузейные выставки новых форматов. На 2022 г. музей-заповедник «Петергоф» запланировал 19 музейных выставок в своих стенах и других музеях, таких как Государственный Русский музей 09.06.2022–12.09.2022 «Петр Великий в русской художественной культуре XVIII–XIX веков», 12.08.2022–30.10.2022 «Молниям и волнам победитель» к 350-летию со дня рождения Петра I в Калининградском областном историко-художественном музее и другие выставочные проекты⁶.

Эффективность музейной коммуникации в сотрудничестве с другими музеями очевидна, так как открытие выставки активно освещается в СМИ и на официальных сайтах музеев, а участие знаменитых музеев мирового уровня привлекает внимание широкой аудитории. Эти и другие качества межмузейных проектов отмечались и ранее⁷. Знаковым событием в рамках празднования 350-летия дня рождения Петра Великого летом 2022 г. стала выставка «30 картин из жизни Петра Великого. 2022», организованная совместно Русским музеем, ГМЗ «Петергоф», Санкт-Петербургской Академией художеств и ПАО «Газпром» на Марсовом поле в Санкт-Петербурге. Неоспоримой ценностью этого проекта является реконструкция им городского праздника XIX в., который был организован императором Александром II в честь 200-летнего юбилея Петра I, а также современная мультимедийная интерпретация экспозиции. В социальных сетях создана страница VK⁸, где есть возможность увидеть и услышать виртуальную версию выставочного проекта, видеогид загружен на платформу izi.travel, можно увидеть интересные факты истории и создания проекта. Такая выставка является общественной демонстрацией нашего единства и исторической преемственности, поддержкой стратегической политики нашего государства по аналогии со стремлением первого российского императора «возвращать и укреплять».

После завершения выставки на Марсовом поле 16 современных картин переданы на хранение ГМЗ «Петергоф», в продолжение данного проекта запланирован тур по российским городам: Псков, Новгород, Владимир. Также предполагается создание мультимедийного проекта с аналогичным названием, который будет представлен в исторических парках России в рамках культурного проекта «Россия – моя история»⁹.

Развитие межмузейной деятельности с поддержкой государством выставочных проектов, нацеленных на эффективное использование культурных ресурсов в духовно-нравственном и патриотическом воспитании нашего общества, на сегодняшний день актуальна и необходима. Продвижение таких музейных проектов и выставок в российских регионах положительно влияет на культурное образование и заинтересованность гражданского общества в истории России.

Музеи стараются активно внедрять идеи и проекты, взаимодействуя с местным сообществом. Прислушиваясь к запросам и интересам местного населения, музеи разворачиваются в сторону культурного развития своей аудитории, расставляя акценты на многофункциональность, многогранность и общественную доступность в стенах музейного пространства. Тем самым, получают обратную связь в результате регулярных посещений местной аудиторией, являясь связующим звеном взаимодействия со школами, молодежью, семьями. В статье Ю. В. Зиновьевой и Ю. Ю. Мацкевич «Музей и его партнеры: взаимодействие с местным сообществом» ярко отображена идея взаимодействия общества с музеями, стремление и приобщение населения к музейным инициативам через создание обществ друзей, социальные сети, музейные клубы и другие организационные союзы¹⁰. Поиск новых форм, методов и способов коммуникации со своей аудиторией необходим самим музеям, так как меняется социальная среда нашего общества. Культура участия активно внедряется в музеи. «Успешное использование формата соучастия предполагает нахождение таких партиципаторных платформ, чтобы контент, который создают и которым делятся непрофессионалы, приобретал привлекательную для всех участников процесса форму»,¹¹ – отражает идею Нина Саймон в статье «Партиципаторный музей».

В качестве примера можно привести успешное развитие Тотемского музейного объединения под руководством директора А. М. Новоселова в городе Тотьма Вологодской области. Оно аккумулировало разные творческие направления: «Центр развития культуры «Тотьма», дом традиции и ремесел «Морошка», творческое объединение «Неформат», творческое пространство «Антресоль» и объединило 8 музеев¹². Музей – это не только сохранение истории, но и развитие музейного пространства, творческой деятельности и реализации проектов, таких как «Стирая границы». Проект реализован в 2018–2019 гг. для детей с ОВЗ и детей без ограничений здоровья с целью научить взаимодействовать друг с другом, принимая особенности каждого ребенка. «В Тотьму приезжают музейные работники изучать и перенимать опыт, из окрестных сел, школа музейного развития «За пределами столиц» дает азы, как успешно проводить экскурсии, быть грамотным специалистом, найти друзей, важно делать дело, важно расти», – рассказывала ученый секретарь объединения Мария Правдина в телевизионной программе «Музеи без границ»¹³.

Вступая во взаимодействие с другими сообществами, музеи занимаются поиском и находят нестандартные решения, расширяя круг общения и развивая свой потенциал, находя новые форматы привлекательности для инклюзивной категории посетителей. В июне 2022 г. в Санкт-Петербурге прошла Всероссийская научно-практическая конференция «Собаки – проводники России» в рамках культурной программы для делегатов конференции (40 человек) с собаками-проводниками были проведены экскурсии по Нижнему парку и Екатерининскому корпусу в музее-заповеднике «Петергоф»¹⁴, также делегаты с четвероногими помощниками посетили Государственный Эрмитаж¹⁵, где в рамках программы «Молодость» был представлен инклюзивный проект «Незрячие помощники» с тактильными экспонатами выставки в Главном штабе музея. Данное мероприятие было организовано впервые. Для музеев, их сотрудников, а также других посетителей музея это был интересный опыт взаимодействия и общения с «четвероногой аудиторией». Такие проекты дают возможность проявления участия, терпимости и поддержки при взаимодействии с инклюзивной категорией нашего общества.

Современная молодежная и подростковая аудитория является самой сложной и уязвимой аудиторией, для этого нужен поиск новых форматов общения и удобных каналов коммуникаций. Интересным решением стало проведение в Красnodарском краевом выставочном зале в мае–июне 2022 г. персональной выставки 14-летней Лизы Авдеевой «Грани творчества», ставшей известной благодаря своим пронзительным картинам «Мы вместе», «Солдат с ребенком» и другие работы военно-патриотической тематики. В продолжении данной выставки был создан в сфере IT-технологий Национальный благотворительный проект «ИскусствоZA.РФ»¹⁶ – виртуальная галерея, где воссоздается атмосфера

выставочной «площадки» – в онлайн-режиме можно ознакомиться с работами Лизы, оставить свои комментарии и поделиться впечатлениями. Такой проект проходит в поддержку народного искусства и талантливой молодежи в рамках патриотического воспитания.

Таким образом, можно констатировать, что сегодня создаются условия для культурного развития и нравственного воспитания наших сограждан. Доступная среда позволяет приобщиться к музейным и выставочным проектам самой разносторонней аудитории. Музеи и другие культурные институции позволяют нашему обществу быть в центре культурных событий и принимать непосредственное участие в проектах.

Актуальной задачей музейного сообщества на сегодня является продолжать наращивать и укреплять позиции участия в культурно-образовательной направленности совместно с партнерами – создание консолидации, в основе которой лежит интеграция культурных традиций, науки и педагогики.

Представление музейных и социокультурных проектов на самых разных площадках страны, в том числе интерактивных, имеет высокую общественную значимость. Масштабные проекты способствуют единению и укреплению культурных связей между музейным и гражданским сообществом, которое необходимо продолжать развивать в пространстве нашего государства. С позиции культурно-нравственного воспитания музеи сегодня стараются найти для российского общества, в частности, для молодежи и подростков, интересные форматы и каналы коммуникаций. Несмотря на сложную экономическую обстановку, музеи продолжают активно представлять свои проекты и выставки, становятся более доступными и интересными для самой разнообразной и требовательной аудитории.

Примечания

¹ Программа «Пушкинская карта». URL: <https://www.culture.ru/pushkinskaya-karta> (дата обращения 08.05.2022 г.).

² Заседание комиссии Государственного совета Российской Федерации. URL: https://culture.gov.ru/press/news/na_gossovete_po_kulture_obsudili_razvitie_programmy_pushkinskaya_karta/ (дата обращения 08.05.2022 г.).

³ Ассамблея петровских музеев России. URL: https://culture.gov.ru/press/news/boleee_100_uchrezhdeniy_kultury_iz_70_gorodov_rossii_voshli_v_assambleyu_petrovskikh_muzeev/ (дата обращения 08.05.2022).

⁴ Там же.

⁵ Мероприятия Ассамблеи петровских музеев России. URL: <https://peterhofmuseum.ru/news/2022/1236> (дата обращения 09. 07.2022).

⁶ Информация предоставлена службой изучения и сохранения памятников культурного наследия ГМЗ «Петергоф».

⁷ Зиновьева Ю.В. Межмузейные проекты в развитии культурного пространства Санкт-Петербурга // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 2 (31). С. 104–107.

⁸ Выставка «30 картин из жизни Петра Великого. 2022.» URL: <https://vk.co//m/30paintings> (дата обращения 25.06.2022).

⁹ Выставочный проект «30 картин из жизни Петра Великого. 2022.». URL: <https://informpskov.ru/news/397670.html> (дата обращения 08.09.2022)

¹⁰ Зиновьева Ю. В., Мацкевич Ю. Ю. Музей и его партнеры: взаимодействие с местным сообществом // Музей в мире культуры. Мир культуры в музее : материалы Всерос. науч.-практ. конф., посвящ. 25-летию каф. музеологии и культурного наследия, 5–6 дек. 2013 г. Санкт-Петербург: СПбГАК, 2015. С. 91.

¹¹ Саймон Н. Партиципаторный музей. Москва: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2017. С. 9.

¹² Тотемское музейное объединение. URL: <https://totma-region.ru/org/mbuk-totemskoe-muzeinoe-obedinenie.html> (дата обращения 02.05.2022).

¹³ Музеи без границ. Тотемское музейное объединение. // Фонд Владимира Потанина/ Вед. Ф. Толстая. Канал «Культура». 02.05.2022.

¹⁴ Специальная экскурсия в Петергофе. URL: <https://peterhofmuseum.ru/news> (дата обращения 23.07.2022).

¹⁵ Собаки-проводники в Эрмитаже. [URL: <https://spbcult.ru/news/post-relizyi/sobaki-prishli-v-ermitazh/>] (дата обращения 23.07.2022).

¹⁶ Национальный благотворительный проект «ИскусствоЗА.РФ». URL: <https://iskusstvoza.ru/> (дата обращения 26.06.2022).

Л. М. Пергамент

Исторический квест как современная форма музейной интерпретации археологического наследия

Данная работа посвящена презентации исторического квеста как современной формы музейной интерпретации археологического наследия. В рамках мероприятий к 800-летию со дня рождения национального героя России сотрудниками Государственного музея-заповедника «Херсонес Таврический» разработан квест-выставка «Легенда средневековой Руси – Александр Невский». В статье дан обзор содержания, раскрыты основные принципы, обозначены методические приемы проведенного проекта.

Ключевые слова: исторический квест, интерпретация археологического наследия, археологические памятники, Херсонес Таврический

Lyudmila M. Pergament

Historical quest as a modern form of museum interpretation of archaeological heritage

This paper is devoted to the presentation of the historical quest as a modern form of museum interpretation of the archaeological heritage. As part of the events dedicated to the 800th anniversary of the birth of Russia's national hero, the State Museum-Reserve Tauric Chersonesus staff has created a quest-exhibition, «Alexander Nevsky – Legend of Medieval Rus». The paper provides an overview of the content, reveals the basic principles, and discusses the project's methodology.

Keywords: historical quest, interpretation of the archaeological heritage, archaeological sites, Tauric Chersonesus

Музейная интерпретация археологического наследия – наиболее распространенная форма творческого осмысления одного из видов культурного и природного наследия. Несмотря на то, что понятие «интерпретация» трактуется достаточно широко, оно применимо к процессу освоения человеком объектов археологического наследия. Разные формы музейной интерпретации имеют значительный потенциал для формирования коллективной памяти. Сегодня интерпретация наследия все реже идет по пути простого сообщения фактической информации, но раскрывает глубокие смыслы, прибегая к иллюстративным средствам, способствует формированию когнитивных и эмоциональных связей между объектами наследия и человеком.

Музей является особым креативным пространством, наиболее приспособленным к интерпретации культурного наследия, в широком смысле этого понятия¹. С древних времен музей выступает как инструмент интерпретации. Интерес к древним артефактам как зримым символам культурной памяти прошлого первоначально привел к коллекционированию, а затем и к появлению музеев. Вся деятельность музеев так или иначе замыкается на интерпретации культурного наследия, можно сказать, что «музей – пространство интерпретации наследия». Как отмечает в своих исследованиях С. Пиляк, музей и музейная деятельность занимают особое место в методологии интерпретации. Музей создает особый ритм исторического времени, а также условия для комфортного восприятия и осмысления артефактов².

В современном, быстро меняющемся мире музей призван хранить и передавать социокультурный опыт, объяснить ценность артефакта, ценность прошлого и смысла настоящего. В этом случае артефакт выступает как основа для музейной интерпретации³. На сегодняшний день сформировалось особое понятие музейной интерпретации. Это глубокий, многоуровневый процесс толкования объектов культурного и природного наследия в контексте музейного дискурса в целом⁴. С развитием музейных технологий посетитель все больше привлекается к процессу интерпретации, музей таким образом предлагает соавторство в создании эмоций. «Культура участия» (англ. participatory culture) является важным инструментом повышения роли аудитории в развитии интерпретации культурного наследия⁵.

В Государственном музее-заповеднике «Херсонес Таврический» г. Севастополь, вопросам интерпретации археологического наследия занимаются уже больше 130 лет⁶. Археологические памятники и артефакты, обнаруженные методом археологических раскопок, составляют фондовую коллекцию музея и являются неотъемлемой частью музея-заповедника. Именно благодаря интерпретации музейных коллекций современный посетитель может раскрыть для себя информационный потенциал наследия. Так складывается понимание назначения и функций того или иного памятника, формируется представление об историческом прошлом древнего города.

Археологические памятники – сложные для посещения и восприятия объекты. Посетители видят руины древних поселений, потерявшие свой первоначальный облик, нынешний вид не отражает их первоначального назначения. Вспомним, как М. Горький пишет в своем очерке о Херсонесе: «На утесе, омываемом беспокойными волнами Понта, лежат груды камня, зияют глубокие ямы и возвышается полуразрушенная стена, массивностью своей напоминающая постройки мифических циклопов, – вот все, что осталось от Херсонеса Таврического...»⁷.

Акцентируя внимание посетителя на социальной значимости археологического наследия как компонента современной культуры, сотрудники музея, помимо классических, научных форм музейной интерпретации наследия используют и современные формы. Своего рода инновационным подходом, стало создание исторических квестов (англ. historical quest).

Проведение квестов – своеобразный тренд в музейном проектировании. Сегодня многие музеи общаются с аудиторией посредством проектов именно этого типа, рассказывая в игровой форме об основах искусства и художественном образовании, об истории, науке и технике, развивая любознательность, наблюдательность и воображение. Квесты – пример сложной, составной интерпретации наследия, участие в которой принимают хранители, научные сотрудники, методисты и экскурсоводы. М. Кочиева утверждает, что квесты «стали приметой нашего времени», несмотря на то что квесты – это изначально иностранное явление, исследователь находит элементы квестов и в советских играх, таких как «Зарница» и «Что? Где? Когда?». Она предлагает следующую типологию музейных квестов:

- по целевому принципу: познавательный; исследовательский; игровой; адаптационный;

- по структуре и методике проведения: «Шаг за шагом»: квест построен на последовательности заданий, каждое из которых вытекает из предыдущего; проблемный; вопросный; поисковый; театрализованный; комбинированный;

- по месту проведения: в пространстве экспозиций, за пределами экспозиций; комбинированный (сочетание экспозиционного пространства)⁸.

Исторический квест для Херсонеса – это совершенно новый формат и уникальное событие. Одним из первых опытов создание исторического квеста в музее – квест-выставка «Легенда средневековой Руси – Александр Невский», апробация которой успешно прошла в Херсонесском музее в 2021 г. Тема для квеста была выбрана не случайно: в 2021 г. отмечалась юбилейная дата – 800-летие со дня рождения национального героя России, святого благоверного князя Александра Невского, великого государственного деятеля и полководца. История жизни Александра Ярославовича разделена на несколько зон, в каждой из которых присутствует как информационная, так и игровая часть. В сопровождении опытного экскурсовода посетители в игровой форме познакомились с жизнью русского полководца, его родословной, «проходили» боевой путь героя, открывают для себя многогранную личность князя как одного из символов русской цивилизации, мудрого человека, святого. Связь с Херсонесом была проведена через линию христианства и семьи, так как именно в Херсонесе состоялось Крещение киевского князя Владимира, событие, которое сыграло важную роль в становлении Киевской Руси.

Цель, которую ставили перед собой создатели квеста, – это популяризация Государственного музея-заповедника «Херсонес Таврический» посредством создания нового формата работы с юной аудиторией.

В задачи исторического квеста входило:

- Содействовать формированию у посетителей духовно-нравственные ценности, знаний истории родной страны и осознание личной причастности к ней.

- Сформировать представление об истории противостояния северо-западных территорий Средневековой Руси с Золотой Ордой, Шведской армией, воинами Ливонского ордена.

- Исследовать биографию и политическую деятельность князя Александра Ярославовича Невского.

- Рассмотреть особенности воспитания детей княжеского рода и особенности русского быта в Средние века.

Целевая аудитория, для которой создавался квеста, – это школьники 3–7-х классов и семьи с детьми. В работе необходимость грамотно представить информацию сочеталась со стремлением подать детям материал в интересной для них форме.

Разрабатывая квест, создатели опирались на следующие принципы:

- Посетители должны воспринимать квест не как учебную деятельность, а как интересное и приятное времяпрепровождение, которое повышает опыт освоения археологического наследия.

- Квест разработан с учетом специфики археологического музея, т. е. фокусируется на памятники и исторические события, связанные с древним Херсонесом.

- Механика квеста построена на мотивации аудитории. Ведущий активно вовлекает участников, связывая контент с их личными знаниями, интересами, чувствами и ценностями, а также поощряя на новые открытия, провоцируя их на дополнительные размышления и вызывая чувство удовлетворения от всего, что проживалось в ходе игры.

Ограниченность пространства стала одним из условий, подтолкнувших к трансформации обычного квадратного шатра общей площадью 100 квадратных метров в игровую лабиринт. Создатели предлагали участникам квеста череду зон, каждая из которых помогала аккумулировать впечатления и понять взаимосвязь очередного этапа жизни Александра Невского и соответствующего временного периода истории древней Руси. Границы между зонами создавались с помощью информационных полотен с аннотационными, адаптированными для детей текстами. Создавая таким образом понятную последовательность из стандартной истории как формы, удалось представить историю как структуру и далее соединить ее с конкретным местом, дав юным участникам возможность почувствовать себя настоящими исследователями.

Квест начинается с зоны генеалогического древа, где было наглядно показана связь Александра Невского с семьей Рюриковичей. В этой же зоне с помощью иллюстрированного объекта под условным названием «Княземер» юные посетители могли сравнить свой рост с ростом князя в разные ключевые моменты его жизни.

Далее следует военная зона, в которой при помощи сочетания современных материалов и иллюстраций в точном масштабе древних оружейных артефактов давалась возможность сопоставить вес буторского оружия и современных гирь, а также узнать, как выглядели секира, меч, сабля, боевой топор, палица и булава. Здесь же представлена структура русского войска.

В отдельной зоне располагался большой макет «Ледовое побоище», на котором по принципу игры в солдатики дети могли принять участие в инсценировке военных действий. Такой игровой метод помогает расширить и усложнить понимание значимости военной стратегии. Несмотря на то, что военные зоны традиционно более интересны мальчикам, девочки, по нашим наблюдениям, также принимали активное участие в этой игре.

После активной игры посетителей приглашают на мастер-класс по древнерусскому письму. Специально для квеста были разработаны небольшие учебные пособия, в которых рассказывается история славянской письменности. С помощью образцов различных типов письма посетители могли попробовать написать свои современные имена глаголицей или кириллицей. Художниками-декораторами был создан арт-объект, внешне напоминающий инкрустированную драгоценностями средневековую книгу. В ней можно было открыть 3D-вкладки, показывавшие церковь древнего Великого Новгорода и план города. С помощью этой книги посетители получали возможность провести параллель между современной обыденностью и повседневной жизнью Средневековой Руси. Тут же был представлен стилизованный сундучок с муляжами берестяных грамот XII–XIII вв., свидетельствующие о том, что новгородцы в те далекие времена были грамотными.

В завершение посетителей ждала большая интерактивная карта современных храмов и памятных мест, названных в честь святого Александра Невского. Она наглядно демонстрировала, что храмы, посвященные этому святому, возведены повсюду в православном мире. Такой обширная география дает повод задуматься о масштабе личности, побуждает к обсуждению и обмену мнениями.

В приведенном в качестве примера квесте, прежде всего, рассказывается о человеческих качествах, которые помогли князю стать защитником Руси, святым, почитаемым сразу после кончины. При каждой встрече с главным героем рассматривались разные аспекты его жизни, раскрывая три основных ипостаси Александра Невского – мудрый правитель, талантливый военачальник и защитник интересов Русской Православной церкви. Посетители получали возможность пройти по пути личной интерпретации, создавая для себя неожиданные сопоставления. В финальной точке квеста каждый участник мог путем голосования определить, какая именно сторона жизни Александр Невский наиболее существенная – русский князь, великий воин или православный святой.

Примечания

¹ Евлампиев И. И. Идея музея в контексте европейской модели культуры и ее постмодернистское отрицание // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 3 (24). С. 103–114. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ideya-muzeya-v-kontekste-evropeyskoj-modeli-kultury-i-ee-postmodernistskoe-otritsanie/viewer> (дата обращения 01.11.2022).

² Пиляк, С. А. Интерпретация материального культурного наследия в контексте музея // Идеи и идеалы. 2020. Т. 12, № 3, ч. 2. С. 337–351.

³ Мастеница Е. Н. Феномен музея: Опыт музеологической рефлексии // Вопросы музеологии. 2011. № 1 (3). С. 20–30.

⁴ Словарь актуальных музейных терминов (авт.-сост. М. Е. Каулен, А. А. Сундиева, И. В. Чувилова, О. Е. Черкаева, М. В. Борисова, Л. П. Хаханова, Л. И. Скрипкина) // Музей. 2009. № 5. С. 49–68.

⁵ Ересова, В. В. Модернизация музейной коммуникации в условиях общества потребления // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2019. № 2 (39). С. 92–96.

⁶ Государственный историко-археологический музей-заповедник Херсонес Таврический // URL: <https://chersonesos-sev.ru/> (дата обращения 29.10.2022).

⁷ Херсонес Таврический. Очерк. Публицистика М. Горького. URL: <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-324.htm> (дата обращения 29.10.2022).

⁸ Кочиева М. Квестомания // Музей. № 3. 2018. С. 15–21.

П. П. Серебряков

**Формирование византийских коллекций в России
во второй половине XIX – начале XX в.: основные этапы**

Рассмотрены основные периоды и события, связанные с формированием византийских коллекций Российской Империи, изменения исторического и культурного контекста и их влияние на развитие данного процесса. Затрагивается вопрос экспедиционной и собирательской деятельности отдельных исследователей, ее значимости в контексте формирования коллекций. Особое внимание отводится характеру собранного материала, многие образцы которого носят описательный характер.

Ключевые слова: Византия, коллекции, коллекционирование, археология, экспедиции, фотография

Pavel P. Serebryakov

**Formation of Byzantine collections in Russia
in second half of XIX – beginning of XX c.: the primary stages**

Main periods and events relating to the formation of byzantine collections of Russian Empire are described. Changes of political and cultural context and its influence on the development of these processes are noted. The issue of expeditionary and collecting activities of particular researchers and its significance in the context of formation of collections is emphasized. Special attention is paid to the characteristics of gathered material, many samples of which are of descriptive nature.

Keywords: Byzantium, collections, collecting, archeology, expeditions, photography

Начало XIX в. связано с усилением борьбы крупных европейских держав за Ближний Восток. Принимала участие в этой борьбе и Российская империя, чья политика (по финансовым и организационным причинам) не могла похвастаться той же многогранностью, что и у ее конкурентов. Учтя это, ставка была сделана на религиозные связи между восточными христианами и Россией, а также на образ страны как проводницы и защитницы веры¹. Нельзя не отметить, что традиция паломничества в Москву существовала среди заграничного православного священства еще в XVI–XVII вв. Связаны эти поездки были в основном с необходимостью получить материальную поддержку. Вместе с ними в страну прибывали иконы и священные реликвии, нередко остававшиеся в России. Это вело Москву к осознанию себя важным религиозным центром. Во второй половине XVIII в., из-за русско-турецких войн началось возвращение России к прежнему сотрудничеству с христианским Востоком. Подъем отечественного влияния пришелся на первое десятилетие XIX в., а уже в 1830–1840-е гг. оно встретило активное сопротивление в лице англичан и французов. Не в последнюю очередь это связано с тем, что именно в первом десятилетии века население одного из афонских монастырей (Св. Пантелеймона), а также двух скитов (пророка Илии и Св. Андрея), уже состояло преимущественно из русскоязычных². Переломным для России моментом можно считать миссию в Иерусалим 1847 г. Ее руководитель, архимандрит П. Успенский, впервые выдвинул положение, что никакие контакты с христианским Востоком не возможны без изучения истории и археологии восточного христианства³. Крымская война прервала иерусалимскую миссию, а также привела к переоценке ценностей во внешней политике империи. Благодаря посредничеству великого князя Константина Николаевича больший упор был сделан на связи с восточным священством и изучение археологических памятников. После Крымской войны Успенский больше не принимал участия в миссии, но еще раз возвратился в Иерусалим с целью забрать оттуда свои коллекции документов по истории монастырей. Они известны по каталогу, составленному самим архимандритом. В него входили типики и свидетельства основателей монастырей, имперские документы (хризобуллы, питтаки и т. д.) византийских правителей, монашеские и патриаршие заявления (на греческом языке), сербские документы, а также документы валахийских, молдавских и русских царей⁴. Успенский был первопроходцем в изучении греческих рукописей горы Афон, что неудивительно, поскольку священнослужители могли иметь к ним гораздо более широкий доступ, а византология, как наука, находилась еще на раннем этапе своего становления.

Афонская экспедиция, предпринятая П. И. Севастьяновым, российским коллекционером и исследователем, членом Археографической комиссии академии наук, в 1859–1860 гг. стала первым серьезным шагом к формированию полноценной коллекции византийских предметов. Для Севастьянова Византия играла особую роль в становлении художественной традиции на Руси и в Балканских странах. Уже изначально им планировалось создание музея христианских древностей, а его заметки, посвященные древнехристианской тематике, отличались исключительным энциклопедизмом. До экспедиции он успел побывать на Афоне четыре раза⁵, а потому отправлялся туда с четким осознанием поставленных целей. Коллекция византийских предметов, в собирании которой он принял участие, начала складываться еще во время его первой поездки в 1857 г. Некоторые предметы приходилось покупать за личные средства в обителях и на воскресном рынке Карей (Карье), другие ему передавали сами служители монастырей, а некоторые – просто забирались из разрушенных и заброшенных мест. Наконец, редкие ценные предметы отдавались за небольшую сумму ввиду их плохого состояния. Так ему удалось собрать немалое количество икон, фресок и церковной утвари⁶. Из-за спора с Академией Художеств о передаче предметов, который Севастьянов так и не смог выиграть, ему пришлось уехать в Москву, из-за чего его коллекция оказалась разделена между двумя городами. Помимо прямого собирательства, важной частью деятельности экспедиции стало фотокопирование наиважнейших книжных памятников византийского и поствизантийского периода, по которым можно было проследить развитие традиции греческих песнопений в IX–XIX вв. Личная коллекция исследователя при этом пополнилась двадцатью девятью кодексами и тридцатью семью отрывками греческих музыкальных манускриптов⁷. Всего экспедицией Севастьянова было сделано более трех с половиной тысяч снимков. По возвращении из экспедиции исследователь составил из них тетради-подборки по рукописям. Далее, член Императорской археологической комиссии А. Е. Викторов поделил весь фотоматериал на две части – рукописи с миниатюрами и без миниатюр. Первая группа была передана в Музей христианских древностей при Академии художеств, а другая – в Петербургскую публичную библиотеку. Севастьянов имел и отдельный набор фотокопий (для личного пользования), который был частично раздарен. Впрочем, сохранились на отдельной бумаге негативы фотокопий, что делало возможным их дальнейшее воспроизведение. В 1874 г. личная коллекция фотокопий и все негативы были переданы в музей, составив там еще один фонд. Важным фактом в копировании музыкальных источников экспедицией является то, что, в первую очередь, процедуре подвергались наиболее репрезентативные и датированные кодексы (с указанием на дату создания)⁸, в чем руководителю помогала целая команда исследователей. Многие из них познакомились с Севастьяновым на почве своего увлечения фотографией.

В состав экспедиции входили сам П. И. Севастьянов, французские художники и фотографы Е. Воден и А. Леборнье, а также русские художники М. Грановский и Х. Христофоров, архитектор Ф. Клагес и топограф К. Зуру⁹. Финансовое содействие экспедиции оказывали Святейший Синод, Общество пароходства и другие организации. Уже в Афинах он приобрел еще одного спутника – старого друга и настоятеля русской посольской церкви архимандрита А. Капустина. Главной базой экспедиции являлся скит Святого Андрея Первозванного в Карее. Там находилось все оборудование и материалы, включая библиотеку экспедиции. Как свидетельствует Капустин, там можно было найти все нужное для создания рисунков, фотографий и гальванопластических слепков, произведения съемок местности, архитектурных черчений и т. д. Копирование памятников в ходе экспедиции производилось как самим Севастьяновым, так и другими участниками во время их периодических личных поездок. Всего им удалось сделать несколько тысяч снимков, сотни калек, рисунков и т. д. с иллюминированных рукописей, икон, фресок, мозаик и церковных предметов¹⁰. Помимо этого был составлен план полуострова. Немалая часть из этих материалов по велению императрицы Марии Александровны была отведена в распоряжение Академии художеств, в частности – для обучения художников церковной живописи. Среди полученных материалов к таким относились фотокопии древних рукописей, которые должны были стать частью собрания музея Православного иконописания. Другие предоставленные Академией материалы в большом количестве включали рисунки, кальки, чертежи и снимки.

С 1881 г. в Российской Империи начинается новый этап увлечения византийской тематикой. Вместе с ним, однако, приходит и более изоляционистский подход во внешней политике, а потому все концепции, относящиеся к Византии, также предназначаются для внутреннего употребления¹¹. Именно в этот период начинается последовательное изуче-

ние византийской истории и культуры, что приводит не только к новым открытиям, но и материальным приобретениям.

Так, в 1881 г. на Синай отправился историк искусства и профессор кафедры теории и истории изящных искусств Новороссийского (Одесского) университета Н. П. Кондаков. Его целью были, как он сам выражался, чисто археологические задачи, связанные с изучением памятников и рукописей монастыря святой Екатерины¹². Результатом экспедиции, длившейся около трех недель, стали большое количество снимков архитектурных памятников и древних рукописей, впоследствии объединенных в не более чем пятнадцать экземпляров альбома «Видов и древностей синайских». Его полное оригинальное название «Атлас ста фотографических снимков с видов и древностей Синайского монастыря, исполненных Ж. Раулем». Это связано с тем, что в данной экспедиции Кондакову помогал Ж. К. Рауль, известный одесский «художник-фотограф». Альбом также стал частью VI Археологического конгресса в Одессе. Дальнейшая судьба большинства экземпляров неизвестна. Его уникальность состоит в том, что он представлял собой не отпечатанный в типографии образец, а содержал множество наклеенных на паспарту оригинальных фотографий, т. е. каждый образец был сделан от руки лично Кондаковым¹³. Данный альбом стал первым научным документом, знакомившим Россию и мир с древностями монастыря святой Екатерины. Один из экземпляров в 1883 г. был выкуплен Императорской Публичной библиотекой. Другие четыре поступили в продажу, как приложение к книге Кондакова «Путешествие на Синай в 1881 г.» и были куплены неизвестными лицами. Еще один принадлежал президенту Академии Наук Д. А. Толстому, но серьезно пострадал в 1988 г. во время тушения пожара в фондах библиотеки РАН в Петербурге. Тот же экземпляр альбома, что был отправлен Императорскому обществу любителей древней письменности, до настоящего времени не найден. Также отсутствует и экземпляр, который числился в библиотеке Одессы. Вероятно, он был в итоге подарен В. Н. Бенешевичу. В составе имеющегося в библиотеке альбома сто два листа паспарту и сто семь наклеенных на них фотографий, среди которых можно встретить тридцать видовых снимков архитектурных памятников, монастырских подворий и их окрестностей, библейских мест, фотографий игумена и братии, групп бедуинов. Помимо них в альбоме есть также 80 фотографий греческих манускриптов X–XII вв.¹⁴ Известный исследователь В. В. Стасов утверждал, что, несмотря на большое значение для науки, а также несмотря на их давнюю известность, многие из этих памятников издаются впервые. Фотографические материалы альбома использовал целый ряд исследователей. Стасов использует несколько греческих инициалов в труде о Славянском и восточном орнаментах. В. Н. Бенешевич включает семь снимков из альбома в свой атлас «Памятники Синай археологические и палеографические» 1912 г. Используется он и в советское время, в частности – в 1948 г. В. Н. Лазаревым.

Пополняются и коллекции декоративно-прикладного искусства. В 1884 г. при посредничестве Государственного секретаря А. А. Половцева императором приобретена коллекция А. П. Базилевского, которой после соединения с коллекцией Царскосельского арсенала суждено было занять почетное место в стенах Государственного Эрмитажа, образовав «Отделение Средних веков и эпохи Возрождения». Основной мотивацией Базилевского при составлении своей коллекции являлось желание охватить весь период классического христианства – от искусства катакомб до позднего Ренессанса¹⁵. Выбор же декоративно-прикладного искусства в качестве основной составляющей являлся тенденцией второй половины XIX в. В то время во многих частях Европы и даже в Америке можно было обнаружить пристальный интерес коллекционеров к ремеслу прошлых веков. Это, в свою очередь, заставляло их создавать собрания, акцентирующие внимание на вопросах повседневного быта, профессиональной деятельности и досуга. Византийские предметы из данной коллекции, включающие произведения из кости, дерева и эмали, вошли в разные секции отдела Средних веков. Только в одной из них – «Комнате христианских древностей первых восьми веков» – они явно преобладали¹⁶. В 1898 г. Н. П. Кондаков побывал и на Афоне. Известность приобрела его совместная экспедиция с французским историком искусства Г. Миллером, впервые открывшим для себя Афон в 1894 г., и впоследствии бывавшем там в 1905 и 1918–1920 гг. Помимо них в экспедиции участвовали историки искусства Д. В. Айханов и Е. К. Редин. Также исследователи пользовались помощью Н. Д. Марра и А. С. Каханова, специалистов в области грузинской, армянской и османской культур¹⁷. Помимо этого, их сопровождали архитектор Ф. Г. Беренштам и фотограф Э. И. Герман. Результатом экспедиции стало изучение предметов из 18 афонских монастырей, что можно видеть по двумстам

фотографиям, а также акварелям Беренштама. В своих исследованиях Кондаков опирался как на материалы П. Успенского, так и на результаты экспедиции Севастьянова. Говоря о материалах последнего, он, тем не менее, отмечал техническую слабость сделанных фотографий¹⁸. Успеху исследований мешали и иные обстоятельства. Например, в монастырях Лавра и Ивирон ему отказали в доступе к пяти грузинским евангелиям, известным по материалам Севастьянова. Лучше всего их встретили в Варопеди, Чиландаре и Кутлумусе, где им удалось запечатлеть множество снимков. В ските Святого Андрея они обнаружили иконы XIV и XV в., а также отметили плохое состояние произведений настенной живописи.

По образу и подобию севастьяновской в 1906 г. была организована еще одна экспедиция под руководством С. В. Смоленского. Также в ее состав вошли П. А. Лавров, А. Н. Николов и А. В. Преображенский¹⁹. Гораздо более масштабная по своему размаху, экспедиция позволила пополнить архивные фонды еще двумя тысячами снимков древнегреческих рукописей IX–XI вв. Основной целью научной работы было проведение сравнительного анализа византийской и древнерусской певческой нотации. Особо интересовал членов экспедиции вопрос так называемого кондакарного знамен²⁰. Традиция знаменного распева существовала в старообрядческой среде веками. Именно по ней учился у старообрядцев церковному пению сам Смоленский, являвшийся не только археологом-медиевистом, но также педагогом и композитором. Его деятельность позволила создать в Синодальном училище Москвы библиотеку певческих рукописей²¹.

В связи с все возрастающим интересом к Византии и ее наследию в поздний период существования Российской Империи (1900–1910-е гг.) возникают идеи православной империи с центром в Константинополе. Их осуществление подстегивает Первая Мировая война. Еще до нее появляются первые концепции «русского Константинополя», как особого цивилизационного пространства. Их разрабатывают как политики и военные, так и философы, ученые, публицисты. Немалая роль отводится исследователям византийского наследия, таким как Ф. И. Успенский. Директор Русского Археологического института в Константинополе понимает сложность ситуации, при которой уже налаженные научные связи с иностранными специалистами могут по политическим причинам быть оборваны, а потому не спешит. Впрочем, он тоже предлагает свою (осторожную) концепцию развития отношений с византийским патриархатом в докладной записке от 1915 г. В целом, Успенскому было свойственно отмечать связь науки с политикой, поскольку в своих изысканиях он нередко сталкивался с более почтительным отношением турок к западным европейцам (англичанам, немцам, французам), нежели чем к русским. Исследователь связывал это с недостатком отечественных культурных и благотворительных программ на территории Турции²². Уже в начале Первой Мировой войны стали планироваться новые экспедиции на Восток, в ходе которых необходимо было исследовать вновь открывшиеся для отечественной науки территории. По данному поводу востоковед и ассириолог М. В. Никольский составил и издал брошюру о планах российской археологии в Палестине, а помимо нее – и записку с планом востоковедческого учреждения в Константинополе²³. Данный город, как уже было отмечено, представлял особый интерес для Российской Империи. Планы по его научному освоению начали возникать в 1914 г. Формирование научной программы должно было быть завершено независимо от того, окажется он в российском владении по окончании войны или нет. Первоначально планировалось включить в уже обозначенное учреждение три отделения: славянское, эллино-византийское и восточное. В итоге остановились только на византологическом, поскольку все подобные проекты должны были соизмеряться с возможностями, имевшимися тогда у Русского Археологического института, а занимался он только Византией²⁴.

Самая поздняя по времени экспедиция – Трапезундская – проходила в 1916–1917 гг. Ее целью являлся не только Трапезунд (дальняя провинция бывшей империи), но и, конечно же, Константинополь, чего не скрывал сам Успенский. История Трапезундской империи относится к позднему этапу существования Византии, а потому указанный регион мог предоставить только позднейшие свидетельства ее существования: некоторые книги, культовые предметы и т. д. Успенскому также удалось выяснить, что большая часть местных церковных росписей создана примерно за десять лет до падения Константинополя²⁵. Выяснение того, о каких именно постройках идет речь, затруднено, поскольку в его записях такие детали не отмечены. Помимо сохранения тех или иных памятников, встал вопрос палеографического описания обнаруженных рукописей и документов, чем должен был заняться уже

И. Я. Стеллецкий. Из материалов экспедиции до современности дошли планы и обмеры церквей, копии росписей на стенах, фотографии Трапезунда и отдельных его построек²⁶. Монастыри, в которых находились наиболее ценные рукописи и документы, вскоре были разграблены, и идея организовать новую экспедицию потеряла всякий смысл. Публикацией фотографических материалов экспедиции занимался С. А. Жебелев. Существовало два их списка: один – подписанный Ф. И. Успенским, другой – Ф. М. Морозовым. Принципы отбора доподлинно неизвестны²⁷. В основном отображены были видовые фотографии. Большинство документов экспедиции оказалось вместе с фотоматериалами в Византийской комиссии, где со временем часть из них затерялась. Более того, не всегда было можно отличить, идет ли речь о материалах к первой или второй экспедиции. То же самое с акварелями, часть которых просто отсутствовала. Получение большого количества материалов по местным памятникам не представлялось возможным из-за изменившейся международной ситуации, не способствовавшей продолжению раскопок (в частности – на территории трапезундского Кремля). Помимо отдельных исследователей и экспедиций рассмотреть стоит и долговременные проекты, к которым относится и организация исследовательских учреждений. Деятельность Русского археологического института в Константинополе охватывает период 1889–1925 гг.²⁸ За это время данное учреждение внесло большой вклад в научную деятельность, связанную с изучением Греции, Передней Азии и других земель, некогда являвшихся частью Византийской империи. Официально институт начал свою деятельность, в которую входили как историко-филологические, так и археологические исследования, в 1895 г. В поле деятельности института попадали как крупные недвижимые памятники, так и мелкие находки с территорий Македонии, Ливана, Сирии и других территорий. Особому изучению подвергались все найденные античные и средневековые надписи. Руководящую должность в институте занимал академик Ф. И. Успенский, еще в 1900 г., находясь в экспедиции, констатировавший наличие на памятниках Ближнего Востока некоторого количества византийских надписей²⁹.

У Русского археологического института существовал собственный Кабинет древностей, со временем, благодаря раскопкам и деятельности частных лиц переросший в полноценный музей. В его составе находились рукописи, моливдовулы, монеты, весовые знаки, архитектурные фрагменты, иконы, ампулы, амулеты и т. д.³⁰ Особого внимания заслуживает архив института, из-за начала Первой Мировой войны не сумевший в полном составе покинуть территорию Турции. Те его части, что все же оказались на территории Отечества, были переданы в 1926 г. в Византийскую комиссию АН СССР. При этом предметы из драгоценных металлов, также находившиеся в составе вывезенного, бесследно исчезли. Оставшаяся часть архива передана турецкой стороной в 1929 г. в обмен на трапезундские рукописи. Вместе с библиотекой и рукописями возвращены и эстампажи, клише, фотографии и их негативы а также моливдовулы и часть монет³¹. Все это принималось без описей, что затрудняло подсчет недостающего. В настоящее время коллекция предметов института находится в Государственном Эрмитаже.

Первые же раскопки на территории Херсонесского городища прошли еще в 1827 г. и были связаны с поиском места крещения князя Владимира³². В них тогда и впоследствии активное участие принимало православное духовенство. В 1850 г. на территории полиса была основана киновия, в 1861 г. преобразованная в мужской монастырь. При монастыре монахи основали древлехранилище, и в 1861–1876 гг. стали единственными активными исследователями Херсонеса. Оно было открыто для посетителей, но выставлялись там только христианские древности, в то время как языческие реликвии не являлись частью «экспозиции». В 1876–1887 гг. вместе с местным монастырем к раскопкам подключилось Одесское общество истории и древностей, и только в 1888 г., по приказу императора Александра III, исключительное право на любую подобную деятельность было передано Императорской археологической комиссии³³. К тому времени, впрочем, монастырь уже признал часть находок своей собственностью и не захотел их отдавать.

Идея организовать в одной из восстановленных базилик музей рассматривалась в рапорте В. Г. Тизенгаузена. Ее же продвигал в обращении к Одесскому обществу истории и древностей Н. П. Кондаков. Затрагивался и вопрос комплектации, пополнения фондов музея. Временное хранение планировалось в специально отведенном помещении для колонн, надписей, обломков статуй и т. д. Предположительно, Н. П. Кондаков продвигал идею централизованного хранения всех находок, независимо от времени их нахождения.

К 1887 г. наиболее ценные по мнению И. И. Толстого предметы уже находились в музеях (Историческом, Императорском Эрмитаже, музее Одесского общества), а также в монастыре святого Владимира в Херсонесе³⁴. Они были получены в результате археологических экспедиций, раскопок кладоискателей и деятельности любителей древностей. Толстой настаивал на невозможности дальнейшего отбора памятников, что, видимо, было связано с неразработанностью данного вопроса в российской юридической науке того времени. Дальнейшие археологические раскопки Херсонесского городища привели к созданию в 1892 г. так называемого «Склада местных древностей»³⁵. Во многом здесь есть заслуга руководителя раскопок К. К. Косцюшко-Валюжинича, являющегося автором этого первого научного музея на территории Херсонеса. Он разделил экспозицию на две части: в первой находились античные находки, во второй – византийские. Посетивший музей петербургский археолог Н. И. Веселовский отмечал, что предметы не имеют какой-либо регистрации и нумерации, пояснительных ярлыков, а потому любые попытки их опознания вызывают серьезные затруднения. В их числе немало фрагментов икон, фресок и мозаики, обломки сосудов, бронзовый энколпион. По мнению самого Косцюшко-Валюжинича, ссылавшегося в данном случае на Н. П. Кондакова и Б. И. Ханенко, при изучении русской древности следовало начинать именно с Херсонеса, как религиозного и культурного первоисточника. Интересен также конфликт, имевший место между руководителем раскопок Косцюшко-Валюжиничем и епископом Николаем (Зиоровым), утверждавшим недопустимость нахождения в одном складском помещении христианских и языческих реликвий. В связи с этим епископ уже давно предлагал создать на базе коллекций музей христианских древностей³⁶. В ответ на это Косцюшко-Валюжинич утверждал, что недопустимость совместного показа, заключающаяся, по мнению иерарха, в наличии среди христианских предметов «священных древностей», строится на ошибочных суждениях. Среди коллекций музея, с точки зрения руководителя раскопок, находился всего один предмет, который можно было отнести к церковной утвари, ранее принадлежавшей храму. Также он проводил параллели между способом хранения в монастыре и его музее, ибо и там, и там языческие и христианские предметы хранились бок о бок только лишь в силу ограниченности отведенного пространства. Запросы обратного характера поступали уже лично императору со стороны председателя Императорской археологической комиссии А. А. Бобринского, считавшего необходимым упразднение монастырского музея с передачей всех его коллекций в распоряжение комиссии³⁷. Проект от 1902 г., составленный при участии Косцюшко-Валюжинича, предполагал передачу руководителю раскопок под подписку всех нынешних и будущих древностей, которые попадали в руки монахов. В результате Первой Мировой войны раскопки были прекращены и долгое время после этого являлись невозможными из-за базирования на данной территории сначала войск П. Н. Врангеля, а затем и частей Красной армии. Метод систематического изучения памятников на данной территории заложил уже К. Э. Гриневич³⁸, в 1924–1928 гг. заведовавший изучением городища. В свои цели он включал создание музейной экспозиции и закрепление за музеем статуса научно-исследовательского центра.

Таким образом, деятельность исследователей и организаций, связанных с формированием византийских коллекций в Российской Империи, делится на три основных периода. В первый период, от экспедиций Севастьянова до начала правления Александра III, достигнуты значительные результаты, как в деле сбора материалов, так и популяризации византийской тематики в культуре России. Во второй период, от начала правления Александра III и до первых годов XX в., византийские коллекции продолжают пополняться, все активнее включаясь в различные музейные собрания, расширяется круг заинтересованных исследователей и организаций. В третий период, от первых годов XX в. и до падения Империи, византийская тематика становится все более активным культурным и политическим элементом, что неожиданным образом влияет на географию и характер исследований. Во все указанные периоды отечественные исследователи активно занимаются фиксацией византийских древностей, снабжая науку все новыми описательными материалами, позволяющими (во второй период) начать последовательное осмысление византийской культуры и искусства, что приводит к осознанию преемственности, существующей между Россией и Византией.

Примечания

¹ Gerd L. Russian Imperial Policy in the Orthodox East and its Relation to Byzantine Studies // *Imagining Byzantium. Perceptions, Patterns, Problems*. 2018. P. 93.

- ² Gerd L. Russian research work in the archives of Mount Athos // Travaux et Mémoires 23/2. Lire les Archives de l'Athos. 2019. P. 529.
- ³ Gerd L. Russian Imperial Policy in the Orthodox East and its Relation to Byzantine Studies. P. 93.
- ⁴ Gerd L. Russian research work in the archives of Mount Athos. P. 531.
- ⁵ Шеховцова И. П. По следам афонской экспедиции П. И. Севастьянова // Вестник ПСТГУ. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2017. № 26. С. 112.
- ⁶ Gerd L. Russian research work in the archives of Mount Athos // Travaux et Mémoires 23/2. Lire les Archives de l'Athos. 2019. P. 537.
- ⁷ Шеховцова И. П. По следам афонской экспедиции П. И. Севастьянова // Вестник ПСТГУ. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2017. № 26. С. 111.
- ⁸ Там же. С. 114.
- ⁹ Gerd L. Russian research work in the archives of Mount Athos // Travaux et Mémoires 23/2. Lire les Archives de l'Athos. 2019. P. 537.
- ¹⁰ Ibid. P. 537.
- ¹¹ Gerd L. Russian Imperial Policy in the Orthodox East and its Relation to Byzantine Studies // Imagining Byzantium. Perceptions, Patterns, Problems. 2018. P. 96.
- ¹² Вялова С. О. Фотографическое наследие XIX в. : Н. П. Кондаков и его «Альбом видов и редкостей си-найских» // Фотография. Изображение. Документ. 2010. № 1. С. 15.
- ¹³ Там же. С. 17.
- ¹⁴ Там же. С. 18.
- ¹⁵ Pyatnitsky Y. An Imperial to the Past: Byzantine Exhibitions in the State Hermitage, 1861–2006 // Tyragetia. Muzeul Național de Istorie a Moldovei. № 2. 2011. P. 75.
- ¹⁶ Ibid. P. 76.
- ¹⁷ Gerd L. Russian research work in the archives of Mount Athos // Travaux et Mémoires 23/2. Lire les Archives de l'Athos. 2019. P. 546.
- ¹⁸ Ibid. P. 546.
- ¹⁹ Ващенко М. И. С. В. Смоленский, его жизнь и деятельность // Христианское чтение. 1990. № 1. С. 78.
- ²⁰ Там же. С. 78.
- ²¹ Цыплакова С. М. С. В. Смоленский – педагог и вдохновитель нового направления русской духовной музыки в Московском Синодальном училище и хоре конца XIX–XX в. // Вестн. Том. гос. ун-та. 2010. № 331. С. 74.
- ²² Цыпкина А. Г. О планах русских археологических исследований на Востоке во время Первой мировой войны // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 2017. № 1. С. 79.
- ²³ Там же. С. 78.
- ²⁴ Там же. С. 78.
- ²⁵ Старостин Д. Н. Трапезундская экспедиция 1916–1917 гг. // НИР. 2014. № 3 (11). С. 285.
- ²⁶ Там же. С. 289.
- ²⁷ Цыпкина А. Г. Изобразительные материалы Трапезундской экспедиции: предварительный обзор и опыт характеристики // Исторические исследования. Журнал Исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. 2016. № 5. С. 181.
- ²⁸ Тункина И. В., Бондарь Л. Д., Поникаровская М. В., Павличенко Н. А., Чернова Н. В. Эстампажи Русского археологического института в Константинополе (1895–1914) в собрании Санкт-Петербургского филиала Архива РАН: Научная реставрация, комплексное изучение, создание высокоточных цифровых 3D-моделей // Петербургский исторический журнал. 2020. № 4 (28). С. 195.
- ²⁹ Там же. С. 195.
- ³⁰ Там же. С. 195.
- ³¹ Там же. С. 196.
- ³² Калиновский В. В. Посещение императором Николаем II «Склада местных древностей» в Херсонесе в 1902 г. в контексте взаимоотношений археологов и православного духовенства // Вопросы Музеологии. 2017. № 2 (16). С. 67.
- ³³ Там же. С. 68.
- ³⁴ Шаманаев А. В. Н. П. Кондаков и проект музея древностей в Херсонесе Императорской Археологической Комиссии // Via in tempore. История. Политология. 2014. № 15 (186). С. 78.
- ³⁵ Калиновский В. В. Посещение императором Николаем II «Склада местных древностей» в Херсонесе в 1902 г. ... С. 68.
- ³⁶ Там же. С. 69.
- ³⁷ Там же. С. 73.
- ³⁸ Мусаева У. К. Развитие музейного строительства в Крымской АССР: экспедиционная деятельность музеев, охранные раскопки // Крымское историческое обозрение. 2015. № 1. С. 39.

А. Ю. Бахтурина

Семантика воды в социокультурном и выставочном пространстве

Автором рассматривается концептуальное значение воды в культуре, а также роль водных ресурсов в развитии человечества. Особое внимание в работе уделяется анализу отечественных и зарубежных выставочных проектов, в тематике которых находит отражение водная стихия и связанные с ней экологические и культурные процессы.

Ключевые слова: вода, семантика, выставочный проект, экология, водные ресурсы

Arina Yu. Bakhturina

The Semantics of Water in the Socio-Cultural and Exhibition Space

The author considers the conceptual significance of water in culture, as well as the role of water resources in the development of mankind. Particular attention is paid to the analysis of domestic and foreign exhibition projects, the subject matter of which reflects the water element and the environmental and cultural processes associated with it.

Keywords: water, semantics, exhibition project, ecology, water resources

С точки зрения семантики «вода» – концепт со сложной организацией. Вода – это прозрачная жидкость, которая образует водоемы и содержится в почве и живых организмах. В человеческом восприятии этот концепт раскладывается на несколько компонентов: 1) вода – это жидкость (субстанция не имеет стабильной формы); 2) вода в природе представлена в атмосфере и в виде водоемов; 3) вода имеет особые характеристики (прозрачность, движение, скорость и др.); 4) вода необходимый элемент существования природы и потенциальный источник опасности¹. Вода является одной из фундаментальных стихий мироздания. В мифологиях народов мира проявляет себя как особая среда – эквивалент самой жизни, исходное начало всего сущего, воплощение принципа зачатия и порождения. Во многих культурах вода, имея универсальное значение, обладает амбивалентной символикой: одновременно это и начало всех вещей, и их же конец (разрушающая сила, олицетворение опасности, мотив потопа и др.)².

В мировых религиях вода имеет важное символическое и практическое значение. В индуизме вся вода священна, особенно реки. Купание в реке связывают с прощением грехов. Для буддистов вода – это символ чистоты, спокойствия и ясности. Вода играет важную роль в ритуальных обрядах в иудаизме. Вода в христианстве в первую очередь связана с таинством крещения. В исламе вода – это жизнь и дар от Бога, также вода – часть ритуального омовения. Вообще мотив омовения воспринимается как возвращение к исходной чистоте, а соответственно вода является источником очищения как телесного, так и духовного. В даосизме вода появляется как сущность природы и образец человеческого поведения.

В традиционных народных представлениях русского народа вода приобретает особые магические свойства. Учитывался календарный или временной период, место источника, способ набирания, контакт с определенными предметами или лицами, совершенные ритуальные действия (освещение, наговоры и др.)³. Как отмечает М. Н. Крылова вода является одним из основополагающих образов в лингвокультуре, что обуславливается важностью воды для человеческой цивилизации и закреплением этого опыта в истории и культуре народов мира⁴. В представлении человека вода связана с самим ощущением жизни. Существует архетип жизни как течения времени, бурного потока. Сама жизнь иллюстрируется часто свойствами воды – «смывает», «снесет», «хлынет», что содержит движение, изменение. Мотив «река-жизнь» находит воплощение во многих литературных произведениях (произведение А. И. Куприна, «Тихий Дон» М. А. Шолохова и др.). Богданова И. А. определяет воду как «динамично развивающуюся совокупность взаимодействующих архетипических смыслов»⁵.

Таким образом, вода в семиотике имеет особое ассоциативное поле, включающее функциональные характеристики, культ природы, повседневность и ритуальные действия⁶. Вода как культурный феномен в традиционных представлениях вмещает в себя мифологические и сакральные смыслы. Как отмечает Г. Башляр: «Вода есть объект одной из величайших символических ценностей, когда-либо созданных человеческой мыслью: архетипа чистоты»⁷.

Вода и культура – неотъемлемые элементы развития человечества. То, как используется и какими ценностными характеристиками наделяется вода, является частью культурной самобытности общества, что формирует системы ценностей, традиций и убеждений. Большинство культур зародилось вблизи воды (племена селились на берегах водоемов, города возникали в месте слияния рек). Реки создали условия для формирования первых цивилизаций. Нил у египтян, Тигр и Ефрат на территории Месопотамии, Инд и Ганг в Индии, Янцзы и Хуанхэ в Китае стали началом истории и культур древнейших цивилизаций, определивших развитие человеческой культуры.

Роль воды в становлении культур и цивилизаций невозможно переоценить. Водные ресурсы также являются «участниками» глобальных проблем. Изменение климата оказывает негативное влияние на окружающую среду и живые организмы, что в свою очередь приводит к экстремальным погодным явлениям и стихийным бедствиям, изменению в круговороте воды в природе и загрязнению источников питьевой воды. Антропогенные факторы – основная причина глобального потепления. Все эти процессы неразрывно связаны с водными ресурсами, так как повышение температуры влияет на более интенсивное испарение воды, что в свою очередь ведет к увеличению водяного пара, усилению парникового эффекта, а также оказывает влияние на подъем уровня воды и распределение осадков⁸. Экстремальные погодные явления и стихийные бедствия усложняют доступ к воде в самых отдаленных и труднодоступных населенных пунктах мира. При этом, вода является одним из основных элементов процесса адаптации к изменяющимся климатическим условиям, так как водные ресурсы – связующее звено между окружающей природной средой и человеческим обществом. Необходимо также учитывать такие факторы, влияющие на потребление воды, как рост населения, процессы урбанизации и конкуренция за воду в некоторых регионах.

Мировое сообщество обеспокоено проблемами, связанными с отсутствием доступа к безопасной питьевой воде, санитарно-гигиенической обстановкой, стихийными бедствиями и загрязнениями. Проблемы осознаются, но не хватает мобилизации всех слоев общества – не только разработка программ устойчивого развития на мировом уровне, но и стимулирование реальных действий на локальном уровне (нормативно-правовая база национальных правительств, городов и муниципалитетов). Конечно, также большую роль играют действия людей – всех и каждого в отдельности (индивидуальный вклад, роль средств массовой информации, частного сектора и др.). Межкультурный диалог – один из руководящих принципов в разработке мер и конкретных мероприятий, направленных на решение проблем, связанных с острыми проблемами доступа к воде и ее экологии.

В контексте возрастающей актуальности экологических проблем рассмотрим конкретные примеры отражения темы воды в современной выставочной практике. «Water Memories» (июнь 2022 – апрель 2023) – выставочный проект Метрополитен-музея (The Metropolitan Museum of Art), в котором вода рассматривается не только как природный ресурс, но и как особая форма, отражающая жизнь человека и его эмоции. Выставка исследует значение воды для коренных народов Америки через артефакты и произведения современного искусства⁹. Тематические разделы представляют несколько уровней взаимосвязей («родовые связи», «вода и небо», «леса и ручьи», «фантазии океана»), презентация этих связей происходит через репрезентативные и абстрактные подходы. Представленные произведения «рассказывают» о роли воды в культуре, с акцентом на время и место (питание, исцеление, конфликты, протесты и др.). Разнообразные по форме, функциональным и физическим характеристикам предметы не только выстраивают ассоциативное поле вокруг водной тематики, но и указывают на значимость диалога человека и окружающей его природной среды. Игрушки ручной работы, живопись, одежда, масляные лампы, фото- и видеоматериалы создают «поток» воспоминаний.

Организаторы выставки предлагают ознакомиться с интерпретациями и ассоциациями представителей современных общин коренных народов, эти личные истории открывают еще один личный, интимный аспект связи человека и водной стихии. Разрозненные, на первый взгляд, предметы показывают отношения с водой, в которые вступает человек в поиске собственного удобства для передвижения, предпринимательства, торговли. Т

ак, например, представленные миниатюрные резные фигурки китов отсылают нас к символической и экономической ценности животного в определенный исторический период, бескрайним водным просторам, связи племен с морем, китобойному промыслу и контрабанде. Представленные на выставке фотографии показывают и пейзажи с девственными территориями, и последствия урбанизации, они выступают «безмолвным эссе» об истории отношений человека и природы. «Water Memories» – это красноречивое высказывание о воде в культурах Америки, своеобразное «воспоминание» о прошлом и «взгляд» на настоящее, позволяющий через ассоциации проследить духовное, практическое и эстетическое значение воды. Выставка еще раз подчеркивает актуальность проблем экологии и деятельности человека в контексте осознания воды как элемента культурного наследия и памяти народа.

Выставка Американского Музея естественной истории «Water: H₂O = Life» (ноябрь 2007 – май 2008) самым названием концентрирует внимание на роли воды для всего живого на планете¹⁰. Проект раскрывает темы, связанные с качественно-количественными характеристиками воды на Земле, способами использования, важностью осознания ценности ресурса, возможностями осознанного использования воды. Выставка имеет большой просветительский и популяризаторский компонент, что раскрывается в содержании нескольких тематических блоков. «Жизнь в воде» – все живое нуждается в воде (демонстрируются виды организмов, которые собирают, хранят и используют воду уникальным образом). «Голубая планета» – свойства молекулы H₂O, влияние на процессы на планете, условия дефицита и обилия пресной воды в регионах мира. «Работа воды» – способы сбора и использования пресной воды, важность для производственных процессов. «Вода повсюду» – способы адаптации живых организмов к изменяющимся климатическим условиям и водной стихии. «Не капля» – акцент на условиях жизни в самых засушливых регионах и используемых технологиях сбора и транспортировки питьевой воды. «Чистая вода» – исследование важности питьевой воды, путей ее добычи и обеспечения безопасности. «Восстановление экосистем» – рассказ о хрупкости водных экосистем и важности осознанного экологического принципа в использовании ресурсов. «Местный опыт» – демонстрация реальных примеров защиты воды в Нью-Йорке.

Стоит отметить образовательный вклад выставки. Было издано специальное руководство для преподавателей, которое должно помочь в подготовке аудитории и сопровождающих к посещению (справочная информация, карта экспозиции, материалы для самостоятельного исследования и глоссарий). Также были разработаны специальные бесплатные онлайн-курсы, с которыми можно было ознакомиться до и после посещения выставки, чтобы углубить изучение тематических блоков выставки. Таким образом, данный музейный проект формирует богатое информационное поле о водных ресурсах и их связи с всеми живыми организмами, а также заставляет задуматься о вкладе каждого человека в экологию.

Выставочный проект Евгении Ножкиной «Что осталось вод водой» (Центр Творческих Индустрий «Фабрика», июль 2022) строится на одном из отечественных примеров взаимодействия человека и водной стихии, речь идет о затоплении обширнейших территорий для созданий гидроэлектростанций¹¹. На выставке представлены документальные источники, раскрывающие историю затопленных территорий, а также произведения, которые иллюстрируют ценность вещей и ощущение их утраты. Переселенцы, покинувшие затопляемые территории, рассказывали, что далеко не все было перевезено, многие вещи, передаваемые из поколения в поколение, остались под водой навсегда вместе с постройками. Мотив погружения вещей в воду иллюстрируют инсталляции, в которых эпоксидная смола сохраняет в себе различные артефакты повседневной жизни. Эти объекты сразу вызывают ассоциации с утонувшими вещами и заставляют уже самостоятельно строить историю каждого элемента. Выставка концентрируется на этом

ощущении потери важного и желании собрать «дорогие сердцу» вещи и истории, чтобы они не «утонули» во времени или в воде.

Фотоискусство как отражение творческого видения фотографа как художника обладает особой информативностью и эмоциональностью, когда речь идет о документировании и презентации актуальных событий и явлений. Выставка «On water» представляет собой результаты творчества фотографов Яна Артюса-Бертрана и Филиппа Бурсилье, работы которых концентрируют внимание именно на воде и связанных с ней острых экологических проблемах на планете¹². Фотографы не только запечатлели красоту и силу самого ценного в мире ресурса, но и своим проектом создали призыв к скоординированному подходу в сохранении воды. Удивительные свойства воды в разных регионах мира, симбиотические связи в водной среде, роль воды в жизненных циклах организмов, торговля, промыслы и жизнь на воде, все эти сюжеты фотографий – доказательства важнейшей роли воды для всего живого и еще одно напоминание об ответственности человека за охрану ресурсов.

Выставочный проект «Грядущий мир: экология как новая политика. 2030–2100» (июнь–декабрь 2019, Музей современного искусства «Гараж») концентрируется на обращении в грядущему будущему, для которого экологические проблемы станут ключевыми уже на политическом уровне¹³.

Выставка масштабна и в вопросах охвата уровня влияния рассматриваемой темы, и в самом пространстве – задействован весь музей. Как отмечают кураторы проекта, «одна из задач выставки состоит в том, чтобы пролить свет на нашу общую экологическую травму и наметить соответствующий ей образ действий». Искусство на выставке выступает особым инструментом производства знаний, необходимых для переосмысления давно утвердившихся понятий таких как «природа».

Представленные работы как бы иллюстрируют возможные экологические сценарии будущего, разворачивая дискуссии вокруг охраны окружающей среды. Самое понимание экологии строится на взаимодействии человека, других биологических видов и неживой природы, что отражается в характере экспонатов, которые иллюстрируют природу не только в абстрактных категориях, но и в повседневном взаимодействии. Видеоинсталляция «Пурпур» Д. Акомфры, в которой собраны архивные и новые материалы, иллюстрирует климатические изменения и его последствия для биологической жизни на планете. Серия «Черный прилив» А. Секулы, посвященная экологическому бедствию 2002 г. (затонул нефтеналивной танкер, в океан попало более 60 тыс. т мазута) возвращается к теме человеческого воздействия на водные ресурсы и биологические виды. Эта документальная работа – не только фиксация фактов и событий, но и эмоциональное напоминание о том, что уже случилось и чего нельзя допустить снова.

Поднимая тему водных ресурсов и экологических проблем в социокультурном и выставочном пространстве, интерес представляет частное мнение британского философа Тимоти Мортон, который вводит понятие «темная экология». Мортон заставляет читателя сконцентрироваться на вопросе «если экологическое действие означает, что надо причинять меньше вреда, а не повышать эффективность, значит, не столь уж экологично настаивать, раздавать подзатыльники или же применять другие подобные методы доставки данных, ныне считающиеся экологическими»¹⁴. Философ, размышляя об изменении взглядов на отношения между человеком и окружающей средой, заостряет внимание на новом восприятии природы не с позиции стабильного феномена, доступного для восприятия и понимания, а наоборот с позиции «неизвестного», «дикого», которое возвращает в эпоху изобретений и открытий. Манифест Мортон выглядит как стремление заявить, что человечество по своей сути уже экологично, так как находится в неразрывной связи со всем, что его окружает, а значит радикальное заявление, наплыв данных и атмосфера страха еще сильнее изолируют людей от тех проблем, которые они так отчаянно пытаются решить¹⁵.

Вода имеет важнейшее значение в жизнедеятельности человека, так как водные ресурсы во многом определяют социально-экономическое развитие общества. В мировой культуре концепт «вода» является сложносоставным и отражает ценностные характеристики взаимоотношений природы и человечества. От клетки простейшего организма до мировых цивилизаций – вода окружает нас в пространстве и времени, такой масштаб влияния подтверждает необходимость изучения и охраны водных ресурсов.

Примечания

¹ Галдин Е. В. Концепт ВОДА как полевая структура и способы его выражения в русском языке (на материале поэтических текстов И. А. Бродского) : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Ставрополь: Ставропольский Гос. Ун-т, 2006. 16 с.

² Аверинцев С. С. Вода // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Москва: Сов. энциклопедия, 1991. Т. 1. С. 240.

³ Виноградова Л. Н. Та вода, которая... (Признаки, определяющие магические свойства воды) // Признаковое пространство культуры. Москва: Индрик, 2002. С.32–60.

⁴ Крылова М. Н. Образ воды в системе современного русского компаратива // Горизонты цивилизации. 2018. № 9. С. 127–136.

⁵ Богданова И. А. Функционирование архетипического концепта «вода» в текстах народного и индивидуального творчества: автореферат дис. Челябинск: Челябинский гос. ун-т, 2006. 23 с.

⁶ Симонова О. Е. Семиотика водных источников в сказках и преданиях удмуртского народа // Социально-гуманитарные знания. 2011. № 9. С.285–294.

⁷ Башляр Г. Вода и грезы: Опыт о воображении материи. Москва: Изд-во гуманит. лит., 1998. С. 18.

⁸ Куликова А. Н. Воздействие потепления на окружающую среду // Региональные аспекты развития науки и образования в области архитектуры, строительства, землеустройства и кадастров в начале III тысячелетия: Материалы Международной научно-практической конференции, Комсомольск-на-Амуре, 16–17 декабря 2021 года. Комсомольск-на-Амуре: Комсомольский-на-Амуре государственный университет, 2022. С. 438–440.

⁹ «Water Memories». Официальная страница выставки на сайте музея. URL: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2022/water-memories> (дата обращения: 10.11.2022).

¹⁰ «Water: H2O = Life». Официальная страница выставки на сайте музея. URL: <https://www.amnh.org/exhibitions/water-h2o-life> (дата обращения: 10.11.2022).

¹¹ «Что осталось вод водой». Официальный анонс выставки на портале Культура.РФ. URL: <https://www.culture.ru/events/2129952/vystavka-evgenii-nozhkinoi-cto-ostallos-pod-vodoi> (дата обращения: 10.11.2022).

¹² «On water». Официальный анонс выставки на сайте Европейского инвестиционного банка. URL: <https://www.eib.org/en/infocentre/phototheque/on-water-exhibition.htm> (дата обращения: 10.11.2022).

¹³ «Грядущий мир: экология как новая политика. 2030-2100». Официальная страница выставки на сайте музея. URL: <https://garagemca.org/ru/exhibition/the-coming-world-ecology-as-the-new-politics-2030-2100> (дата обращения: 10.11.2022).

¹⁴ Мортон Тимоти. Статья экологичным. Москва: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. С. 64.

¹⁵ Там же. С. 229.

А. С. Колобов

Нематериальное наследие современного общества на примере культуры андеграунда

Статья представляет исследование текстов, посвященных андеграундным явлениям в культуре XX – начала XXI вв. Представлен сравнительный анализ текстов музыкального критика, философа М. Фишера и философа М. Эпштейна, посвященных практикам архивирования и ретрансляции культуры андеграунда. Актуальность данной проблемы состоит в осмыслении архивных импульсов как источника современных практик, выявлении альтернативных форм ретрансляции наследия андеграунда. Обосновывается возможность их сохранения по аналогии с методами ретрансляции нематериального культурного наследия.

Ключевые слова: нематериальное наследие, культура андеграунда, современная культура, музей

Alexander S. Kolobov

The intangible heritage of modern society on the example of underground culture

The article presents a study of texts devoted to the underground phenomenon in the culture of the XX – early XXI centuries. A comparative analysis of the texts of the music critic, philosopher M. Fischer and philosopher M. Epstein devoted to the practices of archiving and relaying underground culture is presented. The relevance of this problem consists in understanding archival impulses as a source of modern practices, identifying alternative forms of relaying the underground heritage. The possibility of their preservation by analogy with the methods of retransmission of intangible cultural heritage is substantiated.

Keywords: non-material heritage, underground culture, modern culture, museum

В своем сборнике эссе «Призраки моей жизни» английский философ и музыкальный критик Марк Фишер выдвигает мысль о том, что современная культура застряла во времени и лишена будущего. Фишер заявляет о вторичности и чрезмерном использовании «старого» новыми творцами. Рассуждая о британской рейв культуре, он пишет: «представьте, если бы любой недавно вышедший альбом отправили назад во времени, скажем, в 1995-й год и поставили на радио. Вряд ли бы он произвел бы фурор среди радиослушателей. Напротив, публику 1995 г. поразило бы знакомое звучание: неужели музыка так мало изменится за следующие 17 лет?»¹. Далее Фишер сравнивает то, насколько отличались тенденции в музыке британских рейверов в период с 1989-го по 1993-й гг.: процессы, которые происходили в рамках одного жанра (он пишет о «джангле»), могли целиком изменить представление о музыке. Фишер приходит к выводу, что культура XX в. все время тяготела к экспериментам, старалась раскрыть что-то новое, в то время как в XXI в. над ней «тяготеет гнетущее чувство опустошения и конечности»². Далее Фишер вновь возвращается к мысли о том, что современные творцы все время опираются на наработки и тенденции прошлого. Фишер уместно обращается к понятию «хонтология», сформулированному Ж. Деррида в его труде «Призраки Маркса»³; он допускает, что новаторские и смелые идеи мастеров прошлого преследуют новых авторов и не оставляют им возможности совершить новый прорыв. Актуальным будет сравнение подобных настроений в отношении современности с идеями декадентства в период «конца века». Фишер явно ощущает некий культурный регресс, стремится к эстетизации творений прошлого, обращает внимание на исчезновение андеграунда.

Вектор мысли, выбранный Фишером относительно культуры и искусства, обосновано можно подвести к проективным терминам, сформулированным Михаилом Эпштейном, – арх-арт⁸ и архиософия⁹. Эпштейн пишет: «Арх-арт – искусство, пользующееся методами археологии и археографии и мимикрирующее под древние, застывшие формы культуры»⁴. Еще более близкую к размышлениям Фишера мысль он излагает относительно второго термина: «Архиософия – изучение древнего независимо от времени его возникновения

[...] В отличие от археологии, археософия занимается теми явлениями, которые существуют в модусе древности, даже если они зарождаются в Новое и Новейшее время»⁵. При этом архаика, в отличие от археософии, зависит от скорости протекания исторического времени. По словам Эпштейна, скорость устаревания культуры напрямую зависит от ее обновления. Вспоминая мысленный эксперимент Фишера о переносе современного альбома в прошлое и о том, насколько интенсивнее и в краткие промежутки времени менялась музыка в прошлом, можно сделать вывод, что Эпштейн и Фишер находятся в одном поле интересов.

Эпштейн пишет: «Идея прогресса становится реальностью архива»⁶, допуская возможность подхода к этому вопросу с позиции музеологии. Более того, в самом тексте Эпштейн буквально нарекает музейщиков и археологов «пророками грядущего мира»⁷. По его мнению, из-за того, что культура все время стремится к развитию, она оставляет за собой огромное количество архивов, скоплений опыта: «стремительно разрастающийся склеп, на верхнем этаже которого еще бурлит жизнь, а на завтра и он опустится в область безмолвия и полузабвения»⁸. Вновь возникает возможность сопоставить умозаключения Эпштейна с текстами Фишера. В своем интервью представленном в книге, с британским музыкантом Уильямом Бивеном, работающим под псевдонимом «Burial» (погребение), Фишер с энтузиазмом размышляет о том, как Burial сумел точно передать схожее понимание реальности и озвученных тенденций посредством художественных приемов в музыке. Особо внимание в этом интервью Burial уделяет приему «сэмплирования» и ностальгии по временам, которые он сам не застал. Обе этих детали тесно связаны между собой, сэмплирование – это прием, который представляет из себя извлечение фрагмента аудиодорожки из композиции и ее видоизменение в собственной композиции. Burial очень часто использует сэмплирование вокальных партий из разных песен; эту идею он перенял у музыкантов, которые играли джангл, гэрридж, дабстеп и тустеп в 1980–1990-х гг. Burial рассказывает Фишеру: «Я обожаю этот вокал – не обычное пение, а заиканное и безэмоциональное»⁹; он рассказывает, что сделал «настоящий трек» когда сэмплировал вокальные партии на манер своих любимых исполнителей из прошлого. Идея творчества Burial во многом построена на уже ушедшем и исчезнувшем. Музыкант признается, что никогда не знал этого прошлого, но именно оно вызывает у него искренние и подлинные, эмоции и чувства. В своем культовом альбоме с символическим названием «Untrue» Burial выстраивает представление о призрачном Лондоне, в котором когда-то процветала рейв-культура. Он использует те же приемы, что и музыканты конца 1980–1990-х гг., но намеренно деформирует их, чтобы они казались «призрачными». Танцевальная музыка в исполнении Burial перестает быть танцевальной, его подход к музыке скорее похож на попытку воссоздания представления о мире на основе собственных чувств. Можно допустить вольное сравнение Burial с тем, кого Эпштейн видит в музейщике в своей статье об археософии: это некий исследователь, который архивирует события уже прошедшие и посредством разного рода приемов выстраивает из них представление об этих событиях или явлениях. Музейщик в этой концепции уподобляется шаману, который занимается поиском, общением с «призраками прошлого» в виде разного рода артефактов, предметов и их интерпретацией для общества. Эпштейн предлагает такую мысль: «Любой возникающий факт сразу же становится историей, консервируется в звуковых, визуальных, текстуальных образах [...] Точнее было бы сказать, что он рождается в форме истории, у него нет младенчества, он от рождения старец, наделенный памятью о своем будущем»¹⁰. Именно таким явлением в представлении М. Фишера становится музыка Burial, она не является симуляком, замещающим собственный оригинал копией, но выступает призрачным наследием прошлого, не способным в полной мере назвать себя будущим, в то же время не формируя того самого «экспериментального и живого» настоящего. Возникает резонный вопрос, если все эти культурные явления стираются, превращаясь в архив, возможно ли каким-то образом их сохранить? Существует ли способ сохранения такого рода явлений по аналогии с тем, как сохраняются нематериальные культурные явления, например, малых народов, такие как врачевание, сказания или рецептуры национальной кухни?

Вероятнее всего, наибольшей угрозой для нематериального культурного наследия являются процессы глобализации. По мнению М. Фишера, для андеграундных культур разрушительными становятся процессы индустриальной среды. Наиболее реализуемым ме-

тодом здесь выступает способ сохранения преемственности у малых народов, благоприятные условия для передачи знаний из поколения в поколение. Сохранение их культурных пространств, уважительное отношение к их убеждениям. Все это должно осуществляться без институционального вмешательства, такой способ нацелен на сохранение именно живого сообщества, максимального невмешательства со стороны. Вероятнее всего, для сохранения культур андеграунда такой метод нежизнеспособен по ряду причин. Первая и наиболее спорная, – частым атрибутом андеграундных культур выступают нарушения закона; вторая – это сама идея андеграунда как чего-то протестующего против общепринятого и устоявшегося. Из этого следует, что вмешательство в эти явления является чем-то априори недопустимым. Здесь вновь будет уместно обратиться к М. Эпштейну и его концепции «Лирического музея»¹¹. Примером бытового предмета, имеющего индивидуальное бытие и относящегося все к той же британской рейв-культуре, мог бы стать пейджер. Пейджеры и мобильные устройства того времени часто использовались для распространения информации о предстоящих рейвах и сходках участников движения. Такого рода артефакт обладает исключительно лирической ценностью, он не несет в себе пафоса предмета высокого искусства, не является свидетельством древнейшей эпохи и не является реликвией. Личностная ценность этого артефакта в большей степени заключена в его приверженности как раз к локальному явлению. У этого артефакта есть возможность «высказаться», у него есть свой образ, свое понимание реальности. Столкновение с этим артефактом, вероятнее всего, не сможет вызвать у большинства посетителей ярко выраженные эмоции, но устойчиво сможет создать представление о той культуре. Назвать подобного рода конструкт полноценным сохранением сложно.

Стоит вновь обратиться к интервью с Burial, в одном из фрагментов музыкант озвучивает мысль, которая очень близко отражает идею «невмешательства» озвученную выше. Burial утверждает, что на самом деле андеграунд в Британии жив: «Но DMZ и FWD несут правильную, насыщенную атмосферу и настоящие эмоции. Реальный андеграунд жив, постоянно выходят хорошие треки»¹². Вероятнее всего, под всем этим Burial подразумевает, что андеграунд культура по-прежнему существует, просто она перестала быть чем-то влиятельным и экспериментальным, как это было ранее, по мнению Фишера. Фишер не отрицал наличия искренности и эмоциональности в современных творцах; по отношению к самому Burial он озвучивает положительные и восторженные отзывы. Претензия Фишера заключена именно в том, что даже талантливые и искренние творцы современности не могут преодолеть барьер «конца будущего».

Также уместно будет обратиться к еще одному русскому мыслителю Михаилу Ямпольскому и его труду «Ловушка для льва». Ямпольский наравне с Фишером и Эпштейном улавливает пессимистичное настроение в отношении развития идей и культур. Он утверждает, что современный мир лишился «больших идей» и понятий; критика Ямпольского направлена на повсеместную видеократию – некий цифровой шум информации, в котором форма заменила собой идеи и смыслы¹³. Подобную мысль озвучивал Burial в интервью с Фишером: «В 90-х было заметно, что их этого лишили. Началось засилье суперклубов, модных журналов, транс – клубная культура коммерциализировалась»¹⁴. Burial выделяет в качестве причины коммерциализацию, подразумевая влияние капитализма, наравне с этим он также выделяет и атрибуты консьюмеризма, – визуальные медиа призванные популяризировать тот или иной предмет с целью заработка на нем. Возникает парадокс, Burial косвенно предлагает выход из удручающего положения «мира без будущего», выбирая для себя позицию «мастера без лица»: с первого своего музыкального релиза он не давал большого количества интервью, не появлялся на публике, категорически избегал возможности показаться где-то, не давал живых выступлений. Burial запретил использовать даже собственные фотографии, обосновывая этот запрет следующим образом: «Взять мою любимую музыку, я не знаю в лицо практически никого из тех, кто ее написал. Это притягивает. Так легче проникнуться ею»¹⁵. Burial намеренно остается символом, подобно пейджеру из «лирического музея культуры рейва», и в то же время он является наследником представителей музыкального андеграунда. Можно ли это сравнить с процессом передачи опыта и обычаев, например, у малых народов? Вероятнее всего, такое сравнение можно частично допустить, однако малые народы находятся в рамках живого и закрытого общества, в то время как Burial находится под влиянием представителей такого же общества, но существующего только в тех артефактах, которое оно после себя

оставило в виде музыкальных композиций, воспоминаний очевидцев и т. д. В отличие от малых народов, которые поддерживают цикл прошлое-настоящее-будущее, будущее и настоящее Burial – это фантазии на тему прошлого. Тем не менее, Burial действительно оказался плодом наследия рейв-культуры.

Стоит также подчеркнуть, какое именно влияние на современное общество оказала рейв-культура, и Burial в том числе. В первую очередь стоит вернуться к такому методу как сэмплирование, который стал повсеместным для таких жанров как хип-хоп и ар-н-би. Сэмплирование вокальных партий стало популярным среди известных и признанных хип-хоп и ар-н-би исполнителей во многом благодаря Burial: тот метод сэмплирования, который использовал он, использовали такие представители жанра, как Kanye West, Drake, The Weeknd, Jay-Z, Beyonce и многие другие. Влияние альбома Burial «Untrue» было признано очень большим количеством популярных, ведущих музыкальных критиков (в том числе и М. Фишером) и издательств. Влияние приемов Burial можно отследить и среди российских исполнителей, желание использовать вокальные сэмплы с целью выстроить особый культурный нарратив можно наблюдать в творчестве культового андеграундного коллектива из Екатеринбурга «Птицу Емь». «Птицу Емь» – это проект Александра Ситникова, создателя группы «Четыре позиции Бруно», в текстах «птицы» часто выстраиваются сюжеты о неординарных героях провинции, подчеркнутые сэмплами из популярных в 1990-е гг. песен. Например, в песне «Он чужой» используется вокальная партия из песни Евы Польны. Вокальная партия становится оторванной от контекста оригинальной песни и помещается в совершенно иное пространство, обретая иные смыслы, гораздо более искренние и приближенные к реалиям. Конечно, актуальнее сравнить творчество Ситникова с идеями «Московских концептуалистов», однако это будет сильным отклонением от основной идеи текста. Из всего перечисленного можно сделать вывод о значительном влиянии Burial на современную культуру, что противоречит мысли об отсутствии «больших идей» Михаила Ямпольского. Вероятнее всего, сам процесс формирования «больших идей» изменился, идея перестала быть «большой» на уровне свершения и амбициозности, однако осталось «большой» на уровне своего влияния. Те процессы и явления, которые были представлены в данном тексте, наталкивают на мысль о том, что очередной «конец века» за отсутствием взрыва индустриального развития переживается обществом более сдержанно и пессимистично.

В этом контексте вновь особенно интересной и привлекательной кажется идея «лирического музея» Эпштейна. Она представляет из себя некий вход в пространство символов, лишенное возможности для потребления в рамках капитализма; в пространстве сохранения личности. Возможно, такой философский подход на данный момент сложно реализуем на практике, однако открывает весьма новый, оптимистичный и обширный вектор развития мысли.

Примечания

¹ Фишер М. Призраки моей жизни. Тексты о депрессии, хонтологии и утраченном будущем. Москва: Новое литературное обозрение, 2021. С. 15.

² Там же.

³ Деррида Ж. Призраки Маркса. Москва: Логос-альтера, 2006. С. 254.

⁴ Эпштейн М. Н. Проективный словарь гуманитарных наук. Москва: Новое литературное обозрение, 2017. С. 238.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Фишер М. Призраки моей жизни. С. 112.

¹⁰ Эпштейн М. Н. Проективный словарь гуманитарных наук. С. 238.

¹¹ Эпштейн М. Н. Проективный словарь гуманитарных наук. С. 351–353.

¹² Фишер М. Призраки моей жизни. С. 110.

¹³ Ямпольский М. Ловушка для льва. Санкт-Петербург: Сеанс, 2020. С. 559.

¹⁴ Фишер М. Призраки моей жизни. С. 110.

¹⁵ Там же. С. 109.

А.С. Стреблянская

**Особенности работы с пенитенциарным наследием
на примере разработки проекта выставочного пространства
для Тотемского музейного объединения**

В статье рассматриваются некоторые особенности работы с пенитенциарным наследием на примере отечественных музеев, а также разработки кураторского проекта музея, посвященного тюремной тематике, в г. Тотьма (Вологодская обл.). Показ данного вида «диссонантного» наследия ставит перед кураторами множество этических вопросов, а неоднозначность раскрываемой темы предполагает переосмысление используемых экспозиционных приемов на предмет уместности в выставочном пространстве, являющим свидетельства коллективной травмы.

Ключевые слова: пенитенциарное наследие, музей, тюрьма, «трудное» наследие, музеефикация, этика, кураторство

Anastasia S. Streblyanskaya

**Peculiarities of work with the penitentiary heritage by the example
of developing a project of exhibition space for the Totem museum association**

The article discusses some specific features of work with the penitentiary heritage on the example of museums of Russia, as well as the development of the curatorial project of the museum, dedicated to the prison theme, in the city of Totma (Vologda region). The display of this type of «dissonant» heritage poses many ethical questions to curators, and the ambiguity of the disclosed theme suggests rethinking of the used exhibition techniques for their relevance in the exhibition space, which is evidence of collective trauma.

Keywords: Penitentiary heritage, museum, prison, «difficult» heritage, museumification, ethics, curatorship

Осмысление феномена «трудного» или «диссонантного» наследия, а также репрезентация объектов материальной и нематериальной культуры, с ним связанных, относятся к еще формирующемуся¹, но имеющему большой потенциал, направлению в отечественной музеологии. Наследие пенитенциарной системы (материальное и нематериальное наследие, связанное с системой органов исполнения наказания) является одним из видов «диссонантного» наследия. Необходимость его показа для репрезентации социального, политического, экономического и исторического контекста каждой эпохи не вызывает сомнений, однако, сопровождается рядом особенностей, которые будут рассмотрены в данной статье. Также в ней будет рассмотрен кураторский проект, разработанный в рамках летнего музеологического лагеря на базе Тотемского музейного объединения. Основным заданием участников было создание проекта, реинтерпретирующего одно здание из комплекса исторических построек XIX–XX вв., в который входили городская усадьба, перешедшая в казну (впоследствии ставшая ведомственным учреждением), тюрьма и комплекс конюшен (с XX в. выполнявших роль складских помещений и гаражей для автомобилей). Музейный показ здания тюрьмы в процессе происходящей музеефикации памятника составил отдельную задачу и был решен как кураторский проект группой, в состав которой входили студенты кафедры музеологии и охраны культурного и природного наследия СПбГИК и кафедры музеологии РГГУ (Москва)².

Экспозиционная концепция проекта сложилась в результате исследования комплекса документационных, фотографических и литературных источников и выявления наиболее освещенных исторических периодов, а также сбора данных об известных исторических личностях, судьба которых была связана с отбыванием наказания (тюремного заключения, ссылки или помещения в трудовой лагерь) в г. Тотьме и его окрестностях. Площадь, предоставленная под реализацию проекта, составляет более 300 м², что позволило проектной группе совместить в экспозиционном пространстве репрезентацию

нарратива о ссыльных и заключенных с повествованием о становлении органов МВД данного района. Вторая из указанных экспозиционных тематик, следует отметить, редко репрезентуется где-то, кроме корпоративных ведомственных музеев. Данное кураторское решение позволяет зрителю увидеть один и тот же временной период с нескольких точек зрения. Этому же способствует сама планировка выставочного пространства. Часть бывших камер разместит в себе рассказы или об известных личностях, отбывавших наказание в г. Тотьме (в их число входят, например, А. В. Луначарский, Г. Хильгер, В. М. Молотов), или же об определенных социальных группах (церковные служители, спецпереселенцы, ссыльные граждане других государств), а связывающий их коридор будет параллельно раскрывать хозяйственную историю места (строительство новых зданий, появление тюремной церкви) и развитие органов Министерства внутренних дел в данном районе.

Вторая часть бывшего тюремного коридора, являющаяся переходом в другое здание и ведущая к комнате для свиданий (конечной точке экспозиции), будет отдана под презентацию историй любви, связанных с ссыльными и заключенными. Персональные истории, как правило, производят на зрителя более сильное впечатление, так как воспринимаются более эмпатически, нежели чем события прошлого, не имеющие конкретного «лица». Примером музея, использующего данный прием в контексте презентации пенитенциарного наследия, служит Музей истории ГУЛАГа, одним из ведущих нарративов которого являются судьбы отдельно взятых личностей. Также проект предполагает максимальное сохранение в нетронутом виде отдельных частей здания, в число которых входят прогулочный дворик, карцер, комната для свиданий и одна из камер. Это решение обусловлено стремлением к максимальной аутентичности, важной для сохранения образа пространства при перемене характера его применения.

Так как речь идет об экспонировании свидетельств коллективных травм, важнейшим аспектом в показе данного вида наследия является соблюдение этических норм и правил. Однако, некоторые примеры из отечественного опыта свидетельствуют о том, что данные нормы не получили еще широкого распространения. Одним из самых спорных является пример Музея сибирской каторги и ссылки (входит в состав Тобольского историко-архитектурного музея-заповедника), в котором, наряду с экспозицией, размещены фотозоны для посетителей: плоская фигура заключенного с вырезанным на месте лица отверстием и решетка с кандалами, для фотографирования в которых посетителям предлагается надеть арестантскую робу³. Также музей предлагает посетителям интерактивные мероприятия рекреационного характера в рамках экспозиции: квесты и мастер-классы для посетителей разных возрастных групп⁴. Внедрение в экспозицию, репрезентующую «диссонантное» наследие, подобных развлекательных элементов не согласуются с исторической памятью места, что приводит к искажению образа в зрительском восприятии, а также противоречит принципам кураторской этики. Сливкова Ю. В. в статье «К вопросу о классификации тюремных музеев» отмечает, что чем больше времени прошло с момента закрытия тюрьмы, тем легче воспринимаются любые услуги рекреационного характера. Возможно, это связано с тем, что живых свидетелей функционирования учреждения в момент, когда оно выполняло свою изначальную, пенитенциарную функцию, не остается в живых. В музеи подобного типа, в экспозиции которых есть мемориальная составляющая, внедрение дополнительных услуг должно происходить гораздо деликатнее, из уважения к памяти места⁵. При создании проекта для Тотемского музейного объединения кураторской группой было принято решение исключить элементы рекреационного характера, как из экспозиции, так и из сопроводительной программы к ней. Характер нарратива, выбранного для выставочного пространства, а также факт того, что здание тюрьмы было музеефицировано лишь в прошлом году и до этого использовалось по своему прямому назначению, обусловили данный выбор.

Другим немаловажным моментом при создании кураторского проекта для музеев и выставочных пространств, репрезентующих пенитенциарное наследие, является необходимость сохранения «атмосферы места», во многом достигающаяся за счет сохранения аутентичных интерьеров. Здание тюрьмы перешло в ведение Тотемского музейного объединения сразу после вывода из ведения ОМВД России по Тотемскому району, поэтому степень сохранности внутреннего убранства крайне высока, за исклю-

чением отсутствия многих элементов мебели, не снятых с баланса ОМВД. Однако не все элементы быта учреждений, связанных с системой органов исполнения наказания, подходят для показа в музейном пространстве. В их число входит, например, размещенная в пространстве бывших камер сантехника, с сохранением которой в экспозиционном пространстве также связаны вопросы, касающиеся техники безопасности. При разработке кураторского проекта группа рассматривала несколько вариантов решения данной проблемы, однако пришла к заключению, что элементы тюремного быта подобного плана не соотносятся с тематическим наполнением экспозиции.

Заключительное решение, внесенное в разрабатываемый проект, включает демонстрацию элементов сантехники во всех помещениях камер, за исключением единственной, которая останется в нетронутом виде. Согласно экспозиционному плану, в данной камере не будет размещено никаких экспозиционных элементов, так как ее назначение будет заключаться в репрезентации подлинной «атмосферы места». Еще одной особенностью работы с «трудным наследием» является то, что введение в выставочное пространство различного рода реконструкций должно быть минимизировано, так как зрителем такие экспонаты считаются как нечто бутафорское и по степени серьезности не совпадающее с репрезентуемой тематикой. Примером здесь может служить Музей «Следственная тюрьма НКВД» (г. Томск), в котором размещена восковая фигура следователя, довольно быстро ставшая местом для фотографирования посетителей с развлекательным подтекстом⁶.

Как заметила Сливкова Ю. В. в статье «Музеефикация бывших тюрем: международный опыт и российская действительность», тюремный музей должен быть местом одновременно аутентичным и инсценированным⁷. «Атмосфера места» частично утрачивается в следствие принятия мер по обеспечению безопасности посетителей и соблюдения принципов этического показа, однако, это возможно компенсировать различными экспозиционными приемами, одним из которых является введение в экспозицию художественных элементов. При разработке проекта для Тотемского музейного объединения команда кураторов приняла решение выделить несколько помещений под инсталляции и размещение художественных работ, относящихся к репрезентуемой тематике. Сочетание различных типов экспонатов также позволит зрителю получить более разносторонний опыт и отразит интерпретацию исторических событий в видении отдельных представителей художественного сообщества.

Кроме того, командой было принято решение об использовании мультисенсорных средств в рамках создаваемого проекта, в основном, в силу ограниченного бюджета, выраженных в звуковом сопровождении к отдельным частям экспозиции. Например, согласно экспозиционному плану, в комнате для свиданий, являющейся конечной, кульминационной точкой выставки, будет звучать запись голоса, диктующего перечень постановлений, касающихся посмертной реабилитации части сосланных и заключенных Тотьмы. Эта часть выставки будет являться завершением рассказанной истории, особенно драматичным в силу того, что факт реабилитации важен лишь живым людям и никак не влияет на судьбу тех, кто трагически и незаслуженно (как показывает вынесенное впоследствии решение о реабилитации) погиб в стенах тюрьмы. Другие части экспозиции также предполагают использование звукового сопровождения. В камере, сохраняющей аутентичный интерьер, не будет расположено ограждений (планируется, что зайти туда сможет не больше одного человека в сопровождении смотрителя, что обеспечит препятствование нарушению техники безопасности и причинению ущерба выставочному пространству), поэтому зрителю представится возможность задействовать кинестетическое восприятие. Все указанные выше приемы не противоречат этическим принципам и помогают создать образ в экспозиции через метафору в случае инсталляций и задействование различных органов чувств в случае использования звука и разрешения зрителю буквально прикоснуться к пространству. Команда кураторов считает, что это поможет создать живое повествование внутри стен музея и вызвать более яркий эмоциональный отклик у посетителей. Кураторский проект, описанный в данной статье, стал победителем конкурса в рамках летнего музеологического лагеря в г. Тотьма и будет разрабатываться для дальнейшей реализации.

История пенитенциарной системы является неотъемлемой частью репрезентации истории каждого государства и нуждается в музеефикации и правильной с этической

точки зрения интерпретации. В статье приведены лишь некоторые примеры спорных моментов и их решения в рамках одного проекта. Важно отметить, что далеко не все вопросы, связанные с показом данного вида «трудного» наследия, нашли точный ответ. Требуется углубленное изучение и исследование многих аспектов репрезентации пенитенциарного наследия для его полноценного становления как отдельного направления в отечественной музеологической науке.

Примечания

¹ Мастеница Е. Н., Серикова А. Ю. «Диссонантное» наследие в трудах отечественных исследователей // Образование и культурное пространство. № 1. 2021. С. 79.

² Состав проектной группы: руководитель – Стреблянская А. С., студентка 4 курса кафедры музеологии и охраны культурного и природного наследия СПбГИК; участники – Цацашвили Б. А., Шихова А. Е., студентки 4-го курса кафедры музеологии РГГУ.

³ Сливкова Ю. В. «Трудное» наследие пенитенциарной системы: анализ экскурсии в Тобольский тюремный замок // Общество: философия, история, культура. 2022. № 4. С. 178.

⁴ Тюремный замок // Тобольский историко-архитектурный музей-заповедник. URL: <https://tiamz.ru/home-rus/tyuremnyj-zamok.html> (дата обращения: 10.10.2022).

⁵ Сливкова Ю. В. К вопросу о классификации тюремных музеев // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2022. Т. 13. № 1. URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/09KLSK122.pdf> (дата обращения: 10.10.2022).

⁶ Мемориальный музей «Следственная тюрьма НКВД» // TripAdvisor. URL: https://www.tripadvisor.ru/Attraction_Review-g665310-d2633566-Reviews-NKVD_Memorial_Museum_of_Political_Repression_History-Tomsk_Tomsk_Oblast_Siberian_.html (дата обращения: 10.10.2022).

⁷ Сливкова Ю. В. Музеефикация бывших тюрем: международный опыт и российская действительность // Известия УрФУ. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2022. Т. 28. № 1. С. 146.

Ван Юньтин

Форма демонстрации нематериального культурного наследия Китая на примере автономного района Мяо в западной части провинции Хунань

Статья посвящена искусству батика автономного района Мяо в западной части провинции Хунань как объекту нематериального культурного наследия Китая. Представлена история и технология изготовления батика мяо, отмечается его большое культурное и социальное значение и национальная индивидуальность. Также предлагаются способы демонстрации искусства батика народности мяо.

Ключевые слова: батик народа мяо, нематериальное культурное наследие, народность мяо

Wang Yunting

A form of demonstration of the intangible cultural heritage of China on the example of the Miao Autonomous Region in the western part of Hunan Province

The article is devoted to the batik art of the Miao Autonomous Region in the western part of Hunan Province as an object of the intangible cultural heritage of China. The author describes the history and technology of making batik miao, notes its great cultural and social significance and national identity. The author also suggests ways to demonstrate the art of batik of the miao people.

Keywords: batik of the Miao people, intangible cultural heritage, Miao people

В процессе глобализации и наступления массовой культуры объекты нематериального культурного наследия оказались под угрозой исчезновения, и перед мировым сообществом встал вопрос о его охране, поэтому в последние годы решению этого вопроса уделяется особое внимание. Для музеев сохранение объектов нематериального культурного наследия стало одной из важных функций, для выполнения которой объекты нематериальной культуры должны быть музеефицированы, для чего должны быть подобраны адекватные формы их демонстрации.

Официальным международным документом, заложившим правовую основу защиты нематериального культурного наследия, стала Конвенция об охране нематериального культурного наследия, принятая ЮНЕСКО в 2003 г. Тогда же ЮНЕСКО была введена номинация – «памятники нематериальной культуры». Нематериальное культурное наследие Китая представлено в Списке шедевров устного и нематериального культурного наследия человечества тридцатью семью объектами. Но это не все нематериальное культурное наследие страны – ряд объектов в настоящее время имеет национальный статус, в их число входят навыки батика народа мяо в Западной Хунани.

Народность мяо является одним из немногих достаточно многочисленных национальных меньшинств Китая, численность ее составляет около 9 млн. Мяо населяют земли в Гуйчжоу, Хунани, Юньнани, Сычуани, Гуанси, Хубэе, Хайнани. Вне пределов Китая мяо проживают во Вьетнаме, Лаосе, Таиланде, Мьянме. Язык мяо относится к ветви мяо группы мяо-яо китайско-тибетской языковой семьи и имеет ряд диалектов, делящихся на многочисленные наречия. Исторически мяо не имели письменности, только в 1956 г. на латинской графической основе была создана письменность четырех диалектов языка мяо.

Народность мяо имеет долгую историю, богатую культуру и древнюю народную религию. Образ жизни, который передается от поколения к поколению, основан на натуральном хозяйстве, и сегодня люди мяо по-прежнему сохраняют его. Они выращивают кукурузу, ямс, просо, сорго, фасоль, пшеницу, гречиху, фрукты, хлопок, табак, арахис, подсолнечник, острый перец, но основной культурой является рис. Выращивание риса и его обработка – тяжелый и изнурительный труд. И сегодня в деревнях мяо рис обрабатывается вручную без помощи какой-либо техники¹.

Традиционные ремесла в настоящее время в связи с развитием туризма стали большим подспорьем в жизни народа мяо, поскольку туристы охотно покупают украшения

и красивую национальную одежду, украшенную батиком. Искусство батика является нематериальным культурным наследием Китая, в 2006 г. техника изготовления тканей батик народа мяо была внесена в первый в Китае список национального нематериального культурного наследия.

О происхождении батика рассказывает старинная народная песня о красивой молодой девушке мяо, жившей в древние времена. Ей не нравилась однотонная одежда, которую носили тогда. Однажды ей приснилась цветочная фея, которая привела девушку в прекрасный сад, где цвели цветы, летали птицы и пчелы. Пчелы садились на одежду девушки, и возвратившись домой, она обнаружила на юбке пятна от меда и воска. Чтобы удалить пятна, девушка бросила юбку в чан с синей краской. После двух попыток пятно исчезло, но потребовалась еще одна горячая стирка, чтобы избавиться от пчелиного воска. Во время третьей стирки на местах, где прежде был воск, появились прекрасные цветочные узоры. Проснувшись, девушка решила попробовать наносить узоры из воска на ткани, а затем окрашивать их.

Среди народа мяо батик считается женским ремеслом, которое передается от матерей к дочерям из поколения в поколение. Женщины мяо создавали узоры и мотивы батика, отражающие окружающую их природу и жизнь². Поскольку у народа мяо не было собственной письменности, узоры батика стали визуальным языком, описывающим их жизнь культуру и историю. Основными традиционными узорами батика народности мяо Западного Хунаня являются цветы, птицы, геометрические фигуры, прямые линии. Батиком украшают юбки, куртки, пояса, сумки, разноцветные одеяла, настенные украшения.

Для создания узора батика следует тщательно выстирать кусок белой ткани в воде, смешанной с золой растений, чтобы удалить из них все липиды, приготовить пчелиный воск, расплавив его в маленькой фарфоровой миске, стоящей на горячих углях. Воск на ткань наносится самодельным ножом-ладао, сделанным из двух треугольных кусков металла, привязанных к тонкой бамбуковой ручке медной проволокой. Чтобы создать узоры на белой ткани, женщины мяо рисуют их от руки без эскизов. Они не используют какие-либо инструменты для создания геометрических фигур или проведения прямых линий: для этого они складывают ткань различными способами, связывают ее целиком или по частям, а затем обмакивают в расплавленный пчелиный воск. Для создания рисунков они обмакивают ладао в расплавленный пчелиный воск и обводят фигуры пунктирными или сплошными линиями. После нанесения воскового рисунка ткань бросают в красильный чан, а затем помещают окрашенные ткани в кипящую воду для удаления пчелиного воска, после чего в местах, прежде покрытых воском, остаются красивые узоры. Затем ткани промывают и сушат на воздухе. Процесс повторяется несколько раз, чтобы создать более сложные и тонкие узоры³.

Популярность изделий, украшенных батиком, среди туристов иногда приводит к стремлению изготовителей к массовости, к использованию трафаретов для нанесения воскового узора. Многие изделия, изготовленные сегодня, не имеют истинного смысла и не могут называться батиком, а отнесены лишь к современному процессу печати и крашения. В них, как отмечают корейские исследователи Юинг Ли и Юнг Чун Ко, утрачены богатые культурные коннотации народа мяо, в аутентичных батиках которого художественный уровень изготовления намного выше, чем у многих современных дизайнеров. Из-за отсутствия глубокого понимания традиционной культуры батика некоторые художники-дизайнеры недобросовестно используют технологию батика и злоупотребляют нетрадиционными техниками декорирования, что приводит к появлению множества упрощенных вульгарных изделий-подделок. Это препятствует дальнейшему развитию искусства батика народа мяо.

Юинг Ли и Юнг Чун Ко подчеркивают необходимость систематического обучения молодежи народа мяо в Западной Хунань традиционному искусству батика, что будет оказывать позитивное воздействие на социальное развитие народа. В обучении необходимо сосредоточиться на том, чтобы прошлое служило настоящему, извлекало его суть, отбрасывало шлаки, адаптировалось к потребностям социального развития. Культура батика мяо в Западной Хунань должна постоянно обновляться и развиваться. При создании узоров батика народные художники являются не только распространителями знаний, но и творцами культуры⁴.

В настоящее время демонстрация объектов нематериального культурного наследия может осуществляться через создание культурных пространств и строительство центров, где разрабатываются экскурсионные маршруты. Всемирная туристская организация указывает на важность обеспечения баланса между познавательными маршрутами и развлечениями при показе нематериального культурного наследия⁵. Проведение мастер-классов должно вводиться в такие маршруты как можно более тактично, иначе объекты нематериального культурного наследия могут превратиться «в объекты индустрии развлечений, что вредит сохранению подлинности нематериального культурного наследия»⁶.

Батик мяо Западной Хунань как объект нематериального культурного наследия демонстрируется непосредственно в местах проживания народности мяо, в деревнях, где сохраняется традиционная социокультурная среда и бытуют традиции этого ремесла. Здесь экскурсанты могут познакомиться не только с архитектурными особенностями поселений народа мяо, но и стать свидетелями производства батика. Для этого организуется посещение мастерских, расположенных в непосредственной близости от жилищ или в самих домах, где представлены последовательно все этапы изготовления батика. Это также позволяет жителям деревень получать дополнительный доход. В городах Западной Хунань в культурных центрах, домах творчества, музеях ремесел или этнографических музеях могут быть созданы мастерские, идентичные деревенским мастерским, где представители народа мяо будут демонстрировать свое мастерство, и где у экскурсантов также будет возможность рассмотреть этапы производства батика.

Примечания

¹ Zhao Yanqing. The Mesmerizing Culture of the Miao People // China Today. 2021-11-19. – URL: http://www.chinatoday.com.cn/ctenglish/2018/cs/202111/t20211119_800263878.html (дата обращения: 15.10.2022).

² Zhang P. Batik, an integral part of Miao ancient culture and history // SHINE Beyonda Single story. URL: <https://www.shine.cn/feature/art-culture/1712248199/> (дата обращения: 15.10.2022).

³ Ibid.

⁴ Yiyiing Liu, Young Chun Ko. Research on Inheritance Education of Miao Batik // Adult and Higher Education. 2021. Volume 3. Issue 3V. P. 81–82.

⁵ Study on tourism and intangible cultural heritage. Summary // UNWTO. Org. URL: <https://www.unwto.org/archive/global/publication/study-tourism-and-intangible-cultural-heritage> (дата обращения: 15.10.2022).

⁶ Степанчук А. В. Сохранение, развитие и демонстрация ремесел, как части нематериального культурного наследия в объектах культурного туризма // Известия Казанского государственного архитектурно-строительного университета. 2015. № 4. С. 75.

А. И. Егорова

Анимационные фильмы как способ сохранения и интерпретации культурного наследия

Культурное наследие иллюстрирует весь накопленный человечеством опыт и помогает обществу функционировать, передавая знания новым поколениям. Сохранение и интерпретация наследия возможны не только в стенах музея. В его репрезентации также помогает и язык анимационных фильмов. С помощью определённых знаков и их систем мультфильмы создают определённую модель прочтения культурного наследия, и таким образом влияют на общественное мнение в вопросе о важности его сохранения и интерпретации.

Ключевые слова: анимационный фильм, мультипликация, культурное наследие, визуальная культура, семиотика кино

Alena I. Egorova

Animated films as a way of preservation and interpretation of cultural heritage

Cultural heritage exemplifies all the experiences of humankind and helps society operate with transmitting knowledge to new generations. Preservation and interpretation of heritage is not only possible within the museum. The language of animated films also helps in its representation. With the help of certain signs and their systems, cartoons create a certain pattern of reading cultural heritage, and thus influence public opinion on the importance of preserving and interpreting it.

Keywords: animated films, cartoon, cultural heritage, visual culture, film semiotics

Культурное наследие играет огромную роль в формировании самосознания и культурной идентичности того или иного народа, страны, нации. Оно обеспечивает культурную преемственность поколений и через показ богатого исторического прошлого утверждает значимость настоящего. Культурное наследие обладает двумя важными аспектами: творческим (живая культура – народное творчество и промыслы, которые непрерывно развиваются и обновляются) и историческим (памятники архитектуры, истории, музейные предметы)¹. В целом, культурное наследие можно понимать как «совокупность объектов материальной культуры и совместных творений человека и природы, вне зависимости от места их нахождения, а также объектов духовной культуры, значимых для сохранения и развития локальных культур, имеющих универсальную ценность для культуры (искусства, науки) и содействующих толерантности культурного разнообразия и творчеству человека»².

Культура определенного народа содержит в себе и транслирует через свое наследие определенные культурные коды, которые обеспечивают ее жизнеспособность и помогают в интерпретации ее наследия. Общество сохраняет и интерпретирует культурное наследие во многом с помощью музеефикации, однако в данной статье будет предложен другой способ – сохранение и интерпретация культурного наследия через язык анимационного фильма. Кинематограф – синтетический вид искусства, поэтому он сложен для анализа с помощью методов, применяемых в определенных областях знания. Методы, используемые для анализа статичных визуальных образов, частично применимы и к движущимся. Визуальный язык кино можно интерпретировать наиболее полно с помощью семиотического анализа. Семиотика – наука, изучающая знаки и знаковые системы. М. Ю. Лотман обозначает семиотику как «науку о коммуникативных системах и знаках, которыми в процессе общения пользуются люди»³. Любая система коммуникации – это язык, и кинематограф также сравним с языком, но он не является явной языковой системой, скорее – визуальной⁴. Таким образом, семиотический анализ применимый изначально в лингвистике, может использоваться и для визуальных исследований. В семиотическом понимании лингвистики знак является единицей языка и состоит из обозначающего (signifier) и обозначаемого (signified) элементов⁵. Обозначаемое является неким концептом или объектом, который, в свою очередь, связан со звуком (словом) – обозначающим. Например, в знаке «кот» обозначаемым является четвероногое млекопитающее из семейства кошачьих, а обозначающим – слово «кот». В визуальных исследованиях обозначающим является изображение (изображение кота), а обозначаемым – все тот же концепт или объект (то, что принято называть котом). Проблема применения семиотического метода к анализу фильмов

состоит в том, что обозначающее и обозначаемое здесь практически идентичны: распознать изображение кота и соотнести его с котом намного легче, чем пытаться распознать последовательность звуков или букв с ее обозначаемым. Однако за кажущейся простотой визуальных образов фильма скрывается огромный пласт разнообразных значений.

Все знаки кинематографа можно разделить на две группы: денотативные (denotative) и коннотативные (connotative)⁶. Денотативные знаки показывают объект таким, какой он есть, зрителю не нужно пытаться разгадать его: например, видя изображение ребенка, зритель сразу понимает, что это ребенок, а не птица, зверь и т. д. Коннотативные знаки содержат в себе более одного уровня значений: например, роза в определенном контексте может обозначать не просто цветок, но символ рода, любовь и т. д. Коннотации, в свою очередь, подразделяются на парадигматические (paradigmatic), т. е. основанные на сравнении выбранного визуального образа с невыбранными – существующими за пределами этого визуального образа, и синтагматические (syntagmatic), т. е. основанные на сравнении визуального образа с предшествующими или последующими в визуальном ряду. Коннотации также можно разделить на синекдоху (synecdoche) – сравнение части с целым, например, Эйфелева башня может обозначать Париж, и метонимию (metonymy) – связь ассоциативных деталей с целым, например, король может ассоциироваться с короной). Кинематографические знаки могут также трактоваться и в трех других категориях, основанных на связи обозначающего и обозначаемого (классификация Ч. Пирса)⁷: икона (icon) – связь между обозначающим и обозначаемым основана на их сходстве, подобии: например, портрет – иконический знак, т. к. имеет известное сходство с оригиналом; индекс (index) – связь основана не на прямом сходстве, а на указании на объект изображаемого образа: например, физическое и психическое состояние человека, проявляющееся внешне, указывает на его здоровье; часы указывают на время, распускающиеся цветы – на наступление весны и т. д.; символ (symbol) – обозначающее связано с обозначаемым посредством произвольной связи, установленной в определенной ситуации: например, в средневековом европейском обществе кошку условились представлять как символ дьявола). Все эти знаки могут относиться к более широким смысловым системам – кодам (С. Холл), мифологии (Р. Барт)⁸. Код – это набор установленных способов создания смысла, характерных для определенных групп людей; набор культурных условностей, используемых для передачи смысла. Например, в определенном обществе эталоном красоты, женственности или привлекательности, маскулинности может считаться мужчина или женщина, хорошо знакомые членам этого общества. Тогда в разговоре отдельных членов этого общества упоминание женственности или маскулинности будет ассоциироваться с этими знаменитыми личностями. Мифология – еще одна система знаков, главную роль в которой играет миф. Миф – это сконструированная людьми условность, опирающаяся на исторически обусловленный набор фактов, идей, знаний. Он может быть легко изменен или разрушен, т. к. основан на определенном контексте. Миф – это двухуровневая система знаков. На первом уровне существует денотативный знак, легко считываемый, состоящий из обозначающего и обозначаемого. На втором уровне этот знак становится обозначающим, а в качестве обозначаемого выступает определенный концепт, идея – представление сконструированного явления как обыденного.

Как справедливо замечает британская исследовательница Дж. Роуз⁹, семиотический анализ может быть поставлен под сомнение из-за многообразия способов восприятия. Анализ, проведенный в данной статье, также не лишен субъективности – он основан на определенном опыте одного человека, а значит, открыт к и к другим интерпретациям, которые может предложить другой исследователь. В целом, знаки можно трактовать комплексно ввиду их сложности, используя несколько из вышеперечисленных терминов. В их трактовке помогает социальный контекст и знание процесса создания визуальных образов. Идея создания мультфильма «Князь Владимир» появилась еще в 1997 г., но работа над ним началась годом позже. Мультфильм получил поддержку Госкомитета РФ по кинематографии и был включен в программу по празднованию двухтысячелетия христианства. В 2004 г. состоялся показ мультфильма в Каннах, однако в массовый прокат он не вышел, т. к. критики неоднозначно оценили его замысел. В 2006 г. состоялась вторая премьера мультфильма, после которой он стал общедоступным¹⁰.

Сюжет мультфильма включает в себя как вымышленные, так и действительно исторические события. Он отсылает зрителя к X в. н. э. – истории Древней Руси и ее крещения князем Владимиром. В мультфильме присутствует множество знаков, которые определенным образом интерпретируют традиционное и историческое культурное наследие. Здесь присутствуют иконические образы древнерусских жилищ, костюмов, празднеств. В изображении домов, со-

ставляющих городище, присутствует синекдоха: общий план нескольких домов заменяет собой весь Новгород. Изображение персонажей в различных костюмах носит индексный характер: костюм того или иного персонажа указывает на его принадлежность к определенному народу или виду деятельности. Так, жрец Кривжа отличим от других персонажей атрибутами своего одеяния: посох и шкура медведя указывают на его ремесло. Печенежского хана Куря также отличает от «русичей» цвет и фасон одежды. С Курей связан и другой символ – подвеска из волчьего уха. Она становится метонимией в синтагматическом контексте: Куря передает подвеску Кривже, который, в свою очередь, показывает ее князю Владимиру и его приближенным, чтобы они поверили в заговор между печенегами и Ярополком. Наконец, отличают от других народностей и византийские одежды: в одной из сцен Кривжа обвиняет мальчика Алекшу в потворстве грекам, ссылаясь на его одеяние. В мультфильме показывается еще один символ традиционной русской культуры – праздник Масленица. Он сопровождается песнями, танцами, общегородским пиром и сжиганием чучела, которое является метонимией Масленицы. В этой сцене появляется еще один знак – музыкальный инструмент жалеяка. Сама по себе она является индексом, указывающим на музыку, но в синтагматическом контексте жалеяка приобретает коннотативное значение, и кроме музыки становится также выражением любви: князь Владимир передает жалеяку византийской царевне Анне в знак своего намерения взять ее в жены, и она, услышав музыку жалеяки, соглашается. В мультфильме присутствуют и знаки, указывающие на религиозную принадлежность. Евангелие, которое грек Анастасий передает Алекше, является символом православного христианства, метонимией. Образ княгини Ольги также символизирует христианскую добродетель: появляясь в воспоминаниях Владимира и Ярополка о детстве, она примиряет двух братьев, руководствуясь христианской моралью. С язычеством связаны образы деда Баяна и жреца Кривжи. Дед Баян – отшельник, живущий в лесу в согласии с природой. Он носит традиционную одежду, помогает окружающим мудрыми советами, общается с языческим богом Родом, символом и метонимией которого является дуб, находящийся рядом с жилищем Баяна. Этот персонаж также помогает князю Владимиру: Баян просит помощи у бога Рода (его символа – дуба) и чудесная сила дерева защищает дом отшельника, в котором находится Владимир, от нападения печенегов, что дает возможность князю собраться с силами и победить противника. В мифологической системе Барта этого персонажа можно трактовать как «залог привлекательности» народных верований и традиционной русской культуры. В синтагматическом контексте образ Баяна соотносится с позитивными качествами – с мудростью, добротой – это первый уровень значения. На втором уровне Баян как обозначающее соотносится с идеей привлекательности русской культуры и традиций, необходимости их сохранения и передачи как обозначаемого. Таким образом, посредством интерпретации традиционного наследия у зрителя формируется положительное представление о русской культуре.

Художественные возможности анимационных фильмов дают основу для репрезентации культурного наследия с помощью определенных знаков. В исследуемом мультфильме для создания визуальных образов культурного наследия используются как коннотативные, так и денотативные знаки. С помощью символов и индексов показывается неоднозначность восприятия отдельных предметов и явлений культуры. Знаки, как и их системы, интерпретируют наследие с помощью создания определенной модели ее прочтения, которая обусловлена восприятием культуры современным обществом, и которую показывают зрителю, и этот сконструированный образ формирует общественное мнение о важности культурного наследия и его сохранения.

Примечания

¹ Медведева Н. В., Стоналова А. С. Понятие культурного наследия // Материалы Афанасьевских чтений. 2016. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-kulturnoe-nasledie-i-osnovnye-teoreticheskie-podhody-k-ego-izucheniyu?ysclid=labgobr0iu309061588>.

² Там же.

³ Лотман Ю. М. Люди и знаки // Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2010. С. 6.

⁴ Monaco J. How to Read a Film: Movies, Media, and Beyond. New York: OUP USA, 2009. P. 157.

⁵ Rose G. Visual Methodologies. New York: SAGE Publications, 1994. P. 74.

⁶ Monaco J. How to Read a Film. P. 161.

⁷ Ibid. P. 164

⁸ Rose G. Visual Methodologies. P. 88.

⁹ Ibid. P. 99.

¹⁰ Князь Владимир // Кинориум. URL: <https://ru.kinorium.com/345295/info/?ysclid=lalget7073267241575>.

Ю. Е. Казакова

Художественный образ музея в фильмах А. Н. Сокурова

Музей в советском и российском кинематографе часто представлен как место действия или сюжетный конструкт. В статье рассматривается специфика мифологизации музея в фильмах «Камень», «Элегия дороги», «Русский ковчег», «Франкофония» А. Н. Сокурова, выделены такие художественные образы, как музей-дом, музей – хранилище завершенного прошлого, музей – пространство воспоминания (припоминания), музей – средство спасения, музей – военный трофей, музей – предмет дипломатии.

Ключевые слова: музей, А. Н. Сокуров, дача Чехова в Ялте, Эрмитаж, Лувр, киноискусство

Yulia E. Kazakova

The artistic image of the museum in A. Sokurov's films

The museum is presented as a scene of action or a plot construct in Soviet and Russian cinema often. The article examines the museum's mythologization specificity in such A. Sokurov's films as "The stone", "Elegy of the road", "Russian ark" and "Francophonie". Such artistic images as a museum-home, a museum-repository of the completed past, a museum-space of remembrance (anamnesis), a museum-means of salvation, a museum-trophy, a museum-subject of diplomacy are distinguished.

Keywords: museum, A. Sokurov, Chekhov's dacha in Yalta, Hermitage museum, Louvre, cinematography

Создавая фильм, А. Н. Сокуров нередко обращается к изобразительному искусству – цветовые, композиционные решения, настроение часто черпаются именно оттуда. Несмотря на отсутствие прямых изобразительных цитат или целенаправленной стилизации, многими критиками отмечается влияние живописи на выбор режиссером тех или иных художественных приемов.

А. Н. Сокуров и сам подтверждал, что, например, многие приемы композиционного построения и колористического оформления кадра в фильме «Одинокий голос человека» заимствованы из живописи К. С. Петрова-Водкина, Эль Греко, Ж. О. Фарго-нара, а изобразительное решение фильма «Мать и Сын» вдохновлено творчеством К. Д. Фридриха, немецкого художника XIX в. Из записок режиссера к несостоявшемуся фильму о Тютчеве известно, что цветовая гамма картины должна была перекликаться с творчеством В. Э. Борисова-Мусатова¹. Также некоторые исследователи отмечают близость между пейзажами фильма «Спаси и сохрани» и работами французских художников XIX в., в частности, Г. Курбе и К. Коро². Влияние мировой живописи на творчество А. Н. Сокурова проявляется не в копировании, но переработке композиционных приемов (соотношение человека и предметной среды или ландшафта), световых и цветовых решениях.

Важную роль в фильмах А. Н. Сокурова играют не только произведения искусства как таковые, но и институция, их собирающая, сохраняющая и исследующая, а именно – музей. Музей не раз появлялся в советском и российском кинематографе как часть сюжета – герои в какой-то момент посещают музей. Так, в фильме «Застава Ильича» М. Хуциева (1964/1988) герои приходят в Политехнический музей на поэтический вечер и слушают выступления знаменитых поэтов-шестидесятников – Е. Евтушенко, Р. Рождественского, А. Вознесенского, Б. Ахмадулиной. В «Большой перемене» А. Коренева (1972) Нестор Петрович проводит один из уроков в музее, рассказывая об императоре Нероне. Кроме того, музей мог вплетаться в сюжет как место преступления – довольно большое количество фильмов содержит кражу музейного экспоната. В «Стариках-разбойниках» Э. Рязанова (1971) похищается картина Рембрандта, в «Сицилианской защите» И. Усова (1980) – люстра XVIII в.

Выбор музея в качестве места работы героя может использоваться режиссером как художественный прием, особая деталь, определяющая его образ. Женщин – музейных

сотрудниц часто можно встретить в работах А. Смирновой. В ее фильме «Кококо» (2012) одинокая, чопорная, представительница петербургской интеллигенции Лиза работает в музее этнографии, равно как и в картине «2 дня» (2011) девушка Маша является сотрудницей провинциального литературного музея. В музее также работали экскурсоводами героини И. Чуриковой – Саша в фильме «Тема» Г. Памфилова (1979) и Нина Елизаровна в «Ребре Адама» В. Криштофовича (1990).

В фильмах А. Н. Сокурова музей тоже представлен, и здесь он является чем-то большим, чем место действия или декорация. В картинах режиссера создается особый художественный образ музея.

Впервые у А. Н. Сокурова образ музея возникает в картине «Камень» (1992). Фильм начинается с того, что сторож дома-музея Чехова в Ялте, известного также как Белая дача, обнаруживает, что в музее он не один. В ванной комнате расположился незнакомый ему человек (Л. Мозговой), занимающийся бытовыми делами и наотрез отказывающийся покидать это пространство так, как будто он хозяин, как будто все здесь ему принадлежит. И обвинить его ни в чем нельзя – через мгновение зритель понимает, что перед ним действительно А. П. Чехов, неизвестным образом восставший из мертвых. Он одевается, обедает, выходит на прогулку, разговаривает со сторожем, а потом – уходит.

Важно, что действие фильма разворачивается не просто на даче Чехова, где он когда-то жил, а сейчас вернулся к себе домой, действие разворачивается в музее Чехова, в месте, вошедшем в круг ценного, охраняемого, что подчеркивается наличием сторожа. Белая дача – это единственный чеховский музей, где сохранилась подлинная обстановка: сам дом, мебель, вещи расположены на тех же местах, что и при жизни писателя. Однако герои дачу как музей не воспринимают, для них – это привычное бытовое пространство со стулом, на котором можно сидеть, и столом, за которым можно принимать пищу.

Всякий музей стремится сохранить атмосферу пространства, существовавшую при владельце, или воссоздать ее. Подлинные предметы или предметы той же эпохи, документы, освещение – все служит этой цели. Вещи на столе могут быть разложены таким образом, что у посетителя сложится ощущение, что их владелец только что вышел из комнаты, тогда как на самом деле он не прикасался к ним больше века. И, кажется, если бы была возможность поместить в экспозицию живого хозяина вещей, музей бы от этого только выиграл. Но интересно, что при просмотре фильма зритель очень скоро забывает, что действие происходит в музее. Вся музейность рушится именно в тот момент, когда музейная экспозиция довершается физическим присутствием того, кому она посвящена. Получается, музей Чехова может быть музеем только без самого Чехова. Здесь А. Н. Сокуров впервые обращается к музейной экспозиции как к образу минувшего, уже случившегося, законсервированного, сохраненного, не допускающего вмешательства.

Затем образ музея возникает у А. Н. Сокурова в «Элегии дороги» (2001). Герой, глазами которого зритель видит все происходящее, отправляется в странное, стихийное, бессвязное и потому похожее на сон путешествие: то он оказывается в российском городе, то в европейском, то в зимнем лесу, то в храме, то в море, то на проезжей части, то в придорожном кафе. Но в итоге он случайно попадает в «какой-то богатый дом» в Голландии, где расположен художественный музей. Эпизод посещения музея героем довольно длителен, более того, он финальный, что позволяет говорить о музее как о цели этого путешествия.

В первой, немусейной части путешествия герой, кажется, сам не до конца понимает, где и зачем он находится: «потом я почему-то на поляне», «потом я почему-то шел рядом с монахом», «я почему-то задаю вопрос». Он пребывает в постоянном движении, нигде надолго не задерживается, безостановочно задает вопросы, но не находит на них ответа.

Оказавшись в музее, герой все еще не осознает, кто его туда привел, зачем он там. Он рассматривает картины, видит различные сюжеты: «разлука была велика, и люди наконец-то встречаются», «кормилицы, вечные рабыни человеческие», мельница, солнечная аллея, Вавилонская башня. Ему слышатся какие-то голоса, какая-то музыка, чьи-то шаги, во дворце темно, сквозняк – все создает ощущение одиночества, бесцельности,

бесконечности этого путешествия. Но неожиданно оно завершается воспоминанием. Герой смотрит на картину Питера Санредама 1765 г., изображающую старинную площадь, и у него возникает ощущение, что все это с ним уже было: «Не я ли когда-то написал эту картину? Не я ли когда-то видел все это перед собой?» Он уверен, что это место ему знакомо, он отчетливо помнит детали: «в тот момент коляски не было», «детей не было», «это окно никогда не открывалось», – иначе говоря, душа героя знает это место, и, посмотрев на эту картину, она это знание вспоминает. В этом эпизоде отображена платоновская идея знания как припоминания, являющаяся одним из доказательств бессмертия души. И вещь, вызвавшей нужное воспоминание, становится произведение искусства, что позволяет трактовать музей как средство соединения души с миром идей, средство вечной жизни.

Образ случайного путешественника используется А. Н. Сокуровым еще в одном фильме – «Русском ковчеге» (2002). Этот путешественник снова говорит голосом автора, лица его зритель не знает, но видит все происходящее его глазами. Кроме того, путешественник вновь погружен в состояние непонимания, где и зачем он находится, как он там оказался. Любопытно, что фильм о музее, долгое время сохраняющем мировое культурное наследие, начинается с потери памяти: «Открываю глаза и ничего не вижу. Помню, что случилась беда, и все начали спасаться – кто как может, кто как может... Что со мной произошло – не помню».

Герой оказывается в Эрмитаже, где сталкиваются два уровня времени: неизменное (произведения искусства) и изменчивое (российская история). Герой видит перед собой реальных исторических персонажей, сцены из их жизни, но решает оставаться на позиции наблюдателя: «Лучше не мешать и не вмешиваться, все равно все уже произошло», – то есть даже изменчивое время для героя уже законсервировано. На эти же мысли наталкивают запах формалина, который чувствует собеседник главного героя, французский дипломат маркиз де Кюстин (С. Дрейден), и технология одного кадра, в которой снят фильм – полное, точное сохранение жизни. Так, в «Русском ковчеге» получает развитие идея, сформулированная в «Камне»: музей – воплощение уже случившегося, минувшего, заверщенного времени. Все уже произошло, и музей может лишь это сохранить и показать.

Кроме того, в «Камне» речь шла о даче-музее, о доме-музее. В «Русском ковчеге» Эрмитаж тоже отчасти представлен как бытовое пространство. Репетиция придворного театра Екатерины II, семейный ужин Николая II, бал – все это элементы жизни императорской семьи, протекающей в стенах дворца, ставшего теперь музеем. В фильме музейные залы, интерьеры, знакомые зрителю по экспозициям стилизованных комнат, выступают функционально. Хронологически верным будет сказать, что интерьер дворца музеефицирован, но в действительности же, при просмотре фильма возникает обратное ощущение – одомашненности музея, следовательно, имеет смысл говорить об образе музея-дома.

Также в сцене, снятой в Лоджиях Рафаэля, маркиз де Кюстин отмечает, что в главном российском музее собственно русского искусства нет – оно большей частью европейское: «Копируете... потому что собственных идей нет – ваше начальство не хочет, чтобы у вас были собственные идеи». Этот эпизод позволяет понимать музей не как место, где необходимо собраны вещи, значимые для прошлого страны, а как собрание произведений искусства, приглашающее «пересмотреть культуру без обращения к понятиям корней, общности и идентичности»⁴. Название фильма и заложенная в сюжет только что случившаяся катастрофа отсылают зрителя к библейской истории о Ноевом ковчеге – хранилище священных реликвий, послужившем средством спасения от всемирного потопа. Это позволяет трактовать музей как средство спасения – спасение через диалог с прошлым, погружение в уже ушедшую жизнь, поиск ответов в ней. «Только искусство, только «эрмитажи» и все, что в них есть. Они единственная гарантия наша, единственное наше спасение»⁵, – писал сам А. Н. Сокуров. Следовательно, у искусства, а значит и у музея, есть некая спасательная миссия, и осуществляется она без национальной привязки.

Вообще, музей у А. Н. Сокурова часто отражает общечеловеческую историю вне зависимости от того, где он находится. Эпизоду из истории «Лувра», музея, хранящего наследие древнего Египта, Вавилона, Античности, и далее – от эпохи Возрождения до

Романтизма, посвящен фильм «Франкофония» (2015). Интересно, что начинается он тоже с катастрофы – но не с потопы, а с кораблекрушения: небольшое судно, перевозящее произведения искусства попадает в шторм. Далее действие переносится в Париж 1940-х гг., находящийся под немецкой оккупацией, сданный добровольно. Основная линия сюжета – сохранение неприкосновенности Лувра Жаком Жожаром, директором музея в 1940-х (Л. де Ланкесэ), и Францем Вольффом-Меттернихом, представителем немецкого командования (Б. Утцерат).

Музей в фильме представлен как доказательство необходимости компромисса. Цели государства и искусства редко совпадают, но полное отделение одного от другого невозможно, поэтому даже в условиях войны была очевидной необходимость обеспечить неприкосновенность коллекции Лувра. В качестве сравнения с Францией в фильме выступает СССР: компромисс не стал там первоочередной задачей – немецкие солдаты следовали распоряжению Гитлера о том, что памятники искусства на восточном направлении не имеют значения и подлежат разрушению. Из Эрмитажа, как и из Лувра, успели вывести особенно ценные предметы. В самом Зимнем дворце во время блокады Ленинграда лечили людей в подвалах, а в залах находились мастерские по изготовлению гробов (иллюстрация к этому эпизоду есть и в «Русском ковчеге» – маркиз де Кюстин случайно заходит в один из залов и застаёт гробовщика за работой). Параллель Лувра в «Париже, открытом городе» с Эрмитажем в блокадном Ленинграде – едва ли не важная в фильме⁶.

Также автор вводит в фильм образ Наполеона (В. Немец) – он появляется каждый раз неожиданно, подобно призраку. Наполеон ходит по залам и везде видит себя: «Я привез это все. Все скульптуры – из моей военной кампании. И это сделала война». И действительно Наполеон свозит в Лувр художественные трофеи, превращает дворец в музей, и вскоре государство понимает, что оно без этого музея существовать не может. Здесь опять возникает уже отмеченная параллель: «Кому нужна Франция без Лувра? Ну или Россия – без Эрмитажа?» Но в отличие от Эрмитажа, специфика формирования коллекции Лувра – революционная⁷, трофейная. Получается, что в какой-то момент история Лувра оказалась закована войной: в войне ее рождение, и в войне же – угроза ее смерти.

Таким образом, для поэтики фильмов А. Н. Сокурова важно обращение не только к живописи и искусству вообще, но и к самой институции «музей». Образ музея в работах режиссера сформулирован многоаспектно и контекстуально широко: музей-дом, музей-хранилище завершенного прошлого, музей-пространство воспоминания (припоминания), музей – средство спасения, музей – военный трофей, музей – предмет дипломатии. Эти образы не обособлены, они друг друга дополняют, переходят из одного фильма в другой, переплетаются, развиваются. В картинах А. Н. Сокурова музей перестает быть только лишь местом действия или сюжетным конструктом, музей мифологизируется, формирует вокруг себя систему контекстных образов.

Примечания

¹ Сокуров А. Н. Части речи. Кн. 2 – СПб., 2006. С. 454.

² Тихонова М. Е. Изобразительное искусство как средство формирования образа в кинематографе А. Сокурова // Евразийский Союз Ученых (ЕСУ). 2016. № 1. С. 19–20.

³ Ямпольский М. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 360.

⁴ Цит. по: Куюнжич Д. После «после»: ковчегная лихорадка ; пер. с англ. М. Рубинштейн // НЛО. 2005. № 1 URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/1/posle-posle-kovchezhnaya-lihoradka.html> (дата обращения 17.11.2022).

⁵ Цит. по: Тихонова М. Е. Изобразительное искусство как средство формирования образа в кинематографе А. Сокурова // Евразийский Союз Ученых (ЕСУ). 2016. №1. С. 22.

⁶ Долин А. «Франкофония» Александра Сокурова: кораблекрушение // Афиша Daily. 2015. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/frankofoniya-aleksandra-sokurova-korablekrushenie/> (дата обращения 17.11.2022).

⁷ Куклинова И. А. Феномен публичного музея в трудах современных франкоязычных исследователей // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. 2013. № 1. С. 90.

А. А. Егорова

**Театр глазами художника Э. Дега
(по материалам выставочных проектов)**

Театр на протяжении всей своей истории оказывал влияние не только на обычную жизнь людей, но и на культуру, на деятелей искусства и в особенности на художников. Европейские живописцы XIX – начала XX вв. создавали свои произведения, вдохновляясь не только спектаклями, но и рутинной жизнью театра, повседневной работой над драматическими и музыкальными постановками. Эдгар Дега был одним из ярких представителей художников данной эпохи, кто смог детально отобразить в своих работах мир театра. Многие музеи на протяжении нескольких лет создавали выставочные проекты, посвященные как творчеству Эдгара Дега, так его взаимосвязи с Гранд Опера.

Ключевые слова: театр, Эдгар Дега, выставки, живопись, артисты, Франция, Гранд Опера

Aleksandra A. Egorova

**Theater through the eyes of the artist E. Degas
(based on the materials of exhibition projects)**

Throughout the history, the theater has influenced not only the ordinary life of people, but also culture, art workers and especially artists. European painters of the XIX – early XX century created their works inspired not only by performances, but also by the routine life of the theater, daily work on dramatic and musical productions. Edgar Degas was one of the brightest representatives of artists of this era, who was able to depict the world of theater in detail in his works. For several years, a lot of museums have created exhibition projects dedicated to both: the work of Edgar Degas and his relationship with the Grand Opera.

Keywords: theater, Edgar Degas, exhibitions, painting, artists, France, Grand Opera

Театр всегда занимал важную роль в мире искусства, формировал вокруг себя особый культурный ореол, который привлекал художников. Такие живописцы, как М. Кассат, О. Домье, Э. Мане, П.-О. Ренуар, М. Валмейн многомерно отразили в своих произведениях поведение зрителей, жизнь театра перед спектаклем и во время представления. Особенно ярко мир театра смог передать Э. Дега, который на протяжении своей жизни часто посещал балетные репетиции и спектакли Парижской оперы. В своих работах он показал выразительный мир как самого Гранд Опера, так и его артистов, оркестра, посетителей. Гранд Опера является одним из самых известных театров мира. На протяжении длинного периода Парижская опера повлияла на историю не только Франции, но и всего мира. В XIX–XX вв. на сцене Парижской опере было показано большое количество постановок, которые оказали влияние на развитие балетного и оперного искусства других стран. Многие артисты, хореографы стали известны во всем мире именно благодаря Гранд Опера. Э. Дега был постоянным посетителем театральных кулис, а также балетных учебных залов. Он отражал в своих произведениях искусства тяжелый труд балерин во время репетиций, их успехи на сцене. Он первым стал демонстрировать в своих работах профессиональную динамику движений классической хореографии, применил методы импрессионизма к изображению закрытых помещений. Регулярные посещения Парижской Оперы открыли для него закулисный мир, мир балета и мир людей. Художник родился в Париже в семье аристократов. Он учился у Л. Ламота, который привил ему любовь к живописи. В 1862 г. Э. Дега познакомился с Э. Мане, и это повлияло на дальнейшее творчество живописца. Помимо этого, на художника сильное воздействие оказало такое направление, как импрессионизм². Впервые Дега обратился к балету в 70-е гг. XIX в. Он часто бывал в Парижской опере, он стал настоящим ценителем данного вида искусства. Художник знал все балетные термины и движения, составляющие этот вид искусства танца. Во многих работах Дега, посвященных балету, действительность показана в необычных ракурсах и композициях. В данном случае у Э. Дега проявляется талант работы с пространством. Пространство у Дега всегда связано с человеком, с группой танцовщиц или одиночными фигурами³.

Э. Дега всегда искал точные способы изображения истины жизни и при этом старался оставаться верным классической художественной традиции. Он влезал на лестницы и прятался за кулисами и колоннами, чтобы найти идеальный ракурс для случайного наблюдателя правды. Художник бывал в оркестровой яме, откуда сцена представлялась низкой и совсем

иной. Иногда живописец оказывался на самой верхней ложе, где наблюдал за артистами через барьер⁴. Многие из ранних картин Дега, посвященных балету, показывают желание изобразить балерин на сцене с разных точек зрительного зала Гранд Опера. Произведение «Звезда, или Балерина на сцене» было написано около 1876 г. В данной работе Дега изобразил прима-балерину во время поклонов, не упустив возможности показать также мир кулис. Еще одно известное произведение художника «Оркестр оперы», написанное около 1870 г. позволяет не только ощутить вид с партера, но и демонстрирует как именно выглядела оркестровая яма Гранд Опера в XIX в. В 1878–1882 гг. был написан этюд «Скрипач». Вероятнее всего, он был создан в репетиционных залах Парижской оперы. Дега изобразил музыканта, наблюдая за ним сзади, но тем не менее чувствуется его сосредоточенность и вдохновение. В конце XIX в. у Дега ухудшилось зрение, что повлияло на изменение стиля художника. В поздних работах чаще всего доминируют яркие оттенки определенного цвета. Большинство работ Дега создавал пастелью. Так как данная техника не требовала много деталей в отличие от масляной живописи. Также художник лепил из воска различные фигуры, в том числе скульптуры балерин. Через некоторое время Дега стал трудиться намного меньше из-за боли в глазах и после 1907 г. художник уже не создал ничего столь же значимого.

На протяжении многих лет периодически появляются выставочные проекты, посвященные творчеству Э. Дега. Благодаря выставкам посетитель может погрузиться в атмосферу работ живописца и изучить театр его глазами. Часто работы, связанные с театром, представлены на персональных выставках Дега. Например, в 2018 г. проходила выставка «Дега: Страсть к совершенству» в Денверском музее искусств. На ней было представлено более ста работ, состоящих из картин, рисунков, пастели, офортов и скульптур из бронзы. Выставка была посвящена наиболее заметным и повторяющимся темам на протяжении всей 60-летней карьеры живописца, в том числе был раздел о работах, посвященных балету⁶. Проект был организован совместно с музеем Фицуильяма при Кембриджском университете, чьи коллекции работ Эдгара Дега являются самыми обширными в Великобритании. Стоит отметить, что в данном музее годом ранее тоже проходила выставка «Дега: Страсть к совершенству»⁷. Еще одной яркой персональной выставкой является проект «Нарисованное в цвете. Дега из Барелл», который был продемонстрирован в Лондонской Национальной галерее. Выставка была приурочена к столетию со дня смерти художника. Здесь демонстрировались картины с изображением оркестра и артистов театра⁸. В 2017 г. в Музее Почетного Легиона в Сан-Франциско была представлена выставка «Дега, импрессионизм и мир парижских шляпниц». На ней можно было увидеть картины, где героини показаны в элегантных шляпах, которые они надевали не только на прогулку по городу, но и при посещении театра. Тем самым благодаря некоторым работам данная выставка раскрыла образы посетителей театра⁹.

Творчество Дега, связанное с театром, немного раскрывается и в проектах, на которых показывают работы и других художников эпохи XIX – начала XX вв. Например, в 2018 г. в Музее Виктории и Альберта проходила выставка «Опера. Страсть, власть и политика». Данная выставка показывала развитие истории оперы с помощью предметов и картин. На ней были представлены работы импрессионистов, в том числе и произведения Э. Дега, на которых ярко отображена жизнь Гранд Опера¹⁰. В 2020–2021 гг. в Музее искусств Миссисипи была показана выставка «Ван Гог, Моне, Дега и их времена», на которой был отдельный раздел, посвященный творчеству Дега. Помимо картин была представлена скульптура, изображающая балерину¹¹. Таким образом, даже не на персональных выставках Эдгара Дега можно увидеть его работы, посвященные миру театра. Взгляд художника на театр ярко показали более узкие по теме выставочные проекты, которые полностью были посвящены взаимосвязи Дега с балетом и Гранд Опера. Например, в 2021 г. в Музей искусств Нельсона-Аткинса проходила выставка «На бис, Дега! Балет, движение и мода». Данный проект детально раскрывает историю, связанную с балетом и его влиянием на творчество живописца¹². Наиболее значимой является выставка «Дега и Опера» в 2019 г.¹³ Она была организована Музеем д'Орсе и Национальной галереей искусств в Вашингтоне, и была посвящена 350-летию Парижской оперы. В Музее д'Орсе, занимающем 10 тематических и хронологически организованных залов, было представлено более двухсот работ, в том числе скульптуры, веера, архитектурные диорамы и другие коллекции редко встречающихся предметов из хранилищ Национальной библиотеки Франции. Данная панорамная выставка предполагала, что многие из самых смелых и новаторских инноваций Дега появились в ответ на балет. Как указано во вступительной текстовой статье и в каталоге кураторов Музея д'Орсе Л. Жарбуаи, М. Кисель и А. Лойретт, а

также Кимберли А. Джонс из Национальной галереи искусств, Опера была «лабораторией», «настоящим катализатором» для живописных работ Дега. Там он черпал вдохновение из бесконечного источника сюжетов, смешивая и сопоставляя мотивы, наблюдаемые на месте или задуманные в студии. Таким образом, в этой аналогии Оперы как лаборатории тесно вплетается понятие искусственности представляемого мира театра¹⁴. На выставке было представлено 10 разделов: некоторые из них наиболее ярко показывают взаимосвязь художника и театра. Раздел «Опера, от Зала Ле Пелетье до Дворца Гарнье» перенес посетителей в физическую сферу театра с помощью множества предметов, связанных с оперой. Наиболее впечатляющим из них был крупномасштабный макет Дворца Гарнье в поперечном сечении и модель его сцены. Также были включены эскизы костюмов, различные плакаты. Культовые изображения Э. Дега, изображающие похожие на пещеры репетиционные залы балета, были представлены в разделе «Дом, сцена, закулисы». К 1870-м гг. Дега получил доступ в эти комнаты, где он наблюдал за танцорами, растягивающимися у станка, отдыхающими на скамейке или выступающими под пристальным вниманием педагога. Еще одним разделом выставки являлся «Опера как техническая лаборатория». Он был посвящен скульптурным работам Дега. В то время как его маленькие восковые фигурки танцоров были органично интегрированы с другими работами. Известная скульптура «Маленькая Танцовщица», представленная на выставке импрессионистов 1878 г., была единственной, которую художник показал при жизни. Помимо этого, в некоторых разделах прослеживается развитие творчества Эд Дега не только в живописи, а также затрагиваются многие моменты и события из жизни живописца.¹⁵ Через год данный проект был показан в Национальной галерее искусств в Вашингтоне¹⁶. Таким образом, обе выставки позволили более тщательно проследить взаимосвязь творчество художника с Парижской оперой и его взгляд на театр. Каждый раздел выставки раскрыл детали не только биографии Дега, но и его отношение к произведениям и артистам.

В заключении можно сделать вывод, что тема про взаимосвязь Дега и театра решается в крупных выставочных проектах, которые становятся своеобразным посредником между современным зрителем и театральной культурой, а также публикой XIX – начала XX вв. Благодаря выставочным проектам можно более детально погрузиться в творчество Э. Дега и проникнуться в атмосферу театра того времени, взглянуть на него глазами художника.

Примечания

¹ Официальный сайт Гранд Опера. URL: <https://www.operadeparis.fr/> (дата обращения 27.11.2022).

² Герман М. Ю. Импрессионизм. Основоположники и последователи. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2008. С. 67–137.

³ Кир Д. Дега. Жизнь и творчество в 500 картинах. Москва: ЭКСМО, 2014. С. 46–235.

⁴ Долгополов И. Эдгар Дега. Мастера и шедевры. Т. 1. М.: Изобразительное искусство, 1986 С. 445–467.

⁵ Кир Д. Дега. С. 46–235.

⁶ Дега: Страсть к совершенству (2018 г., Денверский музей искусств). URL: <https://www.denverartmuseum.org/exhibitions/degas-passion-perfection> (дата обращения 27.11.2022).

⁷ Дега: Страсть к совершенству (2017 г., Музей Фицуильяма при Кембриджском университете). URL: <https://fitzmuseum.cam.ac.uk/> (дата обращения 27.11.2022).

⁸ Нарисованное в цвете. Дега из Барелл (2017–2018 гг., Лондонская национальная галерея). URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/exhibitions/past/drawn-in-colour-degas-from-the-burrell> (дата обращения 27.11.2022).

⁹ Дега, импрессионизм и мир парижских шляпниц (2017 г., Музей Почетного Легиона в Сан-Франциско). URL: <https://www.famsf.org/> (дата обращения 27.11.2022).

¹⁰ Опера. Страсть, власть и политика (2018 г., Музей Виктории и Альберта). URL: <https://www.vam.ac.uk/exhibitions/opera> (дата обращения 27.11.2022).

¹¹ Ван Гог, Моне, Дега и их времена (2020–2021 гг., Музей искусств Миссисипи). URL: <https://www.msmuseumart.org/> (дата обращения 27.11.2022).

¹² На бис, Дега! Балет, движение и мода (2021 г., Музей искусств Нельсона-Аткинса). URL: <https://nelson-atkins.org/> (дата обращения 27.11.2022).

¹³ Дега и Опера (2019 г., Музей д'Орсе). URL: <https://www.musee-orsay.fr/en> (дата обращения 27.11.2022).

¹⁴ Chong C. Exhibition review of Degas à l'Opéra, Nineteenth-Century Art Worldwide. 2020. № 2. Р. 1–7.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Дега и Опера (2020 г., Национальная галерея искусств Вашингтона). URL: <https://www.nga.gov/exhibitions/2020/degas-opera.html> (дата обращения 27.11.2022).

М. И. Дьячкова

Выставочная деятельность С. Д. Эрзы в эмиграции в Латинской Америке

Статья посвящена творчеству скульптора С. Д. Эрзы в период эмиграции в Латинской Америке. Рассматриваются значимые выставки Эрзы, проводимые в Аргентине, причины и обстоятельства их проведения, реакция зрителей. Проанализирована специально созданная постоянная экспозиция в доме, где жил мастер и произведения, созданные им в эмиграции.

Ключевые слова: экспозиция, эмиграция, С. Д. Эрзя, скульптура

Maria I. Dyachkova

Exhibition activities of S. D. Erzya in exile in Latin America

The article is devoted to the work of the sculptor S. D. Erzya during the period of emigration in Latin America. The significant exhibitions of Erzya held in Argentina, the reasons and circumstances for their holding, and the reaction of the audience are considered. The specially created permanent exhibition in the house where the master lived and the works created by him in exile are analyzed.

Keywords: exposition, emigration, S. D. Erzya, sculpture

Аргентинский период творчества Степана Дмитриевича Эрзы является наиболее продолжительным в его творческой жизни. На протяжении 23 лет с 1927 по 1950 гг. пребывания в Аргентине, скульптор создал более 300 работ, которые внесли большой вклад в развитие не только отечественной, но и мировой культуры, так как его работы позже были приобретены аргентинскими музеями и частными коллекционерами, а наибольшую часть он привез в Россию, где сейчас они находятся в Государственном Русском музее и Мордовском республиканском музее изобразительных искусств имени С. Д. Эрзы. Творчество Степана Дмитриевича Эрзы разнообразно, на протяжении всей его деятельности он обращался совершенно к разным темам, использовал и осваивал разнообразный материал, из которого создавал свои произведения, например, армированный цемент, мрамор, дерево. Находясь в Аргентине, скульптор обнаружил подходящий для него материал, который долгие годы искал. Плотное субтропическое дерево, две породы которого носят названия «кебрахо»/ «кебрачо» («разбей топор») и «альгарробо» («сожги топор»)¹. Данный материал подходил по всем требованиям, которые интересовали Эрзю. Благодаря выразительности и прочности древесины, скульптор смог добиться новой техники исполнения и передачи сюжета. Сам скульптор так вспоминал свои первые впечатления о новых для него породах дерева: «В первый же день, когда хотел бросить полено в печь, обратил внимание на вес и твердость дерева, которое на вид мне было неизвестно. Я быстро определил возможности, которыми оно обладало для скульптуры. А эти расцветки: красная, белая, черная придают скульптуре особое очарование»². Причиной интереса С. Д. Эрзы именно к дереву стала еще с детства появившееся любовь к данному материалу. В аргентинский период в творчестве мастера появляются новые жанры, такие как ретроспективный портрет, работа в котором он создает монументальные образы знаменитых личностей; доминируют несколько основных тем, в частности, тема материнства; создаются произведения, связанные с мифологическими и мифическими сюжетами.

Эрзя до эмиграции в Аргентину много путешествовал, бывал в командировках, проводя выставки в разных городах как России, так и в Европе. Главной целью проведения выставок в Европе стала, в первую очередь, пропаганда советской культуры. Например, в Париже произведение С. Д. Эрзы были высоко оценены на Международной художественной выставке в галерее Жана Шарпантье на улице Виль-д'Эвек. В ежедневной коммунистической газете «L'Humanite» от 1927 г. скульптору и выставке была посвящена статья «Скульптор Эрзя. Чудесное творчество», знакомящая французское общество с творчеством скульптора: «Степан Эрзя трудится без устали. Бюсты, статуи, монументы, грандиозные по размаху, совершенные по форме, обретают плоть и одухотворяются пла-

менем и побуждениями гения. По заказу Советского государства и рабочих организаций художником воздвигнуто уже четырнадцать монументов, прославляющих Революцию и пролетариат»³. Вышел каталог выставки скульптура на французском языке. Но именно Аргентина оставила большой след в творческой жизни мастера.

За долгую жизнь в южноамериканской стране Эрзя участвовал в различных выставках. Благодаря усилиям общества «Друзья искусства» в 1927 г. Эрзя в Буэнос-Айресе проводит свою персональную выставку работ, где было представлено 27 произведений, среди них «Ева», «Рабочие со знаменем», «Калипсо», «Иоанн Креститель». Персональная выставка имела большой успех со стороны местных властей, жителей Буэнос-Айреса, и именно она стала началом проведения выставок его работ. В 1928 г. акционерное общество «Южамторг» организовало следующую персональную выставку Эрзи в галерее Ферта, на которой было представлено 14 работ из нового материала, скульптура «Маркс и Ленин» была представлена на выставке впервые. «Выставка Советского Союза, вне всякого сомнения, пользуется колоссальным успехом и вызвала большой интерес не только в местной русской колонии, но и у всего населения. В течении первой недели ее посетило более 45 000 человек»⁴. Эрзя пригласили принять участие в ежегодной художественной выставке в галерее Мюллера в 1929 г. На выставке присутствовал и открывал сам президент Аргентины Иполито Иригойен. Выставка представляла 16 работ из кебрачо, среди них были: «Музыка Грига», «Бетховен», «Голова русской мещанки», «Молодость», «Мужик» и многие другие. «Участвовали президент, меценаты, пресса. Выставка вызвала в широких кругах большой интерес. Многочисленные испанские, немецкие и другие европейские газеты всех направлений в течение месяца помещали репродукции работ скульптора и восторженные отклики, посвящая целые столбцы обзору выставки»⁵. В течение жизни в Аргентине скульптор постоянно участвовал в выставках галерее Мюллера. За свое активное участие в выставочной деятельности Эрзя в 1943 г. на первой выставке произведений искусства Министерства культуры Аргентины был награжден Большой премией.

Кроме участия во временных выставках, Эрзя создает постоянную экспозицию в своем доме на улице Хураменто, 1434, которая каждую субботу была доступна для всех желающих. Как вспоминал советский посол в Аргентине М. Сергеев, «дом двухэтажный с несколькими пристройками. Когда машина подъехала к дому, навстречу Эрзя. Он приветственно поздоровался и сразу же предложил пройти осмотреть музей»⁶. 150 произведений скульптора были размещены на двух этажах дома. На первом этаже, который состоял из холла, вестибюля и двух залов, были выставлены самые лучшие работы мастера, такие как: «Моисей», «Лев Толстой», «Бетховен» и другие. Второй этаж состоял из холла и четырех залов. В нем экспонировались все остальные скульптуры, не только аргентинского периода, но и других периодов его творчества, которых он привез из Советского Союза. «В них размещались свыше половины работ скульптора. Многие из них выражают душевные состояния человека»⁷. Некоторые работы из тех, которые экспонировались в его доме, были позже проданы в музеи, частным коллекционерам. Так, М. Сергеев в своих воспоминаниях об Эрзе отмечает: «Скульптура «Сфинкс», сделанная из кебрачо в 1930 г., и еще шесть ранних скульптур были приобретены неким Дреком, который тогда был английским послом»⁸. Музей производил большое впечатление на посетителей музея. Сергеев в своей статье «С Родиной в сердце» пишет о том, что он долго находился в доме-музее Эрзи, переходя от одной работы к другой, возвращаясь к разным скульптурам. В Латинской Америке С. Д. Эрзя создает свои лучшие произведения, которые оказали большое влияние на мировую культуру. Следует рассмотреть некоторые из них. Самыми яркими произведениями периода являются: «Александр Невский», «Моисей», «Мужество», «Бетховен», «Лев Толстой», «Медуза». Скульптура «Александр Невский» (1931, Мордовский музей изобразительных искусств), здесь помимо нового материала, Эрзя использовал совершенно новый для себя жанр ретроспективного (исторического) портрета⁹. Мастер передает внутреннюю мощь и силу русского князя и полководца, используя фактуру кебрачо: она сохраняется в трактовке прядей волос, бороды, шлема и фона, на котором находится представленная в плечевом обресе фигура. Необычный для традиционной скульптуры материал выступает здесь художественной основой для создания выразительного образа. В скульптуре «Моисей» (1932, Мордовский музей изобразительных искусств) скульптор, путем склеивания отдельных элементов древесины, создает масштабный образ героя. В произведении присутствуют природные элементы: переплетающиеся корни усиливают живописность образа еврейского

пророка. Эта работа считается любимым произведением скульптора, сделанным в Аргентине. Б. Н. Полевой в своей книге утверждает, что «Моисей Эрзя показывает не как автора знаменитого Пятикнижия, и не божьего пророка, а как сказочного героя. Он романтичен по исполнению, но при всем этом облик его прост и народен»¹⁰. Восприятие и ракурс тоже играют большое значение в этом произведении, поскольку с разных точек, возникают разные образы пророка: «Моисей предстает то грозным вождем, то погруженным в нелегкие думы мудрецом, то гневным обличителем пороков, то сказочным героем»¹¹.

Произведением скульптора из цикла работ-аллегорий аргентинского периода является «Мужество» (1932, Мордовский музей изобразительных искусств). «При внешней строгости, собранности скульптура очень динамична», – отмечает исследователь творчества Эрзи М. Н. Баранова, – «Экспрессия достигается активностью всех средств выражения, включая фактуру материала, нарочито шероховатую, грубую»¹², что подчеркивает героичность образа. Среди портретов великих людей, созданных мастером, особое место занимает портрет Л. Н. Толстого (1930, Государственный Русский музей). Образ великого писателя необычен, мало совпадает с общими представлениями: в нем нет той сосредоточенности и самоуглубленности, которая свойственна портретам И. Е. Репина, Н. Н. Ге, И. Н. Крамского¹³. В эрзинском портрете ярко выражены мощь интеллекта, сила творческой мысли, озаряющей лицо гения, движения его мятущейся души. Открыв новый материал, который не использовался скульпторами, и технику его обработки, Эрзя оказал большое влияние на творчество аргентинских мастеров, таких как Карлос Шеноне или Винсент Р. Кандьяно. Кроме того, Эрзя в 1930-х гг. активно занимался с учениками, – Мартой Виницки, Доротеей Леш, Омаром Виньоле, которые тоже добиваются успехов в искусстве, но самой яркой ученицей Эрзи была Юлия Альбертовна Кун, которая вместе с ним приезжает в Аргентину уже состоявшимся художником, но именно под влиянием С. Д. Эрзи начинает интересоваться техникой обработки кебрачо, кроме того, в своих работах Кун использует тот же жанр, что и Эрзя.

Произведения Эрзи аргентинского периода способствовали развитию местной скульптурной школы, поскольку позволили оценить пластические качества и раскрыть выразительные возможности уникального материала, который ранее использовался только в технических целях, для производства железнодорожных шпал и древесного угля. Деятельность С. Д. Эрзи в Южной Америке: участие в выставках, создание дома-музея, плодотворная творческая работа, – сыграла большую роль в культурной жизни Аргентины и в то же время стала значимой вехой истории отечественной художественной культуры, представляет значительный интерес для современной выставочной и музейной деятельности.

Примечания

¹ Горина Г. С., Дорфман Н. А., Кулик Н. Ф., Барикаева Н. И., Ерина Э. Г. Мордовская республиканская картинная галерея им. Ф. В. Сычкова. Путеводитель. Саранск: Мордовское книжное издательство, 1970. С. 13.

² Подлинные копии Эрзи // Журнал Коллекции URL: <https://sammlung.ru/?p=43962> (дата обращения 23.10.2022).

³ «Скульптор Эрзя. Чудесное творчество» // L'Humanite. 1927. 05.02. С. 4.

⁴ Сергеев М. С Родиной в сердце // Скульптор Эрзя. Саранск: Мордовское книжное издательство, 2006. С. 464.

⁵ Там же.

⁶ Сергеев М. С Родиной в сердце. С. 463.

⁷ Там же

⁸ Там же.

⁹ Александр Невский // Артефакт – гид по музеям России. URL: <https://ar.culture.ru/ru/subject/aleksandr-nevskiy-1931-kebracho> (дата обращения 20.10.2022).

¹⁰ Полевой Б. Н. С. Эрзя (Степан Дмитриевич Нефедов). Саранск: Мордовское книжное издательство, 1962. С. 55.

¹¹ Моисей // Артефакт – гид по музеям России. URL: <https://ar.culture.ru/ru/subject/moisey-1932-kebracho> (дата обращения 20.10.2022).

¹² Баранова М. Н. Вступительная статья // Степан Дмитриевич Эрзя (Нефедов). Саранск: Мордовское книжное издательство, 1981. С. 15.

¹³ Там же. С. 16.

А. С. Бахарев

**Музейные выставки, приуроченные к 195-летию со дня рождения
П. П. Семенова-Тянь-Шанского**

В статье рассматриваются и анализируются выставки, организованные в музеях России и приуроченные к 195-летию со дня рождения Петра Петровича Семенова-Тянь-Шанского. Изучены семь музейных выставок, которые отражают биографию и разные сферы деятельности великого русского ученого. Выставки проходили в музеях Липецкой области, Рязани, Омска и Санкт-Петербурга.

Ключевые слова: П. П. Семенов-Тянь-Шанский, мемории, мемориальная экспозиция, музей, выставка

Alexey S. Bakharev

**Museum exhibitions dedicated to the 195th anniversary since
the birth of P. P. Semenov-Tyan-Shansky**

The article discusses and analyzes exhibitions organized in museums in Russia and dedicated to the 195th anniversary of the birth of Pyotr Petrovich Semenov-Tyan-Shansky. Seven museum exhibitions have been studied, which reflect the biography and different spheres of activity of the great Russian scientist. Exhibitions were held in museums in the Lipetsk region, Ryazan, Omsk and St. Petersburg.

Keywords: P. P. Semenov-Tyan-Shansky, memories, memorial exposition, museum, exhibition

В 2022 г. в России отмечается 195-летие со дня рождения великого русского географа, путешественника, ботаника, энтомолога, статистика, коллекционера голландской живописи, государственного и общественного деятеля Петра Петровича Семенова-Тянь-Шанского. Такая значимая дата освещается на всероссийском уровне: весь юбилейный год проводятся различные мероприятия, в том числе и выставки в музеях.

На родине П. П. Семенова-Тянь-Шанского в Липецкой области (часть территории современной Липецкой области была в составе Рязанской губернии) было организовано пять выставок. В филиале Липецкого областного краеведческого музея «Музей природы» с 11 января по 31 марта 2022 г. работала передвижная выставка «Великая реформа»¹, которая была посвящена 160-й годовщине отмены крепостного права и 195-летию со дня рождения П. П. Семенова-Тянь-Шанского. На данной выставке были представлены фотопортреты основных участников крестьянской реформы, императора Александра II, а также текст Манифеста об отмене крепостного права от 19 февраля 1861 г. Как известно, эта важнейшая государственная реформа готовилась на протяжении нескольких лет; наибольший вклад в разработку проекта освобождения крестьян внесли граф Я.И. Ростовцев и П. П. Семенов Тянь-Шанский, который в 1859–1860 гг. в качестве члена-эксперта участвовал в работе Редакционной комиссии. Благодаря ликвидации крепостничества десятки миллионов крестьян получили личную свободу, а также гражданские и имущественные права. Крестьянская реформа способствовала экономическому подъему России во второй половине XIX в. На выставке демонстрировались фотопортреты основных участников крестьянской реформы, императора Александра II, текст манифеста об отмене крепостного права. На выставке отражена роль Петра Петровича в разработке одной из важнейших реформ в истории нашей державы – крестьянской реформы.

С 14 января по 31 мая 2022 г. в Липецком областном краеведческом музее проходила выставка «Ради людей и Отечества»², которая также была посвящена юбилею П. П. Семенова-Тянь-Шанского. Экспозиция рассказывала об основных этапах жизненного пути великого русского географа, путешественника, геолога, статистика, ботаника, энтомолога, государственного деятеля, почетного члена Императорской академии наук и Академии художеств. В экспозиции были представлены личные вещи семьи Семено-

вых, книги, фотографии, а также копии документов из фондов Липецкого областного краеведческого музея. Исторические артефакты отразили важные события из жизни удивительного человека «с добрым сердцем», «отзывчивым ко всякому горю»³ окружающих его людей, начиная с раннего детства, проведенного в имении Рязанка (ныне окрестности села Урусово Чаплыгинского района Липецкой области). Таким образом данную выставку можно назвать юбилейной и мемориальной, поскольку на ней было рассказано об основных этапах жизни П. П. Семенова-Тянь-Шанского и были показаны его личные вещи, а также посредством личных предметов была представлена история его семьи.

С 5 мая по 5 июня 2022 г. в Липецке в выставочном пространстве парка «Быханов сад»⁴ проходила еще одна юбилейная выставка, посвященная П. П. Семенову-Тянь-Шанскому. Экспозиция под открытым небом рассказывала о знаменательном путешествии на Тянь-Шань через воспоминания самого Петра Петровича. Каждый текст был дополнен соответствующим рисунком художника Павла Кошарова, который сопровождал Семенова-Тянь-Шанского в экспедиции. Выставка была организована Историко-природным музеем-заповедником П. П. Семенова-Тянь-Шанского д. Рязанка Чаплыгинского района Липецкой области совместно с Русским географическим обществом при поддержке МАУК «Культурные пространства Липецка». С 1856 по 1857 гг. П. П. Семенов изучал Тянь-Шань, совершив крупные научные открытия. Им была составлена схема хребтов Тянь-Шаня, исследовано озеро Иссык-Куль, открыты верховья реки Сырдарья, увидены горные группы Тенгри-Таг и пирамида Хан-Тенгри, достигнуты ледники, берущие начало в группе Тенгри-Таг. Им также было установлено отсутствие на Тянь-Шане действующих вулканов (в те времена это считалось неопровержимым утверждением), доказано, что вечные снега лежат на Тянь-Шане на очень большой высоте, установлены вертикальные природные пояса Тянь-Шаня, открыты десятки новых, неизвестных науке видов растений. Большой заслугой Петра Петровича является составление первой схемы орографии Тянь-Шаня в виде системы широтных хребтов. Кроме того, им были собраны богатейшие коллекции горных пород и растений. Петром Петровичем была заложена основа геолого-географических знаний о Тянь-Шане. Эта заслуга в ознаменование 50-летия его экспедиции в 1906 г. была отмечена добавлением к фамилии Семенов почетной приставки «Тянь-Шанский». Данная выставка была стендовой. На каждом стенде была репродукция рисунка художника П.М. Кошарова и текст из дневниковых записей Петра Петровича.

В музее-усадьбе Петра Петровича Семенова-Тянь-Шанского в месте, где родился ученый, с 21 мая по 21 июня 2022 г. проходила выставка романовской игрушки «Два Петра»⁵. Выставка была приурочена к Году народного искусства и нематериального культурного наследия, а также к 350-летию со дня рождения императора Петра I и 195-летию со дня рождения П.П. Семенова-Тянь-Шанского. Основой экспозиции стала романовская игрушка - традиционная народная игрушка из с. Романово Липецкой области. Через «романовские» образы выставка рассказывала об интересных вехах из жизни и деятельности двух выдающихся личностей, чьи имена неразрывно связаны с историей Липецкого края. На выставке каждая игрушка воспроизводила интересный сюжет из жизни героев. Например, в части посвященной Петру Петровичу посетители могли увидеть фигурки «Петр Петрович Семенов на Тянь-Шане», «Петр Петрович – сенатор», «Петр Петрович останавливает поезд»; в части которая была посвящена Петру I посетители могли наблюдать следующие сюжеты: «Петр на Липецком заводе», «Петр Первый и монахи», «Петр и русалка» и многие другие. Выставка была организована при непосредственном участии мастеров романовской игрушки, народных мастеров РФ Ольги Волокитиной, Анастасии Короленко, Елены Смолеевской, а также в сотрудничестве с Липецким историко-культурным музеем. Выставка получилась по-настоящему уникальной, живой и наполненной. Таким образом, на выставке были продемонстрированы образцы романовской игрушки, в том числе в образе П. П. Семенова-Тянь-Шанского и значимые вехи из его жизни.

С 14 января по 10 марта 2022 г. в Рязанском историко-архитектурном музее-заповеднике во Дворце Олега проходила выставка «Летом в Гремячке»⁶, которая представляла предметы из коллекции Рязанского историко-архитектурного музея-заповедника. Петр Петрович родился и провел детские годы в Рязанской губернии – в имении Рязанка в

Раненбургском уезде (совр. Чаплыгинский район Липецкой обл.), где у него проявился интерес ко многим будущим занятиям. Но с именем П. П. Семенова-Тян-Шанского на Рязанской земле более всего связана усадьба в д. Гремячка Данковского уезда (совр. Милославский район Рязанской обл.), во владение которой он вступил в 1860 г. На выставке были показаны материалы из музейной мемориальной коллекции: фотопортреты П. П. Семенова-Тян-Шанского в разные периоды жизни, прижизненные издания его трудов из собрания музейной библиотеки. Также здесь можно было увидеть фотографии Петра Петровича за различными занятиями в Гремячке, виды усадьбы. Экспонировались также акварели его дочери от Ольги Петровны⁷, запечатлевшие окрестности Гремячки. Ольга Петровна Семенова-Тян-Шанская (1863–1906) – этнограф и художница, – летом жила в имении своего отца, а впоследствии проводила здесь большую часть года, приезжая в Петербург лишь на зимние месяцы. Ольгой Петровной было создано произведение «Жизнь «Ивана» (Очерки из быта крестьян Рязанской губернии). Болезнь и ранняя смерть помешали Ольге Петровне закончить книгу, но и то, что сделано, имеет большую ценность для историка. «Жизнь «Ивана» вышла уже после ее смерти, в 1906 г., в т. 39 «Записок Императорского Русского географического общества». Позже была издана в 1914 г., но не получила широкой известности, а после войны и революции о ней совсем забыли. Переиздана в наши дни в 2010 г. издательством «Ломоносовъ». Ничего не скрывая и не приукрашивая, на протяжении многих лет Ольгой Петровной скрупулезно было записано все, что имело отношение к крестьянскому быту, и собран огромный массив сведений об устройстве дома, инвентаре, еде, одежде, ходе сельхозработ, урожайности разных культур, подробнейшие цены (начиная от стоимости каменного дома и до цены сечки для капусты), бюджете семьи, налоги, суды, болезни и лечение, суеверия и обычаи, и т. д. Закончить книгу Ольге Петровне помешали болезнь и ранняя смерть, но и то, что было сделано, имеет огромную ценность для историков, музеологов, культурологов и этнографов.

С 13 января 2022 г. в Омском музее просвещения проходила выставка «Неутомимый труженик науки». На выставке представлены фотографии Петра Петровича (в частности Торжественный обед в его квартире в Санкт-Петербурге по случаю 50-летней годовщины крестьянской реформы 19 февраля 1861 г.), его труды (в том числе работа «Об окаменелостях Силезского каменноугольного известняка», которая была составлена во время учебы в Берлинском университете в период с 1853 по 1855 гг.), находки и рабочие инструменты; а также Золотая медаль имени П. П. Семенова-Тян-Шанского⁸, которая была учреждена Императорским Русским географическим обществом 30 июня 1899 г. Данная награда имени выдающегося русского ученого, Вице-председателя Общества присуждалась за труды «преимущественно русских путешественников и ученых по географическому, в обширном смысле слова, изучению России, стран, с нею сопредельных, а равно и тех из более отдаленных стран, которые имеют отношение к России»⁹. Данная выставка акцентирует внимание на научной деятельности П. П. Семенова-Тян-Шанского.

Со 2 декабря 2021 г. до 16 августа 2022 г. на втором этаже Восточного корпуса Музея-усадьбы Гавриила Романовича Державина филиала Всероссийского музея А. С. Пушкина в Санкт-Петербурге проходила выставка «Старые мастера. Путешествие во времени»¹⁰, которая была посвящена двум великим собирателям – Петру I (Великому) и Петру Петровичу Семенову-Тян-Шанскому, последний из которых пошел по пути систематизации и использования научной базы для создания частных коллекций и внес огромный вклад в изучение западноевропейского искусства. Организаторами данной выставки были Фонд развития культуры «Эфес» и Всероссийский музей А. С. Пушкина, при поддержке Комитета по развитию туризма Санкт-Петербурга, а также Российского творческого Союза работников культуры. На выставке были представлены 47 работ художников итальянского Возрождения, «малых голландцев», а также мастеров западноевропейского искусства XVII–XVIII вв. из частных собраний Санкт-Петербурга и Москвы. Данные произведения не входили в коллекцию Петра Петровича Семенова-Тян-Шанского. Экспозиция живописных и графических работ была размещена в четырех выставочных залах. Организаторами выставки была подготовлена обширная культурная программа с иммерсивными спектаклями, публичными лекциями известных историков, музыковедов, теологов, а также музыкальными концертами и мастер-классами.

На выставке был представлен труд Петра Петровича Семенова по нидерландской живописи – «Этюды по истории нидерландской живописи на основании ее образцов, находящихся в публичных и частных собраниях Петербурга»¹¹. Представив всего один экспонат и не подкрепив его никакой сопроводительной информацией, организаторы тему по собирательской, коллекционерской и искусствоведческой деятельности великого ученого не раскрыли. Поскольку в посвящении выставки было заявлено имя П. П. Семенова-Тян-Шанского, логично было бы ожидать более развернутого представления его деятельности в качестве коллекционера. Для расширения экспонатуры кураторы могли бы обратиться, например, к Фонду сохранения наследия П. П. Семенова-Тян-Шанского и к его потомкам, или же к коллегам из других музеев.

Таким образом, можно сказать, что в год 195-летия со дня рождения великого русского географа, путешественника, ботаника, энтомолога, статистика, коллекционера голландской живописи, государственного и общественного деятеля Петра Петровича Семенова-Тян-Шанского пять выставок было проведено на его малой Родине и две в других местах, с которыми была связана его жизнь. В основном на выставках была отражена его биография, деятельность Петра Петровича в комиссии по Крестьянской реформе, его географическая деятельность, жизнь в усадьбе Гремячка, а также научная собирательская и коллекционерская деятельность. И все же масштаб личности П. П. Семенова Тян-Шанского позволяет размышлять о необходимости более крупных проектов, основанных на межмузейном взаимодействии, а также обращенных к широкой зрительской аудитории. Возможно, приближающийся 200-летний юбилей станет поводом для новых культурных инициатив, которые будут поддержаны ведущими научными и музейными институциями.

Примечания

¹ Передвижная выставка «Великая реформа». Официальный сайт Липецкого областного краеведческого музея. URL: <https://www.museums-48.ru/index.php/novosti-lokm/18-peredvizhnaya-vystavka-velikaya-reforma> (дата обращения 04.11.2022).

² Выставка «Ради людей и отечества». Официальный сайт Липецкого областного отделения Русского географического общества. URL: <https://www.rgo.ru/ru/article/radi-lyudey-i-otechestva-v-lippecke-otkrylas-vystavka-k-195-letiyu-so-dnya-rozhdeniya> (дата обращения 04. 11. 2022).

³ Мемуары: в 5 т. Т. 2. Путешествие П. П. Семенова в Тянь-Шань. 1856–1857 / П. П. Семенов-Тян-Шанский; вступ. ст. и коммент. А. В. Постникова. Москва: Кучково поле, 2019. 512 с.

⁴ Официальный сайт музея-усадьбы Петра Петровича Семенова-Тян-Шанского. URL: https://usadba-ryazanka.ru/data/news/2022/otkritie_rgo/index.php (дата обращения 05. 11. 2022).

⁵ Выставка «Два Петра». Сайт музея-усадьбы Петра Петровича Семенова-Тян-Шанского. URL: https://usadba-ryazanka.ru/events/archive/2022/dva_petra/index.php (дата обращения 05.11.2022).

⁶ Выставка «Летом в Гремячке». Портал «Культура.РФ». URL: <https://www.culture.ru/events/1589350/vystavka-letom-v-gremyachke> (дата обращения 06.11.2022).

⁷ Биография О. П. Семеновой-Тян-Шанской. URL: <https://www.livelib.ru/author/235785-olga-semenovatyanshanskaya> (дата обращения 06.11.2022).

⁸ 120 лет назад была учреждена золотая медаль имени Петра Семенова // Официальный сайт Русского географического общества. URL: <https://www.rgo.ru/ru/article/120-let-nazad-by-la-uchrezhdena-zolotaya-medal-imeni-petra-semyonova> (дата обращения 07.11.2022).

⁹ Там же.

¹⁰ Старые мастера. Путешествие во времени // Музеи России. URL: <http://museum.ru/N79002> (дата обращения 07. 11. 2022).

¹¹ Этюды по истории нидерландской живописи на основании ее образцов, находящихся в публичных и частных собраниях Петербурга / [Соч.] П. П. Семенова. Ч. [1]-2. – Санкт-Петербург: тип. М. М. Стасюлевича, 1885–1890 (обл. 1892)–1890. – 2 т.; 29. Ч. 2. – Санкт-Петербург: тип. и фототип. В. И. Штейна, 1890 (обл. 1892). – 171 с.

М. Р. Кушнир

Феномен видеоигр в формировании культурной среды поколения и его влияние на деятельность музея

Игрушки – неотъемлемая составляющая материальной культуры детства. На протяжении веков игры и игрушки, в зависимости от исторических, географических, экономических и прочих факторов, оказывали влияние на формирование мировоззрения поколений, социальных моделей поведения и, в дальнейшем, на культурную среду поколения. В данном исследовании игры как предмет материальной культуры детства, рассматриваются через призму культурологии, музеологии и современного искусства. Оказав сильнейшее влияние на поколение миллениалов, на период взросления которых выпало появление и активное внедрение видеоигр, культурная среда, сформированная ими, демонстрирует интеграцию образов, технологий и моделей взаимодействия, заимствованную из компьютерных игр.

Ключевые слова: культура детства, видеоигры, современная культура, Денди, геймификация музеев, выставка

Matvey R. Kushnir

Video games and their impact on childhood culture, museology and modern culture

Toys as a material culture of childhood have had a significant impact on children all over the world since their appearance. Changing depending on the historical period, being an important forming part of the worldview, in this study games, as a subject of material culture of childhood, are considered through the prism of museology and modern art, focusing on their influence on millennial artists who were influenced by games in their youth, and on museums, contributing to the introduction of such things as gamification and computerization.

Keywords: Childhood culture, videogames, modern culture, Dendy, gamification of museums, exhibition

Для каждой отдельной эпохи в длительной истории человечества характерна своя культура детства, взаимосвязанная с уровнем развития общества и его насущных потребностей. Отношение к детям и к детству значительно различалось в зависимости от исторического периода, географии и других факторов. Социальное расслоение тоже влияло на положение ребенка. От этого зависели формы его воспитания, учебы, досуга, перспективы на будущее. Например, в 1884 г., во время основания немецкой Юго-Западной Африки, отличия между детьми из Германии и местными были крайне малы, но позднее, уже к 1890-м гг., из-за колониального контекста, дети чиновников стали получать игрушки из метрополии, и это отличало богатых детей колонистов от бедных африканских семей¹. Отношение к ребенку как к члену семьи и общества также менялось на протяжении веков. Так, в самой известной концепции детства, которой является «психогенная теория истории» Л. Демоза, описывается, что отношение к ребенку на протяжении веков трансформировалось от достаточно жесткого до практически «культула детства» и теорий раннего развития и прогрессивной педагогики².

При внимательном рассмотрении, можно заметить, что с XIX и на протяжении XX вв. игрушки становятся все более разнообразными, не только в материалах и техниках, но и в своем педагогическом предназначении, принимая на себя воспитательные, социальные, политические роли³. В пример можно привести Нюрнбергские кухни XIX в., о которых исследователь Д. Брайан пишет, что эти игрушки «не столько учили девочек практическим навыкам ведения хозяйства, сколько, благодаря очарованию миниатюры, поощряли в них стремление стать хозяйкой дома»⁴. Целью таких игрушек было воспитать в девочке ожидаемую женственность и укрепление свойственного тому времени гендерного распределения ролей. Игрушки пытались воздействовать на ребенка и в более поздние времена. В частности, в Чехословакии в 1948 г., после прихода к власти коммунистов, планировалось использовать игрушки так, чтобы они «помогали» детям принять коммунистическую идеологию. Вдобавок к этому консультационный совет по игрушкам отверг «игры, которые... вместо совместности воспи-

тывают эгоизм»⁵. Таким образом, игрушки оказывают влияние на ребенка в формировании его как личности, как части общества, гражданина. Исторические примеры подтверждают, что этим фактом даже пользовались руководители стран, стараясь воспитывать поколения в своих целях. В современном мире существует широкий спектр предметов, которые могут быть включены в материальную культуру нынешнего поколения. Трудно определить, что является культурой детства на сегодняшний день, а что нет, ведь уже многие дети наравне со взрослыми используют сложные гаджеты, которые изначально не предназначались для младшего поколения. Однако еще 30 лет назад можно было легко определить, что является, а что не является детской вещью. Культуру детства 1990-х и 2000-х гг. можно ассоциировать с конкретными предметами: комиксы, яркие мультфильмы компании Дисней и видеоигровые приставки. Интересно заметить, что детство постсоветской России и детство, часто противопоставляемой страны, США, было очень схожим. Те же ранее упомянутые предметы были доступны детям обеих стран, однако, железный занавес закрыл восточную Европу от западного мира и его продуктов, которые пришли к нашим соотечественникам через лет десять, и то не в первозданном виде, а в виде нелегальных копий. Культура детства периода распада Советского Союза и России в конце XX – начале XXI вв. уже подверглась влиянию глобализации – переход на рыночную экономику, открытие границ, вступление в различные международные организации, западные товары и западная культура потребления, и вот уже можно говорить об общих чертах поколения этого времени во всем мире⁶.

Кризисные периоды конца XX в. привели к падению российской экономики. Рост безработицы, отставание технологий, налоговая система только начала отстраиваться, более половины собираемых доходов уходило на выплату государственного долга⁷. Парадоксально, но для культуры это был расцвет: с распадом Союза спали и многие цензурные ограничения, и все это активно спутствовало формирующейся новой культуре детства. Благодаря видеоигровой продукции в лице Денди и других, так называемых «фамиклонов», проникавших на российский, только появившийся, рынок, детство наших соотечественников прошло вдали от экономических потрясений. Но Денди не была оригинальной разработкой СССР и пришла на его рынок гораздо позже, стала символом эпохи уже после прекращения существования Союза. На рынке Советского Союза существовали игровые консоли, хотя технические характеристики советских аналогов значительно отличались от зарубежных образцов. В качестве примера можно привести известную серию «Электроника». Для большинства граждан СССР портативные игры из данной серии были куда доступнее, стоили 25 руб., что было почти в четыре раза дешевле импортных аналогов. Они появились в середине 1980-х гг. и были популярны даже после распада Советского Союза: разные заводы производили их до 1995 г. Развитие культуры детства 1990-х гг., теперь уже в РФ, был связан с распространением домашних консолей, самыми известными из которых были консоли марки Dendy. Слово Денди известно если не каждому жителю постсоветской России, то каждому ребенку из центральных городов. Именно благодаря созданному бренду Dendy компания и обрела свою популярность. Знаменитого Слоненка Денди придумал художник-мультипликатор И. Максимов, музыкальную тему сочинила и исполнила группа «Несчастный случай», а ныне известный блогер Р. Адагамов, тогда работавший художником в издательствах и рекламных агентствах Москвы, занимался дизайном коробок. Завершающим этапом рекламной кампании стал вирусный ролик, который активно крутили на российском телевидении. В ролике представили слоненка Денди и песню «Денди-Денди, мы все любим Денди! Денди! Играют все!». В начале 1990-х гг. культура видеоигр стремительно распространялась. Компания Steepler и издательский дом «Видео-Асс» создали совместный журнал «Видео-Асс Денди», в 1994 г. на российском телевидении появилась телепередача «Денди – новая реальность»⁸.

Постепенно видеоигры практически заменяют для многих детей игрушки, книжки, раскраски, будут объектом обсуждений в школах, дворах и университетах, а обмен картриджами станет неотъемлемой частью жизни подростков. Все эти программы и журналы приближали детей к игровой индустрии. Некоторые журналы брали к себе на работу школьников. Дети становились частыми участниками разных телевизионных шоу, писали статьи в журналы, помогая другим, так как у взрослых не было опыта и информации. Таким образом, популярность видеоигр в 1990-е оказала мощное влияние на формирование поколения этого времени. Исходя из социологической теории поколений, люди, чье детство пришлось на 1990, относятся к поколению миллениалов. Миллениалам, или поколению Y, не свойственны восторги от тотальной цифровизации, которые осознанно

присутствуют у поколения X, но, в отличие от поколения Z, они не воспринимают ее как само собой разумеющееся.

Видеоигры развивались, формируя новые поколения. Те технологии и визуальные коды и образы, которые появились в дальнейшем, оказали влияние на культурную сферу в целом и на музейную деятельность в частности. Это видно в практике современных художников и кураторов. Визуальная культура видеоигр прослеживается практически во всех видах искусства. Стоит вспомнить клип Ю. Антонова – «От печали до радости», созданный в 1987 г. В тексте песни были реки и гора, леса и поля, а на экране была запись геймплея и пейзажи из игры Hang On для аркадных автоматов. Также можно упомянуть кавер Пророка Санбоа на песню В. С. Кирюшова. Оригинал был исполнен в 16 выпуске программы «Денди Новая Реальность». Игрушки и культура взаимосвязаны: в молодости игрушки, в частности игры, влияют на ребенка; повзрослев, он начинает создавать искусство, опираясь на образы и формы игр молодости. Благодаря новым на тот момент консолям, в мировой культуре появился персонаж Super Mario, который стал знаковым для поколения миллениалов, в том числе и в России, и послужил источником вдохновения для многих артистов, которые превратили его в культурный феномен. Например, известный английский андеграундный художник стрит-арта, работающий под псевдонимом Бэнкси, изобразил его в одном из своих граффити. Американский художник К. Аркангел в проекте «Облака Супер Марио» (2002) взломал игру, стер всех персонажей и объекты с экрана, оставив лишь «восьмибитные» облака. Сегодня видеоинсталляцию «Облака Супер Марио» можно увидеть в Музее американского искусства Уитни. Другим примером стала австралийская художница А. Д. Ситизен «Ландшафт». В 2008 г. она создала инсталляцию «Ландшафт», где воспроизвела ландшафт из игры в пространстве экспозиции, установив там интерактивные элементы из игры: кубы с вопросами, кирпичные блоки и трубы, издающие игровые звуки. В том же году К. Левандовский создал скульптуру Game over, взяв за основу композицию «Пьеты» Микеланджело и изменив ее под сюжет игры. В 2013 г. блогером Super Margritte была создана пародия на картину бельгийского сюрреалиста Р. Магритта «Голконада»: падающие с неба мужчины превратились в Марио, а здание – в кирпичный замок. Среди коммерческих проектов выделяется линейка одежды Vans, выпущенная в 2016 г. Она была посвящена знаковым флагманским сериям Nintendo: Super Mario Bros, Duck Hunt, Donkey Kong и The Legend of Zelda⁹. В России Марио тоже стал культурным феноменом: неизвестный автор разрисовал стену московского дома в стиле Супер Марио, со слоганом «дотянись до звезд», что является отсылкой на звезды из самой игры, где они давали бессмертие водопроводчику. Также можно вспомнить художника В. Ершова, который разрисовал стену дома культуры в городе Добрянка Пермского края в рамках фестиваля «Экология пространства»¹⁰. Распространение видеоигр оказало влияние на появление и развитие NFT технологий и NFT искусства, получившие сейчас популярность.

Среди современных художников, на которых оказали влияние видеоигры, одним из ярчайших примеров является К. Бенькович. В феврале 2016 г. он пришел к отделению Сбербанка, расположенному в центре Санкт-Петербурга, и закрепил на фасаде здания плоскую «зарешеченную» фигурку Pac-Man'a, персонажа одноименной аркадной видеоигры, обыграв его сходство с находившимся там же логотипом банка. Железный Пак-мэн Беньковича «пожирал» символ рубля. Несмотря на однозначность высказывания, инсталляция продержалась восемь месяцев, причем настоящий логотип Сбербанка в какой-то момент убрали, хотя отделение продолжало работу. Еще можно упомянуть И. Тузова, который работает в узнаваемой технике «пиксель-арт». В своем творчестве он постепенно возвращается из цифровой среды в аналоговую, от компьютерной графики к мозаике и живописи¹¹. Также влияние игровой сферы прослеживается в работах В. Абиха, среди которых: уличный тетрис¹², Time pong¹³, и Buffsnake¹⁴ содержат отсылки к таким играм как Tetris, Pong и Snake. Три этих проекта привлекают внимание к значимым социальным проблемам – загруженность фасадов зданий кондиционерами, осыпающаяся лепнина и закрашивание коммунальными службами граффити краской, уродующей здания. Также В. Абих сделал инсталляцию You are offline: воспроизвел на стене знаменитого динозавра Google и давал саркастичные советы как вести себя людям, вышедшим из онлайн в реальный мир¹⁵. Также можно упомянуть художницу Е. Гончарову, более известную под ником 6VCR. Она совмещает в своих иллюстрациях технику пиксель-арта и меланхоличную постсоветскую эстетику. Чаще всего она изображает индустриальные пейзажи или делает архитектурные зарисовки¹⁶. За рубежом

тоже имеются свои художники, работающие в жанре пиксель-арт. Например, коллектив из трех человек eVoу, Г. Визельнер и Ф. Салма, более известный как Space Invader¹⁷. Все эти примеры убеждают, что видеоигровая культура оказывает непосредственное влияние на современных художников, переосмысливается и обыгрывается в их творческих проектах.

Стоит отметить, что и сами видеоигры становятся объектом музеефикации. Характерный пример этого явления – выставка видеоигр в зале прикладного дизайна Нью-Йоркского музея современных искусств (MoMA). Впервые за свою MoMA приобрел в свою коллекцию четырнадцать объектов, которые стали классикой в своих жанрах и в видеоигровой индустрии в целом. Эти игры появились в экспозиции в марте 2013 г., их можно было увидеть галерее Ф. Джонсона. В пресс-релизе, опубликованном на сайте музея, главный куратор отдела архитектуры и дизайна П. Антонелли отмечает, что видеоигры представляют собой слав искусства и дизайна. Первые 14 игр были выбраны как примеры выдающегося интерактивного дизайна, который является одним из приоритетных направлений формирования коллекции MoMA. Среди приобретенных видеоигр в коллекции MoMA также присутствует «Тетрис» – компьютерная игра, придуманная в СССР в 1984 г. программистом А. Пажитновым. Остальные игры, вошедшие в коллекцию: Pac-Man (1980), Another World (1991), Myst (1993), SimCity 2000 (1994), vib-ribbon (1999), The Sims (2000), Katamari Damacy (2004), EVE Online (2003), Dwarf Fortress (2006), Portal (2007), fIOW (2006), Passage (2008), Canabalt (2009)¹⁸. В том же 2013 г. в Москве прошла выставка «Playtime: мифология видеоигр». Изначально этот проект был разработан в Швейцарии музее Maison d'Ailleurs. Главной особенностью данной выставки стала ее полная интерактивность: игры могут заимствовать что-то из других форм – музыку, сценарий, видеоролики, но в первую очередь они представляют собой диалог человека и машины¹⁹. В 2018 г. в музее Виктории и Альберта прошла выставка «Играй, создавай, разрушай». Целью этого проекта было продемонстрировать феномен видеоигр и показать работу, которая стоит за созданием любой видеоигры, отмечая те аспекты, которые влияют на изменения в разработке видеоигр. Среди таких игр был и знаменитый Марио, и более современные игры, например, Last of Us²⁰. В Санкт-Петербурге и Москве есть музей игровых автоматов, в котором собрана самая большая в мире коллекция действующих советских аркад: в фондах музея находится 300 машин 1970–1990-х²¹. Все большее число музеев обращается к теме видеоигр: в 2010 г. в Barbican центре, в 2012 г. – «Искусство видеоигр» в музее Смитсониан в Вашингтоне и выставка «Мастера игры» в Австралийском центре анимации в Мельбурне.

Развитие компьютерной графики и цифровых технологий в целом, во многом происходило благодаря индустрии видеоигр. Кроме того, популярность самой культуры видеоигр и связанной с ними модели восприятия и поведения, влечет за собой тенденцию геймификации как способа репрезентации. Именно поэтому геймификация России в 1990-е гг. косвенно спровоцировала внедрение мультимедийных и цифровых технологий в музеях с целью развития новых коммуникационных связей и привлечения большего числа посетителей. Также в начале XXI в. множится число так называемых интерактивных мультимедийных музеев. Интерактивными становятся и старые, традиционные музеи. Подразумевается, что в арсенале технологий такого музея присутствуют видеошоу, панорамные проекции, виртуальная реальность, аниматроники, QR-коды и многое другое. Однако, наличие в музее таких ресурсов еще не делает его технологичным, поскольку данными технологиями необходимо уметь правильно пользоваться. Геймификация – это не просто внедрение существующей игровой платформы, а целый комплекс мер, который превращает неигровые форматы восприятия информации в игровые. Заимствование механик и технологий компьютерных игр трансформирует восприятие статичных музейных экспонатов, добавляет динамику в нарратив музейной экспозиции. Геймифицированный продукт обладает прогрессией, целью, маршрутом и встроенной системой наблюдения за прохождением игры. Сложность геймификации в общественном пространстве заключается в том, что любой посетитель может резко прекратить играть и потерять интерес. Компьютерные игры ассоциируются с персонафицированной механикой, которая не предполагает реального контакта с человеком.

Так музей современного искусства в Нью-Йорке (MoMA) реализовал проект, где посетители на листах бумаги записывали свои впечатления от похода в музей. После их записки были размещены либо на стенах музея, либо отсканированы и выложены в Интернет. Как пример еще можно привести приложение Google Arts & Culture, предлагающее пользователю через систему распознавания лиц найти свой «мэтч» в мире искусства. Музей науки

Великобритании предлагает мобильное приложение, в котором, например, пользователь может разрабатывать и тестировать свой собственный космический марсоход. Для российских музеев прецедентом перейти в онлайн стала пандемия. Геймификация или элементы инфотейнмента становятся актуальны только в онлайн-формате: российские музеи часто не готовы оснащать свои реальные физические пространства такими платформами. Однако перемены учат музеи адаптироваться под реалии современного мира²². Третьяковская галерея запустила интеллектуальную онлайн-игру «Кубок Третьяковки» в формате квиза. Добровольно сформированные команды состязались друг с другом: квиз был основан на выпущенных во время самоизоляции материалах Третьяковки. Поощрение за вовлечение в игру – карты лояльности и музейный мерч. Здесь музей не геймифицировал взаимодействие пользователей, а использовал традиционную структуру уже существующей игры.

Таким образом, анализируя все трансформации игр и игрушек в конце XX и начале XXI вв., можно сделать вывод, что феномен видеоигровой культуры повлиял на многих индивидуально, но будучи частью культуры детства, он и в дальнейшем стал частью всеобщей культуры. С одной стороны, музеи, приобретая консоли и видеоигры в свои коллекции, а также публикуя работы художников, на чье творчество и мировоззрение как раз и повлияли видеоигры в 1990-е гг., делают их частью всеобщего историко-культурного наследия. С другой стороны, мы видим более глобальную тенденцию геймификации, ярко выраженную в современной деятельности многих музеев мира. Являясь очень чутким социокультурным институтом,двигающимся от интересов посетителей и от общества в целом, музеи все чаще начинают внедрять в свои пространства элементы геймификации и современных технологий с целью привлечь внимание молодой аудитории.

Примечания

¹ Дизайн детства. Игрушки и материальная культура детства с 1700 года до наших дней / Коллектив авторов. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. С. 24.

² Ллойд Демоз. Психоистория. Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. С. 18.

³ Дизайн детства. С. 58.

⁴ Там же. С. 158.

⁵ Там же. С. 128–130.

⁶ Россия в условиях глобализации. URL: <https://eac-ras.ru/Lib/Research/Globalizacia-Rossii.php> (дата обращения 31.10.2022).

⁷ Дефолт 1998 года в России. URL: <https://tass.ru/info/5463151> (дата обращения 26.10.2022).

⁸ Эпоха Dendy: как появились консоли в России. URL: <https://dtf.ru/retro/5109-epoha-dendy-kak-poyavilis-konsoli-v-rossii> (дата обращения 22.10.2022).

⁹ Супергерой: как Марио проник в умы, гардеробы и на кухни. URL: <https://style.rbc.ru/amp/news/5878c8299a7947f9438acf5b> (дата обращения 23.10.2022).

¹⁰ Порезаться в Mario на стене Дома Культуры. Новый арт-объект Добрянки. URL: <https://properm.ru/news/society/84456/> (дата обращения 23.10.22).

¹¹ Официальный сайт Ивана Тузова. URL: https://inartgallery.org/ivan_tuzov (дата обращения 25.10.2022).

¹² Официальный сайт В. Абиха. URL: <http://abikh.art/projects/outdoors/tetris> (дата обращения 25.10.2022).

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Официальный сайт музея 6VCR. URL: <https://6vcr.com/> (25.10.2022).

¹⁷ Пиксель-арт: 5 непохожих художников в формате 8-bit. URL: <https://skillbox.ru/media/design/pixel-artists/> (дата обращения 25.10.2022).

¹⁸ MoMA пополнил коллекцию видеоиграми. URL: <https://artguide.com/news/1717-moma-popolnil-kollektiisiiu-vidieoighrami-1008> (дата обращения 26.10.2022).

¹⁹ Видеоигры в музее. URL: https://www.igromania.ru/article/23544/Videoigry_v_muzee.html (дата обращения 26.10.2022).

²⁰ Видеоигры в Музее Виктории и Альберта: дизайн, культура, зрительский взгляд. URL: <https://www.museumandfamilies.com/post/videoigry-v-muzee-viktorii-i-alberta> (дата обращения 28.10.2022).

²¹ Официальный сайт музея игровых автоматов.

²² Геймификация музеев: за и против. URL: <https://sysblok.ru/arts/gejmifikacija-muzeev-za-i-protiv/> (дата обращения 26.10.2022).

Д. С. Гладских

Корпоративная культура в современном Китае

В работе рассматривается понятие «корпоративная культура» и особенности корпоративной культуры Китая. Определяется степень влияния основных религиозно-философских учений, таких как конфуцианство, буддизм и даосизм на ее формирование, выделяются основные принципы, лежащие в основе деловой культуры современного Китая. Особое внимание уделяется деловому этикету. Понимание особенностей корпоративной культуры является важным элементом при межкультурном взаимодействии и построении эффективных деловых отношений.

Ключевые слова: корпоративная культура, современный Китай, деловой этикет, межкультурная коммуникация, деловое партнерство, конфуцианские принципы

Daria S. Gladskikh

Corporate culture in modern China

The paper considers the concept of «corporate culture» and the features of China's corporate culture. The degree of influence of the main religious and philosophical teachings, such as Confucianism, Buddhism and Taoism, on the formation of corporate culture is determined, the main principles underlying the business culture of modern China are highlighted. Particular attention is paid to business etiquette in modern China. Understanding the characteristics of corporate culture is an important element in intercultural interaction and building effective business relationships.

Keywords: corporate culture, modern China, business etiquette, intercultural communication, business partnership, Confucian principles

Ни одна экономика мира не изменилась так быстро и фундаментально, как экономика Китая, не имеющей аналогов в мире. За последние три десятилетия совокупный объем ВВП вырос более чем в 10 раз. Китайская экономика прибавляет около 7,5% ВВП в год. Такой рост позволил Китаю вывести из нищеты более 800 млн своих граждан. Одной из причин экономического роста Китая является формирование и применение эффективной деловой культуры, которая отличается своеобразием. Феномен деловой культуры является очень значимым в Китае, оказывая влияние на управление крупнейших китайских фирм и становясь важной темой для изучения среди китайских ученых в области менеджмента. Феномен деловой культуры изучается большим количеством исследователей, каждый из которых оценивает ее по-своему и выделяет различные элементы. В основном деловая культура понимается как совокупность общепринятых норм, правил, стандартов, которые используются в областях организационных отношений; как усвоенные и принимаемые членами организации ценности и нормы, которые формируют поведение компании во внешней среде; как социальный климат в организации, отражающий стиль поведения всех сотрудников¹. Центральную роль во всей системе деловой культуры играет духовная культура. Как отмечает Т. А. Арташкина, «базисом духовной движущей силы китайской корпоративной культуры являются традиционная культура и традиционные духовные ценности»². В современном мире для гармоничного развития предприятия необходимо научиться сочетать традиции и инновации. Компания сумеет устоять на рынке только в том случае, если сумеет усвоить предыдущий исторический опыт и успешно применить его, сочетая с современными требованиями. Деловая культура – это движущая сила для развития предприятия, ее душа.

Культурные ценности сохраняются и передаются через традиции. Они являются важным социальным фактором, который влияет на различные области общественной жизни – в частности, политику и экономику. В Китае традиции особым образом проявились в национальной культуре. Основой традиционной китайской культуры являются конфуцианство, буддизм и даосизм. За все время существования традиционной культуры конфуцианство довольно удачно применялось во всех сферах общественной жизни. За свою долгую историю оно сформировало уникальную конфуцианскую культуру, обладающую большим количеством особенностей. Конфуцианские традиции, которые применялись в прошлом, актуальны и в

современной культуре в том числе. По мнению С. Мэн: «Для формирования современного предпринимательского духа китайцев необходимо опираться на традиции»³. Принципы, сформулированные в конфуцианской идеологии очень сильны в современном Китае, они отражают образ мышления и правила поведения. Современные китайские предприниматели, которые осознают важность этого религиозно-философского учения, используют конфуцианские идеологемы как в своей повседневной жизни, так и в деловых отношениях. Патриарх Ким Чэн Лоу и Сик Лион Ан считают, что «конфуцианская этика может служить основой, опираясь на которую люди ведут дела или принимают решения в бизнесе»⁴. Конфуцианская деловая культура основана на пяти конфуцианских добродетелях: человеколюбии (仁 жэнь), справедливости (义) и мудрости (智 чжи), искренности (信 синь) и следовании обычаям (礼 ли). Эти принципы, лежащие в основе конфуцианства, сформировали уникальные моральные кодексы, которые являются нормативной системой для всего общества. Современные китайские бизнесмены дисциплинированы, они четко выполняют любые указания. Подобное соблюдение приказов, в том числе и законов, объяснимо не только жестокими наказаниями за их нарушение – оно берет начало в конфуцианстве. Опираясь на принцип 礼 (ли) конфуцианство устанавливало строгую иерархию, основанную на полной зависимости подчиненного от начальника. Безукоризненное подчинение правителю, четкое выполнение всех указаний, соблюдение закона являлись обязательными. Принципы деловых и политических взаимоотношений определялись с помощью конфуцианства, а именно сыновней почтительности⁵. Выделялось 5 основных типов взаимоотношений: между отцом и сыном, друзьями, старшими и младшими, мужем и женой, государством и подданными. Учение предполагало наличие определенных предписаний, обязующих человека выполнять свой долг, следовать своему предназначению. Отсутствовала возможность действовать вне своих полномочий. Данные правила поведения находят свое отражение и в настоящее время, правда с некоторыми изменениями. В Китае существует четкое распределение обязанностей. Китаец, выполняющий свою работу, не станет выполнять другую, если это не вписывается в его полномочия.

Высшие чиновники должны были беспрекословно следовать конфуцианскому этикету, в который входило 3000 правил поведения и 300 различных церемоний. При этом внешнему виду чиновников и их поведению уделялось особое внимание – они должны были одеваться и вести себя в соответствии с той должностью, которую они занимают. Учитывался не только покрой одежды, но и ее материал, а также цвет. Важную роль играл головной убор – именно по цвету шарика сверху определялся класс чиновника. У чиновников девятого, восьмого и седьмого классов он был бронзовым; шестого – белым матовым; пятого – белым прозрачным; второго – коралловым; первого – рубиновым. Ранг чиновника можно было также определить по поясу, который был инкрустирован различными драгоценными камнями. Чиновникам запрещалось пребывать среди обыкновенных людей без особой необходимости. Поза, поклоны, жесты, мимика – все должно было демонстрировать уничижительный тон обеих сторон по отношению к себе. Обращения звучали подобным образом: «Ваш недостойный слуга», «По моему незрелому мнению», «Я осмеливаюсь сказать» и т. д. «Сохранение лица» для чиновника было превыше всего. Публичное обвинение, которое не соответствовало образованию, воспитанию или ранга было самым страшным наказанием. Физическая смерть становилась предпочтительнее «моральной смерти», поэтому часто «потеря лица» приводила к самоубийствам⁶. Принципы конфуцианства, которое долгое время были основой общества, повлияли и в том числе на современную бизнес-культуру. Пять констант, которые были описаны нами ранее, сформировали определенные моральные кодексы. В современном Китае они проявляются в следующем. Социальная ответственность является отличительной чертой бизнесменов. По мнению многих исследователей, они с энтузиазмом относятся к пожертвованиям, поддержке бедных, помощи при стихийных бедствиях. Такое отношение к другим продолжает такой важный принцип, как добродетельность 仁 (жэнь). При подписании контрактов с западными компаниями, принципы китайских компаний могут значительно отличаться. Если китайская сторона считает, что условия договора несправедливы, то она может пересмотреть условия контракты или разорвать его вовсе. Это исходит из конфуцианского принципа праведности 义 (и). Для китайского предпринимателя праведность и честность стоит на первом месте, поэтому, опираясь на них, он может отложить материальные и другие цели. Но, стоит отметить, китайские компании всегда действуют из своих интересов, но только в том случае, если они соответствуют праведности. Они отвергают бессовестное стремление к чистой личной выгоде. Следующая константа – вежливость – выражается в правилах поведе-

ниях, направленных на уважение и учтивость. Конечно, с течением времени конфуцианство трансформировалось, но, несмотря на это, оно остается источником нормативных правил и ценностей для китайцев. Конфуцианская этика положительно влияет на многие факторы. Она формирует доверие между партнерами, полезна для сглаживания недопонимания, решении конфликтов, достижения гармонии и т. д. В каждой китайской фирме так или иначе можно встретить основные характеристики конфуцианской этики. Даосизм, будучи одним из самых распространенных философско-религиозных учений Китая, тоже повлиял на его корпоративную культуру.

Невмешательство в естественные законы жизни является одним из важнейших способов слияния с Дао. Как отмечает Л. С. Васильев, данная позиция легла в основу принципа «недеяния» (у взй), которое имеет примерно следующее значение: не делай ничего – и не будет ничего не сделанного⁷. Этот принцип «недеяния» отразился и в бизнес-культуре. Проявляется он в концепции «не бороться». Предприятия, которые опираются на принципы даосизма, не стремятся конкурировать с другими. Они качественно делают свою работу и именно этим заслуживают доверие клиентов. Иными словами, предприятия создают новые уникальные стили управления и методы руководства, постоянно совершенствуют производство и особенное внимание уделяют качеству продуктов и услуг. Именно за счет этого они зарабатывают ценность для клиентов, создают представление качественного продукта, которое крепко закрепляется в сознании клиентов. А если компания постоянно борется с другими, то очень скоро ее настигнет гибель и поражение. Потому что фокус внимания с основного – качества продукты или услуги – переходит на конкуренцию.

Буддизм, который также получил широкое распространение в Китае, не мог не повлиять на деловую культуру. Многие буддистские принципы были перенесены и адаптированы под корпоративную культуру. Во-первых, в буддизме любые отношения строятся на равноправии; нет абсолютного подчинения. В системе обучения учитель и ученик равны, просто учитель – это человек, который знает сначала, а ученик – который знает позже. Деловые отношения строятся на том же принципе равноправия. Равенство всех сотрудников должно быть основным правилом, на котором должно строиться предприятие. Во-вторых, в буддизме существует заповедь «Не делай ничего плохого». Она требует отказаться от зла и стремиться делать только добрые дела. В деловой культуре это проявляется в равенстве сотрудников, то есть характеры сотрудников не делятся на плохие и хорошие. Однако, как отмечает Т. А. Арташкина, «работники, которые нарушают кодекс предприятия и наносят ущерб интересам компании, должны быть наказаны или осуждены»⁸.

Современная деловая культура детерминирована традиционной китайской культурой. Фундаментом китайской культуры являются конфуцианство, даосизм и буддизм. Эти философско-религиозные учения сыграли большую роль в формировании корпоративной культуры. Успех предприятия напрямую зависит от следования традиционным принципам, которые мы описали ранее. Лишь усвоив предыдущий культурный опыт и адаптировав его под корпоративную культуру, китайские компании смогут выстоять на мировом рынке.

Примечания

¹ Инкина-Ерицпохова А. З. Базовые ценности в формировании деловой культуры // Культурная жизнь Юга России. 2012. № 4. С. 38.

² Арташкина Т. А., Ван Ифэй. Китайская традиционная культура как духовная и идеологическая основа китайской корпоративной культуры // Общество: философия, история, культура. 2018. № 8. С. 64.

³ Мэн С. Внедрение корпоративной культуры и прорыв. – Пекин : Издательство китайского процветания, 2014. С. 14.

⁴ Low K., Ang S. Confucian ethics, governance and corporate social responsibility // International Journal of Business and Management. 2013. V 8. №4. P. 33.

⁵ Янгутов Л. Е. Религиозные аспекты конфуцианства в социокультурном политическом контексте традиционного китайского общества // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Социологические науки. 2014. №4. С. 118.

⁶ Малышева О. Л. Патримониальная государственность: азиатская модель // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 14 (229). Вып. 10. С. 48.

⁷ Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. 2-е изд. М : Восточная литература, 2001. С. 227.

⁸ Арташкина Т. А., Ван Ифэй. Китайская традиционная культура как духовная и идеологическая основа китайской корпоративной культуры // Общество: философия, история, культура. 2018. № 8. С. 67.

Е. В. Грищенко

Трансформация образа лисы-трикстера в современной культуре Китая

В культуре Китая образ лисы многозначен и противоречив. Архаические представления о лисе как о злом духе и выходе из потустороннего мира превратили ее в сверхъестественное создание с ярко выраженными трикстерскими характеристиками. Китайская лиса-трикстер имеет множество ипостасей: мифическая лиса, зооморфная лиса, лиса-оборотень, лиса-дева. Несмотря на различие представлений о мистическом и волшебном в разные исторические эпохи, всех лис объединяет принадлежность к трикстерскому роду и происхождение из мира мертвых. Современная китайская лиса-трикстер продолжает появляться в произведениях художественной культуры, однако теперь ее образ не несет былой сакральной составляющей.

Ключевые слова: трансформация, лиса, трикстер, художественная культура, современная культура Китая, лиса-оборотень, сакральность

Elisaveta V. Grischenko

Transformation of the Trickster Fox Image in Modern Chinese Culture

In Chinese culture, the image of a fox is ambiguous and contradictory. Archaic ideas about the fox as an evil spirit and a native of the other world turned it into a supernatural creature with pronounced trickster characteristics. The Chinese trickster fox has many guises: mythical fox, zoomorphic fox, werewolf fox, virgin fox. Despite the difference in ideas about the mystical and magical in different historical eras, all foxes are united by belonging to the trickster family and origin from the world of the dead. The modern Chinese trickster fox continues to appear in works of artistic culture, but now its image does not carry the former sacred component.

Keywords: transformation, fox, trickster, artistic culture, modern Chinese culture, werewolf fox, sacredness

Художественная культура Китая насыщена разнообразием волшебных, мистических и сказочных образов. Одним из наиболее интересных и интригующих является образ лисы. Наше исследование направлено на раскрытие трикстерской сущности китайской лисы, чтобы проследить эволюцию представлений о ней в китайском народе. Основной задачей работы является попытка разрешения проблемы сакральности образа лисы-трикстера в современной художественной культуре Китая. В Китае лиса известна под именем Хули-цзин (狐狸精), которое дословно означает «лиса-дух», «соблазнительница». С древних времен в народе лиса считается предвестником несчастий, болезней и природных катастроф. Голландский синолог Я. Я. М. де Гроот полагает, что в основе образа китайской лисицы, наводящей морок на людей своими колдовскими деяниями, лежит ее природное коварство и хитрость, скрытое под личиной невинной внешности¹. Это объясняется тем, что в Поднебесной лиса издревле была связана с культом мертвых, поскольку имела потустороннее происхождение, обитала в заброшенных могилах и промышляла охотой на людей². По древнекитайским представлениям, лисица является могущественным полумифическим созданием, обладающим спектром нечеловеческих способностей, но способное жить во многом только за счет человеческого ресурса – мужской жизненной энергии ци.

Первым возможным появлением прообраза трикстерской лисицы в культуре Китая можно считать полумифическую лису о девяти хвостах и с белой шерстью³. Такое создание присутствует в изображениях на древних гробницах (II в. до н. э.) в свите богини бессмертия Сиванму (西王母) (записки). Сиванму как архаический образ некогда считалась покровительницей царства мертвых, расположенного на Западе. Поскольку по китайской традиции Запад олицетворял сторону света далекую, загадочную и неизвестную, с ним связывались все аспекты понятия смерти. Отсюда можно предположить и неразрывную близость самой лисицы с миром потустороннего, миром мертвых и неизведанным пространством за западной границей. В древнекитайском трактате «Книга гор и морей» (Ш

海经, Шань хай цзин), что был создан на рубеже перехода к летоисчислению новой эры и содержит записи, описывающие реальную и мифическую географию Китая, наблюдаются первые свидетельства, сообщающие о лисицах с девятью хвостами и шкурой белого цвета, живущих в пещерах или человеческих могилах и своим голосом, похожим на плач младенца, предвещающих скорую гибель⁴.

Архаический культ лисы сформировался за счет наложения различных представлений и воззрений об этом существе в китайском народе. В единое слились поверья о лисе-предвестнице смерти, лисе-спутнице богини бессмертия Сиванму, лисе-покровительнице семейного очага. Как отмечает американская исследовательница Кан Сяофэй, помимо отрицательных черт образ Хули-цзин оказывается наделен и положительными характеристиками. Обращаясь к «Книге ритуалов» (禮記, Ли цзи)⁵, автор выделяет положение, в котором лису нарекают символом гуманизма и наделяют глубокой моральной наполненностью, потому как после смерти существо обращается головой к своему дому и тем самым учит людей соблюдать ритуал⁶. Отсюда складывается новое представление о высоконравственности Хули-цзин, ее преданности родному дому и строгости в отношении исполнения ритуала⁷.

Следующим шагом в генезисе шаманского культа лисы становится его превращение в местный религиозный культ, где образ лисы трансформируется в образ богини-покровительницы. В эпоху Тан (618–907 гг.) Хули-цзин начинают почитать в качестве божества плодородия и благосостояния, в ее честь проводятся ритуалы задабривания и преподносятся богатые дары. При правильном поклонении дух лисы способен содействовать в делах, благоволить супружеской паре и благоприятствовать продолжению рода.

Кроме выявления новой стороны в характере лисы-трикстера, Кан Сяофэй указывает, что китайский культ лисы сумел выжить и процветать в частных домах и общинных святынях по всему северному Китаю, несмотря на притеснения и запреты властей и священнослужителей⁸. Основываясь на вышесказанном, можно утверждать, что относительно религиозных культов, традиционные представления о лисе-трикстере Хули-цзин, хоть и обросли новыми смыслами и понятиями, но сохранили сакральную сердцевину, тем самым пронеся элемент мифологического сознания древних китайцев в современный мир.

В Традиционном Китае претерпевает ряд модификаций, из которых можно выделить систему эволюции лисьих образов на основе фольклорных текстов: зооморфная лиса – волшебная дева-лиса – волшебная жена-лиса. Данный период располагает богатым разнообразием именно женских обликов лисицы, среди которых особенно воспеваются идеализированный образ лисы-жены. С постепенным переходом от мифологического сознания к более обыденному и житейскому, понемногу начинает изменяться и отношение к лисе. Происходит оттеснение прежних представлений о непоколебимом могуществе Хули-цзин над смертным человеком, что в народном фольклоре превращает ее в частого героя-трикстера волшебных сказок, потерявшего былое преимущество над людьми. Появление лисицы в сказке или рассказе всегда способствует развитию событий и оказанию влияния на характер или поступки главного действующего персонажа. Данное свойство характеризует ее как трикстера – динамичного двигателя сюжета. Хули-цзин, хоть и продолжает отличаться изощренным интеллектом и сверхчеловеческими способностями, все же теперь нередко страдает от рук других героев фольклорного произведения. В первых сказках, где появляется фигура лисы, существо выступает подстрекателем и вредителем, за что расплачивается своей шкурой⁹. Это период зооморфных сказок, где героями являются разумные животные, пытающиеся жить и взаимодействовать между собой по правилам и законам цивилизованного культурного человеческого общества. Такие персонажи олицетворяют различные пороки, реже – достоинства, китайского народа. В жанре поучительных сказок наибольшее внимание уделяется выведению острой и точной морали, за счет столкновения персонажей разного характера и уровня нравственности. Животный облик лишь помогает раскрыть те или иные качества описываемой модели поведения, но в примитивный образ героев, облаченных для большей понятливости в звериные шкуры, еще не вкладываются глубинные культурные смыслы, которые появятся позднее. В данном же случае, использование зооморфного образа лисы связывается исключительно с хитрой и коварной натурой, сообразительной и способной на свершение подвигов, но жадной и единоличной¹⁰.

Перейдем к следующему звену эволюции фольклорного образа лисы – волшебной деве. Сильный характер женщины и ее непоколебимость перед трудностями находит свое логичное, но фантастическое объяснение в волшебных сказках. В них женщинам приписывается взнезменное, потустороннее происхождение, которое наделяет женского персонажа не только сверхъестественными способностями и волшебными талантами, но также силой духа, необузданным характером и неограниченными возможностями, то есть свободой выбора. Таким образом, женщина неожиданно выходит на первый план повествования и становится одним из ведущих героев фольклорных произведений.

Волшебная дева – часто встречающаяся героиня сказок Поднебесной, которая наделяется волевым характером и социальной независимостью, а потому чаще всего существует отдельно от общества¹¹. Она нередко вступает в контакт с противоположным полом, иногда для получения собственной выгоды, а иногда – ради простого удовлетворения любопытства. Выгода заключается в исключительной возможности пополнения через сексуальную близость внутренней энергии волшебницы и совершенствования сверхъестественных сил деви.

В качестве подведения обобщенного итога по классическому собирательному образу лисы-трикстера в рассказах периода расцвета Средневековой культуры в Китае важно отметить, что жанр танской новеллы, к которому принадлежит большинство изученных нами произведений, стал глотком свежего воздуха для китайской литературы. Он привнес особую новизну, заключающуюся во впервые примененном описании человеческих чувств и событий сквозь призму фантастики. Представления китайского народа об образе Хули-цзин, ее характере, значении и роли в жизни человека в средневековый период достигают своего апогея. Отныне лиса начинает восприниматься не столько как дикое потустороннее кровожадное существо, имеющее силу и власть над людьми, сколько как сверхчеловеческое создание, обладающее схожими с самим человеком чертами и характеристиками, но в их превосходной степени. Если такая лиса несет добро, то в художественном произведении она изображается как образец нравственности и подражания; если же она предпочитает оставаться на темной нечеловеческой стороне – то, в таком случае, становится опасным оборотнем-обманщиком, охотящимся за человеческим ресурсом в виде его жизненных сил ци. Лиса по своей трикстерской натуре и дьявольской сущности склонна к оборотничеству, чаще она предстает в женском обличии, реже – в мужском. Кроме того, одной из отличительных черт образа китайской лисы, проявившейся в период Средневековья, можно обозначить смену вектора выполнения функции трикстера добывания ценности. Если в дотанскую эпоху считалось, что лиса преследует цель пополнения собственных сил через убийство человека, то во времена династии Тан отношение к оборотню уже смягчается, а центральный сюжет в художественном повествовании, связанный с участием героя-лисы, занимает любовная линия с человеком. Таким образом, новой ценностью функции добывания становится стремление к закреплению контакта с противоположным полом, следующее за ним заключение брака и создание семьи. В итоге мы получаем противоречивый образ героя-гермафродита, с характером и установками трикстера, обладающего сверхъестественными силами и, в то же время, способностью быстро адаптироваться к человеческой культуре.

В современной культуре Китая лисий образ существует наравне с образом Царя Обезьян и находит свое применение в различных культурных сферах, начиная от литературы и киноискусства и заканчивая появлением в компьютерных играх, которое также проявляется в придании персонажам видеоигр подобного трикстеру облика и соответствующего набора характеристик. В следствие стремительного технологического развития КНР, культура государства претерпела немаловажные изменения, которые затронули, в том числе, и образ трикстера, что поспособствовало его эволюции и трансформации.

Главным героем фэнтезийной драмы «Раскрашенная кожа» («畫皮») режиссера Гордона Чана, вышедшей на экраны в 2008 г. и снятой по новелле Пу Сунлины «Ляо Чжай. Рассказы о необычном» является лисица-оборотень Сяовэй. Согласно мифологическим представлениям, для поддержания своей жизненной энергии и сверхъестественных способностей трикстерам требовались силы извне. Относительно Хули-цзин традиционно считалось, что эти трикстеры подпитывали себя мужской энергией ци, получаемой через сексуальный контакт с представителем противоположного пола. В фильме же главной героине требуется поедать мужские сердца, чтобы поддерживать свою молодость и красоту.

Описание образа лисицы в «Раскрашенной коже» почти полностью совпадает с тем, что говорится о ней же в древних текстах. Однако, в отличие от последних, основной сюжетной линией фильма является не жизнь и деятельность культурного героя, столкнувшегося с трикстером и пытающегося с ним ужиться, а любовная история лисицы, вытеснившей в данном произведении человека с первого плана повествования.

Еще одним художественным творением, снятым по произведениям Пу Сунлина, можно назвать китайский телесериал «Легенда о лисе с девятью хвостами» («青丘狐传说») режиссера Линь Юй Фэня. В основе сюжета лежат шесть историй о лисьем семействе из сборника «Рассказы Ляо Чжэя о необычном» («Описание чудесного из кабинета Ляо»), сам сериал поделен на несколько частей, каждая из которых повествует о жизни одной из лисиц и ее судьбе.

По художественной задумке в сериале активно продвигает тема любви и трудностей взаимопонимания между людьми и лисами-демонами. По сюжету, заимствованному из новелл, чувство любви даровалось Небом исключительно человеку, что вызывало у любопытных лис интерес и вожделение. Оборотни направлялись в мир людей, чтобы не только совершенствовать свои магические силы, но и познать прелести этого недоступного им чувства. Здесь начинает проявляться трикстерский характер исследуемого нами персонажа: лиса вновь предстает медиатором между человеческим и магическим мирами (переходит из одного в другой); становится перед выбором – использовать человека для своих целей или променять свое бессмертие на человеческую жизнь; а также прибегает к использованию магии и волшебных предметов. Как и в литературных произведениях Пу Сунлина, лисица-трикстер, будучи оборотнем, предстает в нескольких образах. Китайские лисы – это великие ученые, преданные возлюбленные, но вместе с этим и соблазнитель, распутник и мститель. То, что мы видим в сериале, дает понять, что лисы Хули-цзин всегда живут рядом с человеком и исполняют морализаторскую функцию. Романтизация образа трикстера-оборотня также наблюдается в анимационном мультфильме «Охота на лису-оборотня» из сборника короткометражек «Любовь, смерть и роботы» американских режиссеров Дэвида Финчера и Тима Миллера. Здесь, несмотря на сохранение соответствующего мифологическим представлениям характера Хули-цзин, прослеживаются и современные внесения. Действие мультфильма разворачивается на кладбище – пристанище лис-духов – где люди охотятся на оборотней. Лисицы демонстрируют свою демоническую сущность путем внешних отличительных черт, в это же время изображение их образа колеблется на грани сексуализации. Невозможно воспринимать оборотней этого произведения негативно, поскольку каждый кадр с этими персонажами отвлекает превосходством внешнего облика, поскольку авторы ни разу не показали обратной стороны трикстеров, а то, что было представлено, не вызывало утешения.

В современном взгляде китайского народа на возросшее использование образа трикстера в художественной культуре важно отметить такую тенденцию как изменение характера восприятия человеком этого создания. Если несколько веков назад любые упоминания о трикстерах внушали настоящий страх перед высшим божеством и опасение за собственную жизнь при контакте с нечеловеком, то в настоящее время данный персонаж все также привлекает внимание общества, но уже в более положительном ключе. В процессе развития общества и трансформации человеческого сознания, разведения мифов и ложных представлений о действительности, в человеке чрезвычайно возросло любопытство и интерес ко всему новому и неизведанному, чему еще не смогла дать объяснение современная наука. Особенно тайны потустороннего мира и выходцев из него, к коим можно отнести большее количество трикстеров, привлекают молодое поколение. Тем самым, интерес, вызванный у молодежи побуждает творцов современной художественной культуры создавать произведения, в которых обязательно будут фигурировать герои-трикстеры. За счет полномасштабного распространения в современной культуре Китая темы трикстерства, с каждым новым произведением, включающим в повествование данного персонажа, возникает новое прочтение, казалось бы, давно известного образа.

Таким образом, на основе исследованных художественных произведений, можно сделать вывод, что образ лисы-трикстера сохранился в современной художественной китайской культуре в качестве архаического персонажа. У него имеются способность и тяга к трюку и проказам, нередко в образе прослеживаются и мифологические отсылки. Однако, при прохождении пути трансформаций от божества через фольклорных животных

к одному из распространенных образов массовой культуры, трикстер теряет сакральную составляющую, тем самым утрачивая свое истинное функциональное значение в повествовании. Популяризацию видоизмененного со временем образа трикстера можно объяснить самой природой героя и его способностью к бесконечным превращениям. Именно бесчисленное количество трансформаций предоставляет простор для фантазии современных авторов в сфере художественной культуры и вызывает наибольший интерес у потребителей.

Примечания

¹ Гроот Я. Я. М. де Лисы-демоны // *Orientalia et classica: Труды института восточных культур и античности*. 2006. Вып. IX. С. 219–232.

² Алимов И. А. Китайский культ лисы и «Удивительная встреча в Западном Шу» Ли Сянь-миня // *Петербургское востоковедение*. 1993. Вып. 3. С. 235.

³ Каталог гор и морей (Шань хай цзин) / предисл., пер. и коммент. Э. М. Яншиной. М.: Наука, 1977. С. 136.

⁴ Там же. С. 140.

⁵ Kang Xiaofei. The cult of the fox: power, gender, and popular religion in late imperial and modern China / Kang Xiaofei. NY: NY Columbia University Press, 2006. P. 16.

⁶ Там же. P. 17.

⁷ Чжан Тянь-и. Записки из мира духов: Повесть. Рассказы / пер. с кит. Л. Черкаского. М.: Художественная литература, 1972. С. 277.

⁸ Kang Xiaofei. The cult of the fox: power, gender, and popular religion in late imperial and modern China / Kang Xiaofei. NY: NY Columbia University Press, 2006. P. 49.

⁹ Алимов И. А. Китайский культ лисы и «Удивительная встреча в Западном Шу» Ли Сянь-миня // *Петербургское востоковедение*. 1993. Вып. 3. С. 250.

¹⁰ Алимов И. А. Сад удивительного: краткая история китайской прозы сяошо I–VI вв. СПб: Петербургское востоковедение, 2014. С. 281.

¹¹ Глаза дракона. Легенды и сказки народов Китая / пер. с кит. Лин Лин, П. Устина. М.: ИЛ, 1959. С. 226.

Е. А. Ким

Образы kami в современной массовой культуре Японии

Современная массовая культура Японии тесно связана с традиционной культурой, а в ее произведениях, представленных в основном аниме и манга, содержится традиционное мировоззрение японцев, их понимание красоты и ценностей. На сегодняшний день японская массовая художественная культура является самой востребованной в мире, но далеко не все ценители аниме и манга способны уловить большинство смыслов и считать различные культурные коды, которые так часто можно встретить в массовой культуре Японии. Начиная с нулевых годов количество отсылок в аниме к традиционной культуре, в частности к религиозной, только растет, и сегодня все чаще на экранах можно увидеть образы синтоистских божеств kami. В данной статье дается характеристика образов kami в современной массовой художественной культуре Японии.

Ключевые слова: аниме, манга, массовая культура, синтоизм, божества kami, образ, Япония

Evdokia A. Kim

Images of kami in modern Japanese popular culture

The modern popular culture of Japan is closely connected with traditional culture, and its works, presented mainly in anime and manga, contain the traditional worldview of the Japanese, their understanding of beauty and values. Today, Japanese mass art culture is the most sought after in the world, but not all anime and manga connoisseurs catch the majority of meanings and count the various cultural codes that can be seen so often in anime and manga. Since the 00s, the number of references in anime to the traditional culture of Japan, in particular to religious culture, has only been growing, and today you can increasingly see images of Shinto kami on the screens. This article characterizes the images of kami in the modern mass artistic culture of Japan.

Keywords: anime, manga, popular culture, Shintoism, kami deities, image, Japan

Несмотря на интернациональный характер явления массовой культуры, она не лишается своего национального колорита. В основном японская массовая культура представлена такими продуктами как аниме и манга, к 2000 г. 60% продукции от всей телевизионно-мультипликационной промышленности составляло аниме¹. Кроме того, аниме – важная часть экономики Японии, представляющая из себя одну из самых прибыльных областей культурной индустрии страны². Одной из главных особенностей аниме является его особый визуальный стиль, а также тесная связь с традиционной культурой. Все чаще и чаще в аниме встречаются отсылки к национальной религии синто: в аниме «Наруто» именами синтоистских божеств названы боевые техники, используемые героями, в работах всемирно известного японского режиссера Хаяо Миядзаки тоже часто можно встретить различных духов и божеств, в аниме «Кошачья богиня из Йоёродзу» главная героиня – божество kami. Этот ряд примеров можно продолжать долго, причем жанры, в которых можно встретить божеств kami, ничем не ограничены, их образы можно найти и в повседневности, и в боевиках. Чаще всего героями аниме становятся либо не очень широко известные локальные божества, либо божества, придуманные самим автором. Образы повсеместно известных божеств в аниме тоже встречаются, но чаще всего это персонажи второго плана.

В современном аниме kami становятся все ближе к людям. «Кошачья богиня из Йоёродзу» – аниме, повествующие об изгнанной с неба кошачьей богине, которая живет в доме обычной девочки. Главным ее хобби являются различные видеоигры, она любит вкусно поесть, провести время со своими друзьями. В общем, она мало чем отличается от обычного человека. Образы kami в аниме подвержены типичным человеческим порокам, лени или пристрастием к азартным играм, они ходят в магазины, используют мобильные телефоны и могут вести самую обычную человеческую жизнь. Образы kami трансформировались под современные реалии, теперь они живут в городах, наполненных людьми, занимаются обычными мирскими делами, также как и люди попадают в комичные и печальные ситуации, заставляя зрителя сопереживать им.

Широкий диапазон хобби и развлечений синтоистских божеств не отменяет того факта, что главная их работа – это борьба с кэгарэ, то есть скверной. Происходит это разными путями, иногда с помощью какого-либо ритуала, иногда путем победы над злым духом. Еще Kami, представленные в аниме, выслушивают людские молитвы, периодически помогают и исполняют людские желания.

В синто Kami обладают разными характерами, они могут быть добрыми, злыми, сильными и слабыми, эта черта остается с Kami и в произведениях массовой культуры, злые духи ёкай могут быть изображены автором как масса одинаковых персонажей, следующих одной определенной логике, Kami же практически всегда предстают перед человеком как самостоятельная единица со своими уникальными чертами характера и облика. В синто не существует четко определенной границы, которая разделяет Kami и ёкай, поэтому этот вопрос часто решается согласно замыслу автора произведения. Тем не менее, чаще всего встречается такой сеттинг, где ёкай выступают в качестве источника разрушения мировой гармонии, в то время как Kami противостоят злым духам и восстанавливают равновесие. Принципиально важно, что ёкай являются носителями скверны кэгарэ, в отличие от Kami, которые могут быть ей заражены, но способны от нее очиститься, например, с помощью воды, как это делают герои аниме «Бездомный бог», или, опять же, проведя какой-либо ритуал, так, в аниме «Очень приятно, Бог» главная героиня Нанами исполняет танец кагура с целью очищения пространства.

Однако в современной массовой культуре образ оскверненного Kami претерпел определённые изменения. В аниме возникает такое понятие как «отигами», которое не встречается в фольклоре и не является частью традиционных синтоистских представлений, что делает этот мотив частью современной культуры³.

Отигами – это падшие боги, переполненные ненавистью и другими негативными эмоциями. Грубо говоря, отигами – это Kami, ставшие мононоке, сохранившие при этом свои божественные силы и не лишившиеся своего статуса. Такие персонажи всегда показываются зрителю как самые опасные и сильные враги, встречающиеся на пути главного героя, они превосходят даже самых сильных ёкай по всем параметрам. Часто отигами показываются безумными, сходящими с ума от душевной или физической боли, а единственным путем, которым можно вернуть им рассудок является очищение от кэгарэ⁴.

Синтоистские божества в определенном смысле бестелесны, их нельзя увидеть, они существуют вокруг нас и спрятаны в окружающем мире, даже хранящиеся в храмах тела богов синтай скрыты от взоров, как писал японский религиовед Ямаори Тэцую «у японских богов не было лица». В Kami самым главным была не внешность, а внутренняя жизненная сила, именно ей и поклонялись японцы, поэтому индивидуальные особенности не были важны, а телесная природа никак не подчеркивалась, Kami, как духи, парили и перемещались в пространстве, бесконечно делились, будучи почитаемы часто в достаточно отдаленных друг от друга местах⁵. Первые же изображения Kami появились под влияние буддийской традиции.

Сегодня настала эпоха преобладания изображения как главного способа передачи информации, поэтому «японские Kami тоже зачастую обретают плоть»⁶.

В дизайне-персонажей Kami не существует каких-либо строгих рамок или ограничений, однако если не все, то большинство авторов, все же стремятся к такому образу, который бы ассоциировал того или иного персонажа с божественной сущностью и выделял бы его дизайн среди дизайна обычных персонажей. Для достижения этой цели мангака прибегает к использованию элементов традиционной культуры, одевая своих героев в кимоно, хаори, гэта и т. д. Так, в аниме «Кошачья богиня из Йоёродзу» все не эпизодические персонажи-Kami, за исключением Сакуры и Мэйко, носят традиционную одежду. Что касается Сакуры в ее дизайне сочетается европейское платье и пояс оби, то есть автор все равно сохраняет какую-то отсылку к традиционному, в дизайне Мэйко элементов японского традиционного костюма нет, но, видимо, это связано с тем, что данный герой – внучка Дайкокутэна, одного из семи богов счастья, который пришел в Японию извне. За редким исключением, определенные отсылки к старине все же присутствуют почти во всех дизайнах героев-Kami.

В целом для Kami характерно согласование с эстетикой «кавайи», они часто представлены как милые и смешные герои. В основном Kami изображаются как люди, хотя изредка можно встретить и такие образы, в которых Kami предстают перед нами, как

волшебные, сказочные животные, живущие в лесах. Именно таким и является бог леса в аниме «Принцесса Мононоке».

Пришедший в Японию буддизм оказал определенное влияние и на то, как люди воспринимали kami. В страну проник вариант буддизма, называемый Махаяной, уже распространившийся к тому моменту в Китае, Корее и Тибете. Идеал последователя Махаяны отличался от идеала Хинаяны: бодхисаттва стремился не только к личному спасению, его целью было спасение всех живых существ, поэтому достигнув состояния будды бодхисаттва не уходил в нирвану, а оставался в нашем мире, чтобы спасти других.

Идеал бодхисаттвы основывается на одной из важнейших махаянских религиозных ценностей – махакаруна, что означает великое сострадание, во многом повальная популярность махаяны в буддийской Азии, сохраняющаяся и в наше время, связана именно с ней⁷. В Махаяне существует склонность к обожествлению будд и бодхисаттв, они – спасители, к которым можно обратиться в трудный час, более того, будды и бодхисаттвы способны как бы «отдавать» свои благие поступки другим людям. Со временем kami начали восприниматься как эманации будд и бодхисаттв.

Изначально синтоистским божествам не свойственно сострадание к людям, главной их задачей является поддержание порядка и борьба с хаосом, причем способы этой борьбы могут быть самыми разными, они не привязаны к людской нравственности⁸. В аниме и манга kami сочувствуют людям, помогают им, сопереживают: главный герой аниме «Бездомный Бог» Ято выполняет желания людей за небольшую плату и готов помогать человеку ценой своей собственной жизни, сам же он при этом говорит, что мораль людей ему не близка и свою работу он будет выполнять теми методами, которыми сам посчитает подходящими, хотя действия его почти всегда противоречат этим словам. Этот пример наглядно показывает влияние концепции бодхисаттв на образы kami.

Таким образом, в современной массовой художественной культуре Японии образы kami сочетают в себе как черты общих синтоистских представлений о kami, таких, например, как борьба со скверной, поддержание мирового порядка, выслушивание просьб своих последователей, так и определенные новые тенденции, есть в них и некоторые черты, свойственные буддийским бодхисаттвам. Феномен синтоизма, его уникальность состоит в его способности к ассимиляции, синтоизм смог ужиться с пришедшими в Японию с материка верованиями, концепциями и воззрениями, точно также ему удастся и в настоящее время ужиться с существующими ныне современными воззрениями и благами цивилизации, образы синтоистских божеств kami не стоят на месте, они приспосабливаются к современному городскому реалиям, живут обычной мирской жизнью, становятся все больше похожими на людей, но при этом продолжают нести в себе традиционные черты и атрибуты, как в визуальном, так и в идейном плане. Вопрос о визуальном образе kami-героя каждый автор решает по-разному, в зависимости от характера героя, однако даже во внешности героя мы можем наблюдать сосуществование современного и традиционного.

Примечания

¹ Эмота И. Теория Каваи / Инухико Эмота: пер. с японского, вступ. статья А. Беляева. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 175.

² Катасанова Е. Л. Японцы в реальном и виртуальном мирах: очерки современной японской массовой культуры / Е. Л. Катасанова; Ин-т востоковедения РАН. М.: Вост. лит., 2012. С. 110.

³ Лохова В. А. Роль ритуальной чистоты в образах kami и екай на примере манга и аниме. Наука сегодня: теоретическое и практические аспекты. Вологда: Маркер, 2018. С. 155.

⁴ Там же. С. 156.

⁵ Ямаори Тэцуо. Лицо: Портрет и культура Японии / Тэцуо Ямаори, пер. с яп. Языка К. Г. Маранджян. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2011. С. 38.

⁶ Накорчевский А. А. Японский буддизм: история людей и идей (от древности к раннему средневековью: магия и эзотерика). СПб: Азбука-Классика, Петербургское Востоковедение, 2004. С. 97.

⁷ Ермакова Т. В., Островская Е. П. Классический буддизм. СПб: Азбука-Классика, Петербургское Востоковедение, 2004. С. 69.

⁸ Сычева Е. Л. Традиционная культура Японии в современной массовой культуре (на примере аниме и манга): дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. М., 2016. С. 21.

В. Д. Лашманова

Символизм египетской культуры в философии Ямвлиха Халкидского

Статья представляет собой анализ символизма египетской культуры в философии неоплатоника Ямвлиха Халкидского. В своем трактате «О египетских мистериях» Ямвлих Халкидский представляет собственную философскую трактовку символов египетской культуры. В ходе анализа нами были выявлены особенности интерпретации данных символов античным философом и их корреляция с культурой Древнего Египта.

Ключевые слова: теургия, символизм, Древний Египет, неоплатонизм, Ямвлих Халкидский

Valeria D. Lashmanova

The symbolism of Egyptian culture in the philosophy of Yamblich Chalkidsky

The article is an analysis of the symbolism of Egyptian culture in the philosophy of the Neoplatonist Iamblichus of Chalcis. In his treatise On the Egyptian Mysteries, Iamblichus of Chalcis presents his own philosophical interpretation of the symbols of Egyptian culture. In the course of the analysis, we revealed the features of the interpretation of these symbols by the ancient philosopher and their correlation with the culture of Ancient Egypt.

Keywords: theurgy, symbolism, Ancient Egypt, Neoplatonism, Iamblichus of Chalcis

Период жизни позднеантичного философа – неоплатоника Ямвлиха Халкидского (ок. 245–325 гг. н. э.) пришелся на ту пору античной истории, когда философия испытывала значительное влияние мистических и оккультных учений. Кроме того, в данную эпоху античные философы тесно сосуществовали с набирающим популярность христианством. Несмотря на то, что синкретические и оккультные учения распространились в Римской Империи задолго до возникновения христианства, можно проследить некоторое идеологическое противостояние между ними. Социорелигиозное воплощение идей неоплатонизма было тесно связано с мистическими учениями, в том числе с феноменом теургии.

Феномен теургии воспринимался многими неоплатониками как наиболее эффективный способ познания и самосовершенствования. Под теургией понимался акт коммуникации с божественным, при этом, Ямвлих описывает четыре стадии контакта с божественным: сон, одержимость (транс) и два вида эламписиса (озарения божественным светом) – когда божество остается невидимым и когда оно непосредственно является теургу. В первых двух случаях человек остается пассивным адресатом, тогда как в случае эламписиса требуется теургическая активность от адепта и изменения собственной души¹.

Здесь можно также усмотреть тесное взаимодействие философии неоплатонизма с восточными оккультными учениями, выразителем которых стал крайне авторитетный текст «халдейских оракулов», представлявших собой, по сути, запись акта теургической коммуникации с душой Платона. Несмотря на то, что, по мнению А. Ф. Лосева, скорее автор (авторы) «Халдейских оракулов» учился у неоплатоников, нежели наоборот, данный текст многими неоплатониками воспринимался именно как авторитетный и не требующий обоснований, так как его истина санкционируется божественным откровением. По мнению А. Ф. Лосева, феномен теургии для Ямвлиха есть феномен чистого символизма, где человек с помощью неких божественных символов способен вступить в коммуникацию с божеством². Специфика данных символов будет рассмотрена нами в данной статье.

В данном случае «символ представляет собой сигнификативную структуру, прямой, изначальный смысл которой отсылает к другому смыслу, непрямому, фигуративному, близкий к которому можно лишь через первый»³. Под символизмом же в контексте данной статьи понимается метафизический подход, в котором символ используется как метод исследования реальности. В таких философских системах символ предстает как важная составляющая познания, реальное основание мира явлений и источник истинного знания о сущем. Именно относительно феномена теургии возникает полемика между Ямвлихом

и Порфирием. В ответ на «Письмо к Анебону» Порфирия Ямвлих пишет свой трактат «О египетских мистериях». В данном трактате Ямвлих выступает адвокатом теургии, а как наиболее совершенный ее пример рассматривает феномен теургии в Египте. Стоит отметить, что выбор именно Египта вовсе не случаен, так как некая абстрактная «мудрость древних египтян» обладала огромной популярностью в поздней античности (выразителями этой популярности явились и герметический корпус, и культ Исиды)⁴. Тем не менее античные представления о религии и философии египтян были зачастую идеализированными и имели не столь много общего с реальными верованиями древних египтян. В своем трактате «О египетских мистериях» Ямвлих активно отстаивает положение о том, что теургия не является шарлатанством, напротив, она представляет собой совершенную практику, в которой преуспели древние египтяне. Более того, Ямвлих считает, что египтяне были первыми людьми, получившими божественное откровение, у них есть настоящие имена божеств и божествам поэтому приятно, когда к ним вызывают египетскими молитвами. Символизм теургии в философии Ямвлиха, на наш взгляд, в первую очередь выражается в символизме неизречаемого, неких божественных символов, которые не могут быть названы. Теургия происходит с помощью «неизречимых слов» – символов теургии, смысл которых не может быть ухвачен человеческим умом: «В соответствии с этим различием теургия естественным образом вызывает к исходящим от мира силам как к высшим существам, поскольку тот, кто вызывает, есть человек, но, с другой стороны, он повелевает ими, поскольку посредством неизречимых символов она некоторым образом облекается в священный божественный образ⁵. Данная концепция весьма перекликается с чтимыми Ямвлихом текстами «Халдейских оракулов», где мы можем обнаружить следующую цитату: «на животворящую землю я нисхожу, убежденный советами неизреченных слов»⁶. Ямвлих также упоминает некие имена египетских божеств, смысл которых не может быть понятен человеку, так как они абсолютно трансцендентны. Интересно и замечание Ямвлиха о том, что у Бога древних египтян было тайное (неизречаемое) имя, действительно, древними египтянами описывается случай, когда Исида хитростью выведала тайное имя бога Ра чтобы завладеть властью над ним. Кроме того, в Мемфисской религиозной доктрине до возникновения всего Бог (Пта) существовал только в своем имени. По мнению Уоллиса Баджа религиозную концепцию Мемфиса можно описать словами Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть. В нем была жизнь, и жизнь была свет человеков»⁷.

Следует отметить, что символика имени в Древнем Египте была тесно сопряжена с таким понятием как *хека*. Многие египтологи переводят данное слово как «магия», однако по мнению У. Баджа данный термин имел для египтян куда более трансцендентное значение. Исследователь отмечает, что *хека* представляла собой, в том числе, произнесение богом своего имени. Таким образом, *хека* являлась некоей жизненной силой, которая существовала еще до творения мира демиургом, заключенная в символе божественного имени⁸.

Еще одним интересным переложением древнеегипетской мифологии на почву неоплатонической философии является соотношение между неоплатоническим *зоном* (вечностью) и египетским *маат* (первичным законом). Ямвлих не говорит об этом напрямую в своем трактате, но, о возможном влиянии египетского *маат* и персидского *Зервана* говорит Д. Диллон. Однако А.Ф. Лосев критикует данное предположение⁹.

Большую роль Ямвлих отводит концепции единого бога у египтян. Это не бесосновательно, действительно, египетские верования сложно назвать полностью политеистическими, так как почти во всех мифологических системах Древнего Египта в начале возникновения божеств стоит один бог-демиург. В Мемфисской мифологии, например, боги представляют собой составные части или ипостаси единого бога: Тот – разум (нус и логос) бога, Осирис – ночная ипостась бога солнца (луна) и т. д. Очевидно, что для Ямвлиха египетский бог-демиург является символом неоплатонического Единого, в своем трактате он дает подробную иерархию божественных существ, указывая, при этом, как такое изобилие может согласовываться с Единым. По мнению Ямвлиха, божественное подобно солнцу, которое в равной степени освещает все вокруг, но не относится ни к чему конкретному, поэтому те отдельные освещенные области, что мы можем выявить, могут быть управляемы различными «божествами», но солнце остается одним (мы можем различать на свету различные предметы, но свет остается единым). Интересно и то, что

Ямвлих так подробно использует платоническую метафору солнца как блага именно в данном трактате – на наш взгляд, данный символизм вовсе не случаен, так как главное египетское божество есть всегда солярное божество.

Кроме того, важным аспектом символизма божественного в египетской культуре Ямвлих называет само иероглифическое письмо. По мнению неоплатоника, иероглифика египтян есть ничто иное как подражание природе мироздания, что, в свою очередь, является символической божественного. Здесь следует отметить, что скорее всего Ямвлих воспринимал иероглифы как идеограммы, тогда как на самом деле большая их часть носила чисто фонетический характер. В данном случае неоплатоник несколько преувеличивает символические качества древнеегипетской письменности.

В заключительной главе трактата Ямвлих также рассматривает символы божественного в художественной культуре Древнего Египта. Философом рассматривается популярный сюжет древнеегипетского изобразительного искусства – восседание божества или фараона на цветке лотоса (по мнению ряда исследователей – водяной лилии). Ямвлих утверждает, что в такого рода изображениях ил, из которого произрастает цветок, представляет собой символ материи, тогда как цветок – божественное, органически связанное с материальным миром, но вознесенное над ним. Таким образом, восседание на цветке лотоса символизирует совершенную сущность бога или правителя, который хоть и имманентен материальному миру, но также совершенно трансцендентен ему. В такой трактовке можно усмотреть вполне неоплатонический взгляд, где органическая система лотоса (с соцветием, стеблем и корнями) может выступать как символ эманации. Также Ямвлихом рассматривается символизм изображений лодки и кормчего, где передвижение на лодке по Нилу предстает символом власти фараона, а кормчий, как управитель, – символом божественного.

Несмотря на некоторые упрощения, Ямвлихом действительно был проведен анализ ряда символов древнеегипетской культуры, подтверждения о которых мы находим в современной исследовательской литературе. Например, мыслитель воспринимал верования египтян как монотеизм, сегодня к этому склоняются и некоторые современные исследователи. При этом, взгляд Ямвлиха на египетскую культуру абсолютно неоплатонический, ему удалось интегрировать символы египетской культуры в свою философскую систему.

Таким образом, трактат Ямвлиха Халкидского «О египетских мистериях» представляет собой философский анализ ряда символов культуры Древнего Египта, среди которых наибольшее внимание философ уделяет символам божественного, являющихся важнейшей составляющей теургического акта. По мнению А. Ф. Лосева, феномен теургии у Ямвлиха есть феномен чистого символизма. Концепция «неизречаемых имен у египтян» Ямвлиха, на наш взгляд, действительно может быть соотнесена с представлениями о магии хека. С помощью символов человек способен вступить в акт коммуникации с божественным, что, по мнению Ямвлиха, является важнейшей составляющей познания и приближения к Единому.

Примечания

¹ Петров А. В. Феномен теургии: Взаимодействие языческой философии и религиозной практики в эллинистическо-римский период. СПб: РХГИ; Издательский дом СПбГУ, 2013. С. 115.

² Пендюрина Л. П. А. Ф. Лосев о трактате Ямвлиха «О египетских мистериях» // Лосевские чтения, труды международной ежегодной научной конференции. Южно-Российский государственный политехнический университет (НПИ) имени М. И. Платова. 2015, С. 67–71.

³ Лобанова Я. С. Проблема символа в философской герменевтике П. Рикера // Вестник Тамбовского университета. Серия: гуманитарные науки, 2011.

⁴ Светлов Р. В. Античный неоплатонизм и Александровская экзегетика // Издательство СПбГУ, 1996, С. 57–58.

⁵ Ямвлих. О египетских мистериях / пер. с древнегреч. И. Ю. Мельниковой. М.: Алетейа, 2004, С. 127.

⁶ Халдейские оракулы / пер. и комм. А. П. Большакова // Древний Восток и античный мир, Москва, 2001.

⁷ Бадж У. Древний Египет: духи, идолы, боги / пер. с англ. Л. А. Игоревского. М.: Центрполиграф, 2009. С. 95.

⁸ Там же.

⁹ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Последние века. Кн. 1. Харьков: Филио, 2000. С. 173.

В. В. Симонянц

Роль философских бесед в культуре Китая

Данная статья представляет собой анализ проблемы исторического становления литературно-философского жанра чаньских бесед (*юйлу*). Был рассмотрен исторический контекст возникновения феномена философских бесед и конкретные факты его превращения в ведущий жанр чань-буддийской литературы.

Ключевые слова: Китай, Чань-буддизм, Чистые беседы, Чаньские юйлу

Victoria V. Simonyants

The Role of Philosophical Conversations in Chinese Culture

This article is devoted to the problem of the historical formation of the literary and philosophical genre of Chan yulu. The main topic is a consideration of the historical context of the emergence of the philosophical conversations and transformation of the leading genre of Chan-Buddhist literature (yu-lu).

Keywords: China, Chan Buddhism, philosophical debates, Chan yu-lu

Значительным шагом в ходе философской мысли Китая было создание «Учения о сокровенном» (сюань сюэ) – философское течение III–IV вв., главной чертой которого был фундаментальный синтез конфуцианства и даосизма. Необходимо отметить, что еще до «Учения о сокровенном» была распространена особая институциональная форма интеллектуального общения – «чистые беседы» (цин тань)¹. «Чистые беседы», возникшие в конце эпохи Восточная Хань (25–220 гг.), привнесли в культуру Китая моду на дискуссии и теоретические диспуты. Изначально теоретические вопросы, обсуждаемые в «чистых беседах» касались в первую очередь проблем понимания и интерпретации канонических текстов, причем главной их целью была демонстрация эрудиции, а не постижение истины. Однако позднее оторванная от жизненных реалий эрудиция стала восприниматься как начетничество и доктринерство. В связи с этим произошло расширение популярных тем, обсуждаемых в процессе «чистых бесед»: помимо толкования канонических текстов участником дискуссии должны были обладать знаниями и компетенциями в сфере литературного и историографического наследия Поднебесной. Одним из результатов такого рода диспутов являлось обнаружение талантов, наделенных высокими интеллектуальными и душевными качествами².

«Чистые беседы» в дальнейшем оказали значительное воздействие на разные стороны интеллектуальной и культурной жизни традиционного Китая. Так, письменная фиксация «чистых бесед» привела к созданию особых литературных сборников, самым ярким представителем которых является дошедший до нас письменный памятник «Шишо синь-юй» («Новые беседы в мире рассказываемые»). Также можно заметить следы влияния «чистых бесед» в многочисленных текстах жанра бидзи («Записки, сделанные кистью»), ставших популярным начиная с эпохи Тан (618–907 гг.). Памятники этого жанра содержат самые разнородные сведения о культуре, событиях, обычаях, повседневности, но среди этих фрагментов также можно обнаружить остро полемические и сатирические моменты, характерные для «чистых бесед». Параллельно этому шел процесс распространения буддизма в Китае. Буддизм практически с самого начала своего проникновения в пределы Поднебесной стал не только интеллектуальным, но и литературным явлением. Если вначале это была преимущественно переводная с санскрита буддийская каноническая литература (сутры, шастры, джатаки и т. п.), то уже спустя несколько столетий к IV–V вв. стали появляться образцы оригинального литературного творчества китайских буддистов, примером которых может служить особый жанр простонародной китайско-буддийской литературы бяньвэнь³.

Если в самом начале своего развития школа Чань в своих доктринальных положениях опиралась на общепринятые канонические тексты («Ланкаватара-сутра», «Ваджрачхедика-сутра» и т. д.)⁴, то, начиная с VII в., в различных направлениях чань-буддизма возникают собственные оригинальные произведения и литературные жанры. Пожалуй, наиболее

ярким примером такого текста в раннем Чань является текст, приписываемый шестому патриарху Хуэй-нэну «Сутра Помоста» (Люцзун таньцзин), а также философская поэма, приписываемая четвертому патриарху Чань Сэн-цзану «Похвала верящему сознанию» (Синьсинь мин). Но, конечно, своего расцвета литературное творчество чаньских монахов достигла в жанре юйлу («записи бесед»). До нас дошли десятки сборников юйлу чаньских наставников эпохи Тан, в которых содержатся их проповеди, лекции и полемические беседы (гунъани). По мнению авторитетного российского филолога И.С. Гуревич, чаньские юйлу не только дают богатый материал о духовной жизни, но и представляют собой уникальный материал для изучения разговорного китайского языка эпохи Тан⁵.

Но и на этом развитие чаньской литературы не остановилось. Ее пиком стало появление в последующую эпоху – эпоху Сун (960–1279 гг.) – больших сборников гунъаней, таких как Бянь-лу («Записи с Лазурного утеса»), Умэнь-гуань («Застава без ворот») и др.⁶. Также стоит отметить, что в эпоху Сун этот изначально исключительно чаньский жанр юйлу был позаимствован конфуцианцами. Таким образом появились десятки «записей бесед» знаменитых неоконфуцианских наставников⁷. Чаньские беседы (гунъани) представляют собой диалоги-испытания, получившие распространение уже в начале VII в. Это своеобразный обмен вопросами и ответами, в процессе которого оценивается уровень постижения учения Чань. Гунъань – это изначально специфичный только для Чань литературный жанр, который постепенно превратился в особый способ трансформации сознания. Заслуга этой трансформации принадлежит в основном одной из самых распространенных школ чань-буддизма – школе Линь-цзи. В чаньских гунъанях используется широкий спектр речевых и невербальных техник, вводящих в состояние непосредственного постижения истины. В дальнейшем чаньские диалоги стали чрезвычайно популярными (архетипичными) среди интеллектуалов традиционного Китая, представителей разных коммуникативных сообществ: поэтов, философов, ученых и т. д. Чаньская беседа – это одна из самых известных форм философских бесед в Китае. Ее популярности в современном мире содействовали первые исследователи и популяризаторы чань-буддизма: Д. Т. Судзуки, Р. Х. Блайс, А. Уоттс, Г. Дюмулен. В последние десятилетия этот феномен активно исследовали западные и отечественные востоковеды, которые продемонстрировали сложность и комплексность его исторического развития. Таким образом, «чистые беседы», возникшие в конце эпохи Хань были явлением элитарной культуры, фокусирувавшимся на демонстрации учености собеседников, а также остроумие и способность к самостоятельному мышлению. В то время как юйлу и по языку, стилю изложения, и по многим другим формальным признакам должны быть отнесены скорее к простонародной культуре. Но по своему острополюемическому духу и философской направленности они очевидным образом наследуют традиции «чистых бесед».

Подводя итог, можно заключить, что чаньские юйлу как наиболее яркое воплощение философских бесед в культуре средневекового Китая не возникли на пустом месте, и не были простым заимствованием буддийского философского диспута, а стали логичным следствием многовековой традиции интеллектуальных диалогов, восходящей как минимум к началу нашей эры, а как максимум к классической эпохе Сражающихся Царств (V–III в. до н. э.)

Примечания

¹ История китайской цивилизации: в 4 т. / гл. редколл. Юань Синпэй и др.; пер. с кит. под ред. И. Ф. Поповой. – М.: Шанс, 2020. Т. 2. С. 239.

² Там же. С. 241.

³ Меньшиков Л. Н. Бяньвэнь о Вэймоцзе. Бяньвэнь «Десять благих знамений» (Неизвестные рукописи бяньвэнь из Дуньхуанского фонда Института Народов Азии). Издание текста, предисловие, перевод и комментарии. М., ИВЛ, 1963.

⁴ Маслов А.А. Письмена на воде. Первые наставник Чань в Китае. М., 2000. С. 86–87.

⁵ Линь-цзи лу / вступ ст., пер., коммент. и граммот. Очерк И.С. Гуревич. СПб., 2001. С. 56.

⁶ Adamek Wendy L. The Mystique of Transmission: On an Early Chan History and Its Contexts, N.W., 2007. P. 311–312.

⁷ Рысаков А.С. Чжуцзы юйлэй («Беседы Чжу-цзы»). Диалоги 1-19 раздела 1 «Великий предел, небо и земля»; § 1 «О принципе и пневме» главы 1 // Восток. Афро-Азиатские общества: История и современность. 2007. № 3. С. 126.

Н. А. Махмудова

Особенности работы музыкального менеджмента в области цифровых медиа

Появление цифровых медиа кардинально поменяло весь процесс маркетинга. Постоянно развивающиеся интернет-площадки позволяют достигать до большей аудитории. Интернет открыл новые возможности не только крупным бизнесам, но и музыкальному рынку. В этой статье рассмотрены процессы современного музыкального маркетинга: влияние тех или иных социальных сетей на имидж и бренд исполнителя, основные способы расширения аудитории музыканта и предлагаемый контент для публикации.

Ключевые слова: музыкальный менеджмент, цифровые медиа, маркетинг в социальных сетях

Nailya A. Makhmudova

Music management's features in the field of digital media

The creation of digital media has dramatically changed the entire marketing process. Constantly developing Internet platforms allow users to reach a larger audience. The Internet has opened up new opportunities not only for large businesses, but also for the music market. This article discusses the processes of modern music marketing: the impact of certain social networks on the image and brand of the artist, the main ways to expand the audience of the musician and the proposed content for publication.

Keywords: music management, digital media, social media marketing

Эволюция социальных сетей предоставила новые возможности для использования их потенциала для продвижения различных продуктов или услуг. Одна из отраслей, применившая эти методы маркетинга в социальных сетях, – это музыкальная индустрия. Самый главный подарок для музыканта – обсуждение, прослушивание и распространение его музыки. Любому исполнителю нельзя позволять о себе забывать. В современном мире, в огромном информационном потоке, если не публиковать о себе каждый день новости, никто не заметит потери артиста, публика быстро переведет свое внимание на другого исполнителя. Поэтому следует вести аккаунты на всех возможных социальных сетях. Во-первых, у каждой социальной сети есть своя аудитория, инструменты и способы достижения успеха. Во-вторых, чем больше зритель будет видеть музыканта на всевозможных площадках, тем больше вероятность того, что он запомнит и захочет присоединиться к фан-базе артиста. Объектом данной статьи выступает роль цифровых медиа в продвижении музыкального продукта. Предметом являются способы и методы использования инструментов в продвижении музыкального менеджмента. Цель данной работы состоит в выяснении возможностей инструментов социальных сетей и перспективы тех или иных интернет-площадок, а также их влияние на продвижение музыкального контента. Эта тема весьма актуальна для музыкального общества. Так как дает общее представление о современных маркетинговых способах, которые могут помочь начинающим артистам, коллективам или менеджерам артистов для дальнейшего построения плана продвижения. Главное внимание в этом исследовании уделялось выявлению методов маркетинга в социальных сетях, которые наиболее эффективны для мотивации потребителя поддержать независимого артиста или группу. В связи с постоянным появлением новых каналов сбыта цифровой музыки, интернет стал одним из самых популярных способов открытия новых талантов.

Соцсети стали мощным инструментом, который любой музыкант, артист, певец или влиятельный человек может использовать для расширения своей аудитории и общего продвижения своей карьеры в интернете. Нижеперечисленные платформы открыли для музыкантов гораздо больше возможностей общаться и делиться своей музыкой с более широкой аудиторией. Все это было бы невозможно без создания множества платформ социальных сетей. На данный момент интернет предлагает большой выбор отличающихся друг от друга социальных сетей, каждый имеет свое наполнение, интерфейс, свою целевую

аудиторию, и способы продвижения своей учетной записи в каждой соцсети отличаются.

Для начала следует познакомиться с термином СММ. Термин «маркетинг в социальных сетях» (SMM) относится к использованию социальных сетей для продвижения продуктов и услуг компании. Целью маркетинга в социальных сетях для музыкантов является не только привлечение большого количества поклонников и последователей, а, несомненно, побуждение интернет-пользователя приобрести тот или иной музыкальный материал (билеты на концерт, новый музыкальный альбом или другую любую продукцию артиста), СММ также позволяет привлечь внимание зрителя на другие социальные сети артиста, личный веб-сайт, новые музыкальные видеоклипы. Но важно не само присутствие на интернет-площадках, но и правильное построение своего контента.

При правильном построении, СММ-кампания может привести к более сильной узнаваемости бренда, а также к устойчивому удержанию артиста среди его целевой аудитории.

Сегодняшние поклонники ожидают, что артисты будут широко представлены в социальных сетях, не просто как музыканты, но и, в первую очередь, как обычные люди со своими ценностями и желаниями, страхами и интересами. В результате имя музыканта получает признание и известность не только на местном, но и на международном уровне. Социальные сети помогают в создании фан-сообщества для музыкантов, таким образом, увеличивая распространение музыки, дальнейший запуск новых продуктов исполнителя окажется очень эффективным и плодотворным. Все эти усилия, как следствие, улучшают поисковый рейтинг артиста, а также помогают в привлечении потенциальных клиентов для музыкальных исполнителей. Чтобы маркетинг в социальных сетях приносил пользу как потребителю, так и артисту, он должен быть инновационным при использовании платформ социальных сетей. Успешные начинающие учетные записи имеют высокий уровень вовлеченности публики, несмотря на платформу, которую они выбирают для размещения своего продукта. Проблема социальных медиа начинается с выбора контента, иначе содержания аккаунта. Артист должен понимать и развивать свой личный бренд, создавать качественный продукт и знать свою аудиторию и ее поведение¹.

В данный момент в сложившихся мировых условиях социальные сети «ВКонтакте» и «Telegram» набирают большую популярность. Все больше и больше новых социальных сетей оптимизируют и улучшают свои инструменты, создавая новые методы удачного маркетингового продвижения. Социальная сеть «ВКонтакте» очень популярна на территории России и стран СНГ. По данным Mediascope и Vc.ru, в среднем за день «ВКонтакте» посещают 47% российских интернет-пользователей, при этом ежемесячный охват от аудитории рунета достигает 75%². Планируя выйти на российскую аудиторию, следует обязательно размещать свой контент именно в этой сети. На данной платформе можно публиковать все возможное: от концертных анонсов, которые потом можно попросить бесплатно или за какую-то сумму разместить на других популярных общественных страницах, до своих фотографий с репетиций. Музыку в России, в основном, слушают на этой площадке.

«ВКонтакте» очень сильно повлияла на российский музыкальный рынок и способы продвижения контента. Именно здесь российские пользователи познакомились с первыми музыкальными сообществами, публикующими музыкальные новинки и именно здесь до прихода других популярных социальных сетей поклонники следили за жизнью исполнителей и слушали их музыку, узнавали о предстоящих концертах и общались с ними.

Второй крупной площадкой на сегодняшний день является «Telegram». Аудитория «Telegram» растет более чем на 40% каждый год, начиная с 2013 г. В 2022 г. аудитория данной медиаплощадки – 700 млн пользователей в месяц³. Продвижение в этой социальной сети происходит двумя способами: имея свой канал, исполнители могут оповещать своих слушателей и поклонников о предстоящих мероприятиях и даже создавать чат-боты, которые будут общаться с целевой аудиторией на интересующие вопросы, когда у исполнителей или их менеджеров нет времени и ресурсов на это. Чаще всего новых пользователей сюда приводят из других социальных сетей. Для начинающих артистов, у которых еще нет прочной, лояльной и вовлеченной фан-базы, будет сложнее здесь продвигаться, так как формат этой площадки следует воспринимать как формат личного блога или веб-сайта, однако нахождение на данной площадке будет положительно влиять на взаимодействие с аудиторией. В среднем пользователь подписан на более чем 20 «телеграм-каналов». И практически у 40% пользователей они стоят в заглушенном виде, а это означает, что они не будут получать уведомления и следить за сообществом. Внимание

пользователя нужно захватить интересной, ценной и уникальной информацией, которая будет релевантной какому-то вопросу аудитории.

Музыканты и артисты уделяют больше времени развитию своих социальных сетей. На мир, в котором мы сейчас живем, сильно влияют социальные сети и интернет. Непохоже, что это изменится в ближайшее время. Независимо от того, выступает ли артист сольным исполнителем или участником группы, грамотная презентация себя, расширение своего присутствия в интернет-пространстве однозначно положительно повлияет на дальнейшую музыкальную карьеру. Любая активность должна записываться и публиковаться. Будь то моменты с концертов, видео с репетиций, процесс создания песен в студии. Всем этим следует делиться в своих социальных сетях, тем самым выстраивая дружелюбную и веселую атмосферу, показывая слушателям, какие музыканты в реальной жизни, приближая тем самым себя к своим слушателям. В книге «Контент, маркетинг и рок-н-ролл» автор перечисляет популярные виды контента, некоторые из которых будут раскрыты в данной статье⁴.

Однако одного лишь присутствия слушателей не хватает для продвижения. Важно поднимать активность на аккаунте артиста. Получать ответную реакцию не только в виде лайков, но и в обсуждениях и комментариях. Часто начинающие артисты устраивают розыгрыши, конкурсы на получение билетов на концерты для своих поклонников. Побуждают участвовать в опросниках, спрашивая, например, о том, на какую песню сделать следующий видеоклип. Важна не цифра, не количество следящих за творчеством, а создание активной аудитории. Стриминговые сервисы – это веб-служба, которая позволяет пользователям транслировать песни на свои компьютеры или мобильные устройства. После эры кассет и MP3-плееров на их смену пришли первые цифровые стриминговые сервисы. Из-за ухода многих стриминговых сервисов музыканты потеряли возможность появляться на витрине, попадать в редакционные плейлисты. Следовательно, они меньше получают промо поддержки. Однако эта потеря может быть частично восполнена российскими стриминговыми сервисами, которые наращивают активность, набирают аудиторию, не так стремительно, как хотелось бы тем, кто монетизирует музыку и использует промо-поддержку платформ, но тем не менее, довольно успешно. Например, МТС Music очень серьезно занимается маркетингом и собирает аудиторию, они поддерживают отдельных артистов, устраивают концерты и фестивали. Прослушивания на стриминговых сервисах очень важны. Чем больше людей будут оформлять подписки на официальные стриминговые сервисы, тем больше шансов у авторов музыки получать с нее стабильный доход. Конечно, при условии хорошего продвижения релиза.

На количество прослушиваний влияет несколько факторов. Помимо популярности группы также следует не забывать про известность жанра, в котором работает музыкант, наличие слушателей в других странах мира (где стоимость подписки может быть выше), попадание песен исполнителя популярные плейлисты сервисов или в редакционные плейлисты. Выход музыкантов на стриминговые площадки возможен через музыкальные агрегаторы, которые публикуют музыку во всех возможных площадках одновременно. Каждый агрегатор предлагает свои условия. Обычно агрегатор берет некоторый процент с доходов от прослушиваний, однако есть и такие, которыми можно пользоваться бесплатно⁵.

Музыкальным артистам крайне важно знать, какие элементы контента привлекают больше всего онлайн-трафика (количество посетителей, заходящих на веб-страницу за единицу времени) от поклонников. В настоящее время продвижение музыкантов в социальных сетях так же важно, как и выпуск их песен. Итак, виды контента можно разделить на отдельные категории.

Во-первых, контент, относящийся к категории развлекательных. Сюда входят мемы⁶, видео с концертов, раздача подарков и т. д., которые удерживают поклонников своим веселым тоном, побуждая делиться смешными видео с друзьями. На сегодняшний момент развлекательный контент сильно востребован и хорошо потребляем людьми. Например, многие исполнители сумели продвинуть свои новые релизы, создавая серию коротких видео под отрывок авторского материала, и благодаря качественно смонтированному переходу или иной оригинальной подаче произведения, побудили своих подписчиков и слушателей делать похожие видео на своих каналах, тем самым распространяя его до такой степени, что под их звук начали снимать люди, которые не знали о ее существовании. Аналогичны действия можно производить в инструменте социальной сети «ВКонтакте» – VK-клипы. Во-вторых, вдохновляющий и / или мотивирующий контент. Например,

в форме историй успеха. В данном контенте обычно используют красиво оформленные цитаты из жизни или музыкальные отрывки. К примеру, можно делиться созданием альбома или клипа – с какими препятствиями столкнулась группа или интересные моменты с репетиции. Людям интересны воодушевляющие истории успеха, а также проблемы на пути от реализации идеи, поэтому так важно делиться собственными победами и падениями. Даже мировые звезды не забывают рассказывать о своем пути. Популярными авторами зачастую обмениваются со своими слушателями видео с процессом создания своего музыкального альбома. Третий – образовательный контент. Все информационные музыкальные блоги, советы и рекомендации, отраслевые исследования, тематические исследования или обучающие видеосессии попадают в эту категорию. Многие музыканты сегодня проводят информационные или обучающие вебинары. Это отличный способ пообщаться с начинающими артистами и лишний раз заявить о себе. Здесь в качестве примера можно привести джаз-коллектив – квартет Дмитрия Семенищева. Создатель коллектива имеет также канал на YouTube под названием «Сектор Джаза», где рассказывает о музыкальной грамоте, делится джаз-новинками и новостями в музыкальной индустрии, публикует смешные развлекательные ролики по типу «10 типов контрабасистов» и, несомненно, выкладывает свою концертную исполнительскую деятельность. На четвертом месте – разговорные формы контента, такие как интервью или ответы на анкеты, просьба к поклонникам подписать фотографии или просто угадать песню. Опросы также становятся интересным сегментом в разговорной форме контента для музыкальных исполнителей. Это может помочь аудитории почувствовать себя важной в процессе принятия различных решений. Важно, чтобы слушатели чувствовали себя частью пути музыкального успеха.

Наконец, акции; артист может продвигать себя, делясь отзывами слушателей или других современных исполнителей. Розыгрыши и специальные предложения на скидку способны помочь повысить активность на платформе.

Сбалансированно и правильно используя вышеперечисленные виды контента вместе, шанс оказаться услышанным сильно повышается и дает возможность влиять на разные типы людей. За артистом будут следить и те, кто желает получить мотивацию, и те, кто хочет весело отдохнуть, и те, кому нужно научиться чему-то новому. Возможно также использование концепции «70-20-10», в которой 70% контента составляют информационные тематические посты (в эту категорию может входить и информативный контент и развлекательный), 20% относятся к репостам и публикациям других брендов/исполнителей, возможно освещение новостей в индустрии, а 10% – непосредственно сама реклама: информация о продукте и/или услуге. А также рекомендуется публикация контента с 5 до 23 часов⁷. Когда дело доходит до успеха в социальных сетях, очень важно знать, что хочет видеть аудитория артиста/коллектива. Каждый человек индивидуален и все поклонники разные. Следовательно, не существует единого установленного правила или стандарта относительно того, что исполнитель должен публиковать, как регулярно должен публиковать и т. д.

Для того чтобы узнать предпочтения аудитории, можно посмотреть и проанализировать другие страницы, за которыми следят поклонники артиста, чтобы увидеть, возможно ли применить аналогичную стратегию. Продвижение, как правило, представляет собой деятельность, обычно платную, которая повышает охват на контент или запрашивает отзывы или ответ о продукте, услуге, веб-сайте или торговой площадке.

Музыкальная индустрия претерпела цифровую трансформацию, в результате чего артистам становится все труднее продавать свои песни. Сообразительные артисты и звукозаписывающие компании отвечают новаторским, неожиданным стратегиям маркетинга своей музыки.

В связи с пандемией COVID-2019 часть мероприятий проходила в онлайн-формате, что в свою очередь повлияло на модель поведения слушателей. В онлайн-формате можно проводить семинары, мастер-классы, онлайн-встречи. Расширяет сферу применения артистов. Кроме того, важную роль играют онлайн-мероприятия, такие как медийная реклама, т. е. реклама у других популярных личностей, реклама в социальных сетях, платные поисковые кампании, маркетинг влияния или экспериментальный маркетинг, также называемый маркетингом вовлечения.

В этой статье были рассмотрены различные популярные, а также только набирающие популярность социальные платформы, инструменты, которые они предлагают для

продвижения, и в том числе их целевая аудитория и желательный контент публикаций. Необходимо правильно подбирать площадки под музыкальный проект. На сегодняшний день на территории России главными являются «ВКонтакте» и «Telegram». Именно в них стоит набирать основную аудиторию и свою фан-базу. В этих социальных сетях очень важен контент, его качество и частота публикаций. Поэтому для них следует составлять контент-план. Также были рассмотрены стриминговые сервисы и их важность в продвижении, проведено сравнение в монетизации и интерфейсе, было проанализировано поведение пользователей в этих сервисах. Были проанализированы способы выхода на стриминговые сервисы через различные агрегаторы. Был выбран самый подходящий и отвечающий всем требованиям и запросам агрегатор.

Суммируя все вышесказанное, хочется выделить основные пункты. Во-первых, для правильного продвижения важно определение аудитории и дальнейшее взаимодействие с ней при помощи различных платформ социальных сетей, а также оптимизация маркетинга в социальных сетях. Артисту необходимо выбрать для своего выступления подходящую платформу социальных сетей. Не стоит создавать просто посредственную учетную запись на всех платформах социальных сетей, лучше создать одну или две, с помощью которых он всегда сможет общаться со своими поклонниками.

Рекомендуется создавать аккаунты, передающие настроение и характер артиста, исполнителя или музыкальной группы. Создателю музыки важно показывать настоящего себя, быть честным и реальным. Знать и применять свои сильные стороны, и стараться исправить слабые. Никогда не бояться выделяться и пробовать что-то новое. Во-вторых, желательно распространять свои продукты (будь то музыкальный альбом, видеоклип, собственный мерчандайз⁸ или билеты на концерт) на всех возможных электронных площадках. Также важно связать все свои учетные записи в социальных сетях вместе. Используя одно и то же имя во всех учетных записях социальных сетей для легкого нахождения поклонниками учетной записи исполнителя. Важно постоянно находить новые способы привлечения подписчиков. Этого можно достичь взаимодействием с ними через интересный и креативный контент или с помощью экспериментального маркетинга. И в-третьих, важно все время изучать и исследовать охваты, используя аналитику. Необходимо использовать аналитику, чтобы знать, на какой стадии развития находится аккаунт и получать отчеты по своей целевой аудитории, как они взаимодействуют с контентом, какие стратегии работают лучше всего и т. д. Артисту необходимо одновременно следить за другими аккаунтами в музыкальной сфере, чтобы сравнивать и заимствовать некоторые инструменты.

При разумном использовании эти советы по стратегии в социальных сетях могут заметно повысить узнаваемость артиста или музыкального коллектива. Преимущества данного продвижения в том, что при правильной и грамотно разработанной стратегии, аккаунт может резко набрать популярность. Но, не стоит забывать, что SMM-маркетинг – это сложная и упорная работа, отнимающая все силы и время.

Примечания

¹ Рамазанов И. А., Шальнова О. А., Швайко В. В. Поведение покупателей в эпоху глобальных рынков и новых информационных технологий. № 2, с. 31–41.

² Источник: <https://vc.ru/u/1169778-vkusno-agency/432201-statistika-vk-2022-poseshchaemost-prosmotry-soobshchestva>.

³ Источник: <https://www.statista.com/statistics/234038/telegram-messenger-mau-users/>.

⁴ Каплунов Д. А. Контент, маркетинг и рок-н-ролл. Книга-муза для покорения клиентов в интернете: монография / Д. А. Каплунов. – Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2017. С. 26.

⁵ Алтынов А. И. Цифровая трансформация музыкальных агрегаторов и дистрибьюторов на примере России // Бизнес-информатика. 2022. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovaya-transformatsiya-muzykalnyh-agregatorov-i-distributorov-na-primere-rossii>.

⁶ Остроумная или ироническая информация, которая набирает популярность.

⁷ 70/20/10 – золотое правило распределения контента [Электронный ресурс]. – Электронные данные. – Режим доступа: <http://www.kiwiagency.com.ua/blog/70-20-10-golden-rule-content-distribution.html>.

⁸ Сленговое обозначение для продукции (одежда, аксессуары, сувениры и другие любые вещи) с определенной символикой (в данном случае – символикой музыкального исполнителя).

Н. А. Пежемский

Технологии бьюти-индустрии в рекламе учреждений социально-культурной сферы: анализ маркетингового эффекта

Уровень посещаемости учреждений социально-культурной сферы в последнее время зависит от эффективности их рекламной коммуникации. Особую роль играют технологии продвижения, которые используются в наиболее прибыльных секторах рынка, таких как бьюти-индустрия. В статье рассматриваются специфические особенности рекламы парфюмерной продукции, которые можно применять в маркетинговых коммуникациях учреждений социально-культурной сферы, и опыт их непосредственного использования в деятельности учреждений культуры Петербурга.

Ключевые слова: реклама, рекламный образ, мотивация потребителя, культурный продукт, маркетинговый эффект, глубинные потребности

N. A. Pezhemskiy

Beauty industry technologies in advertising of social and cultural institutions: marketing effect analysis

The level of attendance of social and cultural institutions in recent years depends on the effectiveness of their advertising communication. A special role is played by promotion technologies that are used in the most profitable sectors of the market, such as the beauty industry. The article discusses the specific characteristics of perfume advertising that can be used in marketing communications of institutions of the socio-cultural sphere, and their use in the activities of institutions in St. Petersburg.

Keywords: advertising, advertising image, consumer motivation, cultural product, marketing effect, deep needs

Учреждения социально-культурной сферы переживают состояние модификации. С одной стороны, это объясняется влиянием креативно-информационной эпохи с ее быстро-растущим потоком информации, а с другой – властвованием экономики досуга, которая существенно высвободила бюджет времени у работающего населения страны. Оба фактора привели к тому, что учреждения социально-культурной сферы вынуждены привлекать аудиторию с помощью маркетинговых коммуникаций. В ретроспективе последних 10 лет необходимость в маркетинговых технологиях оправдала себя три раза (таблица).

Таблица

Состояние рекламы учреждений социально-культурной сферы в зависимости от мировых и внутригосударственных событий

Год	2012	2020	2022
Факты	Кризис и недовольство населения страны	Пандемия коронавируса	Специоперация на территориях ДНР, ЛНР и Украины
Последствия для УСКС	Учреждения социально-культурной сферы стремительно теряют посетителей.	Посещаемость падает практически в три, а то и в семь раз из-за пандемии COVID-19.	Реклама учреждений социально-культурной сферы лишилась ведущих каналов коммуникаций с молодежной аудиторией.
Реакция УСКС	Рекламные технологии стали полноценным рабочим инструментом.	Реклама стала активно распространяться в новых медиа.	Учреждения социально-культурной сферы осваивают другие каналы рекламы и способы продвижения.

Последние же события и вовсе изменили ситуацию на отечественном рынке рекламы, а также негативно повлияли на коммуникацию учреждений социально-культурной сферы с целевыми аудиториями. Агрессивная информационная среда привела психику

молодежи, целевой аудитории этих учреждений, в состоянии защиты, вследствие чего увеличилась устойчивость произвольных фильтров внимания у населения. Понимание ценности маркетинговых технологий сегодня играет ключевую роль – те, кто изначально строил свою деятельность, основываясь на маркетинговых технологиях, пережили кризис, а те, кто так и не стал относиться к рекламе с должной серьезностью и профессионализмом, находятся в состоянии стагнации или упадка. Изменить ситуацию возможно, и для этого необходимо признать, что синергия медиакоммуникаций, маркетинга и социально-культурной деятельности остается актуальной в вопросе о выходе учреждений социально-культурной сферы из кризиса заинтересованности у молодежной аудитории. Начать же следует с определения маркетингового эффекта рекламы.

Измерение влияния рекламной коммуникации

Успешность продвигающей деятельности измеряется в количестве покупателей: чем оно становится больше, тем грамотней осуществляется реклама. Маркетологи измеряют влияние рекламных коммуникаций на основании их эффективности. Отсюда можно установить, что маркетинговый эффект рекламы – это методологический результат рекламных мероприятий, выраженный через изменение показателей удовлетворенности потребителей. Эффект от рекламы либо существует, либо отсутствует, а эффективность рекламы распределяется на положительную (меньше затраченных ресурсов при большем эффекте), нулевую (затраты не привели к достаточному эффекту) или отрицательную (больше затраченных ресурсов при меньшем эффекте). Для оценки эффективности маркетологи пользуются пятью измерениями: ориентация на клиента, имиджевые характеристики, ход реализации маркетинговой стратегии, организационный и операционный эффекты¹. Влияние рекламы наблюдается в первых двух измерениях, остальные же сами могут воздействовать на нее². Важно учитывать дистрибьюцию товара или, в случае учреждений социально-культурной сферы, статистику посещения организации на момент реализации рекламной кампании. Таким образом, для исследования маркетингового эффекта рекламы необходимо провести три анализа: по ориентации на клиента, имиджевым характеристикам и показателям дистрибьюции.

Реклама в бьюти-индустрии

В секторе парфюмерной продукции предметом рекламы является аромат. В то же время реклама, например, театра строится вокруг спектакля. Оба продукта потребляются одновременно с моментом их производства, то есть аромат можно услышать лишь при нажатии атомайзера флакона, ровно, как и спектакль можно увидеть только во время игры актеров. При этом из рекламы парфюмерного и культурного продукта, или даже из их описания, аудитория не может до конца понять, будет ли она постоянно приобретать их, пока не попробуют хотя бы один раз. Получается, что парфюмерный и культурный продукты являются подобными по вышеописанным характеристикам, а значит их реклама может создаваться по схожим технологиям. Учитывая, что в основе рекламного материала лежат идея и эмоция, технологии рекламы могут быть разными, как и ее формы, виды, типы, а также каналы распространения. Однако семантическое ядро всегда будет содержать четко выраженную идею и эмоционально-чувственный заряд, который необходимо направить на аудиторию. В этом смысле предмет рекламы отходит на второй план, а ее технологии, наоборот, приобретают первостепенную важность. Реклама бьюти-индустрии связана, по большей части, с миром глянцевого медиа и выполняет развлекательную и идеологическую функции, которые относятся к категории чувств и ощущений. При этом имидж косметического бренда и его продукт находятся в такой же синергетической зависимости, как образ социально-культурного учреждения и его услуг. Все это приводит к тому, что в рекламе парфюма и культурного продукта эмоционально-чувственный образ, должен быть если не одинаковым, то хотя бы подобным. Осталось понять, какие специфические характеристики продвижения товаров бьюти-индустрии возможно перенять для рекламы социально-культурных учреждений.

Образ продукта как образ потребителя

Мотивацию для покупки товара потребителем в бьюти-индустрии является образ аромата, который PR-специалисты стараются донести. Огромный вклад в теорию рекламного образа и его влияния на человеческое сознание внес Джон Бергер в своей книге «Искусство видеть» 1972 г. Желание «владеть» чем-либо являлось ключевым в искусстве масляной живописи XV в. Тогда же заметили, что масло очень реалистично передает фактуру предметов и светотеневой рисунок. Поэтому дворяне заказывали или свои портреты в окружении богатств, которыми

те владели, или своих дам в образах героинь из мифов, чтобы выгодно подчеркнуть их достоинства. Образ изображаемого человека, сыграл здесь ведущую роль – аудитория хотела либо обладать им, либо быть похожей на него (владеть на уровне самоидентификации)³. Образы или архетипы К. Юнга позволили перенести силу масляной живописи в рекламу парфюмерной продукции⁴. Базовыми архетипами для продвижения стали образы анимуса (желанный идеал мужчины), анимы (желанный идеал женщины), персоны (противоборство эго и социальной «маски», между тем, кто я, и тем, кем меня хотят видеть), богини (мать и хранительница домашнего очага, озаренная чувством внутренней гармонии) и тени (темное alter ego, которое превращает анимуса в «плохого парня», а аниму – в роковую женщину)⁵.

Глубинные потребности потребителя

Вторая специфика рекламы парфюмерной продукции – мотивация. Грамотно подобранный мотив может побудить покупателя к действию, а приобретение товара должно удовлетворить не только физиологические, но и гедонистические, психологические и социальные потребности целевой аудитории. Мотивы в рекламе можно разделить на три большие группы: рациональные – высокое качество продукта, его надежность, универсальность, многофункциональность, экономичность, простота, легкость и удобство использования аргументируются с опорой на рекомендацию эксперта, звезды а также опытного или удовлетворенного потребителя; эмоциональные – мотивы удовлетворения потребностей в самосохранении, привязанности к любви, самоутверждении, любопытстве, контроле внешнего вида, удовольствии, эротических чувствах, чувствах самоактуализации и эстетики; нравственно-социальные – наиболее актуальные сегодня мотивы защиты окружающей среды, сострадания и социальной безопасности⁶. Каждый из мотивов косвенно связан друг с другом, а их взаимодействие, как между собой, так и с базовыми архетипами Юнга позволяют создать целую рекламную кампанию продукта, обладающую положительным эффектом, усиливая его применением TTL-коммуникации со всем вытекающим разнообразием видов, форм и каналов распространения рекламы. Целью продвижения товара, в таком случае, становится не только его продажа, но и вызов у аудитории определенных эмоций и чувств. По аналогии специфические особенности рекламы парфюмерной продукции можно перенести на разработку рекламных кампаний социально-культурных учреждений. Сегодня это уже стало возможно. Создание Пушкинской карты и годового абонемена в той же Эрарте – это хороший маркетинговый ход, обеспечивающий рекламу культурного продукта за счет материального носителя – они сами по себе уже являются напоминающей рекламой, которая к тому же обладает мотивами самоутверждения (элитарность, принадлежность к некоему «клубу»), самоактуализации (возможность выделиться из толпы) и эстетики (дизайн самих карт, как и дизайн флакона духов).

Маркетинговый эффект рекламы социально-культурных учреждений Санкт-Петербурга

Помимо таких крупных примеров, описанных выше, технологии продвижения быти-индустрии применяются и в других социально-культурных учреждениях. Подтвердить это удалось благодаря анализу маркетинговой эффективности рекламы восьми социально-культурных организаций Санкт-Петербурга. К объектам анализа относились арт-пространства, Дома культуры, подростково-молодежные клубы и Дома молодежи. Для обеспечения релевантности выборки было отобрано по два учреждения каждого типа – один из центрального района города, а другой с окраины. Таким образом выборку представили следующие организации: Дома культуры – ГБНОУ Санкт-Петербургский городской дворец творчества юных (Невский проспект, 39 М), СПб ГБУ Культурный центр Троицкий (проспект Обуховской Обороны, 223); подростково-молодежные клубы – Подростково-молодежный клуб Меридиан (набережная реки Мойки, 110), СПб ГБУ Дом молодежи Приморского района Молодежный центр на Богатырском (Богатырский проспект, 44); арт-пространства – Молодежное пространство «ПРОСТО Production» (Большой проспект В. О., 83), Творческое пространство «Надежда» (Авиационная ул., 9); Дома молодежи – Дом молодежи Василеостровского района (Большой проспект В. О., 65), Дом молодежи Купчино (ул. Олеко Дундича, 32). Эмпирическое исследование включало апробацию четырех методов: контент-анализ рекламных материалов организации, фокус группа представителей потенциальной молодежной аудитории, опрос 400 респондентов от 14 до 35 лет, а также интервью с представителями исследуемых организаций. Каждая апробация стала этапом изучения ранее указанных критериев маркетинговой эффективности рекламы (ориентация на реципиента, имиджевая характеристика и показатель дистрибуции).

Результаты показали, что в совокупности материалов продвижения у Культурного центра «Троицкий», Дома молодежи Купчино, Дома молодежи Василеостровского района и Дворца творчества юных маркетингового эффекта не обнаружено вовсе.

Касательно же рекламы оставшихся организаций можно утверждать, что здесь маркетинговый эффект присутствует. Однако при оценке его эффективности по выдвинутым критериям итоги получились следующими: реклама молодежного пространства ПРОСТО Production обладает положительным маркетинговым эффектом; реклама Молодежного центра на Богатырском обладает нулевым маркетинговым эффектом; реклама Творческого пространства «Надежда» и Подростково-молодежного клуба «Меридиан» обладает отрицательным маркетинговым эффектом. Были учтены и такие факторы, как финансовые возможности учреждений на рекламную деятельность и территориальное положение организаций, которые, в конечном счете не играли особой роли на маркетинговой эффективности рекламы рассматриваемых учреждений. Напротив, многие объекты исследования, которые имели удобное расположение и обладали средствами или возможностями на осуществление профессиональной стратегии продвижения либо не имели маркетингового эффекта в своей рекламе, либо он был отрицательным.

Молодежное пространство «ПРОСТО» и СПб ГБУ Дом молодежи Приморского района Молодежный центр на Богатырском, чья реклама действительно была эффективна, использовали технологии продвижения бьюти-индустрии. Система ведения рекламной коммуникации сохранилось классической, то есть разработка рекламы в большей мере осуществляется с помощью ресурсов самих учреждений. Однако механизмы и технологии, да и их осмысление иное – более деловое и профессиональное: оба учреждения создают красочные современные посты и афиши в едином фирменном стиле; используют сформированный язык или код общения с аудиторией в рекламном тексте; имеют несколько каналов распространения рекламы. Самое главное – обе организации доносят эмоционально-чувственный образ их целевых и потенциальных посетителей с акцентом на глубинные потребности аудитории.

Основными барьерами в реализации грамотного продвижения учреждения социально-культурной сферы и его культурного продукта являются отсутствие компетентных медиа-специалистов и внутриорганизационное предвзятое мнение о рекламе. Если первое можно изменить посредством привлечения новых кадров и увеличением бюджета на рекламу с помощью проектной деятельности, то со вторым дела обстоят сложнее. Когда руководство продолжает считать, что им не нужна реклама, либо ее производством занимаются в купе с другими задачами, например, организацией и постановкой мероприятий, то в ближайшем будущем мы можем наблюдать кризис востребованности услуг учреждений культуры.

Как уже было заявлено в начале, деятельность учреждений социально-культурной сферы переживает декаданс. Все может измениться в любую минуту, и поэтому профессиональному сообществу необходимо быть готовыми к тому, что маркетинг станет не только помощником, но и полноценным инструментом управления.

Примечания

¹ Чернозубенко, П. Маркетинговый эффект / П. Чернозубенко. – Текст : электронный // Записки маркетолога : [сайт]. – URL: <https://www.marketch.ru/marketing-essentials/marketing-effect/> (дата обращения: 22.07.2022).

² Галика, В. 10 факторов эффективности рекламы / В. Галика. – Текст : электронный // VS.ru : [сайт]. – URL: <https://vc.ru/marketing/88775-10-faktorov-effektivnosti-reklamy?ysclid=I5wc9eer22307588625> (дата обращения: 22.07.2022).

³ Бергер, Дж. Искусство видеть / Дж. Бергер; [пер. с англ. Е. Шраги]. – Санкт-Петербург: Клаудберри, 2012. – 182 с. – ISBN 978-5-903974-02-3 – Текст : непосредственный.

⁴ Полянская, И. Л., Ерошина, Н. О. Использование социально-психологических стереотипов в рекламе парфюмерно-косметической продукции / И. Л. Ерошина, Н. О. Полянская. – Текст : непосредственный // Транспортное дело России. – 2010. № 10. С. 66–69.

⁵ Индик У. Психология для сценаристов: Построение конфликта в сюжете / У. Индик; [пер. с англ. А. Шураева]. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2019. – 348 с. – ISBN 978-5-91671-265-0 – Текст : непосредственный.

⁶ Капран, В.И. Психология и разработка рекламной продукции : учеб. пособие / В. И. Капран, О. В. Капран. – Москва : Академия, 2008. – 233 с. – (Профессиональное образование). – ISBN 978-5-7695-4211-4 – Текст : непосредственный.

А. А. Сергеева

Библейский и философский вопрос: «Что есть истина?»

В процессе усложнившегося сознания русских писателей и мыслителей XIX в. в их трудах появляется восприятие Библии как исторического произведения, одновременно возникает интерес к философскому осмыслению библейских сюжетов. Прослеживается восприятие Христа как реального человека. Отношение к религии как вере зачастую подменяется интеллектуальным интересом к своеобразной части русской культуры, являющейся мотивацией нравственного поведения людей. Всё чаще в трудах писателей и мыслителей возникает библейский и философский вопрос познания Истины. Невозможность однозначного ответа на этот вопрос порождает и сомнение в абсолютной ценности Истины: каждый из писателей по-своему видит альтернативу этому понятию. Вера и неверие сопрягаются в размышлениях Тургенева, Достоевского, Булгакова, Бердяева. Рассматриваются суждения о необходимости овладения всем умственным развитием современного мира, с целью более полного и глубокого познания христианской Истины.

Ключевые слова: истина, вера, неверие, религия, библейские сюжеты, разум

Anna A. Sergeeva

The biblical and philosophical question: «What is truth?»

In the process of the complicated consciousness of Russian writers and thinkers of the XIX century, the perception of the Bible as a historical work appears in their works, while at the same time there is an interest in the philosophical understanding of biblical subjects. The perception of Christ as a real person is traced. The attitude to religion as a faith is often replaced by an intellectual interest in a peculiar part of Russian culture, which is the motivation of people's moral behavior. Increasingly, the biblical and philosophical question of the knowledge of Truth arises in the works of writers and thinkers. The impossibility of an unambiguous answer to this question also raises doubts about the absolute value of Truth: each of the writers sees an alternative to this concept in his own way. Faith and unbelief are combined in the reflections of Turgenev, Dostoevsky, Bulgakov, Berdyaev. The judgments about the need to master the entire mental development of the modern world, with the aim of a fuller and deeper knowledge of Christian Truth, are considered.

Keywords: truth, faith, unbelief, religion, biblical stories, reason

В русской классической литературе и философии разворачивается дискурс метафизической парадигмы вокруг таких мифологем, как Абсолютная истина, Бог, Бытие, Природа и т. п. Библия здесь выступает как нравственный императив, объединяющий писателей и философов самых разных взглядов. Евангельский сюжет обычно входит в художественное произведение в виде цитат, мотивов, сюжетно- и жанрообразующих элементов. Тематически эти формы в русской литературе XIX–XX в. часто объединены вокруг спора об истине. Рассуждения по этому поводу навсегда связаны с вопросом библейским и философским – «Что есть истина?». Вспомним Евангелие от Иоанна: «...Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине; всякий, кто от истины, слушает гласа Моего». Пилат же сказал Ему: «Что есть истина?» (гл. 18, стр. 37, 38)¹.

Последние слова А.С. Пушкин взял эпиграфом для стихотворения «Герой», одного из глубочайших пушкинских творений. Пилат не столько спрашивает, сколько иронически отвергает слова Иисуса. Он сразу понял, что обвинения, возведенные на Иисуса ложны, но истина, возвещенная Учителем, показалась ему обманом – не более. Сложно точно истолковать взаимоотношения между эпиграфом и стихотворением, но нельзя не почувствовать, что здесь открывается некая связь между поэтической и небесной правдой, истиной исторической и художественной.

Когда поэт восклицает: «Тьмы низких истин мне дороже / Нас возвышающий обман...»², – это кажется странным, все словно бы перевернуто с ног на голову: правда унижает, обман возвышает. Но художественный вымысел, народная легенда может вести к высокой правде и возвышать читателя. «Гений с одного взгляда открывает истину, а

Истина сильнее царя, говорит Священное писание», – накануне дуэли написал Пушкин одному из своих корреспондентов³. Этот вывод знаменателен тем, что в Библии таких слов нет; они принадлежат к измышлениям самого автора письма.

К середине XIX в. не только усиливается восприятие Библии как исторического произведения, но в то же время в процессе усложнившегося сознания возникает интерес к философскому осмыслению библейских сюжетов. Возникает и восприятие Христа как реального человека. «Се – человек!» (Ин. 19, 5). Эти слова произнесенные Понтием Пилатом в отношении к Сыну Божьему, в середине XIX в. вслед за прокуратором Иудеи произнесут многие и многие.

В это время закладываются основы художественного изображения очеловеченного Христа. Только тогда мог осуществиться перенос черт Христа на земного человека. Наиболее ярким примером можно считать образ князя Мышкина. Князь-Христос воплощает этический императив Богочеловека, а его история составит событийную параллель мифу о сошествии Христа па землю.

Наряду с вопросом «Что есть истина?» все более актуализируется вопрос «Что есть вера?». XIX в. – по преимуществу время осмысленного отношения к религии. Для него характерна попытка выделения понятий, наиболее ценных для самосознания: совесть, любовь, добро, одухотворенность вне их религиозного обоснования. Отношение к религии как вере все больше подменяется интеллектуальным интересом к своеобразной и поэтической части русской культуры, в ней видят дополнительную мотивацию нравственного поведения людей.

Особенности восприятия библейского сюжета того времени в том, что рассмотрение «вечных» тем оказывается в зависимости от приоритета рационального и эмоционального подходов к вопросам веры. Порой в этих спорах уходило на второй план эмоциональное, чувственное общение с Богом.

Антиномия «ум-сердце» нашла широкое и всеобъемлющее противостояние в литературе середины прошлого века. Главной особенностью отечественной художественной школы стала обращенность к проблемам души⁴. Конфронтация веры и разума к началу 1840-х гг. оформляется в русской философско-художественной мысли в концепцию человека, пронизанную рационалистическим началом. В центре внимания обычно оказывается современный человек, сомневающийся во всяком абсолюте, нравственном или духовном, подверженный неверию в божественное Откровение. Максимализм веры или неверия размывался состоянием сомнения. В «Анне Карениной» Л. Н. Толстой рисует весьма характерную для своего времени ситуацию, когда показывает бесплодность попыток Левина искусственно воскресить веру, например, освежив в себе юношеские воспоминания того сильного религиозного чувства, которое он пережил от шестнадцати до семнадцати лет. И потому главным грехом во время исповеди герой называет сомнение. В пятой части «Анны Карениной» повествуется о встречах Анны и Вронского за границей с художником Михайловым. Предметом споров становится картина Михайлова «Христос перед Пилатом» («на первом плане досадовавшее лицо Пилата и спокойное лицо Христа»⁵). Суждение Голенищева о картине в целом повторяет критику, которой в свое время подверглась картина Крамского «Христос в пустыне»: его упрекали за то, что он изобразил Христа человеком, «а не сосредоточением религиозного культа»⁶. В это же время Толстой в письме к Д. Кеннану по поводу картины Ге «Что есть истина?» выделил и охарактеризовал различные подходы к изображению в живописи образа Христа: «отношение к христианским сюжетам как к историческим событиям», «отношение... как к Богу», «попытки изобразить нравственное понятие жизни и учения Христа»⁷. В этой плоскости и идут споры вокруг картины в романе. Голенищев «без малейшего сожаления отводит взгляд от картины», но, зная, что Михайлов ждет суждения, выбирает фигуру Пилата: «Так понимаешь этого человека, доброго, славного малого, но чиновника до глубины души, который не ведает, что творит»⁸ (характеристика сама по себе показательная). Анна почувствовала, что фигура Христа – это центр картины, ей понравилось «выражение Христа»: «Видно, что ему жалко Пилата». Михайлов жадно ловит эти замечания, но с грустью сознает, что это только одно из того «миллиона верных соображений, которые можно было найти в его картине и в фигуре Христа»: «В выражении Христа должно быть и выражение жалости, потому что в нем есть и выражение любви, неземного спокойствия, готовности к смерти и сознания тщеты слов»⁹. Мы видим, что, облачая Христа в исторические одежды, худож-

ник наделяет его при этом высшей, неземной духовностью, хотя духовность признается исключительно человеческим качеством.

Вера и неверие сопрягаются и в размышлениях И. С. Тургенева. Писатель уверен, что все духовное концентрируется в самом человеке. В письме к П. Виардо он характеризует неколебимую, торжествующую веру, которую увидел в «Поклонении кресту» Кальдерона, как «полное истребление в себе всего, что составляет достоинство человека перед Божественной волей», но в то же время для Тургенева «это еще одно проявление торжества человеческого разума, потому что существо, столь смело провозглашающее свое собственное ничтожество, тем самым становится наравне с этим фантастическим Божеством...». И далее: «...я хочу истины, а не спасения; я чаю его от своего ума, а не от благодати»⁸. Мальчик из его стихотворения в прозе «Христос» принимает стоящего рядом в деревенской церкви человека за Христа. Ему трудно смириться с собственной мыслью, но все же подросток приходит к выводу: «...именно такое лицо – лицо, похожее на все человеческие лица, оно и есть лицо Христа»⁸. А в другой лирической миниатюре «Молитва» – соотносены вера, чудо и истина: «О чем бы ни молился человек – он молится о чуде. Всякая молитва сводится на следующую: «Великий боже, сделай, чтобы дважды два не было четыре!»». А далее разворачивается знакомая ситуация, когда скептик пытается преодолеть свой рационализм: «Но если разум его восстает против такой бессмыслицы, если ему станут возражать во имя истины, – ему стоит повторить знаменитый вопрос: «Что есть истина?» Выходит, по своей необъяснимости чудо и истина соотносимы? Впрочем, в стихотворении в прозе «Истина и правда» писатель оспаривает возможность блаженства от обладания Истиной и противопоставляет ей правду, «это человеческое, наше земное дело»⁸.

Похожие вопросы вызывают размышления и у героев Ф. М. Достоевского. Писатель был уверен, что никаких доказательств истинности Христа не требуется; все истины корыстны, плод суетного человеческого ума, а Христос – нечто органическое, вселенское, всепокоряющее. Трудно найти писателя, творчество которого в такой степени насыщено христианскими образами, сюжетами, идеями, хотя это он скажет о себе: «...я дитя века, дитя неверия и сомнения...»⁹.

Для Достоевского вопрос о вере является одним из важнейших, и он возвращается к нему вновь и вновь, но наибольшей философской глубины эти размышления достигают в «Братьях Карамазовых», где возникает притча об апостоле Фоме, который поверил в воскресение Христа только после того, как увидел его своими глазами и вложил свои пальцы в раны от гвоздей на руках Иисуса.

Эти рассуждения составляют стержень и поэмы «Великий инквизитор». Инквизитор уверен, что сам Христос не может и не хочет спасти людей при помощи единичного чудесного акта: «Ты не сошел со креста... потому, что опять-таки не захотел поработить человека чудом и жаждал свободной веры, а не чудесной»¹⁰. Но эта притча является частью более широкого библейского текста о трех искушениях Христа дьяволом. Если вдуматься, основная тема «Великого Инквизитора» связана прежде всего с притчей о камнях, обращенных в хлебы: «И приступил к нему искушитель и сказал: «Если Ты Сын Божий, скажи, чтобы камни сии сделались хлебами». Он же сказал ему в ответ: написано – «не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих»» (Мф. 4, 3–4)¹¹. Достоевский объясняет свое неоднократное обращение к этой притче колоссальной мировой идеей в ней заложенной.

Следует обратить внимание и на жанровую форму «Великого инквизитора», получившую широкое распространение в литературе XX в.: библейская тема оформлена в самостоятельную новеллу. Писатель знает, что введение нового сюжета неприемлемо с точки зрения канонической традиции православия и с помощью Ивана Карамазова тщательно вписывает ее в ткань основного произведения. Впервые Христос выступает в качестве литературного героя. Беседа Христа и Инквизитора в определенной мере повторяет оппозицию Христа и Понтия Пилата.

Для современного искусства уже характерно использование библейской тематики в ее философско-мифологической перспективе. В XX в. у Булгакова Иешуа – литературный персонаж из романа Мастера. Он не Богочеловек, а всего лишь Тот, Кто знает и несет Истину. Его образ лишен чудесного. В определенной мере с ним сходен персонаж Карамазова. И если Иван вообще не обозначает имени сошедшего, то Мастер дает ему

малоизвестное имя – Иешуа. Да и не они приоритетны для сочинителей: у Ивана поэма называется «Великий Инквизитор», у Мастера глава – «Понтий Пилат». Не их ли точка зрения доминирует в середине XIX столетия? И каждый раз на первый план выдвигаются взаимоотношения Христа и Понтия Пилата, а центром их спора становится вопрос «Что есть истина?» Очевидна невозможность однозначного ответа на этот вопрос. Поэтому Христос выбирает молчание. Предельно кратко этот выбор объясняется строками Тютчева: «Мысль изреченная есть ложь»¹². Куда красноречивее жест – поцелуй Христа. Попробуйте объяснить его вербально – в нем страница, книга, вся русская литература. А молчание Иисуса Христа пред лицом владык не менее красноречиво, чем Его слова к народу. Умение ответить молчанием поражает нас и возвышает Его. Может быть, потому художники середины века так часто рисуют молчащего Христа. Впрочем, можно говорить о разной мере молчания. Свидетельствует Матфей: «И когда обвиняли Его первосвященники и старейшины. Он ничего не отвечал, Тогда говорит Ему Пилат: не слышишь, сколько свидетельствуют против Тебя? И не отвечал ему ни на одно слово, так что правитель весьма дивился» (Мф. 27, 12-14)¹¹. Евангелист Лука указывает, что не отвечал ни слова Иисус и царю Ироду, к которому Его послал Пилат, чтобы выяснить, есть ли за Ним какая вина в Галилее: царь Ирод «предлагал Ему многие вопросы, но Он ничего не отвечал ему» (Лк. 23,9).

Желание Ирода увидеть чудо – еще одно искушение на пути Спасителя, подобное тому, которое он испытал в пустыне. Но в отличие от первосвященников и Ирода, с Пилатом Христос все же говорит. Ему он скажет главное: «...Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине»¹³. Л. Н. Толстой, объясняя картину Ге «Христос перед Пилатом», совмещает текст Библии с собственным впечатлением от картины: «Иисус измучен, и одного взгляда на эго выхоленное, самодовольное, отупевшее от роскошной жизни лицо достаточно, чтобы понять ту пропасть, которая их разделяет, и невозможность или страшную трудность для Пилата понять его учение. Но, Иисус помнит, что «и Пилат человек и брат, заблудший, но браг, и что он не имеет права не открывать ему ту истину, которую он открывает людям, и он начинает говорить»¹⁴. Может быть, потому, что чувствует сложность натуры Пилата. Не случайно фигура Пилата представляет для писателей с философской и психологической точек зрения особый интерес, и каждый писатель стремится по-своему истолковать странное для привыкшего к жестокости римского игомона стремление спасти Иисуса от тяжелой и позорной казни, которой требовали и старейшины Синагогии, и ведомый ими народ.

А с другой стороны, ждет ли Пилат ответа от Христа на свой вопрос? Фаррар предлагает несколько вариантов мотивации поведения прокуратора в рассматриваемой ситуации, например: «Что прокуратор не имел намерения слушать учения Иисуса Христа об истине, это показывает уже его немедленный выход из претории. ... Может быть, вельможа-политик вопросом об истине, а более тоном, с коим произнес его, хотел дать подсудимому новый намек на осторожность, как бы говоря: «Ты решаешься жертвовать в истине всем; но что такое истина? Доселе ни один философ не только не нашел, даже не определил ее: думай не об истине, а о жизни»¹⁵. Показательно, что уже Фаррар подчеркивает множество смыслов, которые могут таиться в кратком вопросе. Но разная и мера молчания в различных интерпретациях этого сюжета. У Достоевского Он не произносит ни слова (Это специально оговаривает Инквизитор: «Да ты и права не имеешь ничего прибавлять к тому, что уже сказано тобой прежде»¹⁰, А может быть, все проще: «Тот, кто истинно обладает словом Христа, тот может слышать даже Его молчание», – говорит святой Игнатий Антиохийский¹⁶. У Булгакова же Иешуа излишне многословен. На вопрос Пилата: «Что есть истина?» Иешуа отвечает: «Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова»¹⁷, и после этих слов произносит длинный монолог, советует погулять, говорит, что он ведет очень замкнутую жизнь, окончательно потерял веру в людей.

Может быть, невозможность однозначного ответа на этот вопрос порождает и сомнение в абсолютной ценности Истины: каждый из писателей по-своему видит альтернативу этому понятию: Истина и Бог, Истина и Вера, Истина и Милосердие. В качестве примера достаточно привести известное высказывание Достоевского: «... если б кто мне доказал, что Христос вне истины и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной»⁹. Хотя с точки зрения христианства сама по себе мысль об альтернативе кощунственна: Бог и есть

абсолютная истина. Не набор суждений, о реальности, а сама Реальность – «Аз есмь Путь, Истина и Жизнь».

Следует отметить, что «Легенда о Великом Инквизиторе» Ф. М. Достоевского оказалась в центре внимания многих философов конца XIX – начала XX в. К ней обращаются К. Н. Леонтьев, В. С. Соловьев, В. В. Розанов, С. Н. Булгаков, С. Л. Франк, но только Н. А. Бердяев в размышлениях о «Легенде» на первый план выносит проблему свободы, а в Сыне Божьем прежде всего видит носителя истины о свободе. Истина «познается в свободе и через свободу» – убежден философ. «Истины, объективной, вечной истины не надо людям, соблазненным царством земным, поддерживающим отпадение мировой жизни от мирового смысла, им нужна только польза, нужно знать только законы, по которым камни превращаются в хлеба», – делает пессимистический вывод Бердяев, но тут же опровергает себя: «мы же говорим: слово истины и свободы должно быть произнесено, хотя бы от этого рухнуло все здание человеческого благополучия»¹⁸. Истина выступает как категория не гносеологии, а онтологии. Познавание же понимается как онтологическое преобразование. В этом ключе строятся размышления И. Киреевского о необходимости овладения «всем умственным развитием современного мира, чтобы, обогатившись мирской мудростью, истина христианская тем полнее и торжественнее явила свое господство над относительными истинами человеческого разума»¹⁹.

Главенствующее место у Киреевского занимает идея цельности духовной жизни. Именно цельное мышление позволяет личности и обществу избежать ложного выбора между невежеством, которое ведет к уклонению разума и сердца от истинных убеждений, и логическим мышлением, способным отвлечь человека от всего важного в мире.

Примечания

¹ Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета : (канонические) : в 2 т. 2-е репринт. изд. М.: Библейские комиссии, 1991. Т. 2. 496 с.

² Пушкин, А. С. Стихотворения : в 3 т. Ставрополь : Ставропольское книжное издательство, 2009. Т. 1. 272 с.

³ Пушкин, А. С. Проза, заметки, письма : в 3 т. М.: ЭКСМО, 2019. Т. 3. 272 с.

⁴ Полякова, Г. Б. Нравственное и художественное: с точки соотнесения и взаимодействия / Г. Б. Полякова. – Текст : непосредственный // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: Лингвистика и педагогика. – 2012. – № 2. – С. 84–87.

⁵ Толстой, Л. Н. Анна Каренина : [роман]. М.: Художественная литература, 1985. 678 с.

⁶ Куркина, Т. Н. Картина И. Н. Крамского «Христос в пустыне»: композиция смысла // Педагогика искусства. №2. 2010. [Эл. ресурс]. Режим доступа: <http://www.art-education.ru/electronic-journal> свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 28.10.2022).

⁷ Л. Н. Толстой и Н. И. Ге. Переписка. авт. вступ. ст. и ред. С. П. Яремич. Л., 1930. 340 с.

⁸ Тургенев, И. С. Полное собр. соч. и писем: В 30 т. Письма, Т. 1. М.: Директ-Медиа, 2012. 408 с.

⁹ Достоевский, Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 28. Кн. 1. Л.: Лениздат, 1985. 399 с.

¹⁰ Достоевский, Ф. М. Братья Карамазовы : роман в 4 частях с эпилогом. М. : Художественная литература, 1993. 814 с.

¹¹ Евангелие от Матфея / Послел. А. Меня. - М. : Книга, 1991. – 87 с.

¹² Тютчев, Ф. И. Стихотворения. М. : Мир книги, 2007. 216 с.

¹³ Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета : (канонические) : в 2 т. 2-е репринт. изд. М.: Библейские комиссии, 1991. Т. 1. 409 с.

¹⁴ Толстой, Л. Н. Исповедь. В чем моя вера? Л. : Художественная литература, 1991. 410 с.

¹⁵ Фаррар, Ф. В. Жизнь Иисуса Христа. СПб., 1893. С. 525. [Эл. ресурс]. Режим доступа: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_0044336367/ свободный. Загл. с экрана (дата обр.: 27.10.2022).

¹⁶ Игнатий Антиохийский (Богоносец), священномученик. Игнатий Богоносец. Послание к Ефесянам. [Эл. ресурс]. Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Ignatij_Antiohijskij/poslanie-k-efesjanam/ свободный. Загл. с экрана (дата обр.: 25.10.2022).

¹⁷ Булгаков, М. А. Мастер и Маргарита : роман. Петрозаводск : Карелия, 1991. 573 с.

¹⁸ Бердяев, Н. А. Диалектика божественного и человеческого. М. : АСТ, 2003. 620 с.

¹⁹ Киреевский, И. В. Полное собрание сочинений. М. : Типография П. Бахметева, 1861. Т. 2. 346 с. Режим доступа: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=130325> по подписке. Загл. с экрана (дата обращения: 28.10.2022).

И. Р. Д. Н. Сокольников

Современное техническое обеспечение концертной деятельности коллективов популярной музыки

В данной статье рассмотрены особенности современного технического обеспечения концертной деятельности. Исследованы разновидности звукового, светового, видеооборудования, а также спецэффектов. Описаны закономерности выбора оборудования.

Ключевые слова: концертная деятельность, музыкальный менеджмент, музыкальная индустрия, коллектив популярной музыки, звуковое оборудование

Innokentiy R. D. N. Sokornov

Modern technical support of music bands' activities

This article discusses the features of modern technical support of concert activities. The varieties of sound, light, video equipment, as well as special effects were studied. The patterns of equipment selection were described.

Keywords: concert activity, music management, music industry, popular music collective, sound equipment

В современном мире успех концерта исполнителя зависит от множества важных факторов: известности коллектива, объема целевой аудитории, качество технического обеспечения¹. Качество творческо-технического оснащения концерта оказывает большое влияние на заинтересованность публики. Уровень творческо-технического обеспечения коллективов популярной музыки традиционно высок. Однако с появлением новых технических средств необходимо его постоянное совершенствование. Поэтому проблема выбора творческо-технического оснащения является особенно важной именно для таких коллективов. Все разнообразие светового, звукового и пиротехнического оборудования относительно недавно стало доступно для небольших продюсерских центров России (в связи с повышением количества фирм, предоставляющих данное оборудование в аренду). Количество исследований на данную тему недостаточно. Таким образом актуальность данной работы определяется необходимостью адаптации широкого спектра современного оборудования для коллективов, исполняющих популярную музыку.

Объектом исследования является организация концертной деятельности современных коллективов популярной музыки, а предметом – творческо-технический оснащение выступления коллективов популярной музыки в России. Цель данной работы: выделить основные особенности творческо-технического обеспечения концертной деятельности коллектива популярной музыки. В статье анализируется творческо-техническое оснащение концертов коллективов популярной музыки России и зарубежных стран, а также рынок аренды доступного на данный момент оборудования. Менеджер коллектива популярной музыки должен знать, какое звуковое оборудование будет необходимо музыкантам. Весь звук на концерте можно условно разделить на звук для слушателей и звук для музыкантов².

На небольших площадках (клубы, бары, рестораны) обычно используется несколько широкополосных акустических систем и сабвуферов для обеспечения звука в зале. Желательно, наличие специального звука для музыкантов – мониторинговой линии³. Широкополосные акустические системы обеспечивают зал низкими, средними и высокими частотами и могут использоваться без сабвуферов, если нет необходимости в сверхнизких частотах (ниже 150Гц), а также если зал небольшой или его акустика не подходит под сверхнизкие частоты (стекло, резонирующие покрытия). Широкополосные акустические системы обычно располагаются в вертикальном положении и звучат громко в пределах 600 по вертикали и 900 по горизонтали, что позволяет 2–4 сателлитам равномерно озвучить большой зал. Сабвуферы позволяют снизить нагрузку на основную акустическую систему и обеспечить зал сверхнизкими частотами. Важно учитывать, что акустические системы и сабвуферы могут быть, как пассивными, так и активными. Для пассивных систем необходимо также найти качественный и подходящий под мощность и сопротивление акустической системы усилитель, а также контроллер акустических систем. Активные системы значительно проще в эксплуатации. На крупных сценах (как в помещении, так и open air) обычно используются так называемые линейные массивы. Обычно их использует от шести штук. Это вызвано тем, что в отличие

от классических широкополосных акустических систем, массивы имеют большой угол раскрытия по горизонтали, но крайне низкий по вертикали. Располагаются они горизонтально, на потолке, под углом к сцене. Они позволяют обеспечить максимально равную громкость и качество звука как вблизи сцены, так и на дальних местах.

На сценах, где планируется выступление живых музыкантов, важно обеспечить качественный мониторинг. Он нужен для того, чтобы музыканты лучше слышали себя. Особенно это важно на больших площадках, где громкость шума и акустической системы для зала весьма велика. Зачастую музыканты сами прописывают требования к мониторингу, однако организатору важно знать разновидности такого вида оборудования. Самый простой вариант мониторинговой линии – это использование мониторинговых колонок. Обычно они отличаются от акустических систем только лишь своей формой и расположением на полу. Они располагаются на полу таким образом, что динамик был направлен прямо на музыканта. Часто такой монитор требуется каждому музыканту в коллективе. Микс инструментов, направляемый в каждую такую колонку, обычно составляет звукооператор мониторинговой линии по просьбе музыканта. Так, например, вокалист может попросить вывести в такую колонку только свой вокал и гитару, исходя из того, что так петь ему будет легче. Более сложный вариант мониторинговой линии – это использование специальных мониторинговых ушных систем. Их удобство заключается в том, что музыкант не привязан к своему месту на сцене. К минусам относится большая цена аренды, более высокие требования к звукооператору. На концертах часто происходит так называемая обратная связь от микрофонов и инструментов со звукозаписывающими, попадание таких высокочастотных сигналов непосредственно в ухо чревато повреждением слуха. Комбоусилители также могут выступать в качестве слабой мониторинговой линии для музыкантов, при правильном их расположении на сцене. Микрофоны – важнейшая часть творчески-технического оснащения мероприятия. Их желаемое количество обычно указывается в райдере музыкантов. Организатору важно понимать, что микрофоны бывают, как проводными, так и беспроводными. Также они могут быть: ручными – предназначены в первую очередь для вокалистов; головными – отличный выбор для ведущих, фокусников, танцоров, актеров; инструментальными – для подзвучивания гитарного комбоусилителя, ударных, хора, оркестра. Необходимым минимумом для подзвучки ударной установки является три инструментальных микрофона. Без них ударная установка в концертном зале или условиях open air может быть не слышна².

Также организатору важно позаботиться о микшерном пульте (или микшере) – устройстве, которое предназначено для суммирования нескольких звуковых сигналов в один или несколько выходов. С помощью микшерного пульта происходит маршрутизация сигналов². Микшерные пульты бывают аналоговыми и цифровыми. Аналоговые пульты лучше подойдут для небольших мероприятий, так как они легче в использовании (с ними справится даже начинающий звукооператор или музыкант), их аренда стоит значительно ниже, часто они уже имеются на площадке. Качественный аналоговый пульт позволяет: регулировать частоты каждой дорожки (низкие, средние, высокие), компрессировать сигнал каждой дорожки, добавлять звуковые эффекты (реверберацию, дилей), регулировать частоты выходного сигнала. Цифровой пульт отлично подойдет для больших мероприятий. Он дает больше возможностей звукорежиссеру для работы со звуком. Позволяет сделать более точную эквалазацию, компрессию и другую обработку звука. Также некоторые пульты позволяют сделать многоканальную запись, которая может пригодиться для последующей публикации концерта в интернете. Главный их недостаток – необходимость в профессиональном звукорежиссере и цена аренды.

Световое оборудование – неотъемлемая часть выступления современного коллектива популярной музыки⁴. Аналогично, как и со звуковым оборудованием, световое оборудование часто менеджеру помогает выбирать светорежиссера. Однако, чтобы лучше представлять возможности современного светового оборудования и составить более точную задачу светорежиссеру, менеджеру важно разбираться в разновидностях светового оборудования. Световой пульт – электронный прибор позволяющий управлять световым оборудованием⁵. Многие модели световых пультов позволяют создавать несколько так называемых световых сцен. Световые сцены – это готовые «сценарии» для светового оборудования, они задают движение световых приборов, их яркость, цвет, частоту мерцания, фокус, рисунок. Создание световых сцен – это тяжелая задача, с которой может справиться только светорежиссер. Управление уже написанными сценами, в свою очередь, довольно простая задача и с ней на небольших мероприятиях может справиться даже непрофессионал. Однако на больших концертах не-

обходимо присутствие минимум одного светорежиссера. Так как только он сможет резко изменить сценарий света и создать максимально интересное световое сопровождение. Световое оборудование делится на несколько важных типов: вращающиеся и статичное⁵. Статичное световое оборудование не может менять направление света. Часто его используют для подсветки архитектуры, декораций. К таким приборам относят прожекторы (часто их называют «пары») и led-бары. Led Bar – линейный прожектор. Светодиоды прибора расположены в ряд длиною от 0,8 до 1,2 м, что позволяет создавать эффекты «бегающего» света и подсвечивать вертикальные элементы декораций или стены по принципу архитектурной подсветки. «Световая голова» – один из самых распространенных вращающихся приборов. По типу свечения они бывают: Wash – рассеянный свет; Beam – тонкий световой луч. Не расширяется от увеличения расстояния прибора до освещаемого объекта; Spot – узкий световой луч. Можно использовать трафареты для создания светового рисунка. Расширяется от увеличения расстояния прибора до освещаемого объекта. Интересным световым прибором является блиндер – статичный световой прибор, создающий яркую вспышку холодного или теплого белого света, которая словно ослепляет слушателя. Так частые и редкие вспышки такого прибора отлично подходят для так называемых дропов, брейков. Лазеры позволяют создавать очень интересные декорации. К минусам можно отнести дороговизну и труднодоступность аренды, а также плохую видимость луча без достаточного количества дыма или тумана.

Сценические спецэффекты важны для современных концертов, они позволяют точнее передать настроение композиций, вовлечь слушателя⁴. Самый простой сценический эффект – дым-машина. Дым машина позволяет создавать дымовую завесу, как правило по нажатию кнопки. Такой выстрел особо хорошо сочетается с балладными, лиричными композициями. Также в дыму, как и в тумане отлично видны лучи света⁶. Хейзер – это генератор тумана, как правило работает постоянно и создает легкий туман. В нем также отлично видны лучи света, однако сам туман меньше заметен на сцене. Хейзер часто используют в театре и на больших концертах. Иногда совместно с дым-машиной⁶. Тяжелый дым представляет собой дым от обычной дым-машины, охлажденный до температуры ниже температуры воздуха в помещении. Существуют несколько способов получить такой эффект: с применением охлаждающей установки, сухого льда или углекислоты. Создает плотный дым на полу. Часто используется на медленных песнях и свадьбах. CO2 пушки – эффект, используемый обычно на больших площадках. По нажатию кнопки пушки выпускают белую струю газа под высоким давлением, которая создает яркий звуковой и оптический эффект. Также в такие пушки можно загрузить конфетти для создания еще более красочного эффекта. Снег машин – эффект, используемый обычно на театральных представлениях и новогодних концертах. Создает пену, сильно напоминающую по структуре и форме снег. Можно использовать в помещении.

Выбор творческо-технического оснащения концерта зависит в первую очередь от площадки, бюджета, а также программы концерта⁷. Творческо-техническое оснащение призвано увеличить запоминаемость мероприятия, но ошибки в выборе оборудования и сцены могут повлечь за собой серьезные проблемы. Практически всегда менеджеру необходимо контролировать подготовку сцены, найти оформителя, свето- и звукорежиссеров. Менеджеру важно понимать, какие разновидности оборудования существуют, анализировать современные тенденции оформления различных мероприятий, а также знать актуальное техническое оснащение основных площадок региона его деятельности.

Примечания

¹ Пассман Д. Все о музыкальном бизнесе. – М.: Альпина Паблишер, 2009. 222–224 с.

² Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. – СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2009. – 519–527 с., 578–600 с., 603–904 с.

³ Айзеншпис Ю. Зажигающий Звезды. Записки и советы пионера шоу-бизнеса. – М.: Алгоритм, 2005. – 418 с.

⁴ Щербакowa И., Бортнюк И. Как стать успешным промоутером. Концертный бизнес в России. – М.: Питер, 2011. – 192 с.

⁵ Пузыня А. Л. Особенности концертных площадок открытого типа в контексте установки светового оборудования. – Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, 2021. – 104–107 с.

⁶ Все, что нужно знать перед организацией концерта в БКЗ «Октябрьский» [Электронный ресурс]. URL: <https://bkz.ru/organizer/> (дата обращения: 05.01.2022).

⁷ Корнеева С. М. Музыкальный менеджмент. – М.: Юнити-Дана, 2006. – 304 с.

С. К. Сюняева-Лобачева

Определение некоторых белых пигментов при помощи микрохимического анализа в контексте атрибуции

Многие произведения, попадающие в реставрационную мастерскую, достаточно сложно атрибутировать ввиду отсутствия информации о памятнике. В таком случае исследователь (и реставратор) прибегает к ряду атрибутивных методов. Первоначально, атрибуция базировалась на стилистическом анализе и сравнении с известными работами или памятниками (в случае определения стиля со стилистическими канонами), принятыми за эталон для предположительного времени, направления и прочего. Современные подходы предполагают использование стилистического, историко-мемориального и лабораторного исследования материалов, входящих в состав памятника и технологии его создания. Такой подход принято называть комплексным.

Ключевые слова: атрибуция, белые пигменты, микрохимический анализ, пререставрационные исследования

Svetlana K. Syunyaeva-Lobacheva

Determination of some white pigments by microchemical analysis in the context of attribution

Many works that end up in the restoration workshop are quite difficult to attribute due to the lack of information about the monument. In this case, the researcher (and the restorer) resorts to a number of attributive methods. Initially, attribution was based on stylistic analysis and comparison with known works or monuments (in the case of a style definition with stylistic canons), taken as a standard for the alleged time, direction, and so on. Modern approaches involve the use of stylistic, historical-memorial and laboratory research of the materials that make up the monument and the technology of its creation. This approach is called complex.

Keywords: attribution, white pigments, microchemical analysis, pre-restoration research

Лабораторные исследования в области объектов культурного наследия имеют широкое распространение. Они подразумевают включение разрушающих методов исследования, в том числе физико-химических. Данная статья рассматривает только малую часть такого рода исследований. За основу атрибутивного признака взяты три наиболее распространены пигмента в живописи. Знания о выявлении, появлении и использовании которых позволяют определить примерный период создания памятника. Эта статья имеет своей целью описать лабораторный способ определения вида белого пигмента посредством созданной на базе лаборатории Санкт-Петербургского государственного института систематической таблицы. Также, здесь собрана основная информация о появлении, распространении и особенностях таких пигментов как: свинцовые, цинковые и титановые белила. Именно эти три вида пигментов наиболее часто встречаются на памятниках живописи, что и послужило поводом для написания статьи, которая также может быть использована в качестве краткого методического пособия.

Красочным слоем принято считать мелкодисперсную смесь состоящую, в основном, из пигмента и связующего вещества. Пигментом является высокодисперсный порошок красящего вещества, который полностью или почти нерастворим в воде и придающий материалам определенный цвет¹. Наиболее распространенными в художественных красках, долгое время, были свинцовые белила $Pb(OH)_2 \cdot 2PbCO_3$. Свинцовые белила — это белая минеральная краска на основе основного карбоната свинца. Свинцовые белила известны с древних времен. Их изготовление было известно уже в IV в. до н. э., что подтверждают дошедшие до нашего времени труды римского историка Плиния Старшего (I в. н. э.)² и Витрувия³. Плиний сообщал, что эта краска получалась «действием острейшего укуса на мельчайшие свинцовые осребки»⁴. Наиболее распространенным считается голландский способ приготовления белил (также, его можно назвать процессом стекирования). Этот метод подразумевал использование тонких свинцовых листов, помещающихся в последствии в глиняные, покрытые внутри глазурью горшки, на дно которых налито немного уксусной кислоты. Эти горшки закрывались свин-

цовыми пластинками, помещавшимися в несколько этажей, и закапывались в навозе. Сама емкость неплотно покрывалась свинцовой сеткой, которая позволяла диоксиду углерода (образующемуся при ферментации коричневой коры), циркулировать в горшке. При таком способе изготовления выделялась, при гниении навоза, угольная кислота совместно с уксусной кислотой. Что обуславливает переход металлического свинца в основную угольную кислоту, вследствие чего на поверхности свинца образуется белый налет. Этот налет счищается, высушивается, измельчается и отмучивается. В результате получается пигмент свинцовых белил⁵. Также известны немецкий, английский и французский способы изготовления. В России с XVII в. были распространены Кашинские белила. В основном их применение связано с иконописью. Свинцовые белила по составу (основной карбонат свинца) соль $Pb(OH)_2 \cdot PbCO_3$, отличаются своим чисто белым цветом и кроющей способностью, поэтому этот пигмент очень популярен. Наилучшие пигментные свойства соответствуют соотношению 2:1 (карбонат/гидроксид). На воздухе очень медленно реагирует с сероводородом, часто содержащемся в загрязненной атмосфере, при этом образуется сульфид свинца (II) черного цвета, что обуславливает постепенное потемнение и потускнение некоторых произведений искусства в процессе бытования⁶: $[Pb(OH)_2]CO_3 + 2H_2S = 2PbS + CO_2 \uparrow + 3H_2O$. Необходимо отметить, что свинцовые белила чрезвычайно токсичны. Попадание внутрь организма даже 10 мг чистого свинца способно привести к повреждениям головного мозга. К настоящему времени, изготовление и производство свинцовых белил запрещено в большинстве стран, в том числе в России. Но реставраторы все же пользуются данным пигментом при реставрации, так как реставрируемые произведения часто были выполнены с использованием этого пигмента.

Цинковые белила – это неорганические пигменты на основе оксида цинка, которые в соединении с различными связующими (олифа, растительные масла) образуют белые краски. Оксид цинка ZnO представляет из себя рыхлый белый порошок, желтеющий при нагревании, но при охлаждении восстанавливает белизну. Оксид цинка применяется для изготовления белой масляной краски (цинковые белила)⁷. Важной особенностью оксида цинка является то, что он амфотерен, то есть растворяется как в кислотах, так и в щелочах. Изготовление цинковых белил было связано с необходимостью создания альтернативы свинцовым белилам, которые, как описано выше имели ряд недостатков. А именно: токсичность, потускнение и потемнение по прошествии времени и неблагоприятных условиях хранения. В 1780 г. французский ученый Бернар Куртуа был первым, кто приготовил белила из цинка. Но в связи с дороговизной, они не получили широкого распространения, и про них быстро забыли. Только в 1840 г. были открыты доступные по цене и нетоксичные цинковые белила, которые стали достойным конкурентом. На протяжении всего XIX в. начинается их производство, которое распространилось практически повсеместно. Цинковые белила обладают чистым белым цветом с холодным голубоватым оттенком. Они не имеют запаха и хорошо смешиваются с водными растворами щелочи и аммиака. Благодаря своей способности впитывать влагу, устойчивы к воздействию микроорганизмов и бактерий. В связи с этим свойством их стоит хранить только в закрытых емкостях. Но, в сравнении со свинцовыми белилами они все же имеют ряд недостатков. Например, кроющая способность свинцовых белил значительно выше цинковых, более длительное время высыхания в виде масляной краски. Они склоны к растрескиванию и расслоению. Несмотря на все недостатки, художники чаще всего применяли цинковые белила при составлении сложных смешанных цветов. При использовании в живописи такие свойства цинковых белил, как хрупкость и способность покрываться трещинами, приводят к тому, что картины, написанные с их применением, нельзя сворачивать и они плохо переносят накатывание на вал. Причем нужно также следить за натяжением холста, которое меняется при колебаниях температурно-влажностного режима. При его сжатии или растяжении белила осыпаются.

Началом XX столетия датируется появление титановых белил. Титановые белила – это оксид титана (IV) (диоксид титана, двуокись титана) TiO_2 – амфотерный оксид четырехвалентного титана (на производство чистого титана идет лишь около 5% титановой руды)⁸.

Первый завод по производству титановых белил из природного титанового минерала ильменита $FeTiO_3$ (минерал черного цвета) был построен в Норвегии в 1918 г. Первые промышленные партии белил имели желтый цвет, вследствие чего плохо подходили для живописи. Композитные титановые белила на основе диоксида титана и оксида цинка производили с 1919 г. во Франции. Путем осаждения диоксида титана на матрицу, основу сульфата бария (барита) или сульфата кальция (гипса). В 1920–1921-х гг. компания Weber & Co (США) также начала выпускать композитные титановые белила. А в 1924 г. французская фирма

Lefran (Lefranc&Bourgeois) выпускает титановые белила путем извлечения оксида металла из ильменита и получают физическую композицию в виде внутримолекулярной ассоциации оксида титана с солями бария и кальция. Такая композиция получается в результате мокрого процесса и перекристаллизации. Эти белила имели ряд недостатков: плохая укрывистость и малая плотность. В связи с этим, фирма выпускает новый вид титановых белил с добавлением оксида цинка, которые позволяют увеличить укрывистость и плотность. Так что фактически белые титановые белила стали использоваться художниками лишь в 1922–1925-х гг. До 1925 г. были доступны только композитные титановые пигменты на базе барита или кальцита. Содержащими от 15 до 85% сульфата бария или кальция, а иногда и небольшую примесь окиси цинка, и двуокись титана анатазной. До 1940-х годов двуокись титана выпускалась в кристаллической модификации – анатаз (β -TiO₂) тетрагональной сингонии с показателем преломления ~2,5. Примерно с 50-х гг. – рутиловой структуры. В 60-х гг. краска представляла собой смесь титановых и примерно 25–30% цинковых белил.

Существуют три основных метода получения диоксида титана из его тетрахлорида: гидролиз водных растворов тетрахлорида титана, с последующей термообработкой осадка; парофазный гидролиз тетрахлорида титана, основанный на взаимодействии паров тетрахлорида титана с парами воды при 400 °С; термообработка тетрахлорида (сжигание в токе кислорода) при температуре 900–1000 °С. В России только к началу 40-х г. освоили промышленное производство двуокиси титана. В 60-х г. также выпускала для промышленных целей композит двуокиси титана, который состоял на 70% из сульфата кальция или бария. Первая выпускаемая художественная краска «белила титановые» с 1971–1972-х гг. являлась титаново-цинковой и содержала в своем составе 25% цинковых белил. Важно отметить, что в отличие от европейской, краску выпускали не как масляную, а, как пентамасляную. В начале 80-х г. стали выпускать краску «белила титаново-цинковые алкидные», то есть на синтетическом связующем. С середины 80-х г. ленинградский завод выпускает краску на дегидратированном касторовом масле⁹. В XX в. производство титановых пигментов увеличилось более, чем в 100 раз. И теперь, востребованность в них занимает первое место по всему миру. Титановые белила (TiO₂) имеют два основных плюса: хорошая укрывистость и отсутствие токсичности. Но, эти белила имеют непрочную связь с ультрамарином, кобальтом и краплагом. Сводные данные по хронологии создания некоторых белых пигментов приведены в таблице 1.

Таблица 1

Таблица хронологии создания некоторых белых пигментов по А. И. Косолапову¹⁰

Название и состав	Хронология создания и применения	Примечания
Свинцовые белила (2PbCO ₃ *Pb(OH) ₂)	Известны с античного времени	Применяется во всех живописных техниках, кроме фрески.
Цинковые белила (ZnO)	Первое появление относят к 1770 г., патент с 1796 г. Отдельные партии с 1830 г. (1834 – в акварели). Промышленное производство начинается с 1849 г. В масляной живописи известны с 1890-х гг. В США с добавкой 35% свинцовых белил.	С 1854 года появляется технологическая примесь Mn.
Титановые белила TiO ₂ (TiO ₂ 92–97%, примеси ZnO, Al ₂ O ₃ , SiO ₂ и др.)	Производство с 1916 г. в Норвегии. В Европе до 1925 г. была доступна только окись титана на основе сульфата бария. В России с 1950–1960-х гг.	Применяются во всех техниках. До начала 1940-х гг. выпускали кристаллическую модификацию анатаз, позднее, в связи с изменением способа производства – рути. Температура плавления 1840°С. Обладает высокой кроющей и разбеливающей способностью.
Свинцовые белила Паттинсона (PbCl ₂ *Pb ₃ O ₄)	Известны с 1906 г.	Обладают хорошей кроющей способностью. Имеют буроватый оттенок.

В химической лаборатории Санкт-Петербургского государственного института культуры была тщательно проработана схема систематического анализа некоторых белых пигментов, которая представлена в таблице 2.

Таблица 2

Таблица систематического качественного анализа некоторых белых пигментов

Пробу пигмента взбалтывают с водой и пропускают H_2S		
Пигмент чернеет	Пигмент видимо не изменяется	
Свинцовые белила ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$)	Цинковые белила (ZnO)	Титановые белила (TiO_2)
Проверка:	Новую пробу пигмента обрабатывают 10% CH_3COOH при нагревании	
1) Раствор пигмента в CH_3COOH дает желтые осадки с KJ и $K_2Cr_2O_7$ состава PbI_2 и $PbCrO_4$ 2) Раствор пигмента с H_2SO_4 дает белый осадок $PbSO_4$ 2) При растворении пигмента в кислотах наблюдается шипение и выделение CO_2 3) При прокалке желтеют или краснеют, в зависимости от температуры прокалки	Растворяется полностью	Не растворяется
	Цинковые белила	Титановые белила
	В уксуснокислый раствор пропускают H_2S	В солянокислую вытяжку пигмента (можно не отделять от нерастворимой части) прибавляют H_2O_2 .
	Белый осадок	Оранжевое окрашивание
	Проверка:	Проверка:
	1) Раствор пигмента в разбавленных H_2SO_4 и HCl дает с $K_4[Fe(CN)_6]$ белый осадок 2) При прокаливании пигмента наблюдается пожелтение, исчезающее при охлаждении	1) При энергичном встряхивании с соляной или серной кислотой для получения вытяжки и последующей реакции с металлическим Zn раствор окрашивается в фиолетовый цвет вследствие восстановления $Ti(IV)$ в $Ti(III)$. 2) При прокалке не изменяется.

Систематический анализ позволяет получить достаточно полную информацию о составе образца. Он основан на определенной последовательности выполнения аналитических реакций, при которой каждый ион обнаруживают после того, как будут обнаружены и удалены другие, мешающие его обнаружению ионы. Для идентификации пигментов используют как катионный, так и анионный качественный анализы, разделяя пробу на составляющие по кислотно-основной и сероводородной схемам анализа.

К настоящему времени существует большое количество публикаций, посвященных идентификации белых пигментов. Но всесторонних и исчерпывающих данных все еще можно назвать недостаточно. В связи с чем этот вопрос требует дальнейшего изучения и пополнения наиболее точной информацией. В статье рассмотрены три наиболее часто встречающихся пигмента в живописи: свинцовые, цинковые и титановые. Помимо идентификации указанных белых пигментов при помощи приведенной систематической таблицы посредством микрохимического анализа, изучен вопрос о появлении, распространении и особенностях каждого перечисленного пигмента. Идентификация является только начальной стадией в цепи атрибуции произведений живописи и, опираясь на это, в статье приведены некоторые из найденных источников о времени создания пигментов. Так, при идентификации свинцового пигмента, можно предположить, что исследуемый памятник относится к наиболее древнему и время создания может варьироваться от IV в. н. э., вплоть до конца XVIII в. Именно поэтому исследователь опирается не только на данные, полученные лабораторным путем, но и смежные данные о памятнике. Здесь, немаловажную роль играет основа произведения, манера исполнения, вид красящего вещества и его связующее и прочее. Что касается цинковых белил, то здесь датировка произведения сужается в несколько столетий. Начиная от конца XVIII в. до середины XX в. Титановые белила являются наиболее поздними из рассматриваемых, в связи с чем, датировка произведения варьируется с начала XX в., вплоть до наших дней. При условии, что свинцовые, цинковые и титановые белила не выполнены производственным путем с добавлением синтетических материалов, что безусловно усложняет процесс исследований, но указывает на более поздний период создания.

Примечания

¹ Völz, Hans G.; Kischkewitz, Jürgen; Woditsch, Peter; Westerhaus, Axel; Griebler, Wolf-Dieter; De Liedekerke, Marcel; Buxbaum, Gunter; Printzen, Helmut; Mansmann. "Pigments, Inorganic". Ullmann's Encyclopedia of Industrial Chemistry. Weinheim: Wiley-VCH. doi: 10.1002/14356007.a20_243.pub2.

² Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве. Перевод Г.А. Тароняна. М., 1994. С. 43.

³ Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи. История и исследование. М.: Изобраз. искусство. 1982. С. 82.

⁴ Лукьянов П. М. История химических промыслов и химической промышленности России. Т. IV. Изд. АН СССР. 1955. С. 485.

⁵ Daniel V. Thompson, The Materials and Techniques of Medieval Painting, pp. 90–91.

⁶ Свинцовые белила. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. СПб., 1890–1907. С. 57.

⁷ Казаков Б. И. Цинк. – М.: «Химия и жизнь». № 10. 1970 г. С. 106.

⁸ Рикошинский А. Е. Мировой рынок пигментного диоксида титана. Состояние, тенденции, прогнозы. Лакокрасочные материалы 2002–2003. М.: Редакция еженедельника «Снабженец». 2003. С. 53–61.

⁹ Шестопалова Л. В. Исследования в консервации культурного наследия. Выпуск 2. Материалы международной научно-методической конференции, посвященной 50-летию юбилею ГосНИИР. М., 2008. С. 56.

¹⁰ Косолапов А. И. Естественнаучные методы в экспертизе произведений искусства. Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа. 2015. С. 199–201.

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

УДК 028.5:82.1

Ю. О. Алексеенко

Роль поэзии в развитии личности ребенка

Статья посвящена исследованию в рамках проекта «Растим читателей Измайловской слободы», который стартовал в Детской библиотеке МЦБС им. М. Ю. Лермонтова. В статье рассматривается приобщение детей к поэзии, ее влияние на творческое развитие детей и роль библиотеки в этом процессе.

Ключевые слова: поэзия, дети, любовь, развитие, библиотека

Yulia O. Alekseenko

Role of poetry in child`s personality development

The article is devoted to research in the project «Raising readers of Izmailovskaya sloboda». The project is held on the basis of the Children`s library of ICLN named after M. Y. Lermontov. Introducing children to poetry, the influence of poetry on children`s creative development and role of the library in this process are considered in the article.

Keywords: poetry, children, love, development, library

В первые годы жизни ребенка закладывается его характер, способность и желание к обучению, начинает активно развиваться память. Дети запоминают свои первые стихи еще с самого рождения: это песенки, потешки, прибаутки, загадки, сказки и колыбельные. Психологи утверждают, что чем больше ребенок заучивает стихов, тем выше в будущем будет уровень его культурного развития. От чтения и заучивания стихов напрямую зависит развитие памяти малыша. Наиболее благоприятный период для запоминания стихов – возраст 4–5 лет¹.

Многие ученые и педагоги, занимающиеся вопросами методов развития речи, отмечают огромное положительное влияние поэзии на развитие речи ребенка². Поэтическая речь отличается от разговорной. Она насыщена яркими образами, красочна, фонетически богата. Словесные конструкции в стихах более ритмичны и сложны, что к тому же способствует улучшению чувства ритма. Каждое литературное произведение обогащает словарный запас, т. к. ребенок узнает новые слова и сразу же включает их в свою речь. Знакомство с поэзией является неотъемлемой частью эстетического воспитания. Стихи воспитывают у ребенка особое, трепетное, вдумчивое отношение к литературе, позволяют привить с ранних лет понимание всей красоты слова, мелодии и ритма. Они обостряют чувства, способствуют более эмоциональному восприятию содержания произведения. Умение автора замечать и подчеркивать красоту природы, отношений между людьми, к самому себе, труду и прочим сторонам нашей жизни, так или иначе передается маленькому читателю. С помощью хороших стихотворений у ребенка развиваются тонкое чувство вкуса и умение видеть красоту в повседневности, простых деталях. На языке поэзии говорит душа, и поэтому поэзия помогает не только улучшить детскую память или быстроту мышления, но и сформировать эмоциональный интеллект. Благодаря стихам, маленький читатель видит, насколько разным может быть мир, учится различать оттенки чувств и эмоций и выражать собственные ощущения с помощью слов³. Кроме того, научно доказано, что детям, которые знали большое количество стихов в детстве, в дальнейшей жизни намного проще дается процесс познания⁵. У них более сложные ассоциативные ряды и более высокие показатели интеллектуального развития, чем у их сверстников, которых по каким-либо причинам со стихотворениями не знакомили⁴.

Но что делают библиотеки, чтобы привлечь маленького читателя к поэзии и, соответственно, повысить уровень его культурного развития? Для ответа на этот вопрос

были проанализированы мероприятия, проводимые на базе Детской библиотеки МЦБС им. М. Ю. Лермонтова и направленные на достижение поставленной цели. Ими оказались конкурсы чтецов, являющиеся частью одного проекта. Таким образом можно сформулировать цель данного исследования – выявление роли Детской библиотеки в приобщении детей к поэзии.

Так, библиотека участвует в проекте «Растим читателей Измайловской слободы», в рамках которого и организуется большинство конкурсов⁵. Среди них – «Красочный мир Романа Сефа», «Истории мохнатые, крылатые, хвостатые», «Живое слово о природе», а также «Разукрасим мир стихами», который проводится вне рамок проекта (самостоятельно). Первые три конкурса направлены на аудиторию дошкольников, детей от трех до пяти лет, ведь, как было сказано ранее, это самый благоприятный возраст для запоминания стихотворений. Последний конкурс ориентирован на школьников начальных классов. И школьники, и дошкольники посещают соответствующие образовательные учреждения, расположенные на территории Муниципального образования Измайловское⁶. Во время конкурса «Красочный мир Романа Сефа» участники декламировали произведения советского писателя, поэта, драматурга, переводчика Романа Сефа, создавшего немало талантливых стихотворений для детей, но не ставшего в достаточной мере популярным. «Истории мохнатые, крылатые, хвостатые» – конкурс, где участники зачитывали стихи о всевозможных животных (живых созданиях) самых известных детских поэтов. Среди них: К. И. Чуковский, А. Барто, С. В. Михалков, С. Я. Маршак, Ю. Мориц и другие. Конкурс проводится ежегодно и пользуется успехом у юных чтецов. «Живое слово о природе» было в этом году посвящено творчеству Н. А. Некрасова, которому исполнилось 200 лет. А на конкурсе «Разукрасим мир стихами» участники исполняли стихотворения петербургских поэтов. К подготовке выступления чтецы относились ответственно и со всей серьезностью. Было видно, как они старались вникнуть в суть стихотворения, вжиться в роль и как можно ярче, эмоциональнее передать характер стихотворения. Дети активно жестикулировали, улыбались или хмурились, в соответствии с настроением произведения, из чего можно сделать вывод, что они действительно понимали, о чем читали, и получали удовольствие от процесса. Конкурс чтецов – это всегда праздник, к которому тщательно готовятся все: и дети, и родители, и библиотекари, и, как полагается конкурсу, жюри. Участники уделяли внимание не только содержательной части выступления, но и внешнему виду. Библиотекари украшали специально отведенный зал. Для судейства на каждый конкурс приглашаются члены жюри, среди которых есть и постоянные: заведующая Детской библиотекой МЦБС им. М. Ю. Лермонтова В. И. Ситникова, депутат Муниципального совета Муниципального образования «Измайловское» Л. В. Юркова, методист ГБДОУ детский сад № 133 Адмиралтейского района Санкт-Петербурга А. Ю. Тюпакова. Иногда приглашаются петербургские поэты и писатели. Во время награждения, как правило, выступают творческие, музыкальные или театральные коллективы. Такой подход к организации и проведению мероприятия способствует восприятию конкурса как действительно важного, волнительного, но в то же время радостного события.

Для выявления отношения участников к подобным конкурсам был применен метод экзитпола¹. Дети должны были ответить на два вопроса: Понравилось ли вам участвовать в конкурсе? (да/нет) Будете ли участвовать еще? (да/нет). 100% опрошенных ответили «да» на первый вопрос, и более 80% «да» – на второй. Можно сделать вывод: конкурсы актуальны, востребованы и приносят положительные эмоции. Было также выявлено, что некоторые чтецы, участвовавшие в конкурсе для дошкольников «Истории мохнатые, крылатые, хвостатые», проявили себя во время выступления на конкурсе «Разукрасим мир стихами» для младших школьников. Наблюдается преемственность, что говорит о желании детей продолжать участвовать в таких мероприятиях и эффективности данных конкурсов, ведь с их помощью библиотеке удалось привить любовь к поэзии.

Проект «Растим читателей Измайловской слободы» развивается и продолжает реализовываться, и Детская библиотека по-прежнему остается одной из площадок для проведения конкурсов.

¹ Экзитпол (англ. Exit poll, букв. опрос на выходе) – здесь: процедура опроса после проведения мероприятия в библиотеке с целью выявления отношения к мероприятию и/или потребности в его проведении в будущем.

Подводя итог, можно сказать, что поэзия играет большую роль в развитии личности ребенка. Она помогает познавать мир, смотреть на него с разных сторон, что подчас может привести к новым открытиям. Стихи – это отличное средство развития мыслительных способностей ребенка, его воображения, а также эмоционального интеллекта. Наконец, поэзия приобщает ребенка к красоте, учит видеть ее вокруг себя в разных мелочах, и Детская библиотека воплотила эти теоретические положения на практике.

Примечания

¹ Петрова В. И. Нравственное воспитание в детском саду. Программа и методические рекомендации / В. И. Петрова, Г. Д. Стульник. – Москва : Мозаика-Синтез, 2006. – 72 с.

² Выготский Л. С. Мышление и речь / Л. С. Выготский. – Москва ; Ленинград : Гос. соц.-экон. изд-во, 1934. – 362 с.

³ Запорожец А. В. Психология восприятия ребенком-дошкольником литературного произведения / А. В. Запорожец // Избр. психолог. произведения. – Москва : Просвещение, 1986. – 420 с.

⁴ Гриценко З. А. Литературное образование дошкольников : учеб. для студ. учреждений высш. проф. образования / З. А. Гриценко. – Москва : Издат. центр «Академия», 2014. – 352 с.

⁵ Детская библиотека МЦБС им. М. Ю. Лермонтова : группа ВКонтакте. – URL: <https://vk.com/detlermontov> (дата обращения: 08.01.2023).

⁶ Муниципальное образование Измайловское : группа ВКонтакте. – URL: <https://vk.com/moizspb> (дата обращения: 13.01.2023).

А. В. Засыпкин

**Библиотека имени А. И. Герцена города Калинина
в годы Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.)**

Анализируется деятельность библиотек города Калинина в период Великой Отечественной войны на примере работы Центральной городской библиотеки имени А. И. Герцена. Состояние фонда, штат, агитационная массово-политическая работа описаны на основе архивных документов библиотеки. Освещается экспозиция Музея книги «Я с книгой породнился в дни войны» в контексте сохранения памяти о ВОВ.

Ключевые слова: библиотека им. А. И. Герцена, Великая Отечественная война, фонд, документы, агитационная работа, Музей книги

Alexey V. Zasyepkin

The Library of Kalinin during the Great Patriotic War (1941–1945)

The activity of the libraries of the city of Kalinin during the Great Patriotic War is analyzed on the example of the work of the Central City Library named after A. I. Herzen. The state of the fund, staff, mass-political agitation work are described on the basis of archival documents of the library. The exposition of the Museum of the book «I was related to the book in the days of the war» is highlighted in the context of preserving the memory of the Second World War.

Keywords: A. I. Herzen Library, the Great Patriotic War, funds, documents, propaganda work, Book Museum

История Центральной городской библиотеки имени А. И. Герцена и других библиотек города Калинина в период Великой Отечественной войны отражает общее состояние советских библиотек в тяжелое для страны время. Удивительно, но в годы войны они были открыты для читателей. Великая Отечественная потребовала коренной перестройки всей библиотечной работы – подчинения задачам военного времени. Возникла опасность уничтожения зданий и фондов, находившихся на оккупированной территории и в прифронтовой полосе. Именно такая участь постигла библиотеки, не успевшие эвакуироваться.

Больше всех повезло библиотеке Калининского педагогического института – основной фонд был перенесен ее сотрудниками в подвальное помещение накануне прихода немцев. Всего за время оккупации с 14 октября по 16 декабря 1941 г. потеряно 33 416 томов, т. е. 1/7 часть фонда¹. Областная универсальная научная библиотека Калининской области им. А. М. Горького в октябре 1941 г. была обстреляна прямой наводкой из артиллерийского орудия, вследствие чего полностью разрушено здание библиотеки, в огне пожара погибли все ее фонды (206,5 тыс. экз.), в том числе уникальные коллекции. Остатки книг и оборудования были сожжены и разграблены немцами².

Сильно пострадала библиотека им. А. И. Герцена – ее фонд был частично разграблен, частично уничтожен немецкими войсками во время оккупации, спасти удалось малую часть. Кроме того, в это время были утрачены многие документы, связанные с историей библиотеки. В ее архиве сохранились лишь некоторые записки, акты, планы, отчеты периода 1942–1945 гг.

Не все документы Калининского областного государственного архива успели эвакуировать до прихода немцев. Например, документы Калининского областного методического кабинета за 1935–1941 гг., часть из которых содержала сведения о калининских библиотеках, погибли во время оккупации, материалы за 1942–1945 гг. утрачены: ввиду плохой сохранности, либо уничтожены в связи с истечением срока хранения в 1962 г. В фонде архива сохранились плакаты и методическая литература, изданные методическим кабинетом³.

Сохранившиеся документы в библиотеке, Тверском областном архиве и воспоминания современников свидетельствуют, что и в тяжелые военные годы библиотека им.

А. И. Герцена не прекращала свою деятельность. Уже через две недели после освобождения Калинина, 1 января 1942 г., заведующая библиотекой Н. А. Бенеманская завела инвентарную книгу, озаглавив ее: «Дело №1. Учреждение: библиотека им. А. И. Герцена». А через 2 месяца сделана первая запись: «1. М. Ю. Лермонтов. Избранные произведения, год издания – 1941...»⁴.

Государственный Акт о состоянии библиотеки и о причиненных германской оккупацией убытках свидетельствует о нанесенном ущербе в денежном выражении: на восстановление здания требовалось 2 тыс. рублей, на покупку оборудования и книг – 79 тыс. рублей; в том числе на хозяйственный инвентарь – 7 тыс. рублей и на прочие нужды библиотеки – 15 тыс. рублей. Ремонт уцелевших библиотечных помещений и мебели проводился собственными силами и при участии читателей. С открытия библиотеки после оккупации по сентябрь 1942 г. библиотеку возглавляла Н.А. Бенеманская, она обращалась в различные инстанции с просьбами о помощи, чтобы хоть как-то восстановить библиотечное здание. Собственными силами и при участии читателей производился ремонт помещений⁵.

В архиве «Герценки» хранятся документы, некоторые из которых датированы 1942 г., по ним можно судить о том, какие хозяйственные и финансовые проблемы приходилось тогда решать сотрудникам библиотеки. На заявлении директору мебельной фабрики: «Прошу отпустить для библиотеки материалы, в крайнем случае, обрезки для полок, так как за отсутствием полок нет возможности расставить книги, а, следовательно, и выдать их читателям» – разборчиво написано «Отказать» (март 1942 г.). Благодаря стараниям находчивых и сообразительных библиотекарей вскоре поступило разрешение, подписанное председателем исполкома – разобрать на материалы брошенный ларек на улице Советской, поскольку он находится в бесхозном состоянии и растаскивается⁶.

Доски нужны были для того, чтобы смастерить книжные полки, так как от старого комплекта мебели осталось 5 шкафов, один письменный стол, один квадратный стол и прилавок. Необходимо было разместить 8627 единиц хранения – все, что уцелело из обширного книжного собрания к моменту освобождения Калинина (к сожалению, данных о фонде на период начала войны не сохранилось, последние сведения за 1927 г. – 16 328 экземпляров) и 3370 изданий, – дары читателей во время войны⁷.

В «Герценке» сохранились документы с именами тех, кто подарил книги любимой библиотеке: Г. М. Смирнова – 27 книг, Запенин – 38 книг, Коршунов – 42 книги и других. Собственно, список можно продолжать и сегодня – потомки читателей военных лет продолжают пополнять редкий фонд книгами той поры из своих личных библиотек⁸.

Несмотря на крайне трудное материальное положение, библиотекарки и главные их помощники – читатели самоотверженно работали на информационном фронте – приближали победу, вселяя веру в нее. Число посещений росло, постепенно восстанавливался фонд. Инвентаризация, проведенная в начале 1943 г., показала, что он составляет уже 16 000 документов. Появилось 16 новых стеллажей. В инвентарных списках числятся также «стеллажи старые – 6 шт., самовар и труба самоварная»⁹.

Читатели военного времени в статьях, книгах, стихах искали ответы на сложные и мучительные вопросы, стараясь понять свое время. Библиотека была нужна им, как воздух, сюда они приходили в поисках духовной поддержки, ведь газета стала письмом, адресованным лично им, а книга придавала сил и уверенности в победе¹⁰.

Библиотеки активно участвовали в пропаганде политических и военных знаний. В октябре 1941 г., когда Калинин находился в оккупации, Наркомпрос издал приказ «О работе массовых библиотек в военное время». На следующий год (1942) после освобождения города на базе детской читальни ОУНБ им. А. М. Горького прошли семинары: «Обслуживание детей в военное время детскими, школьными и массовыми библиотеками» (21 апреля); «Проработка приказа Наркома обороны т. Сталина за № 130 от 1 мая и вытекающие из него задачи п/п работы» (12 мая). На семинаре, состоявшемся 2 июня, были подняты вопросы: 1) «Как рецензировать книгу и рецензии на книгу»; 2) «Охрана книжного фонда»; 3) «Приказ Наркомпроса о премировании»; 4) «Группа комплектования»¹¹.

Сотрудники библиотеки имени А. И. Герцена принимали активное участие в агитационной массово-политической работе в период весеннего сева, организуя читки, беседы, политинформации. К мероприятиям привлекался актив: чтецы, беседчики, книгоноши, передвижники, консультанты и т.д. План мероприятий и затем отчет регулярно представ-

лялись в ГОРОНО¹². Библиотекари занимались не только своими прямыми обязанностями и массово-политической работой, сохранилось письмо, адресованное заведующей библиотеки им. А. И. Герцена в августе 1942 г.: «В целях обеспечения Вашего учреждения топливом Исполком Горсовета обязывает Вас не позднее 5 августа 1942 г. направить 2 человек на добычу торфа на второе Городское болото»¹³.

Местные органы народного образования, в ведении которых находились библиотеки, в интересах читателей должны были продлевать часы работы, расширять зоны обслуживания, открывать новые читательские комнаты. В 1942 г. открылась библиотека в районе «Пролетарка», в настоящее время она носит имя С. М. Кирова и наряду с ЦГБ им. А. И. Герцена входит в Муниципальную библиотечную систему города Твери.

Зимой 1941–1942 гг., после освобождения города, в одном из подвалов жилого дома на улице Вагжанова на общественных началах была открыта библиотека Новопромышленного района. В бланке регистрации библиотеки, выданном Комитетом по делам культурно-просветительских учреждений при СНК РСФСР в июне 1945 г., отмечено, что на ее содержание выделено 21000 рублей. В фонде насчитывался 2571 документ, 2 библиотекаря обслуживали 375 читателей. Сегодня эта библиотека также состоит в Муниципальной библиотечной системе города Твери, и с 1975 г. носит имя М. Е. Салтыкова-Щедрина¹⁴.

14 сентября 1942 г. на смену Н.А. Бенеманской, которая перешла на должность библиотекаря, назначается Евгения Яковлевна Косякова, работавшая учителем начальных классов средней школы № 16. В 1943 г. в библиотеке опять меняется заведующая, ей становится С. Орлова, она руководит до июня 1944 г. – до назначения на эту должность Марии Петровны Петровской. Более 26 лет она проработала учителем, и вот уже почти полтора года трудилась в библиотеке. В отчете М. П. Петровской 1945 г. сообщается: в «Герценке» работают три библиотекаря – Н. А. Бенеманская, К. А. Веселова и Н. Г. Позднякова, а с 2 октября 1944 г. штат пополняется техническим работником Е. Н. Соболевой¹⁵.

Из отчета Марии Петровны следует, что помещение имело три комнаты общей площадью 90 м². Книжный фонд – 16650 книг, из них художественных – 3343, политических – 5139, научно-технических – 5664, детских – 2504. Приобретено в 1945 г. – 757 книги. Пополнение шло через Библиотечный коллектор. Для работы библиотеки недостаточно художественной литературы. Массовая работа в 1945 г. включала читки в школе ФЗО № 1 и в школьном общежитии. Читались статьи из газет о героях Великой Отечественной войны, произведения художественной литературы. К датам Красного календаря и на естественнонаучные темы оформлены иллюстрированные выставки.

С началом войны детский отдел, который находился на втором этаже, возможно, перестал функционировать, так как о нем нет численных данных, они появляются с 1944 г. (количество читателей 375, посещаемость 2972, книговыдача 9275). Однако в отчете М. П. Петровская, приводя количество должников с 1942 по 1945 г., рассматривает два отдела, как взрослый, так и детский: в 1942 г. в детском отделе было 18 должников, а в 1943–1947. Из воспоминаний Марии Петровны следует, что условия работы оставались еще очень тяжелыми: «В помещении так холодно, что замерзли чернила, библиотекарям самим приходилось разгружать баржи с дровами»¹⁶.

Во время войны фонды библиотек страны пополнялись новыми, только что изданными книгами. Занимался этим Государственный книжный фонд, который в 1941–1945 гг. вместо запланированных 4 млн экземпляров распределил свыше 10 млн¹⁷. Некоторые из них демонстрируются в Музее книги, открытом в 2013 г. на базе ЦГБ им. А. И. Герцена благодаря стараниям директора МБС г. Твери Елены Павловны Барановой. В нем библиотекари раскрывают сокровища редкого фонда, который на сегодняшний день составляет свыше 6000 изданий, 225 – входят в коллекцию «Книги военного времени». На основе коллекционных изданий разработана экскурсия по экспозиции «Я с книгой породнился в дни войны». Кроме того, книги военного времени играют большую роль в содержательном и визуальном отношении при создании познавательных часов, уроков мужества, часов памяти, виртуальных экскурсий, обзоров, компилятивных фильмов.

В Музее книги ЦГБ имени А. И. Герцена можно увидеть, казалось бы, вовсе не раритетный экземпляр второго тома романа Л. Н. Толстого «Война и мир». Роман выходил и до войны, и после много раз, однако именно эту книгу библиотека бережет как особо ценную реликвию. Причина кроется в ее выходных данных – она подписана к печати в

ОГИЗ 5 декабря 1941 г., в день начала контрнаступления Красной Армии под Москвой. В это время Калинин все еще был оккупирован¹⁸.

Еще один экспонат музея, не ослепляющий своей полиграфией, которому библиотекарки ЦГБ всегда уделяют внимание во время мероприятий, посвященных памяти ВОВ – небольшая книжечка под названием «Калининцы». В ней запечатлена одна из первых историй об освобождении Калинина, о подвигах юных подпольщиков и зверствах немецких солдат. Автор доподлинно неизвестен, известно имя – Ю. Нейман, предположительно, журналист и переводчик Юлия Нейман, которая в те годы работала в журнале «Смена». Напечатана книга в феврале 1942 г. в Москве («Молодая гвардия»), с тех пор не переиздавалась, однако читатели могут ознакомиться с оцифрованной версией на сайте библиотеки. Впрочем, любая книга из коллекции заслуживает отдельного внимания¹⁹.

Войну, которую выиграла наша страна, выиграла и наша литература. Библиотеки как составляющая «третьего фронта» приближали Великую Победу своими повседневными делами, возможно, незаметными на первый взгляд, но полезными и нужными. В мире, наполненном громоханием танков, разрывом снарядов, ревом сирен, был слышен голос – писателя, читателя, библиотекаря.

Примечания

¹ Библиотека Калининского педагогического института в годы Великой Отечественной войны : к 65-летию Великой Победы / авт. ст. И. И. Феоктистова ; оформ., техн. исполнение Т. С. Карпова. Тверь : б. и., 2010. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

² Нароваткина А. Д. Сведения о работе Калининской областной библиотеки им. А.М. Горького за 1941–1945 гг. [Электронный ресурс] // Тверская областная универсальная научная библиотека им. А. М. Горького: [сайт]. URL: <https://tvervov65.tverlib.ru/tounb/01.html> (дата обращения: 15.04.2022).

³ ГАТО. Ф. Р–2930. Оп. 1. Ед. хр. 383, Л. 1.

⁴ Баранова Е. П. Листая страницы времени / Е. П. Баранова, Н. В. Попова // Книги. Библиотеки. История. 2006. № 7. С. 26–29.

⁵ Центральная городская библиотека им. А. И. Герцена 1901–2006: Летопись. Воспоминания. Хроника событий. – Тверь: ЦГБ, 2006. – 70 с.

⁶ Архив МАУ «МБС г. Твери». ЦГБ им. А. И. Герцена. Документы 1942–1945 гг.

⁷ Баранова Е. П. Листая страницы времени... С. 27.

⁸ Архив МАУ «МБС г. Твери»...

⁹ Центральная городская библиотека им. А. И. Герцена 1901 – 2006... С. 9.

¹⁰ Лебедев Т. П. Справка по истории создания библиотеки им. А. И. Герцена // Архив МАУ «МБС г. Твери». 1966. Л. 1–5 (машинопись).

¹¹ Центральная городская библиотека им. А. И. Герцена 1901–2006... С. 8.

¹² Лебедев Т. П. Справка по истории создания библиотеки им. А. И. Герцена...

¹³ Архив МАУ «МБС г. Твери»...

¹⁴ Баранова Е. П. Листая страницы времени... С. 28–29.

¹⁵ Лебедев Т. П. Справка по истории создания библиотеки им. А.И. Герцена...

¹⁶ Архив МАУ «МБС г. Твери»...

¹⁷ Центральная городская библиотека им. А.И. Герцена 1901 – 2006. С. 10.

¹⁸ Баранова Е. П. Листая страницы времени... С. 29.

¹⁹ «Калининцы» библиографический обзор // Муниципальная библиотечная система города Твери [сайт]. 2020. URL: <https://www.mbstver.ru/kalininczy-bibliograficheskij-obzor/> (дата обращения: 18.10.2021).

Е. Ю. Иконникова

Кафедра библиографии ЛГИК в первое послевоенное десятилетие

В статье предпринята попытка восстановить историю кафедры библиографии СПбГИК в течение первых десяти лет после Великой Отечественной войны. В основе использованы архивные материалы СПбГИК из Центрального государственного архива литературы и искусства. В хронологическом порядке изложены факты, касающиеся деятельности кафедры, перечислены наиболее известные аспиранты, преподаватели, ученые, внесшие вклад в развитие кафедры.

Ключевые слова: история кафедры, библиография, книговедение, архивные документы, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Ekaterina Yu. Ikonnikova

Department of Bibliography of LGIK in the first post-war decade

The article attempts to reconstruct the history of the Department of Bibliography of SPBGIK during the first ten years after the Great Patriotic War. It is based on archival materials of SPBGIK from the Central State Archive of Literature and Art. The facts concerning the activities of the department are presented in chronological order, the most famous graduate students, teachers, scientists who have contributed to the development of the department are listed.

Keywords: history of the Department, bibliography, book studies, archival documents, St. Petersburg State Institute of Culture

После войны, летом 1945 г. произошло важное событие в истории Санкт-Петербургского государственного института культуры. По решению Совета Наркома СССР 15 июля институт был восстановлен как Ленинградский государственный библиотечный институт имени Н. К. Крупской¹. До этого времени несколько военных лет институт значился в составе Ленинградского педагогического института им. Герцена, на базе которого был библиотечный факультет. Неимоверными усилиями Екатерины Аркадьевны Горш (1896–1987), выпускницы Комвуза 1925 г., и ее несколькими помощниками был собран педагогический и студенческий состав. Таким образом, 17 сентября 1945 г. в здании на Дворцовой наб., д. 4, открылись двери для студентов на трех факультетах: библиотековедения, библиографии, детских и юношеских библиотек². Деканом факультета библиографии был назначен Николай Степанович Лебедев (1893–1959), историк-византист, библиограф, библиофил, занимавший до войны должность заместителя декана библиотечного факультета. Факультет библиографии включал в себя несколько кафедр: кафедру общей библиографии, общественно-политической библиографии, методики библиографической работы, краевой библиографии. Заведующим кафедрой общей библиографии был снова назначен Александр Петрович Кулаков (1889–1950), руководивший ею вплоть до своей кончины в 1950 г.³. Он возродил кафедру как самостоятельное структурное подразделение. Еще в 1938–1939 гг. он вел занятия по общему библиографическому источниковедению, общей библиографии. В феврале 1939 г. защитил первую в институте кандидатскую диссертацию по специальности «Библиотековедение и библиография». В этом же г. в издательстве политико-просветительского института им. Н. К. Крупской (Комвуза) опубликовал конспект лекций «Общее библиографическое источниковедение», которые до 1950-х гг. являлись основными учебно-методическими материалами для преподавания и изучения библиографии⁴. В учебном плане кафедры были утверждены следующие специальные дисциплины: история книги, общая библиография, русская библиография, иностранная библиография, методика библиографической работы, библиография общественно-политической литературы, библиография художественной литературы, библиография иностранной литературы, библиография естественно-научной литературы, библиография технической литературы. В этом же году в ЛГБИ обратилось руководство Балтийского флота с просьбой создания ускоренного курса обучения для их сотрудников, которые в последствие смогли бы работать

в структуре библиотек ВМФ. Для этого на каждом факультете была создана кафедра военно-морского отделения, где читались помимо основных курсов, также спецкурсы по военно-морской тематике. На кафедре библиографии для этого отделения был введен предмет «библиография военно-морской литературы»⁵. В сентябре 1945 г. по приглашению Е. А. Горш в институт возвратился профессор Михаил Николаевич Куфаев (1888–1948), ранее вернувшийся из Пятигорска, где он в эвакуации работал преподавателем истории в Пятигорском государственном педагогическом институте⁶. С 1 октября 1945 г. его назначили в ЛГБИ заведующим кафедрой истории СССР⁷. Параллельно он вел курс истории книги на всех кафедрах библиотечного факультета. В основу его занятий легли лекции, разработанные М. Н. Куфаевым еще до войны и рассчитанные примерно на 60 учебных часов, а также собственная монография «История русской книги в XIX веке». В то время монография М. Н. Куфаева была единственной крупной обобщающей работой, содержание которой в определенной мере соответствовало задачам курса. С октября 1945 г. начались регулярные заседания кафедр факультета библиографии, в составе которого были Н. С. Лебедев, А. П. Кулаков, Л. Р. Коган, С. А. Рейсер, Я. Х. Якобсон, Б. В. Банк, Т. В. Крюгер, М. Т. Козлова, М. П. Бронштейн, Е. М. Соколова⁸. Работы было много. На тот момент в ЛГБИ не было утвержденных учебных программ. В первое время использовали учебные материалы Московского библиотечного института, хотя эти программы не предусматривали специфики библиотечного образования. Обучение шло, в основном, по общеобразовательным дисциплинам с уклоном на программы для педагогических вузов. Также для обучения по программам МБИ нужны были учебные пособия, которых в ленинградском институте не было. Необходимо было в кратчайшие сроки составлять новые. Л. Р. Коган написал программу «История литературы» применительно к библиографии. На заседании кафедры 15 ноября 1945 г. утвердили учебную программу М. Т. Бронштейн по курсу «Библиография естествознания», в основу которой легла программа МБИ⁹. В программе были отведены лекционные и практические часы для ознакомления с основами естествознания, куда входили математика, астрономия, физика, химия, геология и биология. Это было необходимо для всестороннего обучения будущих библиотечных специалистов. Спустя месяц, в декабре 1945 г. на очередном заседании приняли программу по курсу «Систематизация литературы». Программу составил Б. В. Банк также взяв за основу программу МБИ, но с большими доработками по вопросам количества часов. Этот предмет решили вести на третьем курсе факультета, а не на втором, как предполагалось по московской программе¹⁰. Для эффективного усвоения этого курса было необходимо достаточное количество общенаучных знаний, которыми второкурсники еще не обладали.

Уже в конце 1946 г. в стране наметился курс на увеличение массовых библиотек. В связи с этим факультет был занят пересмотром учебных программ по общей библиографии, библиографии художественной литературы, истории библиографии и истории книги. Была увеличена подготовка по русской литературе – 490 часов, вместо 420. Как следствие на это же количество сократились отраслевые библиографии¹¹. В 1946 г. в институте появилось учебное пособие для заочников А. Д. Эйхенгольца «Общая русская библиография», напечатанное в издательстве МБИ. Он выглядел как библиографический задачник и использовался на практических занятиях¹². В 1949 г. в издательстве ЛГБИ совместно с публичной библиотекой им. М. Е. Салтыкова-Щедрина вышел библиографический указатель М. П. Бронштейн «О передовой биологической науке». Через год М. П. Бронштейн опубликовала рекомендательный указатель литературы «В помощь изучающим книгу К. А. Тимирязева «Жизнь растения»»¹³. По курсу истории была увеличена часть, касающаяся историко-культурного наследия, таким образом, появилась возможность увеличить курс по истории книги, сделав акцент на культурную составляющую истории СССР. Также по предложению Я. Х. Якобсона, который вместе с М. Н. Куфаевым читал этот курс, был увеличен раздел «история советской книги»¹⁴.

В первый же учебный послевоенный год в институте была восстановлена аспирантура, куда в сентябре 1945 г. на кафедру общей библиографии приняли двух человек – Иосифа Евсеевича Баренбаума (1921–2006) и Татьяну Ефимовну Давыдову¹⁵. Был создан студенческий научно-исследовательский кружок, работал кабинет библиографии под руководством Т. И. Дурановской¹⁶. Согласно отчету НИР за 1947 г. на факультете библиографии числились аспиранты: В. Г. Краснова, З. И. Свиридова, Т. Т. Краснова, Т. Е. Давы-

дова, И. Е. Баренбаум, И. А. Мохов, А. А. Ильина, Н. Г. Чагина, В. А. Поцелуева. Научными руководителями были назначены М. Н. Куфаев, А. П. Кулаков, Л. Р. Коган¹⁷. В 1949 г. в аспирантуру поступил Абрам Ильич Барсук (1918–1984) – библиограф и книговед¹⁸. Важным событием в научной жизни института явилось разрешение в 1947 г. Ученому совету ЛГБИ на право приема к защите диссертаций и присуждения ученой степени кандидата педагогических наук по библиотековедению и библиографии¹⁹. В 1950 г. на смену А. П. Кулакову заведующим кафедрой был назначен Иван Андреевич Мохов (1906–1968), выпускник аспирантуры ЛГБИ, защитивший в 1951 г. диссертацию на тему «Массовая литература по обработке металлов резанием в годы построения социализма в СССР» на соискание ученой степени кандидата педагогических наук по специальности «библиография» (РГБ). В этот период была введена отраслевая специализация подготовки кадров, поэтому общий курс библиографии был разделен на отраслевые. В связи с чем появились такие дисциплины как: основы советской библиографии, библиография художественной литературы, библиография общественно-политической, технической, исторической и художественной литературы. К профильным дисциплинам также относились: библиотековедение, библиотечные каталоги, история книги, литература стран народной демократии, литература народов СССР. Помимо специальных предметов на кафедре читали также общеобразовательные курсы: основы марксизма ленинизма, политэкономия, диалектический и исторический материализм и историю СССР, историю западных стран, введение в литературоведение, русскую и зарубежную литературу, психологию, педагогику, иностранный язык, физкультура, основы культурно-просветительской работы. Много было семинарских занятий. По своему усмотрению студенты могли посещать факультативные дисциплины на выбор: иностранный язык, основы полиграфического производства, библиография естественно – научной, технической, зарубежной литературы, история русской критики, история искусств, история русской литературы²⁰. В начале 50-х гг. факультет библиографии активно работает над созданием учебных пособий. В 1953 г. в издательстве ЛГБИ вышел сборник лекций И. А. Мохова «Производственная литература : лекции для студентов-заочников по курсу «Библиография технической литературы», через год институт опубликовал курс лекций М. А. Брискмана «Введение в библиографию» по дисциплине «Общая библиография», также в издательстве Госкультпросветиздат вышло учебное пособие «Персональная библиография художественной литературы [учебное пособие для библиотечных институтов по курсу «Библиография художественной литературы]». Это коллективная работа сотрудников факультета библиографии Б. Я. Бухштаба, В. А. Ефимовой, А. К. Ильиной, К. Д. Муратовой. В этот период С. А. Рейсер работает над созданием учебного пособия «Хрестоматия по русской библиографии с XI века по 1917 г.»²¹. После кончины М. Н. Куфаева в 1948 г. некоторое время курс истории книги читал ученый секретарь Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина Я. Х. Якобсон. Однако вскоре, в связи с тем, что к этому времени оканчивали аспирантуру первые аспиранты по истории книги, чтение курса было поручено им²². В архиве СПбГИК сохранились стенограммы лекций Т. Е. Давыдовой по истории книги, а также ее конспект на тему: «Печать в годы гражданской войны и иностранной военной интервенции»^{23,24}. В 1950 г. она защитила диссертацию «Литературно-издательский отдел Наркомпроса и его место в истории советской книги».

С 1954 г. курс истории книги читает И. Е. Баренбаум, защитивший в 1953 г. диссертацию «Свобода печати в теории и практике французской революции 1848 года» на соискание ученой степени кандидата исторических наук. В начале своей педагогической карьеры И. Е. Баренбаум для чтения своих лекций брал за основу материалы, наработанные М. Н. Куфаевым, в том числе его монографию по истории русской книги. На основании этой работы И. Е. Баренбаум составил курс на тему «Русская книга в первой половине 19 века»²⁵. Несмотря на то, что в этот период возрождался интерес к истории книги и к книговедению, в институте был создан научный кружок Истории книги, которым руководила Т. Е. Давыдова, никаких новых учебных материалов по этой дисциплине не было²⁶. Только в 1955 г. в издательстве «Москва» вышел учебник И. Е. Кацпржак «История письменности и книги», но он предназначался для учащихся московского редакционно-издательского техникума и не подходил для вузовской программы. Несмотря на это учебник использовался как дополнительный материал по этой

дисциплине. После 1953 г. в связи с политическими изменениями в стране было принято решение, что библиотекарь должен заниматься не узкопрофильным направлением, а быть универсалом, то есть специалистом для массовых библиотек. В ЛГБИ была проведена реформа, в результате которой факультеты были слиты в единый библиотечный факультет с различными кафедрами.

Примечания

¹ Отчет о научной работе института за 1945-1950 гг. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-327. Оп. 1-1. Ед. хр. 818. Л. 1.

² Там же.

³ Протоколы заседаний кафедры библиографии. Там же. Ед. хр. 740. Л. 1.

⁴ Планы и программы по курсу «Библиография» на библиотечном факультете, по общему курсу библиографии по курсу «Библиография марксизма-ленинизма». 1938 г. Там же. Ед. хр. 697. Л. 2-6.

⁵ Планы учебные 4 курса факультетов: библиотековедения, библиографии, детских и юношеских библиотек, военно-морского отделения, факультетов библиотекведения и библиографии. Объяснительная записка. 1945-1946 уч. год. Там же. Ед. хр. 741. Л. 2.

⁶ Куфаев М. Н. 1937-1946. ОАД РНБ. Ф.10/1. Л. 4.

⁷ Куфаев М. Н. ЦГАИПД СПб. Ф. Р-1728. Оп. 1-83. Ед. хр. 661322. Л. 1.

⁸ Протоколы заседаний кафедры библиографии. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-327 оп. 1-1. Ед. хр. 740. Л. 1, 3, 8.

⁹ Там же. Л. 5-6.

¹⁰ Там же. Л. 9.

¹¹ Протоколы заседаний кафедры библиографии. 1947 год. Там же. Ед. хр. 765. Л. 5.

¹² Там же. Л. 11, 13.

¹³ Отчет о научной работе института за 1945-1950 гг. 1950 год. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-327. Оп. 1-1. Ед. хр. 818. Л. 8.

¹⁴ Протоколы заседаний кафедры библиографии. 1947 год. Там же. Ед. хр. 765. Л. 24.

¹⁵ Сведения о работе аспирантуры за 1949-1950 уч. год. 1949 год. Там же. Ед. хр. 809. Л. 5.

¹⁶ Протоколы заседаний кафедры библиографии. 1947 год. Там же. Ед. хр. 765. Л. 32.

¹⁷ Там же. Л. 38, 43.

¹⁸ Сведения о работе аспирантуры за 1949-1950 уч. Год. 1949 год. Там же. Ед. хр. 809. Л. 3.

¹⁹ Отчет о научной работе института за 1945-1950 гг. 1950 год. Там же. Ед. хр. 818. Л. 2.

²⁰ Учебные планы на 1950-1951 уч. Год. 1950 год. Там же. Ед. хр. 824. Л. 6-8.

²¹ Отчет о работе кафедры библиографии за 1954-1955 учебный год. 1954 год. Там же. Оп. 1-2. Ед. хр. 1039. Л. 14.

²² Штатный формуляр профессорско-преподавательского состава института на 1954-1955 учебный год. 1954 год. Там же. Оп. 1-2. Ед. хр. 1071. Л. 6.

²³ Стенограммы лекций преподавателя Давыдовой Т. Е. по курсу истории книги на тему: «Печать в годы гражданской войны и иностранной военной интервенции». 1952 год. Там же. Оп. 1-2. Ед. хр. 923.

²⁴ Конспекты лекций преподавателя Давыдовой по курсу истории книги. 1955 год. Там же. Оп. 1-2. Ед. хр. 1330.

²⁵ Конспект лекций преподавателя И. Е. Баренбаума на тему: «Русская книга в первой половине 19 века». 1954 год. Там же. Оп. 1-2. Ед. хр. 1034.

²⁶ Отчет о работе кафедры библиографии за 1954-1955 учебный год. 1954 год. Там же. Оп. 1-2. Ед. хр. 1039. Л. 20.

Д. И. Коберник

Электронно-библиотечные системы и электронные библиотеки вузов культуры

В статье исследуются электронные библиотечные системы (ЭБС) и электронные библиотеки (ЭБ), используемые в вузах культуры, вузов искусств и вузов культуры и искусств. Описываются ограничения, связанные с малым количеством оцифрованных документов в ресурсах ЭБС, отсутствием необходимого издания и исчезновением из открытого доступа.

Ключевые слова: электронно-библиотечные системы, электронные библиотеки, электронные информационно-образовательные ресурсы, библиотеки вузов культуры и искусств, Интернет, глобальная сеть, открытый доступ

Danil I. Kobernik

Electronic library systems and electronic libraries of universities of culture

The article examines electronic library systems (EBS) and electronic libraries (EB) used in universities of culture, universities of arts and universities of culture and arts. The paper describes the limitations associated with the small number of digitized documents in the EBS resources, the lack of the necessary publication and the disappearance from open access.

Keywords: electronic library systems, electronic libraries, electronic information and educational resources, libraries of universities of culture and arts, Internet, global network, open access

Современный образовательный процесс вуза связан с внедрением и использованием электронно-библиотечных систем (ЭБС) и электронных библиотек (ЭБ). Они могут быть доступны не только через Интернет, но и через локальные сети конкретного института. Однако для локального доступа пользователю необходимо находиться в читальном зале вузовской библиотеки. Для этого необходимо очно зарегистрироваться и посещать библиотеку в часы работы. Из-за этого студенты заочной формы обучения оказываются менее информированными. Этим недостатком лишен Интернет, который доступен всем пользователям вне зависимости от места проживания и времени суток¹.

Как отметил директор ЭБС «Университетская библиотека онлайн» К. Н. Костюк, свободный Интернет является основным конкурентом ЭБС. Студенты и даже преподаватели чаще пользуются интернет-поиском в Google, который в сравнении с ЭБС располагает гораздо большим количеством данных и является на порядок информативнее. Одна или две ЭБС не всегда могут решить образовательные и исследовательские задачи, поэтому ряд вузовских библиотек подключен одновременно к нескольким ЭБС. Например, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (СПбГИК) подключен к ЭБС «Университетская библиотека онлайн», «Лань», «Профи-Либ» и «Юрайт»². Так библиотеки дополняют недостающие по каким-либо причинам в одной ЭБС электронные информационно-образовательные ресурсы.

При проведении исследования 17 сайтов российских вузов культуры, вузов искусств, вузов культуры и искусств был осуществлен сравнительный анализ приобретенных по подписке электронно-библиотечных систем и электронных библиотек. Выявлено, что наиболее часто вузовские библиотеки этого профиля используют ЭБС «Лань» (29,3%) и «Университетскую библиотеку онлайн» (22,4%). Высокий процент подключения к ЭБС «Университетская библиотека онлайн» связан с тем, что она предоставляет возможность размещения научных работ сотрудникам вуза, заключившего договор о сотрудничестве. ЭБС «Лань» специализируется на выпуске учебной литературы по широкому спектру дисциплин, включая гуманитарные, и предоставляет электронные версии всех книг, вышедших в издательстве, а также коллекции полнотекстовых файлов других издательств.

Помимо этого, многие вузы пользуются ресурсами Национальной электронной библиотеки (43,7%) и eLIBRARY.RU (37,5%). Они являются наиболее популярными ЭБ и знакомят студентов с российскими и иностранными научными публикациями.

Аспект обращения обучающихся к подписным ресурсами ЭБС и ЭБ был изучен на примере библиотеки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Пермского государственного института культуры» (ПГИК). Опрос студентов проведен в рамках выпускной квалификационной работы (уровень бакалавриата) «Электронные библиотеки – информационный ресурс традиционных библиотек», выполненной в 2022 г. автором статьи. Установлено, что студенты, которые обращаются к услугам вузовской библиотеки, преимущественно используют eLIBRARY.RU (38,8%), «Университетскую библиотеку онлайн» (22,4%) и «Лань» (28,6%).

Студенты также отметили недостатки ЭБС и ЭБ, которые связаны с малым количеством оцифрованных документов (55,1%) и отсутствием в коллекции необходимого издания (59,2%). Важно помнить, что многим нужна актуальная информация, а для этого надо постоянно пополнять электронные фонды и открывать доступ к различным изданиям в ЭБС и ЭБ.

По мнению исполнительного директора Ассоциации региональных библиотечных консорциумов (АРБИКОН) А. И. Племянка, электронно-библиотечным системам необходимо создавать у себя технологии, позволяющие встроиться в существующую ЭИОС каждого вуза. Кроме того, не стоит забывать, что документы в ЭБС должны быть достоверными, доступными и целостными. Директор научной библиотеки Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова Г. Л. Шаматонova, отметила серьезную проблему, которая связана с тем, что книга, включенная в рабочую программу дисциплины, в середине учебного года исчезает из открытого доступа или появляется в другой ЭБС. Из-за этого преподаватель может попросить приобрести традиционный учебник³.

В заключении можно отметить, что вузовские библиотеки, развивая ресурсную базу информационного обслуживания, сконцентрировали свое внимание на электронных библиотечных системах и стали активно их использовать. Однако количество документов и контент существующих ЭБС не в полной мере может удовлетворить обучающихся.

Ориентируя политику комплектования на внешние (подписные) ресурсы, вузовским библиотекам стоит задуматься о том, что документ может пропасть из открытого доступа. Агрегаторам ЭБС следует помнить, что формируемые ими ресурсы не должны ограничиваться образовательными целями. Важно создавать предпосылки и возможности для организации серьезной научной работы, в том числе с мультимедийными ресурсами, открытыми данными науки, активизируя таким образом процесс обучения.

Не стоит забывать об уязвимости оцифрованных материалов, связанной с нарушением авторских прав и компьютерными вирусами, из-за которых можно потерять большое количество документов. Нужно уметь минимизировать данные ограничения ЭБС и ЭБ. Тогда открытые данные, авторитетные научные и учебные издания будут доступны каждому в электронном формате.

Примечания

¹ Демина М. Н. Электронные информационно-образовательные ресурсы библиотек вузов культуры и искусств / М. Н. Демина, Л. Г. Тараненко // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка»: вестник КемГУКИ: [официальный сайт]. 2013. № 22. С. 116–124. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/elektronnye-informatsionno-obrazovatelnye-resursy-bibliotek-vuzov-kultury-i-iskusstv/viewer> (дата обращения: 14.11.2022).

² Электронные библиотечные системы (ЭБС) // Санкт-Петербургский государственный институт культуры: [официальный сайт]. 2022. URL: <https://spbgiik.ru/biblioteka/elektronnye-resursy/> (дата обращения: 14.11.2022).

³ Не только контент: новые ценности ЭБС в вузе // Университетская книга: [официальный сайт]. 2019. URL: <http://www.unkniga.ru/biblioteki/vuzbiblio/9678-ne-tolko-kontent-novye-tsennosti-ebc-v-vuze.html> (дата обращения: 14.11.2022).

Ю. Д. Кондратьева

**Библиотеки университетов эпохи Просвещения:
роль в формировании образовательной системы**

В статье представлена сводная характеристика деятельности библиотек университетов Европы (Парижского (Сорбонны), Болонского, Кембриджского, Оксфордского, Лейденского, Геттингенского), США (Гарвардского и Йельского) и Российской империи (Петербургского и Императорского Московского) в эпоху Просвещения. Аспектами сравнительного анализа являлись организация, состав и источники комплектования фонда библиотек; особенности справочно-поискового аппарата, библиотечного обслуживания, формирования штата библиотеки и существующих должностей библиотечных работников. Сделаны выводы о том, что в период Просвещения деятельность библиотек университетов Европы, США и Российской империи имела как отличительные особенности, так и общие черты. Отличительными чертами были организация и состав фонда, зависящие от специфики учебной и научной работы университета, а также преобладание одного из способов комплектования фонда. Общими для всех библиотек были основные принципы создания справочно-поискового аппарата, обслуживания читателей и выбора штата библиотеки.

Ключевые слова: библиотеки университетов, история библиотек университетов, университеты Европы, университеты Российской Империи, университеты США

Yulia D. Kondrateva

**Enlightenment university libraries:
role in shaping the educational system**

The article presents a summary of the activities of the libraries of the universities of Europe (Paris (Sorbonne), Bologna, Cambridge, Oxford, Leiden, Göttingen), the USA (Harvard and Yale) and the Russian Empire (Petersburg and Imperial Moscow) in the Age of Enlightenment. Aspects of the comparative analysis were the organization, composition and sources of acquisition of the library fund; features of the reference and search apparatus, library services, the formation of the library staff and existing positions of library workers. It is concluded that during the Enlightenment, the activities of the libraries of universities in Europe, the USA and the Russian Empire had both distinctive features and common features. Distinctive features were the organization and composition of the fund, depending on the specifics of the educational and scientific work of the university, as well as the predominance of one of the methods of fund acquisition. Common to all libraries were the basic principles of creating a reference and search apparatus, serving readers and choosing library staff.

Keywords: university libraries, history of university libraries, European universities, universities of the Russian Empire, US universities

Просвещение – исторический период, в который университетское образование, а, следовательно, и деятельность университетских библиотек получили огромное развитие. На этом этапе библиотека университета становится одним из ключевых сегментов высшего учебного заведения, играющим значимую роль в получении необходимой информации.

Важно отметить, что эти библиотеки невозможно рассматривать отдельно от университетов, так как именно с развитием университетского образования менялись их функции – библиотека подстраивалась под изменяющиеся потребности студентов, следовательно, менялась и социальная роль библиотек.

Целью представленного исследования являлось составление сводной характеристики деятельности библиотек университетов разных стран эпохи Просвещения и выявление различий, имеющих в этой деятельности в связи с разными подходами к образованию, степенью научно-технического развития и др. Для достижения поставленной цели использован метод сравнительного анализа.

В ходе проведения исследования университеты Просвещения были отобраны по географическому признаку: университеты Европы, США и Российской империи. Был проведен сравнительный анализ как старейших университетов Европы (Болонский, Парижский,

Оксфордский, Кембриджский, Лейденский), так и университетов Европы (Геттингенский и Йенский), США (Гарвардский и Йельский) и Российской империи (Петербургский и Московский), которые были основаны в эпоху Просвещения.

Аспектами сравнительного анализа являлись:

- Организация, состав и источники комплектования фонда библиотеки.
- Формирование и состав справочно-поискового аппарата.
- Библиотечное обслуживание.
- Формирование штата библиотеки и существующие должности библиотечных работников.

Далее охарактеризуем результаты проведенного анализа деятельности библиотек университетов Европы, США и Российской империи в эпоху Просвещения.

В качестве общих особенностей, присущих библиотекам университетов Европы – Парижского (Сорбонны), Болонского, Кембриджского, Оксфордского, Лейденского, Геттингенского – можно отметить следующее. В отличие от библиотек эпохи Средневековья, в которых фонд комплектовался за счет даров и пожертвования, фонд библиотек периода Просвещения комплектовался за счет университетского издания учебной и научной литературы, перевода с латинского языка на национальные. Он был организован в соответствии с науками (областями знаний) и преподаваемыми дисциплинами¹.

В отличие от библиотек эпохи Средневековья, в которых была распространена расстановка фондов в соответствии с античной классификацией «семи свободных искусств», расположение фондов осуществлялась по отраслям знаний и ведению систематического каталога. В библиотеках Средневековья в фондах часто присутствовала теологическая литература и нередко была литература в области схоластики вне зависимости от преподаваемых дисциплин университета. В период Просвещения состав фонда, напротив, стал зависеть от преподаваемых дисциплин, а также специфики научно-исследовательской работы, которая велась на базе университета. Также в фонде могли присутствовать издания на латыни, которые затем переводились на национальные языки и уникальные рукописные книги².

В эпоху Средневековья справочно-поисковый аппарат библиотеки могут отсутствовать, и лишь в некоторых библиотеках были алфавитные каталоги. В эпоху Просвещения справочно-поисковый аппарат получил значительное развитие. Разрабатывались следующие каталоги: алфавитные и более сложные систематические, в которых описания документов располагались по отраслям знания в соответствии с определённой системой классификации, а материал располагался в логической последовательности от общего к частному.

В Средневековье библиотеки университетов не были общедоступными: они обслуживали ограниченный круг лиц, и большинство литературы не выдавалось на дом. В эпоху Просвещения библиотека была ориентирована на обслуживание науки в целом, всех ее отраслей и направлений, а не ученых, проводивших отдельные исследования, что было характерно для науки этого периода. Она, напротив, становится гораздо более общедоступной. За счет большого количества экземпляров учебных и научных пособий, большинство литературы выдавалось на дом³.

Должность библиотечаря и в эпоху Средневековья, и в эпоху Просвещения оставалась выборной. Если в Средневековье эту должность занимал один из профессоров или священнослужителей, то в период Просвещения библиотечарями становились активно действующие ученые.

Университеты США (Гарвардский и Йельский) и их библиотеки появились позже, чем первые европейские высшие учебные заведения, поэтому они во многом позаимствовали у них структуру и организацию работы. Фонд комплектовался за счет пожертвований, даров, книгообмена и университетского издания литературы. Он был организован в соответствии с преподаваемыми дисциплинами, областями искусства, теологии и гуманитарных наук. Основную часть фонда составляла литература в области теологии, искусства, гуманитарных наук. Также присутствовало некоторое количество латинской юридической и медицинской литературы⁴.

Справочно-поисковый аппарат был представлен в виде систематического каталога и алфавитного указателя. Ему уделялось большое внимание, что упрощало процесс поиска нужной литературы. Большинство литературы выдавалось на дом, однако присутствовали

книги, которые не выдавались студентам даже в читальном зале и были доступны только для преподавателей и священнослужителей.

Должность библиотекаря также была выборной. Его избирал совет университета с учетом мнения церкви ввиду изначальной теологической направленности университетов США.

Важно отметить и то, что в эпоху Просвещения появляются первые университеты и их библиотеки в Российской империи – Петербургский и Императорский Московский университеты. Эти ВУЗы и их библиотеки и получили достаточно быстрое развитие.

Фонд библиотек комплектовался за счет получения академических изданий (с конца XVIII в. – всех изданий, выпускаемых в Российской империи), изданий университетских типографий, крупных пожертвований и даров, книгообмена, издания и перевода литературы университетом.⁵ Расстановка фонда была систематической и зависела от принадлежности литературы к области науки и изучаемой дисциплине. В фондах, как правило, преобладала литература в области математики, юриспруденции, анатомии, военных наук, литература по искусству, культурологии и истории, а также научная литература по естественным и техническим наукам⁶.

Справочно-поисковый аппарат изначально был представлен в виде систематического каталога русских и иностранных изданий, а также алфавитного указателя⁷.

Библиотеки занимались обслуживанием государственных деятелей, студентов, преподавателей и ученых. Как правило, штат библиотеки состоял из библиотекаря и его помощника⁸.

Можно сделать выводы, что в период Просвещения деятельность библиотек университетов Европы, США и Российской империи имела как отличительные особенности, так и общие черты. Отличительными чертами были организация и состав фонда, зависящие от специфики учебной и научной работы университета, а также преобладание одного из способов комплектования фонда. Общими для всех библиотек были основные принципы создания справочно-поискового аппарата, обслуживания читателей и выбора штата библиотеки.

Наука и образование получили большое развитие в эпоху Просвещения. При этом в разных странах они развивались со своими особенностями. Библиотеки в эту эпоху отличались быстрым развитием и совершенствованием своей структуры. Именно они стали играть ключевую роль в полноценном информационном обеспечении научной и образовательной деятельности.

Примечания

¹ Библиотечное дело в эпоху просвещения (XVIII век) : [раздел сайта]. 2019. URL: <https://docplayer.com/31359872-Biblioteki-v-epohu-prosveshcheniya.html>. (дата обращения: 30.10.2022).

² Библиотеки в эпоху Просвещения : [раздел сайта]. 2020. URL: https://library.pdpu.edu.ua/images/2016/Istoriya_bibl/15.pdf (дата обращения: 27.10.2022).

³ Володин Б. Ф. Всемирная история библиотек: монография. Санкт-Петербург: Профессия, 2004. 432 с.

⁴ Гарвардский университет: история, факультеты и специальности. URL: <https://usamagazine.ru/garvardskijuniversitet/https://usamagazine.ru/garvardskij-universitet/> (дата обращения: 30.10.2022).

⁵ Библиотека Академии наук. URL: <http://www.ras.ru/library/history2.php> (дата обращения: 27.10.2022).

⁶ Геннади Г. Н. Библиотека Императорского Московского университета. Москва: Унив. тип., ценз. 1858. 19 с.

⁷ Научная библиотека МГУ имени М. В. Ломоносова. URL: <https://nbmgu.ru/about/history/> (дата обращения: 30.10.2022).

⁸ Константинов Г. Н. Университеты, общество знания и парадоксы образования / Г. Н. Константинов, С. Р. Филонович // Вопросы образования. 2005. № 1. С. 106–126.

Е. Р. Микаелян

Актуализация традиционных форм культурно-досуговых мероприятий для молодежи в общедоступных библиотеках в противовес поиску новых

Проблема поиска актуальных и релевантных форм молодежных мероприятий является одной из важнейших в современной библиотечной среде. Поднимается вопрос о необходимости пересмотра принципов и методики организации традиционных форм мероприятий вместо изобретения новых. Проведенное исследование демонстрирует основные требования, на которые должен опираться библиотекарь при организации релевантного и интересного мероприятия или проекта для молодежи. Этими требованиями являются: привлечение профильных специалистов к организации тематических мероприятий; изучение интересов целевой аудитории и выбор актуальной для нее тематики мероприятий; уход от формальной и строгой атмосферы мероприятий; активное продвижение мероприятия среди целевой аудитории.

Ключевые слова: библиотеки, молодежь, библиотечные мероприятия, библиотечные проекты

Evgeniya R. Mikaelyan

Actualization of traditional forms of cultural and leisure activities for young people in public libraries as opposed to finding new ones

The problem of finding relevant forms of youth activities is one of the most important in today's library circles. The article raises the question of the necessity to reimagine the principles and methods of organizing traditional forms of events instead of inventing new ones. The study demonstrates the basic requirements that a librarian must rely on when organizing a relevant and interesting event or project for young people. These requirements are the following: the need to involve subject matter experts in the organization of themed events; the need to study the interests of the target audience and the choice of relevant topics of events for them; the need to move away from the formal and rigid atmosphere of the events; the need to actively promote the event among the target audience.

Keywords: libraries, youth, library events, library projects

Вопрос привлечения молодой аудитории в библиотеку является одним из доминирующих в библиотечной среде. Сегодня этой проблеме посвящаются выступления на профессиональных конференциях, многочисленные статьи, а работе с молодежью обучают на множестве библиотечных тренингов и семинаров. Помимо продвижения книжного фонда и пропаганды чтения среди молодежи, библиотекари стараются привлечь молодых читателей посредством создания на базе библиотеки открытой и дружелюбной площадки для реализации молодежных проектов и проведения культурно-досуговых мероприятий. Это толкает библиотечных сотрудников на постоянный поиск и изобретение современных, креативных и необычных форм мероприятий, которые были бы интересны молодому читателю. Однако во многих случаях результаты внедрения таких проектов оказываются неуспешными: недостаточная посещаемость, отсутствие интереса у целевой аудитории. Этот разрыв между ожидаемым и реальным обуславливает необходимость поиска действительно актуальных форм организации культурно-досуговых мероприятий и проектов, направленных на молодую аудиторию, или как минимум поиска и коррекции методических и организационных ошибок в уже существующих.

В рамках данной статьи мы постараемся ответить на вопрос, является ли причиной незаинтересованности молодежи в предлагаемых библиотекой мероприятиях именно устаревание традиционных форм мероприятий (как, например, лекция или встреча с приглашенным гостем), и решает ли проблему привлечения молодежи поиск, изобретение и внедрение вместо них новых и «креативных» форм (как, например, библио-кросс или библио-аукцион).

Нам необходимо понять, что привлекает, а что отталкивает молодежь в тех формах мероприятий, которые на сегодняшний день проводятся в библиотеке, и что мы можем сделать, чтобы свести к минимуму отторжение, добиться лояльности и заинтересованности молодой аудитории без необходимости отхода от традиционных библиотечных функций.

Одним из постоянных барьеров между библиотеками и ее молодой аудиторией является проблема межпоколенческих коммуникаций и межпоколенческого восприятия информации, медиа и медиапотребления. Каждому поколению присущи определенные характеристики, которые отличают его от предшествующих. Эти характеристики отражаются в личностных чертах, ценностях, межличностных отношениях, мотивации, личной поколенческой культуре, а также персональной оценке и переоценке всего, что было изобретено и предлагается нынешнему поколению предшествующими¹.

В связи с этим большинство «креативных» форм, которые используются библиотеками для привлечения молодежи и кажутся необычными, актуальными и интересными для самих сотрудников, могут являться устаревшими, неинтересными, а, порой, и отталкивающими для целевой аудитории. Это связано с проблемой межпоколенческих коммуникаций, а именно с тем, что в большинстве своем культурно-социальный фон сотрудников библиотек отличается от культурно-социального фона молодежи.

При этом нельзя сказать, что причиной является именно нежелание молодых людей посещать библиотеки. Согласно социологическому исследованию, проведенному в 2017 г. Белгородской государственной универсальной научной библиотекой², подавляющее большинство молодых читателей хотели бы видеть библиотеку за рамками ее основополагающей функции и иметь возможность проводить в библиотеке свой досуг, участвовать в досугово-рекреационных мероприятиях³.

Согласно результатам анкетирования, представленным в статье, на вопрос «Какие дополнительные услуги должна предоставлять библиотека молодежи?» из 3627 респондентов (старшеклассников средних общеобразовательных школ Белгородской области) 33% опрошенных хотели бы видеть в стенах библиотеки большее количество молодежных акций и мероприятий, 24,6% опрошенных хотели бы участвовать в просмотрах кинофильмов с последующим обсуждением, а 22,9% хотели бы иметь возможность играть в настольные игры.

Данное социологическое исследование является наглядным примером того, насколько большую роль сегодняшние библиотеки играют в содействии не только информационному образованию молодежи, но и досугово-рекреационному.

Сотруднику библиотеки в процессе организации молодежного проекта или мероприятия требуется принять решение о выборе формы и тематики мероприятия. Для принятия правильного решения стоит обратить внимание на требования, предъявляемые на сегодняшний день самой молодежью к библиотечным мероприятиям. Оптимальным вариантом является проведение опроса среди целевой аудитории библиотеки с привлечением студентов и учеников близлежащих школ, техникумов, лицеев и других учебных заведений. Это позволит решить одновременно две задачи: во-первых, набрать необходимое количество респондентов для репрезентативной выборки; во-вторых, прокламировать услуги библиотеки среди целевой аудитории.

В январе 2022 г. на базе ЦБС Приморского района ЦРБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина нами было проведено социологическое исследование в форме анкетирования. Целью исследования было определить влияние различных факторов организации библиотечных мероприятий на принятие пользователем решения об участии (или же неучастии) в этих мероприятиях. Анкетирование проводилось среди молодежи в возрасте от 15 до 35 лет. Среди опрошенных были как читатели библиотеки, так и сторонние респонденты, не записанные в библиотеку и не посещающие библиотеки на постоянной основе. Анкета распространялась на кафедрах библиотеки, среди нескольких близлежащих к библиотеке учебных заведений, а также средствами сети Интернет на популярных молодежных площадках: «ВКонтакте», Twitter, Telegram. По итогу исследования были получены ответы 135 респондентов. Анкета состояла из двух блоков: первый, где респондентам предлагалось указать пол, возраст и социальное положение, и второй, где респондентам было необходимо ответить на ряд вопросов, прямо относящихся к оценке определенных критериев и форм библиотечных мероприятий. Проанализируем результаты.

Больше половины опрошенных (53,3%) – молодые люди в возрасте от 18-ти до 23-х лет. Вторая по численности категория (30,7%) – молодежь от 24-х до 30-ти лет. Всего около 10% от всех респондентов были либо младше 18-ти, либо от 31 до 35-ти лет. Также больше половины участников (66,7%) – девушки. Наконец, ровно половина (50,7%) респондентов – это студенты лицеев, колледжей и высших учебных заведений.

Стоит заметить, что чуть меньше половины всех опрошенных (48,7%) посещает публичные библиотеки раз в год и меньше. При этом 21,1% респондентов посещает их хотя бы раз в месяц, а 13,2% – минимум раз в неделю. Мы посчитали это достаточно позитивным результатом, с учетом того, что преобладающая часть ответов на анкету была получена дистанционно от студентов близлежащих учебных заведений, а не от читателей библиотеки. Однако несмотря на это, подавляющая часть респондентов (71,1%) участвует в библиотечных мероприятиях лишь раз в год или реже. Раз в полгода посещают мероприятия в библиотеках 11,8% опрошенных, и около 14% опрошенных посещает библиотечные мероприятия раз в месяц или чаще.

Далее респондентам было предложено оценить формы мероприятий в библиотеке от 1 до 5, если 1 – это «совершенно не интересно, не принял бы участие», а 5 – «очень интересно, обязательно бы принял участие». В итоге формами мероприятий, набравшими наибольшее количество положительных оценок, стали следующие: лекция, встреча с интересным гостем, мастер-класс, кинопоказ, настольные игры, выставка. Данные формы подавляющее количество респондентов оценили максимально возможно по шкале интереса. Нейтральную и смешанную оценку получили следующие формы: воркшоп, групповая беседа, книжный клуб, клуб по интересам. Наконец, преобладающе негативно были оценены следующие формы: дискуссия или дебаты, громкие чтения, викторина, квест, музыкальная программа. Это позволяет нам сделать вывод, что некоторые формы, которые считаются традиционными и во многом уже «устаревшими» (лекция, встреча с гостем, выставка) – все еще являются одними из самых популярных у молодых респондентов. В свою очередь те формы, которые принято считать интересными для молодежи, и которые зачастую выбираются как приоритетная форма мероприятия именно для молодой аудитории (викторина, квест), напротив воспринимаются целевой аудиторией как наименее интересные.

Далее рассмотрим результаты, полученные в ходе оценки тематики мероприятий. Ответы демонстрируют, что самыми интересными для молодых людей тематиками мероприятий являются искусство и культура, а также мифология и фольклор. Преобладающе-интересными, в свою очередь, респонденты назвали следующие: литература и литературоведение, философия, история, психология, иностранные языки, хобби и рукоделие, животные, другие страны и путешествия, астрономия. С другой стороны, негативно оцененными и наименее интересными для молодых респондентов оказались следующие тематики мероприятий: физическая культура и спорт, политика и право, экономика, финансы, бизнес, компьютерные технологии, медицина и здоровье, математика и точные науки. Это позволяет нам сделать вывод, что гуманитарная сфера знаний пользуется наибольшим интересом среди молодежи, как минимум в контексте посещения культурно-досуговых мероприятий.

Наконец, проанализируем результаты, полученные при оценке респондентами информационно-технологических аспектов мероприятий. Опрошенным предлагалось оценить по важности критерии, на которые они опираются при принятии решения о посещении мероприятий. Лидирующим критерием, оцененным более чем 80% опрошенных как «критично влияет на мое решение посетить мероприятие», стала именно тематика мероприятия. На втором месте, получив максимальную оценку от 65% респондентов, оказались такие факторы, как время проведения, место проведения, платность мероприятия, а также авторитетность спикера (наличие образования по специальности, лицензий). Нейтрально респонденты отнеслись к таким критериям, как форма мероприятия и личное отношение к спикеру. Наиболее низкую оценку получил фактор личного отношения к библиотеке.

Далее участникам предлагалось оценить вероятность посещения мероприятия формата клуба по интересам, где регулярно собирается аудитория из постоянных участников и взаимодействует между собой в игровой и неформальной обстановке (настольные игры, книжный клуб, дебаты, рукоделие, творчество и т. п.). Подавляющее большинство

(81%) оценили вероятность посещения такой формы мероприятия как «очень вероятно», где 36,7% отметили, что им нравится взаимодействовать с другими людьми, а 44,3% – что им нравится неформальная и игровая форма мероприятий.

Далее респондентам было необходимо оценить важность критериев, которые влияют на впечатление от мероприятия уже после его проведения. Так, большинством опрошенных (85%) основополагающим критерием было выбрано знание спикером материала, свободная ориентация в информации, что подразумевает некоторую долю профессионализма и необходимость быть специалистом в данной области. Далее были отмечены полезность информации лично для слушателя, затем – личностные качества спикера (харизма, дружелюбие) и его ораторские способности и дикция. Наименьшую оценку по уровню важности получили такие факторы, как техническая организация мероприятия (отсутствие технических накладок, качество звука и видео), дизайн интерьеров библиотеки и физический комфорт помещения. Наконец, в последнем вопросе респондентам предлагалось оценить по важности от 1 до 5 причины, по которым они посещают библиотечные мероприятия. Подавляющим большинством опрошенных (76%) было отмечено желание узнать что-то новое, расширить кругозор, научиться чему-то, а также желание получить практическую информацию, которую можно было бы применить в жизни. Оставшиеся критерии были оценены в среднем нейтрально (занять свободное время, провести время в компании людей, познакомиться с новыми людьми, поддержать деятельность определенной библиотеки).

Полученные результаты позволили нам сделать ряд выводов. Формы, которые во многих библиотечных практиках считаются уже устаревшими (лекции, приглашенные гости) и заменяются на более «креативные» и, казалось бы, более «молодежные» (квесты, викторины, аукционы, ярмарки, слэмы), тем не менее, являются предпочтительными формами у самой целевой аудитории. Однако молодая аудитория предъявляет к их организации ряд требований, которым библиотечные мероприятия зачастую не соответствуют. Проанализировав результаты исследования, мы можем сделать вывод, что наиболее важными критериями являются, во-первых, релевантная и интересная для аудитории тематика мероприятия, а во-вторых – проведение тематического мероприятия не самим библиотекарем, а профессиональным, лицензированным в данной области спикером. Задача такого спикера – предоставить аудитории качественную, интересную и релевантную информацию, которую они смогли бы применить на практике. Необходимо также отметить интерес молодой аудитории к групповым формам мероприятий: клубы по интересам, настольные игры и т. д. Отсутствие интереса и отторжение молодежи формальных и более строгих форм в угоду неформальных и дружелюбных уже поднималось во многих исследованиях, изучающих психологический комфорт в библиотеке^{4,5}, включая наши собственные^{6,7}.

Наконец, хочется отдельно отметить один из многих комментариев, который мы получили на вопрос в свободной форме в конце анкеты (пунктуация и орфография сохранены): «Опрос заставил задуматься о том, что посещение мероприятия в библиотеке – интересная форма досуга. Мысль сама по себе не пришла бы в голову, несмотря на то, что предложенные варианты явно интересны, а атмосфера библиотек в целом нравится. Возможно, дело в том, что такому формату не хватает рекламы, и люди просто не могут узнать (допустить мысль), что хотели бы с пользой и удовольствием провести время в библиотеке». Это возвращает нас к проблеме недостаточного продвижения библиотечных мероприятий среди целевой аудитории, которая сводит на нет все предыдущие усилия по организации качественного мероприятия или проекта. В итоге целевая аудитория оказывается не проинформирована об услугах, которые библиотеки готовы ей оказывать, даже если в теории она и хотела бы ими воспользоваться.

Таким образом, мы можем вывести четыре критерия организации актуального и успешного мероприятия или проекта, направленного на молодую аудиторию:

- Привлечение профильных специалистов к организации тематических мероприятий, а не библиотекарей.

- Изучение интересов целевой аудитории и выбор действительно актуальной тематики мероприятий для молодежи: например, литература, языки, искусство, мифология.

- Добавление некоторой доли неформальности в мероприятие, будь то дружелюбие и чувство юмора спикера, или же проведение в рамках мероприятия интерактивной игры.

- Активное продвижение мероприятия или проекта среди целевой аудитории. По возможности – реклама.

Главный вывод проведенного исследования состоит в том, что библиотекам нет необходимости изобретать что-то новое и гнаться за невиданными ранее креативными формами мероприятий. Молодых читателей в большинстве своем не беспокоит форма мероприятия, а излишне сложные и необычные формы наоборот их отталкивают. Причиной пониженного интереса молодежи к сегодняшним библиотечным мероприятиям и проектам можно назвать вовсе не устаревшие формы и даже не отсутствие интереса к библиотекам в целом, а несоответствие качества и уровня мероприятий запросам целевой аудитории.

Зачастую мероприятия, направленные на школьников, проводятся в принудительной форме, что уже заранее настраивает аудиторию на отторжение и невосприятие информации, а соответственно и отторжение к месту проведения. Более того, редко когда тематические мероприятия, в основе которых стоит обучение или распространение информации из узконаправленной области (психология, иностранные языки, история, искусство), действительно проводятся дипломированными специалистами в своих областях, а не рядовыми библиотекарями. Сегодня у молодежи неограниченное количество информационных ресурсов: те, кто интересуются тем или иным предметом, могут найти многочисленные онлайн-курсы от профессионалов и специалистов. Это ставит библиотекарей, проводящих профильные тематические мероприятия, в невыгодное положение: они не являются специалистами в областях, о которых они говорят, а значит не являются авторитетными и желаемыми источниками информации для своей молодой аудитории. Наконец, мероприятия и проекты, отвечающие всем требованиям и привлекающие специалистов в качестве спикеров, сталкиваются с недостаточным продвижением среди молодежи. В итоге целевая аудитория, которая была бы заинтересована в участии, остается не проинформирована о том, что данный проект существует.

Возможно, вместо поиска и создания «новых и креативных» форм мероприятий, библиотечным сотрудникам было бы достаточно обратиться к реальным потребностям своей целевой аудитории, осуществить продвижение своих услуг среди целевой аудитории и обзавестись партнерскими связями со специалистами. Все это позволит профессионально и увлекательно донести до молодых читателей ту информацию, которая им действительно необходима и интересна.

Примечания

¹ Пищик В. И. Психологические особенности поколений в культурном контексте / В. И. Пищик // Концепт. 2015. № 04. URL: <http://e-koncept.ru/2015/15089.htm> (дата обращения 17.03.2022).

² Формирование банка данных спроса молодежной аудитории на услуги учреждений области (библиотек) // Белгородская государственная научная библиотека : [сайт]. URL: https://siteweb.bgunb.ru/VMethodist/index.files/resource/research/soc_issledovanie.pdf (дата обращения: 02.07.2022).

³ Акимова С. А. Книга. Библиотека. Молодежь. Аналитический дайджест по материалам отчетов муниципальных библиотек Курганской области о работе с молодежью в 2015 году / С. А. Акимова // Управление культуры Курганской области : [сайт]. URL: http://kultura.kurganobl.ru/assets/files/pdf_dokument/2016/04-16/biblio_mun_molod_2015.pdf (дата обращения: 02.07.2022).

⁴ Итоги социологического молодежного опроса КРЮБ «Неформальный диалог». // ЮБПК : [сайт]. URL: <https://unkomi.ru/kollegam/bibliotechnye-issledovaniya/neformalnyj-dialog/> (дата обращения: 04.07.2022).

⁵ Молодежный досуг в библиотеке. Точки роста. Итоги республиканского библиотечного исследования // ЮБПК : [сайт]. URL: <https://unkomi.ru/wp-content/uploads/2019/10/Itoги-issledovaniya-Molodjozhnyjj-dosug.pdf> (дата обращения: 04.07.2022).

⁶ Микаелян Е. Р. Библиотека в комиксах как форма продвижения деятельности и популяризации библиотек среди молодежи в социальных сетях: на примере работы ЦРБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина / Е. Р. Микаелян // Библиотека в XXI веке. Социальная миссия : материалы XIII Междунар. науч.-практ. конф. молодых ученых и специалистов, Минск, 24–25 марта 2022 г. / Нац. акад. наук Беларуси, Центр. науч. б-ка им. Я. Коласа. Минск : Ковчег, 2022. С. 96–101.

⁷ Микаелян Е. Р. Работа общедоступных библиотек с молодежью, как особой категорией читателей: критерии качества обслуживания / Е. Р. Микаелян // Молодежный вестник СПбГИК. 2021. № 2. С. 150–154.

О. С. Александрова

Гендерный аспект читательской деятельности

Статья посвящена проблеме гендерных различий читательских предпочтений. Особое внимание уделено сложившимся подходам к изучению гендерных исследований и обоснованию их теоретико-методологических отличий. Отмечено, что как правило они делятся на исследования, касающиеся изучения чтения мальчиков и девочек, и исследования, касающиеся изучения чтения мужчин и женщин. В статье приведен анализ актуальных гендерных исследований и их интерпретация. В фокусе внимания находятся исследования с помощью, которых выявляются особенности читательских предпочтений мужчин и женщин.

Ключевые слова: гендерные исследования, гендер, читательская деятельность, мужчины, женщины

Olga S. Aleksandrova

Gender aspects of reading activity

The article is devoted to the problem of gender differences in reading preferences. Particular attention is paid to the established approaches to the study of gender studies and the substantiation of their theoretical and methodological differences. It is noted that, as a rule, they are divided into studies on the study of the reading of boys and girls, and studies on the study of the reading of men and women. The article provides an analysis of current gender studies and their interpretation. The focus is on research with the help of which the peculiarities of reading preferences of men and women are revealed.

Keywords: gender studies, gender, reading activity, men, women

Актуальность данной темы заключается в том, что в последние годы отечественные и зарубежные специалисты в области чтения все чаще уделяют внимание проблеме гендерных различий читательских предпочтений. Впервые данный термин был использован психоаналитиком Р. Столлером в работе «Пол и гендер» (1968 г.), в которой было предложено относить слово *sex* к биологическим характеристикам, а термин *gender* к социальным и культурным аспектам пола, то есть к нормам, стереотипам, ролям, считающимися типичными и ожидаемыми от человека в зависимости от биологического пола¹. В русском языке понятие «гендер» часто употребляют как синоним понятия «пол». Это связано с тем, что, по мнению ученых, у данного понятия до сих пор отсутствует релевантная референция. Само понятие «гендер» было позаимствовано из американской и европейской гендерной теории, где оно представляет собой комплекс, состоящий из биологической, нормативной и культурно-типологической характеристик. Последняя отвечает за гендерные стереотипы о «типично мужском» и «типично женском». Что же касается нормативной части (так называемый гендерный дисплей), то она ответственна за нормы взаимодействия мужчины и женщины в конкретной культуре².

Получили распространение разные подходы к пониманию термина «гендер». При рассмотрении нашей темы мы исходим из социоконструктивистского направления, согласно которому гендер рассматривается как социальный конструкт, который непрерывно создается и воспроизводится социальными институтами и индивидами³. В научной литературе гендерные исследования определяются как сравнительно молодая междисциплинарная программа, нацеленная на изучение гендерной идентичности. Действительно в России гендерные исследования получили широкое распространение лишь в 1990-х г⁴. Точкой отсчета их появления принято считать создание лаборатории, в официальном названии которой впервые был использован термин «гендер» при Российской академии наук. Появление Лаборатории гендерных исследований (позднее переименованная в Лабораторию гендерных проблем) связано с именем ведущего ученого и директора института – Н. М. Римаhevской. Благодаря ее усилиям новое направление в науке получило официальную легитимацию в рамках Академии наук⁵. На

сегодняшний день гендерные исследования – это очень обширная междисциплинарная область, на стыке которой работают социологи, психологи, антропологи и другие представители различных гуманитарных и социальных наук⁶. С помощью гендерных исследований изучаются самые разные аспекты взаимодействия мужчин и женщин в различных общественных структурах. Гендер относится в равной степени как к мужчинам, так и к женщинам, поэтому в гендерных исследованиях исключен перекокс в сторону феминистских и женских исследований несмотря на признание их значимости в области изучения специфики феминности и маскулинности⁷.

Основной методологической проблемой гендерных исследований является проблема переопределения концептов женщины и феминности для каждого отдельно взятого исследования. Эта проблематичность гендерных исследований, с одной стороны, может являться их преимуществом в связи с тем, что предполагает возможность множественности определений и самоопределений с вытекающей из них универсализации с точки зрения доступности общего понимания частного субъективного (и при этом субъектно-го) опыта. В то же время именно эта проблема дает основания для критики гендерных исследований как лженауки⁸.

Социологические исследования читательской деятельности гендерного характера можно условно подразделить на две большие группы: исследования, касающиеся изучения чтения мальчиков и девочек, и исследования, касающиеся изучения чтения мужчин и женщин. Более интересными и сложными являются гендерные исследования, ставящие своей целью изучение читательских предпочтений взрослых, так как за их плечами уже есть уникальный жизненный опыт и определенные сформированные читательские предпочтения. Такие исследования проводят реже, чем гендерные исследования, касающиеся изучения чтения мальчиков и девочек. Если в рамках гендерных исследований, изучающих чтение детей выявляются в первую очередь аспекты, влияющие на женскую или мужскую гендерную социализацию, то в рамках гендерных исследований, изучающих чтение взрослых, можно выявить, что из себя представляет гендерный стереотип разделения чтения на «женское» и «мужское», на сколько это разделение оправдано в современных реалиях.

В 2018 г. РНБ выпустила сборник материалов, посвященных исследованию чтения «Современный читатель в зеркале исследовательских проектов общедоступных библиотек». В нем были опубликованы победители Всероссийского библиотечного конкурса «Изучаем чтение» в номинации «Чтение взрослых и молодежи». Из всего множества представленных в сборнике исследований особый интерес представляют два наиболее значимых с точки зрения применения гендерного подхода и изучаемого возрастного состава читателей.

Заволжская городская библиотека провела социологический опрос «Что читают мужчины и женщины г. Заволжска». Исследователи ставили перед собой задачу отдельно проанализировать ответы на анкеты мужчин и женщин, чтобы сравнить особенности мужского и женского чтения. Респондентами стали 100 человек (читатели библиотеки): 30 мужчин и 70 женщин, главным образом в возрасте от 35 лет и старше. В результате были выявлены гендерные различия читательских предпочтений⁹. Женщины и мужчины на первое место ставят художественную литературу. Женщины также предпочитают психологическую, научно-познавательную и религиозную литературу, а мужчины научно-познавательную и публицистику. Представляет интерес, что читательские интересы женщин гораздо шире, чем у мужчин. Например, мужчины почти не читают книги по психологии и проявляют меньший интерес к религиозной литературе, а женщины почти наравне с мужчинами читают публицистику (разница 2%)¹⁰. Прослеживаются также различия в выбираемых жанрах художественной литературы. Женщинам наиболее интересны романы, а мужчинам историческая проза. При этом было установлено, что читатели и читательницы сходятся в общей любви к детективам, а любовные романы читают исключительно женщины, по крайней мере ни один мужчина не отметил их в качестве своих читательских интересов¹¹.

При выборе книг мужчины и женщины, в первую очередь, полагаются на свой вкус. Однако, женщины в большей степени склонны прислушиваться к рекомендациям библиотекарей, друзей, книжных пабликов. Мужчины же стараются проявлять свою независимость, они в том числе меньше следят за литературными новинками, рейтингами,

номинациями¹². В список любимых авторов женщины включили как имена писателей, так и писательниц, а у мужчин лишь один раз была упомянута американская писательница – Э. Костова¹³.

Национальная библиотека Удмуртской Республики провела масштабное исследование, направленное на изучение читательских интересов граждан среднего возраста. Категория читателей (36–55 лет), как правило, является самой немногочисленной в библиотеках и крайне редко становится объектом исследований, а между тем именно эта категория читателей может быть авторитетом в семье, в том числе в области чтения¹⁴. В данном исследовании не ставилась задача изучить мужское и женское чтение, но между тем гендерный аспект прослеживается и некоторые полученные данные можно сравнивать с уже рассмотренным ранее исследованием. В опросе приняли участие 1022 респондента, было выделено 2 возрастные группы: от 36–45 лет, от 46–55 лет. В обеих группах преобладают женщины (в целом 80% – женщины, 20% мужчины). В результате опроса не выявилось принципиального различия в отношении к чтению мужчин и женщин, большая часть опрошенных любит читать и читают систематически. Редко читают 45% женщин и 41% мужчин. Опрос показал, что мужчины являются более активными читателями, среди них выше доля тех, кто за полгода прочитал 40 и более книг (максимальный показатель). При этом среди мужчин больший процент нечитающих, чем у женщин¹⁵. В данном исследовании так же указывается, что женщины более склонны прислушиваться к мнению других при выборе книг для чтения. По результатам опроса было выявлено, что мужчины интересуются в большей степени такими жанрами, как приключенческая литература, фантастика, фэнтези, а женщины романами о любви. Женщины в большей степени, чем мужчины, интересуются классической литературой (русской и зарубежной), современной прозой, поэзией. Общими читательскими интересами являются детективы и исторические романы¹⁶.

Были выявлены лидеры женского и мужского чтения. Так лидерами женского чтения стали авторы ироничных детективов Д. Донцова, Т. Устинова, Ю. Шилова, А. Маринина и М. Булгаков. Среди зарубежных авторов выделяются П. Коэльо, Д. Стил¹⁷. Лидеры мужского чтения авторы детективного жанра и боевиков: В. Колычев, А. Тамоников, А. Маринина, С. Зверев и А. Бушков, Дж. Чейз. За ними следуют авторы исторических романов и приключенческой литературы: В. Пикуль, Б. Акунин, М. Булгаков. Мужчины больше любят читать фантастику, чем женщины, в списке авторов почетное место занимает В. Головачева¹⁸. При этом общим в списках для мужского и женского чтения стал М. Булгаков. И мужчины, и женщины среднего возраста любят произведения М. Булгакова и хотели бы перечитать их в ближайшее время.

По результатам анализа гендерных исследований, проведенных Заволжской городской библиотекой и Национальной библиотекой Удмуртской Республики с целью изучения гендерного аспекта в читательской деятельности взрослых, было выявлено, что и для мужчин, и для женщин чтение является в первую очередь досугом; предпочтение отдается легкой, развлекательной литературе – детективы занимают лидирующую позицию; характерна читательская активность; любовь к творчеству М. Булгакова. Что касается жанровых предпочтений, то здесь, казалось бы, прослеживается разделение на «мужское» и «женское» чтение, но все же такое деление кажется не совсем верным, так как читательские вкусы у всех разные и всегда найдутся исключения из правил. Стоит отметить, что читательские предпочтения женщин более широкие и разнообразные, чем у мужчин. Женщины прислушиваются к советам и книжным рекомендациям чаще, чем мужчины, которые предпочитают самостоятельно выбирать литературу, не прибегая ни к чьей помощи. В связи с этим можно сделать вывод, что женщины более открыты ко всему новому (современная проза, жанровое разнообразие, новые авторы), их читательские предпочтения могут быть более непредсказуемыми и изменяемыми (за счет непоследовательности, импульсивности и интуитивности), мужчины же более последовательны и консервативны в своих читательских предпочтениях.

Примечания

¹ Адельбаева Н. А. К характеристике истории становления и развития гендерных исследований / Н. А. Адельбаева, О. А. Панищева // Вестник ЗКГУ. – 2018. – № 1 (69). – С. 77–87.

² Балдицына Е. И. Особенности исследования гендерной идентичности в современной социальной теории / Е. И. Балдицына, И. С. Бакланов, О. А. Бакланова // Женщина в российском обществе. – 2019. – № 2. – С. 43–51.

³ Здравомыслова Е. А. Социальное конструирование гендера / Е. А. Здравомыслова, А. А. Темкина // Социологический журнал. – 1998. – № 3–4. – С. 171–182.

⁴ Жаркынбаева Р. С. К вопросу о становлении гендерных исследований в постсоветском пространстве / Р. С. Жаркынбаева, П. Н. Нускабай // *Primo Aspectu*. 2018. – № 2 (34). – С. 16–22.

⁵ Хоткина З. А. Российским гендерным исследованиям 30 лет: ретроспектива и перспективы / З. А. Хоткина // Женщина в российском обществе. – 2020. – № 2. – С. 26–37.

⁶ Чудинова В. П. Детское чтение в ракурсе гендерных исследований / В. П. Чудинова, Е. А. Колосова // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». – 2021. – № 2 (26). – С. 90.

⁷ Кодар З. М. Проблема топоса в гендерных исследованиях / З. М. Кодар // Наука и образование сегодня. – 2020. – № 4 (51). – С. 22–23.

⁸ Гончарко Д. Н. Гендерные исследования как историко-философский метод / Д. Н. Гончарко // *ACTA ERUDITORUM*. – 2021. – № 37. – С. 43–46.

⁹ Петриченко Н. В. Что читают мужчины и женщины города Заволжска Ивановской области / Н. В. Петриченко // Современный читатель в зеркале исследовательских проектов общедоступных библиотек : сборник материалов исследований. – Санкт-Петербург: издательство РНБ, 2018. – С. 201–207.

¹⁰ Там же. С. 204–205.

¹¹ Там же. С. 204–205.

¹² Там же. С. 205.

¹³ Там же. С. 206.

¹⁴ Егорова Е. В. Что читают граждане среднего возраста Удмуртии: по итогам исследования / Е. В. Егорова, И. Н. Курс, М. И. Рябов // Современный читатель в зеркале исследовательских проектов общедоступных библиотек : сборник материалов исследований. – Санкт-Петербург: издательство РНБ, 2018. – С. 177–194.

¹⁵ Там же. С. 177–180.

¹⁶ Там же. 185–186.

¹⁷ Там же. С. 187.

¹⁸ Там же. С. 187.

С. В. Нечаева

Защита авторских прав на электронные произведения в условиях библиотеки

В статье рассматривается вопрос о необходимости принятия определенных решений по защите авторских прав на электронные произведения в условиях библиотеки. Цифровизация издательских процессов, стремительное развитие документов в электронном формате, поднимают тему защиты интеллектуальной собственности, в частности, авторского права на качественно иной уровень. В настоящее время данный вопрос в российских, в том числе общедоступных библиотеках не проработан в полном объеме, что приводит к возникновению конфликта публичного права (право граждан на доступ к информации) и частного права (право автора на защиту его произведения). Целью работы является создание актуального комплексного свода правил и рекомендаций, которые могли бы использовать библиотеки всех типов для обеспечения защиты авторских прав на произведения в электронном формате. Указанные правила и рекомендации формируются на основании анализа судебных решений по защите авторских прав, а также существующих нормативных и технических способов защиты интеллектуальной собственности.

Ключевые слова: авторское право; интеллектуальная собственность; электронные произведения; библиотека; информационные технологии; частное, публичное право

Sofya V. Nechaeva

Copyright Protection for Electronic Works in a Library Environment

The article raises the question of the need to make certain decisions on the issue of copyright protection for electronic works in a library. The digitalization of publishing processes, the massive and rapid development of documents in electronic format, raise the topic of protecting intellectual property, in particular, copyright to a qualitatively different level. Currently, this issue in Russian, including publicly available libraries, has not been fully worked out, which leads to a conflict between public law (the right of citizens to access information) and private law (the author's right to protect his work). The purpose of the work is to create an up-to-date comprehensive set of rules and recommendations that could use libraries of all types to ensure copyright protection for works in electronic format. These rules and recommendations are formed on the basis of an analysis of court decisions on copyright protection, as well as existing regulatory and technical methods of intellectual property protection.

Keywords: copyright; intellectual property; electronic works; library; information technology; private, public law

С приходом в мир глобальных информационных технологий вопросы защиты интеллектуальной собственности, становятся острее. Библиотека на протяжении многих веков была уникальным и самым распространенным местом хранения массивов документов, причем, в отличие, например, от архивов функции библиотеки всегда предполагали предоставление документов из своих фондов широкому кругу пользователей.

Работа библиотек – это работа с интеллектуальной собственностью, поэтому неудивительно, что библиотечным работникам необходимо знание основных прав интеллектуальной собственности и, в частности, авторских прав¹.

В рамках реализации стратегических целей развития России, ведется ускоренное внедрение цифровых технологий в экономику и социальную сферу жизни общества. Согласно указам президента № 204 от 7 мая 2018 г. «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года» и № 474 от 21 июля 2020 г. «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года», в частности, планируется увеличение доли массовых социально значимых услуг, доступных в электронном виде примерно до 95%, создание устойчивой и прежде всего безопасной информационно-телекоммуникационной инфраструктуры высокоскоростной передачи, обработки и хранения больших объемов данных, доступной для

всех организаций, а также обеспечение информационной безопасности на основе отечественных разработок при передаче, обработке и хранении данных, гарантирующей интересы не только государства, но и личности.

Стоит отметить, что почти все пункты указов носят глобальный характер. Однако, библиотека, как достаточно важный социальный институт в современном обществе, обеспечивающий доступ пользователей к большим объемам информации, не включена в нормативное законодательство в качестве отдельной категории организаций, которые должны достичь каких-либо показателей в реализации вышеуказанных стратегических задач развития. При этом нельзя не согласиться с тем, что процесс цифровизации очень сильно влияет на библиотеки и побуждает их развивать новые технологии библиотечного дела, решать возникающий вследствие данных процессов конфликт публичного права (право граждан на доступ к информации) и частного права (право автора на защиту его произведения). Именно поэтому в библиотечной среде вопрос интеллектуальной собственности и, в частности, авторского права стоит достаточно остро и требует оперативного принятия новых решений.

Анализ законодательства об авторском праве в деятельности российских библиотек начался еще с середины 1990-х гг. В мае 1996 г. на Международной конференции «Библиотеки, издательства и авторское право» впервые был поднят вопрос возможности применения норм законодательства авторского права в условиях библиотечной практики. Впоследствии данный вопрос стал предметом изучения для многих специалистов, среди которых Я. Л. Шрайберг и А. И. Земсков, Е. И. Самойлов, А. Б. Антопольский, О. Ф. Бойкова и др.

А. И. Земсков и Я. Л. Шрайберг отмечают, что авторское право в российских общедоступных библиотеках пока еще не работает в полном объеме. Специалисты в любой сложной ситуации руководствуются следующими правилами:

- 1) подождать истечения действия сроков защиты авторских прав, то есть в основном, работать в большинстве случаев с устаревшими материалами;
- 2) не пользоваться вообще материалами, вызывающими какие-либо малейшие сомнения (позиция «сверх осторожности»);
- 3) положиться на традиционный «русский авось» и делать то, что по своему личному разумению необходимо, т. е. значит нарушать закон и рассчитывать на то, что все как-то обойдется, «образуется»².

Е. И. Самойлов в своей публикации 2017 г. отметил, что судебная практика по защите авторских прав на электронные произведения не сформирована: «так как авторы произведений не имеют возможности следить за процессами современной библиотечной технологии: копирование, сканирование и оцифровка собственных работ. Они почти полностью лишены способности контролировать и тем более каким-либо образом влиять на подобные процессы»³. Данное высказывание представляется несколько преувеличенным. Для выявления ситуации с применением положений авторского права в библиотеках было проведено исследование судебной практики, связанной с авторским правом, в тех случаях, когда одним из участников процесса является библиотека. Основными задачами исследования являлись:

1. Выявление судебных кейсов, связанных с проблемами защиты авторских прав, участниками которых являются любые типы библиотек.
2. Определить перечень информационных ресурсов, позволяющих выявлять судебные решения.
3. Разработать критерии анализа выявленных судебных решений.
4. Осуществить анализ по разработанным критериям для отдельных типов библиотек (общедоступных, научных, специальных).

На первом этапе исследования было рассмотрено 114 таких судебных решений за 2020–2022 г. Для их отбора был использован сайт «Судебные и нормативные акты РФ»⁴. В настоящее время нами выявлено 66 судебных решений, предписывающих библиотеке выполнить определенные действия, направленные на устранение нарушений авторских прав. Таким образом, можно говорить о том, что счет идет на десятки в год, причем без учета обжалования и повторного рассмотрения в вышестоящем суде.

Было выявлено, что чаще всего библиотека не является стороной судебного разбирательства, в большинстве случаев, суд обязует библиотеку изъять произведение, в

котором были нарушены авторские права из фонда. в том числе решения распространяются на электронные коллекции библиотек – текст документа, должен перестать быть доступным в том числе на сайте библиотек. Данные решения при кажущейся простоте исполнения, таковыми не являются. Обязательство сократить фонд не столько сложно административно, сколько экономически, поскольку предполагает, по сути, изменения в финансовой отчетности. Также проблемой являются представляются судебные издержки: привлечение адвоката, подготовка пакета необходимых документов и т. д.

Следует отметить, что проблема универсальна и для печатных документов, и для электронных. В качестве примеров можно привести иски от авторов к библиотеке электронных и аудиокниг ООО «Литрес», которые были доступны для скачивания без согласования с авторами. Суд взыскал с электронной библиотеки в пользу истцов материальную компенсацию, причем в дополнение к компенсации прямых убытков за приобретение электронных произведений, были выплачены средства за моральный ущерб.

Перспективным направлением деятельности библиотек для снижения рисков возникновения судебных разбирательств, а также минимизации их издержек является, во-первых оповещение персонала о нормах действующего законодательства; во-вторых разработка исчерпывающих регламентов по информационному обслуживанию пользователей.

Согласно статьям 7 и 13 ФЗ № 78-ФЗ О библиотечном деле⁵ библиотека вправе определить порядок доступа к своему фонду произведений. Читатели библиотеки обязаны соблюдать правила пользования библиотекой, в случае нарушения правил они компенсируют библиотеке ущерб при его наличии – в размере, установленном правилами пользования библиотекой, а также несут иную ответственность в случаях, предусмотренных действующим законодательством (ст. 9 ФЗ о библиотечном деле).

Важным направлением защиты авторских прав в библиотеке на современном этапе является работа с электронными произведениями. Особенности защиты таких объектов являются:

Сложные механизмы контроля доступа пользователей к электронным ресурсам. Крайне сложно контролировать распространение данных учетной записи. Пользователь, официально получивший доступ, например, к электронной коллекции библиотеки может предоставить данные для авторизации кому угодно. Если же ограничение доступа обеспечивается по IP адресу клиента, то контроль осуществить проще, но этот способ неприменим для большинства библиотек, так как требует существенной проработки на административном уровне, а также дорогостоящего технического обеспечения.

Отсутствие возможности контролировать распространение документа в сети после передачи заказчику. Если клиент легально получил электронную копию документа, также как и случае с данными учетной записи, практически невозможно контролировать дальнейшее распространение электронного документа. Клиент может относительно легко распространить документ в сети, причем доказать его вину или даже причастность к распространению весьма проблематично.

Одним из возможных перспективных решений в этом направлении сможет стать создание «самоуничтожающихся» электронных документов. Очевидно, что это направление также потребует требует существенных ресурсов, которыми большинство библиотек не располагает.

Технические проблемы использования документа. Эта проблема в меньшей степени касается защиты авторского права, скорее она носит глобальный характер поскольку работа с электронным документом предполагает обязательное использование какого-либо технического устройства. В плане защиты интеллектуальной собственности, помимо обеспечения доступа к электронному документу, необходимо регламентировать определенные возможности его использования: возможность распечатки, копирования фрагментов текста и прочее.

Авторскому праву противостоит право свободного доступа к информации, которое, в частности, прописана в IV части ГК и включает свободное воспроизведение произведения в личных, научных, учебных и культурных целях. Возникшая проблема приобрела глобальный характер, она существует не только в России, но и во многих странах мира⁶. Также авторское право остается одним из ключевых направлений деятельности Международной Федерации библиотечных ассоциаций и учреждений (ИФЛА).

Существенные изменения в работу библиотек, а также в целом в системе распространения научных произведений в сети, вносит система открытого доступа. В России культура открытого доступа только начинает развиваться и достаточно полных источников по теме крайне мало, что затрудняет знакомство с ней. Пример отечественных журналов по массовой коммуникации свидетельствует о том, что большинство издателей не обладает знаниями, необходимыми для приведения журналов в соответствие с международными стандартами, предъявляемыми к проектам открытого доступа, что мешает воспользоваться возможностями по продвижению публикуемых результатов⁷. Здесь для работников библиотек особую ценность представляют правила предоставления открытых лицензий разрешающих использование произведений. Данное направление активно исследуется не только специалистами в области информационного обслуживания⁸, но и практикующими юристами.

Как бы не развивалось законодательство и технические средства по управлению доступом к электронным ресурсам библиотек, полностью регламентировать действия пользователей в цифровую эпоху будет весьма затруднительно, следовательно, еще одним перспективным направлением деятельности является обращение работников к доктринам добросовестного/честного использования произведений (этические правила).

Доктрины добросовестного/честного использования являются одним из инструментов создания баланса между охраной прав авторов или других правообладателей и интересами широкой публики, особенно в области образования, научных исследований и доступа к информации. Библиотеки и образовательные учреждения могут пользоваться доктринами добросовестного/честного использования, но для этого следует хорошо себе представлять, в чем они заключаются⁹.

Защита авторских прав – важнейшая государственная задача, решение которой необходимо для качественного развития библиотечной сферы в том числе, а также для урегулирования взаимоотношений авторов, издателей, библиотекарей и других участников рынка интеллектуальной собственности. Принятие оперативных мер по вопросу защиты авторских прав на электронные произведения в условиях библиотеки даст возможность достичь желаемого баланса между частным и публичным правом, который в свою очередь позволит авторам чувствовать себя в безопасности, а пользователям иметь свободный доступ к большим объемам информации в более сжатые сроки.

Примечания

¹ Земсков А. И. Авторское право в библиотеках, научно-исследовательских и учебных заведениях : учеб.-практ. пособие / А. И. Земсков, Я. Л. Шрайберг. Санкт-Петербург : Профессия, 2020. С. 179.

² Там же. С. 7.

³ Самойлов Е. И. Пределы правомерного ограничения библиотеками авторских прав в результате копирования произведений / Е. И. Самойлов // Современные тенденции развития гражданского и гражданского процессуального законодательства и практики его применения. 2017. № 4. С. 175–180.

⁴ Судебные и нормативные акты РФ : сайт. URL: https://sudact.ru/regular/?regular-txt=®ular-date_from=®ular-date_to=#doc_list (дата обращения: 29.11.2022).

⁵ О библиотечном деле : Федеральный закон № 78-ФЗ от 29 дек. 1994 г. : принят Государственной Думой 23 нояб. 1994 г. // Собрание законодательства Российской Федерации. 1995. С. 3–5.

⁶ Дмитриева М. В. Библиотеки и авторское право в цифровую эпоху: в поисках баланса интересов правообладателей и защитой конституционных прав личности на доступ к информации / М. В. Дмитриева, Т. А. Акимочкина // Актуальные научные исследования в современном мире. 2020. №. 6–9. С. 63–67.

⁷ Стороженко О. М. Открытая лицензия как форма разрешения на использование произведения / О. М. Стороженко, Н. В. Дельцова // Пробелы в российском законодательстве. 2020. Т. 13. №. 1. С. 49–53.

⁸ Земсков А. И. Авторское право в библиотеках, научно-исследовательских и учебных заведениях : учеб.-практ. пособие / А. И. Земсков, Я. Л. Шрайберг. Санкт-Петербург : Профессия, 2020. 270 с.; Стороженко О. М. Открытая лицензия как форма разрешения на использование произведения / О. М. Стороженко, Н. В. Дельцова // Пробелы в российском законодательстве. 2020. Т. 13. №. 1. С. 49–53.

⁹ Волкова К. Ю. Концепции добросовестного использования (fair use) и честного использования (fair dealing) в законодательстве по авторскому праву и их значение для библиотек / К. Ю. Волкова // Научные и технические библиотеки. 2021. № 10. С. 15–28.

В. А. Порох

Интернет-маркетинг в библиотечно-информационной сфере: терминологический анализ предметного поля

Приведены результаты терминологического анализа предметной области интернет-маркетинга. Проанализированы подходы к содержанию понятий «инструмент интернет-маркетинга», «средство интернет-маркетинга» и «метод интернет-маркетинга», которые специалисты часто употребляют как синонимы. Предпринята попытка обосновать ошибочность использования термина «инструменты» относительно сферы интернет-маркетинга. Рассмотрена необходимость создания общего понятийного аппарата, он позволит преодолеть недопонимание между специалистами при разработке маркетинговых программ или стратегий, а также при обмене опытом применения уникальных методик продвижения.

Ключевые слова: интернет-маркетинг, инструменты интернет-маркетинга, методы и средства интернет-маркетинга

Varvara A. Porokh

Internet marketing in the library and information sphere: terminological analysis of the subject field

The article presents the results of the terminological analysis of the subject area of Internet marketing. The research is devoted to the analysis of approaches to the content of the concepts of «Internet marketing tool», «Internet marketing tool» and «Internet marketing method», which experts often use as synonyms. An attempt was made to substantiate the fallacy of using the term «tools» in relation to the sphere of Internet marketing. The necessity of creating a common conceptual framework was considered, that will allow to overcome misunderstandings between specialists in the development of marketing programs or strategies, as well as in the exchange of experience in the use of unique methods of promotion.

Keywords: Internet marketing, E-marketing, Internet marketing instruments, methods and tools of Internet marketing

Маркетинговая составляющая проникла в большинство сфер профессиональной деятельности. В настоящее время уже сложно представить процессы производства, распространения товаров или услуг, стратегического управления предприятием, привлечения инвестиций, расширения рынка и т. п. без использования средств, инструментов маркетинга, а особенно интернет-маркетинга. То же касается библиотечно-информационной сферы, в которой для продвижения генерируемых ресурсов, созданию положительного имиджа библиотеки и др. используются возможности маркетинга, в том числе в Интернете.

О маркетинговой деятельности в сети, истории ее развития, основоположниках и специалистах, ее особенностях и тонкостях ведения, видах и методах имеется достаточно много научных публикаций.

Главной целью проведенного исследования является терминологический анализ таких понятий маркетинговой сферы как «инструмент», «средство» и «метод», которые специалисты часто употребляют как синонимы, что отчасти неверно. Также важным видится вопрос корректности использования термина «инструмент» относительно сферы интернет-маркетинга.

Отсутствие единой терминологии в сфере интернет-маркетинга приводит к непониманию, непринятию новых маркетинговых программ, стратегий, идей, предлагаемых как отечественными, так и зарубежными специалистами, ввиду их неправильной трактовки. Это, в свою очередь, является значительной преградой на пути развития данной сферы.

О данной проблеме, а именно нечеткости терминологии в информационном маркетинге еще в 2012 г. писала В. В. Брежнева в учебном пособии «Информационное обслуживание». В 5 главе данного пособия приводится важное замечание, что даже

несмотря на различие значений терминов, их часто используют как синонимы в связи с удобством сложившегося словоупотребления. И несмотря на то, что В. В. Брежнева рассматривает термины «продвижение» и «маркетинговые коммуникации», данное замечание является важным и для нашего исследования, так как оно распространяется на анализируемые нами термины и имеющиеся между ними связи¹.

Базой для проведения анализа стали научные работы, статьи, посвященные интернет-маркетингу, а также справочные издания (терминологические, академические словари, словари синонимов). Понятия «инструмент», «средство» и «метод» рассматривались как в общем, широком смысле, так и применительно к маркетинговой сфере.

Каждой предметной области свойственен свой набор терминов. Но также существуют универсальные научные понятия, значение которых приобретает дополнительные характеристики в зависимости от области использования. К таким и относятся рассматриваемые нами термины «инструмент», «средство», «метод».

Анализ академических и терминологических словарей позволяет дать обобщенные определения данных понятий. Так, в широком смысле инструмент – это вспомогательное орудие, прибор, устройство, необходимое человеку при производстве чего-либо или при достижении какой-либо намеченной цели.

Средство – это прием, способ действий, необходимый для достижения чего-либо или орудие для осуществления какой-либо деятельности.

Метод – это правило, способ, порядок действий, используемый для достижения какой-либо цели или осуществления какого-либо процесса.

Также были выявлены связи между данными понятиями на основе анализа словарей синонимов. Так, ближайшими синонимами понятия инструмент являются орудие, механизм, прибор, средство. Понятия средство – способ, метод, орудие, путь. Касательно понятия метод, то это слова способ, средство, путь действий. В ходе исследования было выявлено, что синонимичная связь между терминами «инструмент» и «средство», «средство» и «метод», однако связь между понятиями «инструмент» и «метод» отсутствует. Можно сделать вывод о том, что перечисленные термины все же являются дальними синонимами, но в зависимости от контекста. Выявив особенности трактовки данных терминов в общем, широком смысле, а также возникающее между ними родство, обратимся к определениям данных терминов в маркетинговой сфере.

На основе анализа научных работ, рассматривающих особенности имеющихся в интернет-маркетинге «инструментов» было составлено обобщенное определение данного понятия. Под инструментом интернет-маркетинга подразумевают комплекс определенных мер или действий, осуществляемых организацией/предприятием/учреждением в сети Интернет с целью повлиять на аудиторию потребителей, привлечь внимание к своей продукции или бренду.

К «инструментам» относят поисковый, скрытый, прямой, «партизанский», вирусный маркетинг; рекламу (контекстную, медийную, таргетированную); e-mail-маркетинг; SMO и SMM; SEO и др².

Наравне с понятием «инструмент» относительно вышеперечисленного используют понятия «средство» и «методы». Так, например, в статье А. М. Прохоровой «Основные понятия и инструменты интернет-маркетинга»: «Продвижение услуг или товаров с помощью портала, или сайта может включать в себя огромный арсенал инструментов Интернет-маркетинга. Основные методы Интернет-маркетинга: Контекстная реклама; Поисковый маркетинг; E-mail маркетинг...»³. Или в статье Я. О. Молоховой «Современные методы интернет-маркетинга»: «Следующим нестандартным методом Internet-маркетинга является нативная реклама...»⁴. То же встречается и в статье М. А. Мозговой «Интернет-маркетинг: современный двигатель экономики»: «Несмотря на множество разработанных методов интернет-маркетинга, таких как: поисковая оптимизация сайта, E-mail маркетинг, эмпирический маркетинг, маркетинг на форумах и досках объявлений, контекстная реклама, партнерская программа, социальные сети, блоги, видео маркетинг, тематические статьи и еще множество инструментов интернет-маркетинга, возникающих и меняющихся ежедневно...»⁵. Или в работе Д. Д. Генераловой «Интернет-маркетинг: понятие и актуальность»: «...интернет-маркетинг действительно обладает определенным набором методов и инструментов для продвижения деятельности кампаний в сети. Это и реклама, и поисковая оптимизация, и анализ юзабилити интернет-ресурсов»⁶.

Но если рассмотреть данные «инструменты» в отдельности, то получится, что каждый из них, в свою очередь, представляет сложную систему со своим набором инструментов. Так, например, наиболее используемый сейчас SMM (Social Media Marketing), который включает комплекс контент-маркетинга (создание уникального контента), постоянное взаимодействие с пользователями, сотрудничество с блогерами, использование всех предлагаемых в приложениях и социальных сетях возможностей и сервисов⁷.

Это не соотносится с определением «инструмента», приведенным ранее. То же касается синонимичного понятия «средство», которое также обозначает простое, единичное действие или объект.

В связи со всем вышесказанным, а также и с тем, что термин «метод» шире, чем понятия «инструмент» или «средство», наиболее подходящим видится использование термина «метод», так как он подразумевает набор действий, совокупность правил осуществления какого-либо действия, что в достаточной мере соотносится с существующей трактовкой «инструментов» маркетинга. Иными словами, «метод» предполагает, как выполнять какое-либо действие (продвигать продукты / услуги библиотек в сети Интернет), «средство» же – посредством чего действие будет выполняться (аккаунт библиотеки в социальной сети), а «инструмент» предполагает конкретный предмет, необходимый для выполнения действия (ПК с доступом в Интернет).

Проблема отсутствия единой терминологии как в сфере интернет-маркетинга, так и в сфере маркетинга вообще является одной из наиболее существенных в настоящее время. Создание общего как для отечественных, так и зарубежных специалистов понятийного аппарата является необходимостью, так как с его помощью в дальнейшем будут решены проблемы недопонимания при разработке маркетинговых программ или стратегий, при обмене опытом применения уникальных методик продвижения и т. п. Иными словами, это необходимо, чтобы специалисты одной сферы деятельности говорили на одном «языке» и могли достичь единообразия понимания.

Столь же серьезно стоит отнестись к проблеме классификации существующих методов интернет-маркетинга, так как на настоящий момент четкая классификация отсутствует. На это будет направлено наше дальнейшее исследование, возможным результатом которого станет разработанная классификационная таблица практических методов сферы интернет-маркетинга.

Примечания

¹ Брежнева, В. В. Информационное обслуживание: учебное пособие / В. В. Брежнева, Р. С. Гиляревский. СПб: Профессия, 2012. С. 324.

² Кирьянова, А. П. Возможности применения технологий интернет-маркетинга в научной библиотеке / А. П. Кирьянова, Н. С. Редькина // Библиосфера. 2013. С. 24.

³ Прохорова, А. М. Основные понятия и инструменты интернет-маркетинга / А. М. Прохорова // Наука и современность. 2016. С. 115.

⁴ Молохова, Я. О. Современные методы интернет-маркетинга / Я. О. Молохова // Вестник ДНУ. Серия В. Экономика и право. 2018. С.

⁵ Мозговая М. А. Интернет-маркетинг: современный двигатель экономики / М. А. Мозговая // Россия молодая: сборник материалов VII Всероссийской научно-практической конференции. 2015. С. 387.

⁶ Генералова, Д. Д. Интернет-маркетинг: понятие и актуальность / Д. Д. Генералова, Е. В. Мамонтова // Новая наука: проблемы и перспективы. 2016. С. 59.

⁷ Игнатьева, И. В. Маркетинг социальных сетей как инструмент продвижения / И. В. Игнатьева, И. И. Зедгенизова // Инновации и инвестиции. 2019. С. 126.

А. А. Шандыбина

Организация информации в цифровой среде для удовлетворения информационных потребностей студентов

В статье описывается информационное поведение студенческой аудитории в цифровой среде в процессе использования различных ресурсов необходимых для удовлетворения информационных потребностей, возникающих в образовательном процессе. Приведена характеристика трех этапов деятельности субъекта, направленной на выбор метода решения задачи и поиска ответа, удовлетворяющего информационную потребность – осознание и определение проблемы; выбор метода решения задачи, т. е. формирование информационного запроса; поиска удовлетворяющих потребность информационных ресурсов. Выделены критерии отбора информации студентами, указывается, что информация, не соответствующая данным критериям, расценивается как неудовлетворяющая потребность даже являясь на самом деле pertinentной. Охарактеризованы процессы поиска, анализа и восприятия электронных ресурсов, потенциально удовлетворяющих информационную потребность. Сделаны выводы об основных принципах организации текстографической информации в цифровой среде, среди которых организация электронного текста в виде логической пирамиды, структурирование и краткая подача информации, использование визуализации информации в соответствии с особенностями восприятия и траектории глаз.

Ключевые слова: информационное поведение студентов, информационные потребности, организация текстографической информации, образовательная среда, pertinentность информации, сканирование информации, студенты вузов, цифровая среда

Arina A. Shandybina

Organization of information in the digital environment to meet the information needs of students

The article discusses student's information behavior in the digital environment in the process of using various resources necessary to meet the information needs in the educational process. There are three stages of information behavior aimed at choosing a method for solving the problem and finding an answer that satisfies the information need, such as problem identification; choice of problem-solving method and determination of information request; search for information resources that satisfy the need. The criteria for selecting information by students are highlighted, it is indicated that information that does not meet these criteria is regarded as an unsatisfactory need, even being in fact pertinent. The processes of search, analysis and perception of electronic resources that potentially satisfy the information need are characterized. Conclusions are drawn about the basic principles of organizing textual information in a digital environment, including the organization of electronic text in the form of a logical pyramid, structuring and brief presentation of information, the use of information visualization in accordance with the characteristics of perception and eye trajectory.

Keywords: digital environment, educational environment, information behavior of students, information needs, information pertinence, information scanning, organizing of textographic information, university students

Лавинообразный рост информационных потоков в цифровой среде и стремительное развитие информационных технологий приводит к усложнению образовательного процесса, к динамичным изменениям и все большей индивидуализации информационных потребностей студентов. Все большее внимание в учебных планах и профессиональных стандартах уделяется формированию «мягких» навыков, компетенций, связанных с критическим мышлением и умениями быстро находить, отбирать и перерабатывать информацию. Появляется необходимость в развитии у студентов высокого уровня информационной компетентности – формировании информационной культуры личности, как защитного механизма от переизбытка информации и информационных перегрузок; информационного мировоззрения.

Студенческая аудитория целенаправленно обращается к различным источникам в цифровой среде для удовлетворения информационных потребностей при решении задач, возникающих в процессе обучения. На отбор достоверных информационных ресурсов, которые будут соотноситься с имеющимися ценностями и представлениями об удовлетворении потребности, влияет ряд компетенций, сформированных у студента в образовательном процессе и непосредственно влияющих на эффективность информационного поведения, которые можно рассматривать в качестве эталонных¹:

- умение пользоваться информационными технологиями для получения информации из формальных неформальных источников;
- привычка накапливать информацию в процессе профессионального чтения, позволяющем при поиске решения возникающих задач обращаться к накопленным знаниям и формирующем навык анализа и ценностного отбора информации;
- навыки аналитико-синтетической переработки поступающей информации как с использованием информационных технологий, так и при помощи таких интеллектуальных нормализованных методик как классификационный анализ, статистический анализ, контент-анализ, факторный анализ, поаспектный анализ текстов и др.;
- владение навыком профессиональной коммуникации и толерантности к иным точкам зрения и мнениям для эффективного профессионального взаимодействия с людьми, являющимися экспертами в различных предметных областях, обмена знаниями;
- умение презентовать результаты своих изысканий с четкой и аргументированной подачей информации;
- знание и понимание нормативных и этических аспектов использования интеллектуальной собственности.

Вместе с тем передача и приобретение нового знания становится процессом, требующим большей оперативности и качественного отбора информации с учетом определенного уровня ее рассеивания. Этим обуславливаются особенности информационного поведения студентов в цифровой среде.

Под информационным поведением рассматривается «образ действий, совокупность усилий, предпринимаемых человеком для получения-усвоения и использования-создания нового знания, его передачи и распространения в обществе»².

Информационное поведение студентов в процессе удовлетворения информационной потребности состоит из нескольких последовательных этапов.

1. На первом этапе происходит осознание и определение проблемы или задачи, стоящей перед студентом. Любая информационная потребность возникает в процессе решения нестандартной для решающего задачи, где цель определяется исходя из имеющегося у субъекта мотива на выполнение последующих операций³. Именно мотив активизирует деятельность, направленную на решение этой задачи.

Дисбаланс между искомым и имеющимися ресурсами устраняется в ходе принятия решения. Для того чтобы найти наиболее оптимальный путь для удовлетворения информационной потребности, необходимо понять конфликт стоящей задачи. Решение задачи может возникнуть только из анализа дисбаланса между ее условиями и требованиями.

2. Второй этап – выбор метода решения задачи и «построения» пути к нему, т. е. формирование информационного запроса. Изначально сформировавшаяся объективная потребность в дальнейшем трансформируется в субъективный информационный запрос. Данный процесс неизбежен в силу избирательного отношения субъекта к поступающей ему информации, сама потребность может не соответствовать его информационному интересу. При этом информационный интерес подразумевает под собой способность субъекта к селективному отбору в отношении поступающих информационных сообщений⁴. Это объясняется тем, что процесс поиска и формирование запроса происходит под углом субъективного профессионального и личного опыта⁵.

3. На третьем этапе осуществляется поиск удовлетворяющих запросу и задаче информационных ресурсов. Студент обращает и концентрирует свое внимание на информации, напрямую соотносящихся с теми категориями и ценностями, которые уже были ранее у него сформированы. В тот момент, когда студент анализирует потребность, в области его долговременной памяти формируется внутренняя модель стоящей перед ним задачи. Другими словами, перед индивидом на основе прошлого

опыта складывает тот образ ресурса, который может удовлетворить его потребность⁶. Этот элемент имеет особую важность для информационного поведения, так как при любых других условиях внимание индивида не будет обращено к другим поступающим информационным ресурсам. В таком случае встает вопрос о том, какой фактор влияет на повышение и привлечение внимания человека к тому или иному предмету в информационном поле.

В поиске ответа на этот вопрос, важно понимать, что объективно пертинентная информация под субъективной призмой восприятия индивида может интерпретироваться как неудовлетворяющая его потребность. Понятие пертинентности в данном контексте стоит рассматривать как «соответствие найденных информационно-поисковой системой результатов информационным потребностям пользователя, независимо от того, как полно и как точно эта информационная потребность выражена в тексте информационного запроса»⁷. Однако в содержательном аспекте информация может выступать решением изначально стоящей задачи. Это объясняется тем, что человеческое восприятие строится на основе того, что уже известно об этом мире. То есть на основе известных индивиду ощущений и того, что он знает и помнит, в реальном опыте образуются ассоциации. В условиях цифровой среды восприятие приобретает характер сканирования информации.

С учетом данного представления об информационном поведении студента восприятие информации в цифровой среде рассеивается в случае, если единый неразделимый образ находящихся близко друг от друга анализируемых элементов (в качестве которых могут выступать тексты, информационные продукты, таблицы, графики и любые другие данные разных форматов), разрывается и рушится их равновесная конфигурация.

В случае, когда студент находит пертинентную информацию, но ресурс не соответствует критериям отбора, то рассматриваемый информационный ресурс расценивается как неудовлетворяющий потребность. Такими критериями отбора информации могут выступать:

- синонимичные формулировки заголовка ресурса, не отражающие содержание;
- безопасность электронной ссылки для перехода на информационный ресурс;
- соотношение «полезности» и «объема» информации. Несмотря на то, что в более развернутых текстах может содержаться много полезных знаний, студенты зачастую предпочитают небольшие объемы. Благодаря этому процесс сканирования будет проходить проще, потому что в таком случае внимание не отвлечено от обработки смысла, а направленно на выделение ключевой информации. Это объясняет то, что кратко представленный текст в большей степени удовлетворяет потребность в полноте раскрытия темы и не противоречит исчерпывающему письму;

- наличие ссылок цитирования;

- благоприятные условия для траектории глаз при сканировании информационного ресурса. Траектория взгляда строится таким образом, что первым делом человек проходит горизонтальным движением по верхней части страницы. Далее его внимание смещается вниз по левой стороне и, достигнув условной середины охватываемой области, снова движется в горизонтальном направлении, но при этом охватывая более короткую область по сравнению с прошлым движением. В конечном результате взгляд сканирует оставшуюся часть страницы по вертикали⁸;

- наличие или отсутствие рекламных и цитатных блоков, рассеивающих внимание.

При анализе электронных ресурсов, потенциально удовлетворяющих информационную потребность, текстовая и визуальная информация рассматривается в совокупности. Так как предпочтительное перемещение взгляда в цифровой среде строится по горизонтали слева направо, пользователи не вчитываются в текст целиком и пропускают много информации. Поэтому первые два абзаца должны быть самыми информативными по содержанию и иметь краткие заголовки. Это требуется для того, чтобы пользователь заметил ключевые слова, соответствующие его интересам, и прочел как можно больше предоставленного материала.

Также уровень внимания пользователей к разным формам обрабатываемой информации сильно различается между собой. Было установлено⁹, что, впервые заходя на сайт, люди в большинстве своем обращают внимание на текстовые заголовки и аннотации – почти 80% от всех посетителей, и только 20% сначала замечают графику.

Визуальные изображения были отмечены только после второго или третьего посещения веб-страницы. Такая особенность зависит не от шаблона или интерфейса сайта, а от того какое количество информации, помещаемой на экране компьютера или другого технического устройства, воспринимает человеческий глаз.

Таким образом, информационное поведение студентов можно охарактеризовать как процесс поиска информации для решения определенной задачи. При возникновении дисбаланса между имеющимися и недостающими данными и появлении «знания о незнании» на основе ранее сформированного информационного интереса обучающийся осознает информационная потребность. При том именно информационный интерес является пусковым механизмом поисковой функции индивида, что и приводит к формированию субъективного информационного запроса. В следствии этого активизируются следы памяти, отсылая студента к прошлому опыту. Помимо того, что такой процесс способствует принятию решения, на основе информационного интереса и мировоззрения определяется цель. То есть складывается эталонный образ информационного ресурса. Именно с этим образом сравнивается поступающая в дальнейшем информация к индивиду.

Учитывая указанные особенности информационного поведения студентов, можно выделить основные требования к организации текстографической информации в цифровой среде:

1. Текст должен строиться в форме логической пирамиды, где сначала определяется основная мысль, а далее текст раскрывается в виде ответов на потенциальные вопросы читателя.

2. Текст должен быть структурирован, модульная структура текста подразумевает выделение логических блоков с дополнительно вынесенными информативными заголовками.

3. Подача информации должна быть краткой и доступной, следует использовать простые слова и короткие предложения вместо сложных оборотов речи, канцеляризмов, второстепенных данных, чтобы текст был наиболее сжатым.

4. Визуализация информации с использованием таблиц, графиков, схем, инфографик должна осуществляться в соответствии с особенностями человеческого восприятия и его траектории глаз.

Можно сказать, что выявление особенностей организации текстографической информации в цифровой среде необходимо в силу того, что в образовательном процессе переработка информации переходит на новый уровень и ставит перед студентами все больше требований.

Примечания

¹ Брежнева В. В. Информационная культура и социальная защита личности / В. В. Брежнева // Открытое образование. 2007. №1. С. 79–84.

² Минкина В. А. Информационное поведение специалистов как основание для социальной дифференциации: к постановке проблемы / В. А. Минкина, В. В. Брежнева // Проблемы деятельности ученого и научных коллективов. СПб., 1997. Вып. 11. С. 209–214.

³ Коготков С. Д. Формирование информационных потребностей / С. Д. Коготков // Научно-техническая информация. Сер. 2. 1986. № 2. С. 1–7.

⁴ Блюменау Д. И. К уточнению исходных понятий теории информационных потребностей / Д. И. Блюменау // Научно-техническая информация. Сер.2, 1986. № 2. С. 7–12.

⁵ Анохин П. К. Избранные труды. Философские аспекты теории функциональной системы / П. К. Анохин. М.: Наука, 1978. 388 с.

⁶ Chapter: Human memory: A proposed system and its control processes // The psychology of learning and motivation (Volume 2). NY: Academic Press, 1968. P. 89–195.

⁷ Словарь по кибернетике. 2-е изд. Киев: Глав. ред. Украинской Советской энциклопедии им. М. П. Бажана, 1989. 751 с.

⁸ Pernice K. Text Scanning Patterns: Eyetracking Evidence. Nielsen Norman Group / K. Prince. USA, 2019. URL: <https://www.nngroup.com/articles/text-scanning-patterns-eyetracking/> (дата обращения: 17.09.2022).

⁹ Moran K. How People Read Online: New and Old Findings | K. Moran // Nielsen Norman Group. USA, 2020. URL: <https://www.nngroup.com/articles/how-people-read-online/> (дата обращения: 22.10.2022).

Сведения об авторах и научных руководителях • Information about authors and supervisors

Александрова Ольга Сергеевна, студент, кафедра библиотекосведения и теории чтения Alexandrova Olga Sergeevna, student, Department of Library Science and Reading Theory, Aleksandrova8olya@yandex.ru	Варганова Галина Владимировна, профессор, доктор педагогических наук, кафедра библиотекосведения и теории чтения Varganova Galina Vladimirovna, professor, doctor of education, department of library science and reading theory, interel@mail.ru, SPIN-код: 1209-0606
Алексеев Юлиа Олеговна, студент, кафедра библиотекосведения и теории чтения Alekseenko Yulia Olegovna, student, Department of Library Science and Reading Theory, yula.aleks7@gmail.com	Вольнова Любовь Владимировна, старший преподаватель кафедры библиотекосведения и теории чтения Volnova Lubov Vladimirovna, senior lecturer, Department of Library Science and Reading Theory
Бахареv Алексей Сергеевич, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Bakharev Alexey Sergeevich, student, Department of museology and cultural heritage, aleksejicagov506@gmail.com	Балаш Александра Николаевна, доктор культурологии, доцент кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК Balash Alexandra Nikolaevna, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Department of museology and cultural heritage, St. Petersburg State Institute of Culture, alexandrabalash@gmail.com, SPIN-код: 6783-9945
Бахтурина Арина Юрьевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Bakhturina Arina Yurevna, student, Department of museology and cultural heritage, St. Petersburg State Institute of Culture, arinabahturina@gmail.com, SPIN-код: 2253-8848	Балаш Александра Николаевна, доктор культурологии, доцент кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК Balash Alexandra Nikolaevna, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Department of museology and cultural heritage, St. Petersburg State Institute of Culture, alexandrabalash@gmail.com, SPIN-код: 6783-9945
Богомолова Полина Романовна, бакалавр, кафедра искусствосведения Bogomolova Polina Romanovna, student, Department of art studies, polinabogomolova84@gmail.com	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствосведения, доцент, профессор кафедры искусствосведения СПбГИК Petrakova Anna Evgen'evna, doctor in art studies, professor, Department of art history studies, petrakova.anna@gmail.com, SPIN-код: 7738-7078
Ван Юнтин, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Wang Yunting, graduate student, Department of museology and cultural heritage, 1143949510@qq.com	Балаш Александра Николаевна, доктор культурологии, доцент кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК Balash Alexandra Nikolaevna, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Department of museology and cultural heritage, alexandrabalash@gmail.com, SPIN-код: 6783-9945
Волобуева Татьяна Геннадьевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Volobueva Tatiana Gennadievna, student, Department of museology and cultural heritage, volobuevat@mail.ru, SPIN-код: 6738-6418	Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, доцент кафедры музеологии и охраны культурного наследия Zinov'eva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, Department of museology and cultural heritage, museology@mail.ru, SPIN-код: 2711-1868
Гладских Дарья Сергеевна, студент, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Gladskikh Daria Sergeevna, student, Department of theory and history of culture, slowdaria32@yandex.ru, SPIN-код: 8740-0121	Прокуденкова Ольга Викторовна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Prokudenkova Olga Viktorovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture, proolg2000@mail.ru, SPIN-код: 6876-3784
Головкина Ирина Андреевна, студент, кафедра искусствосведения Golovkina Irina Andreevna, student, Department of Art History, ira1922@live.ru	Омельяненко Мария Валерьевна, кандидат искусствосведения, доцент, кафедра искусствосведения СПбГИК Omelyanenko Mariya Valer'evna, PhD in art studies, associate professor, department of art history, omelianenko@mail.ru, SPIN-код: 7467-5794
Грищенко Елизавета Викторовна, студент, кафедра теории и истории культуры Grishchenko Yelizaveta Viktorovna, student, Department of theory and history of culture, neelizavetaalisa@mail.ru	Свиридова Любовь Олеговна, кандидат культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры СПбГИК Sviridova Lubov Olegovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture, sviridova05@mail.ru, SPIN-код: 2711-1868
Дьячкова Мария Игоревна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Dyachkova Maria Igorevna, student, Department of museology and cultural heritage, mari.dyachkova55@mail.ru	Балаш Александра Николаевна, доктор культурологии, доцент кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК Balash Alexandra Nikolaevna, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Department of museology and cultural heritage, alexandrabalash@gmail.com, SPIN-код: 6783-9945
Егорова Александра Александровна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Egorova Alexandra Alexandrovna, student, Department of museology and cultural heritage, egorova_alexandra_271@mail.ru	Балаш Александра Николаевна, доктор культурологии, доцент кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК Balash Alexandra Nikolaevna, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Department of museology and cultural heritage, alexandrabalash@gmail.com, SPIN-код: 6783-9945

Сведения об авторах и научных руководителях • Information about authors and supervisors

Егорова Алена Игоревна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Egorova Alyona Igorevna, student, department of museology and cultural heritage, sincontess@gmail.com, SPIN-код: 2750-6195	Балаш Александра Николаевна, доктор культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Balash Aleksandra Nikolaevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage, alexandrabalash@gmail.com, SPIN-код: 6783-9945
Завада Мария Дмитриевна, магистрант, кафедра искусствovedения СПбГИК Zavada Maria Dmitrievna, student, Department of Art History, Erimdan05@gmail.com	Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствovedения СПбГИК Dyemshina Anna Uurevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of art studies, demshina24@mail.ru, SPIN-код: 8281-2355
Засыпкин Алексей Владимирович, студент, кафедра медиалогии и литературы Zasyipkin Alexey Vladimirovich, student, Medialogy and Literature Department, St. Petersburg State University of Culture, alzas82@yandex.ru	Эльяшевич Дмитрий Аркадьевич, доктор исторических наук, профессор, зав. кафедрой медиалогии и литературы Elyashevich Dmitry Arkadievich, Doctor of Historical Sciences, Professor, St. Petersburg State University of Culture, Head, Medialogy and Literature Department, dmitry@elyashevich.ru, SPIN-код: 6368-1238
Захарова Дарья Сергеевна, студент, кафедра искусствovedения Zakharova Daria Sergeevna, student, Department of art studies, dsz251201@yandex.ru	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствovedения, профессор, кафедра искусствovedения СПбГИК Petrakova Anna Evgen'evna, doctor in art studies, professor, Department of art history studies, petrakova.anna@gmail.com, SPIN-код: 7738-7078
Иконникова Екатерина Юрьевна, студент, кафедра медиалогии и литературы Ikonnikova Ekaterina Yurevna, student, Department of Media Studies and Literature, eyikon@mail.ru	Эльяшевич Дмитрий Аркадьевич, доктор исторических наук, профессор, зав. кафедрой медиалогии и литературы Elyashevich Dmitry Arkadievich, Doctor of Historical Sciences, Professor, St. Petersburg State University of Culture, Head, Medialogy and Literature Department, dmitry@elyashevich.ru, SPIN-код: 6368-1238
Казакова Юлия Евгеньевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Kazakova Yulia Evgenievna, student, Department of museology and cultural heritage, yuliaekazakova@mail.ru	Еременко Евгений Дмитриевич, кандидат культурологии, доцент, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения Eremenko Evgenii Dmitrievich, candidate of cultural studies, professor, St. Petersburg state Institute of cinema and television», eder57@yandex.ru, SPIN-код: 8914-7523,
Калмаков Иван Станиславович, студент, кафедра искусствovedения Kalmakov Ivan Stanislavovich, student, Department of art studies, Kalmakov2396@mail.ru	Рыбакова Дарья Анатольевна, кандидат искусствovedения, доцент, кафедра искусствovedения Rybakova Daria Anatolyevna, PhD in Art's History, associate professor at the Art History Department, d_alt@mail.ru, SPIN-код: 5171-6922
Ким Евдокия Алексеевна, студент, кафедра теории и истории культуры Kim Evdokia Alekseevna, student, Department of Theory and History of Culture, evdokiakim@mail.ru	Прокуденкова Ольга Викторовна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Prokudenkova Olga Viktorovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture, proolg2000@mail.ru, SPIN-код: 6876-3784
Коберник Данил Ильич, студент, кафедра информационного менеджмента Kobernik Danil Ilyich, master's student, Department of Information Management, danil.kobernik2000@yandex.ru	Пилко Ирина Семеновна, доктор педагогических наук, профессор кафедры информационного менеджмента Pilko Irina Semyonovna, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Information Management, skip_95@mail.ru, SPIN-код: 7108-4647
Колобов Александр Сергеевич, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Kolobov Alexander Sergeevich, student, department of museology and cultural heritage, a.qolobov@gmail.com	Балаш Александра Николаевна, доктор культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Balash Aleksandra Nikolaevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage, alexandrabalash@gmail.com, SPIN-код: 6783-9945
Кондратьева Юлия Дмитриевна, студент, кафедра информационного менеджмента Kondratieva Yulia Dmitrievna, student, Department of Information Management, yulya_kondrateva_1990@mail.ru	Захарчук Татьяна Викторовна, профессор, кафедра информационного менеджмента, доктор педагогических наук Zaharchuk Tat'jana Viktorovna, professor of digital management department, Doctor in pedagogics, tzakhar56@gmail.com, SPIN-код: 5632-7242
Кравченко Мария Олеговна, студент, кафедра искусствovedения Kravchenko Mariia Olegovna, student, Department of Art History, marii.k@yandex.ru	Рыбакова Дарья Анатольевна, кандидат искусствovedения, доцент, кафедра искусствovedения Rybakova Daria Anatolyevna, PhD in Art's History, associate professor at the Art History Department, d_alt@mail.ru, SPIN-код: 5171-6922

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

Кушнир Матвей Романович, студент кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК. Kushnir Matvey Romanovich student, Department of museology and cultural heritage, mr.matvey007@mail.ru	Салтанова Мария Валерьевна, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия, СПбГИК Saltanova Maria Valerievna, Department of museology and cultural heritage of Saint Petersburg State University of Culture, marymarys@rambler.ru
Лашманова Валерия Денисовна, студент, кафедра теории и истории культуры Lashmanova Valeriya Denisovna, student, Department of Theory and History of Culture, valerimau.dali@gmail.com	Шомахмадов Сафарали Хайбуллоевич, кандидат исторических наук, Институт восточных рукописей РАН Shomahmadov Safarali Hajbulloevich, PhD in history, Institute of Oriental Manuscripts of the Russian Academy of Sciences, safaralihshom@mail.ru, SPIN-код: 5652-4032
Лопаткина Мария Алексеевна, студент, кафедра искусствоведения Lopatkina Mariia Alekseevna, student, Department of Art History, lopatkina-m@inbox.ru	Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения СПбГИК Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art history, associate professor, Department of art history, ArutyunyanJl@yandex.ru, SPIN-код: 3948-5010
Махмудова Наиля Алмасовна, магистрант, кафедра музыковедения и музыкально-прикладного искусства Makhmudova Nailya Almasovna, graduate student, Department of Musicology and Music-applied Art	Рыбакова Елеонора Львовна, доктор культурологии, профессор, директор образовательного центра современной музыкальной индустрии, СПбГИК Rybakova Eleonora Lvovna, Ph.D. in cultural studies, professor, head of the educational center of the modern music industry, releonora2014@gmail.com, SPIN-код: 3098-4968
Микаелян Евгения Романовна, магистрант, кафедра информационного менеджмента, Mikaelyan Evgeniya Romanovna, graduate student, Department of management of information, nihhonnwargas@yandex.ru	Брежнева Валентина Владимировна, профессор, кафедра информационного менеджмента, доктор педагогических наук Brezhneva Valentina Vladimirovna, doctor in pedagogics, professor, Department of management of information, vbrezhneva@gmail.com, SPIN-код: 7383-3775
Нечаева Софья Вячеславовна, студент, кафедра информационного менеджмента Nechaeva Sofia Vyacheslavovna, student, Department of Information Management, sofja.nechaewa@yandex.ru	Крулев Андрей Александрович, старший преподаватель, кафедра информационного менеджмента СПбГИК Krulev Andrey Alexandrovich, Senior Lecturer, Department of Information Management, krulevandrei@gmail.com, SPIN-код: 4934-2953
Никушина Анастасия Сергеевна, студент, кафедра искусствоведения Nukushina Anastasia Sergeevna, student, Department of art studies, nikushina.anastasia@mail.ru	Габриэль Галина Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой искусствоведения СПбГИК Gabriel Galina Nikolaevna, Candidate of Art History, Professor, Head of the Department of Art History, gabrielart@mail.ru, SPIN-код: 1418-8992
Нордман Павел Сергеевич, студент, кафедра искусствоведения Nordman Pavel S., student, Department of Art History, psnordman.2000@gmail.com	Исаева Ольга Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК Isaeva Olga Anatolievna, PhD in Art History, senior lecturer of the Department of art history, issolga@gmail.com, SPIN-код: 9938-3970
Пежемский Никита Анатольевич, магистрант, кафедра социально-культурной деятельности Pezhenski Nikita Anatoljevich, graduate student, Department of social and cultural activities	Кавера Виктория Анатольевна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра социально-культурной деятельности Kavera Victoria Anatoljevna, PhD in pedagogics, associate Professor of the Department of social and cultural activities, kavera@list.ru, SPIN-код: 8924-6267
Пергамент Людмила Матвеевна, магистр, кафедра музеологии и культурного наследия Pergament Lyudmila Matveevna, graduate student, Department of museology and cultural heritage, lp@pergamentgroup.ru	Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, завкафедрой музеологии и культурного наследия Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD in history, associate professor, Head of Department of museology and cultural heritage, elenamast@yandex.ru, SPIN-код: 5592-3514
Петрова Елена Николаевна, магистрант, кафедра искусствоведения Petrova Elena Nikolaevna, graduate student, Department of art studies, lenapetrova@yandex.ru	Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения СПбГИК Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art history, associate professor, Department of art history, ArutyunyanJl@yandex.ru, SPIN-код: 3948-5010
Петрова Ирина Сергеевна, студент, кафедра искусствоведения Petrova Irina Sergeevna, student, Department of art studies	Яковлева Мария Викторовна, кандидат культурологии, доцент кафедры искусствоведения Yakovleva Maria Viktorovna, PhD of cultural studies, associate Professor of Department of art studies, nadinst2008@yandex.ru, SPIN-код: 7926-8483

Сведения об авторах и научных руководителях • Information about authors and supervisors

Полякова Екатерина Романовна, магистрант, кафедра искусствovedения СПбГИК Polyakova Ekaterina Romanovna, graduate student, Department of Art History, krilova-n@mail.ru	Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствovedения СПбГИК Dyemshina Anna Uurevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of art studies, demshina24@mail.ru, SPIN-код: 8281-2355
Потехина Анастасия Андреевна, студент, кафедра искусствovedения Potekhina Anastasia Andreevna, student, Department of art studies, nastypotekhina4@gmail.com	Рыбакова Дарья Анатольевна, кандидат искусствovedения, доцент, кафедра искусствovedения Rybakova Daria Anatolyevna, PhD in Art's History, associate professor at the Art History Department, d_alt@mail.ru, SPIN-код: 5171-6922
Порох Варвара Александровна, студент, кафедра информационного менеджмента Porokh Varvara Aleksandrovna, student, LIS Department, varyaporokh@yandex.ru, SPIN-код: 1768-5793	Кий Марина Игоревна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра информационного менеджмента СПбГИК Kii Marina Igorevna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of information management, mkij@mail.ru, SPIN-код: 7782-0485
Сергеева Анна Александровна, студент, кафедра теоретической и прикладной лингвистики, Юго-Западный государственный университет, г. Курск Sergeeva Anna Aleksandrjvna, student, department of theoretical and applied linguistics, Southwest State University, Kursk, sascha.sergeeva2011@yandex.ru, SPIN-код: 3098-6960	Беспалова Екатерина Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и прикладной лингвистики ЮЗГУ Bespalova Ekaterina Anatol'yevna, PhD in Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Theoretical and Applied Linguistics, Southwest State University, Kursk, k.bespalova@yandex.ru, SPIN-код: 6252-2595
Серебряков Павел Павлович, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Serebryakov Pavel Pavlovich, graduate student, Department of museology and cultural heritage, greenbluskysky@gmail.com	Балаш Александра Николаевна, доктор культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Balash Aleksandra Nikolaevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage, alexandrabalash@gmail.com, SPIN-код: 6783-9945
Симонянц Виктория Викторовна, студент, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Simonyanc Viktoriya Viktorovna, student, Department of theory and history of cultural, pravitel-mira.ru@yandex.ru	Шомахмадов Сафарали Хайбуллоевич, кандидат исторических наук, Институт восточных рукописей РАН Shomahmadov Safarali Hajbulloevich, PhD in history, Institute of Oriental Manuscripts of the Russian Academy of Sciences, safaralihshom@mail.ru, SPIN-код: 5652-4032
Сокорнов Иннокентий Рами Дан Николаевич, студент, менеджмент музыкального искусства Sokornov Innokentiy Rami Dan Nikolaevich, student, management musical art	Рыбакова Елеонора Львовна, доктор культурологии, профессор, директор образовательного центра современной музыкальной индустрии, СПбГИК Rybakova Eleonora Lvovna, Ph.D. in cultural studies, professor, head of the educational center of the modern music industry, releonora2014@gmail.com, SPIN-код: 3098-4968
Стреблянская Анастасия Спартаковна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Streblyanskaya Anastasia Spartakovna, student, Department of museology and cultural heritage, streblyanskayastacy@gmail.com	Балаш Александра Николаевна, доктор культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Balash Aleksandra Nikolaevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage, alexandrabalash@gmail.com, SPIN-код: 6783-9945
Сюняева-Лобачева Светлана Камилевна, магистрант, кафедра реставрации и экспертизы объектов культуры Syunyaeva-Lobacheva Svetlana Kamilevna, graduate student, Department of Restoration and Examination of Cultural Objects, syunyaevalobacheva@mail.ru	Кириллова Наталия Константиновна, кандидат технических наук, доцент, кафедра реставрации и экспертизы объектов культуры Kirillova Nataliia Konstantinovna, Ph.D. of Engineering, associate professor, Department of restoration and examination of cultural objects, SPIN-код: 3160-1573
Третьякова Виктория Александровна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Tretyakova V. A, graduate student, Department of museology and cultural heritage, tretyakova.v@world-ocean.ru	Куклинова Ирина Анатольевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Kuklinova Irina Anatol'evna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage of Saint Petersburg State University of Culture, i_kuklinova@mail.ru, SPIN-код: 1479-3294
Шандыбина Арина Андреевна, студент, кафедра информационного менеджмента Shandybina Arina Andreevna, student, Department of management of information, off.arina@mail.ru	Грузова Анна Андреевна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра информационного менеджмента Gruzova Anna Andreevna, PhD in pedagogics, Department of management of information, gruzova@mail.ru, SPIN-код: 8011-9320