

ISSN 2658-4492

Научный журнал

Молодежный вестник

Санкт-Петербургского
государственного
института культуры

№ 2 (20) / 2023



МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК Санкт-Петербургского государственного института культуры

Научный журнал

№ 2 (20) / 2023

МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК Санкт-Петербургского государственного института культуры

Научный журнал

№ 2 (20) • 2023

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 С. А. Никитченко

Выпускающий редактор А. С. Шитова

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 20.12.2023. Дата выхода в свет 25.12.2023. Формат 60 x 84¹/₈. Усл. печ. л. 18.

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», 2023 • © Оформление ФГБОУ ВО СПбГИК, 2023



Содержание • Contents

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ • ART HISTORY

А. С. Амелин. Методическое наследие П. И. Говорущко в историческом контексте. (Artem S. Amelin. The methodological legacy of P. I. Govorushko in a historical context)	5
К. Э. Бикбулатова. Архитектурные особенности современных церквей Новгородской области (2000–2022 гг.) (Karina E. Bikbulatova. Architectural peculiarities of modern churches in the Novgorod region (2000–2022))	12
Д. А. Волкова. Международный фестиваль искусства INTERVALS: интеграция медиа-арта в городскую среду (D. A. Volkova. International Festival of Art INTERVALS: integration of media art into the urban environment)	16
М. Е. Губанова. Интерпретация русского национального женского костюма в иллюстрациях И. Я. Билибина к сказкам (Maria E. Gubanova. The interpretation of the Russian national women's costume in illustrations by I. Ya. Bilibin for fairy tales)	21
Е. Д. Кудлачева. Иллюстрации У. Крейна к «Спящей красавице» Ш. Перро: проблема историзма и стилизации (Ekaterina D. Kudlacheva. W. Crane's illustrations for the "Sleeping Beauty" by Ch. Perrault: the problem of historicism and stylization)	24
Т. М. Куркова. Стилистические особенности фэшн-фотографа Стивена Кляйна (Taisiia. M. Kurkova. Stylistic features of fashion photographer Steven Klein)	28
Е. М. Овчинникова. Костюмы Кристиана Лакруа к балету «Сон в летнюю ночь»: аллюзии и стилистические особенности (Ekaterina M. Ovchinnikova. Costumes by Christian Lacroix for the ballet «Midsummer Night's Dream»: allusions and stylistic features)	32
Е. В. Повалкина. Освоение опыта старых европейских мастеров в творчестве Хелены Шерфбек (Ekaterina V. Povalkina. The development of the old European masters experience in Helene Schjerfbeck's painting)	37
Н. С. Рикман. Влияние любительского и научного коллекционирования раковин моллюсков на развитие голландских натюрмортов-ванитас (Natalia S. Rickman. The influence of amateur and scientific collecting of clam shells on the development of the Dutch vanitas still lives)	41
Д. В. Розумная. Русская иконопись конца XIX – начала XX вв.: вопросы изучения (Dar'ja V. Rozumnaya. Russian icon painting of the late XIX – early XX centuries: questions of study)	45
П. В. Сомова. Творческая интерпретация картин XIX века в манге «Blue period» (Polina V. Somova. Creative interpretation of the XIX century paintings in the "Blue period" manga)	50
Л. А. Татаринова. Проблема пиранезианства в отечественной сценографии первой четверти XX века (Larisa A. Tatarinova. The problem of piranesianism in Russian scenography in the early 20th century)	54
К. А. Чехлатая. Модерн в архитектуре Ставрополя: к вопросу о стилистическом своеобразии (Kseniya A. Chekhlataya. Art nouveau in the architecture of Stavropol city: to the question of originality)	58
Д. Д. Шуმიлина. Тема античного быта в русской живописи позднего академизма (Daria D. Potekhina. The theme of ancient daily life in the Russian painting of late academism)	62

МУЗЕОЛОГИЯ • MUSEOLOGY

Н. А. Гужвина. Отражение идей национального романтизма в музеях Норвегии в XIX – начале XX в. (Natalia A. Guzhvina. Reflection of the ideas of national romanticism in the museums of Norway in the 19th – early 20th centuries)	66
Ю. Е. Казакова. Рукопись как визуальный объект в музейной экспозиции (Yulia E. Kazakova. The manuscript as a visual object in the museum exposition)	69
С. Е. Кузнецова. Коллекция западноевропейского кружева в экспозиции Государственного Эрмитажа (Sofya E. Kuznetsova. HCollection of Western European lace on display at the State Hermitage Museum)	73

Содержание • Contents

А. М. Прохорова. Выставочная практика музеев моды (Anna M. Prokhorova. Exhibition practice of fashion museums)	78
М. И. Дьячкова. Юбилейная выставка как способ презентации и популяризации литературного наследия (на примере Всероссийского музея А. С. Пушкина) (Maria I. Dyachkova. Anniversary exhibition as a way of presenting and popularizing literary heritage (using the example of the All-Russian Museum of A. S. Pushkin))	82
М. П. Степанова. История музейного дела как учебная дисциплина (на страницах трудов В. П. Грицкевича) (Maria P. Stepanova. History of museum affairs as an academic discipline (on the pages of the works of V. P. Gritkevich))	86
А. Ю. Бахтурина. Ведомственный музей: исследования и современная практика (Arina Yu. Bakhturina. Departmental Museum: Researches and Present-day practice)	90
Ван Юньтин. Миссия выставочного зала нематериального культурного наследия в г. Чанша, провинция Хунань, Китай (Wang Yunting. Mission of the Intangible Cultural Heritage Exhibition Hall in Changsha, Hunan Province, China)	96
Е. А. Четчикина. Школьный музей в формировании устойчивого интереса учащихся к культурному наследию региона (Elizaveta A. Chechetkina. The school museum in the formation of sustainable interest among schoolchildren in the cultural heritage of the region)	101

КУЛЬТУРОЛОГИЯ • CULTURAL STUDIES

П. Л. Виноградова. Японские календарные реформы и их отражение в художественной культуре (Polina L. Vinogradova. Japanese calendar reforms and their reflection in the art)	104
А. В. Зайцева. Пространство дома в кинематографе Хаяо Миядзаки (Aleksandra V. Zaitseva. The space of the house in the cinema of Hayao Miyazaki)	109
С. И. Кадкина. Капитуляция Японии как культурная травма и её рефлексия в мультипликации и кинематографе 2-й половине XX столетия (Svetlana I. Kadkina. The surrender of Japan as a cultural trauma and its reflection in animation and cinema of the 2nd half of the XX century)	112
В. Б. Комов. Географический подход в изучении культуры народов Восточной Сибири (Valery B. Komov. Geographical approach in the study of the culture of the peoples of Eastern Siberia)	116
М. Курницкая. Мифологические теории эпохи немецкого романтизма (Margarita Kurnickaja. Mythological theories of German Romanticism)	118
А. М. Романов. Репрезентация биоморфного кода японской культуры в произведении массовой японской культуры 2-й пол. XX столетия (Alexander M. Romanov. Representation of the biomorphic code of Japanese culture in the work of mass Japanese culture of the 2nd half of the XX century)	123
Е. С. Юрова. Генезис жанра сюнга в японской культуре (Ekaterina S. Yurova. The genesis of the shunga genre in Japanese culture)	127

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

С. В. Дедова. Книжные и библиотечные подкасты: специфика жанра и актуальные тенденции (Sofia V. Dedova. Book and library podcasts: genre specifics and current trends)	130
В. С. Рябова. Привлечение молодежи в науку средствами библиотек и музеев (Varvara S. Ryabova. Attracting youth to science through libraries and museums)	136
Сведения об авторах и научных руководителях (Information about authors and supervisors)	141

А. С. Амелин

Методическое наследие П. И. Говорушко в историческом контексте

Петр Иванович Говорушко – один из основателей академической школы исполнительства на баяне и аккордеоне в России. Являясь в первую очередь ярким педагогом и руководителем, он сумел оставить богатое методическое наследие: многочисленные пособия и статьи, обработки и редакции пьес для баяна. В данной работе методические принципы Говорушко, изложенные им в печатных трудах, соотнесены с аналогичными идеями некоторых предшественников, современников и последователей. Сравнительный анализ авторов различных эпох позволил определить их сходства и отличия с педагогическими принципами Говорушко, а также выявить возможные пересечения методических взглядов.

Ключевые слова: П. Говорушко, методика, педагогика, баян, Ф. Липс, Г. Пуриц, А. Дмитриев

Artem S. Amelin

The methodological legacy of P. I. Govorushko in a historical context

Pyotr Ivanovich Govorushko is one of the founders of the academic school of button accordion and accordion performance in Russia. Being primarily a bright teacher and leader, he managed to leave a rich methodological legacy: numerous manuals and articles, processing and editing of pieces for button accordion. In this work, Govorushko's methodological principles, set out by him in his printed works, are correlated with similar ideas of some predecessors, contemporaries and followers. A comparative analysis of the authors of different eras made it possible to identify similarities and differences with Govorushko's pedagogical principles, as well as to identify possible intersections of methodological views.

Keywords: P. Govorushko, methodology, pedagogy, bayan, F. Lips, G. Puritz, A. Dmitriev

П. И. Говорушко¹ – один из самых значительных методистов своего поколения. Для полного понимания масштаба его деятельности следует поместить наследие Говорушко в исторический контекст, сделав сравнительный анализ, соотнеся труды Говорушко с работами его предшественников, современников и последователей.

После ознакомления с работами разных авторов различных эпох, были выбраны несколько работ. Принцип их отбора заключается в следующем:

1. Наглядность сходства и отличия работ других авторов с работами Говорушко.
2. Соотнесение с другими ленинградскими методистами.

3. Следование принципу историзма, при котором авторы дифференцируются по принципу временной принадлежности относительно годов публикации работ Говорушко.

Соотнеся различия и сходства между работами, можно будет понять, насколько была актуальна школа Говорушко для методистов разных эпох.

Сравнительный анализ с методическими работами до 1962 года

А. Л. Клейнард «Школа для баяна»

Появление школы-самоучителя в 1935 году явилось попыткой обобщения многолетней педагогической деятельности Абрама Львовича Клейнарда². В связи с недостатком квалифицированных педагогов в то время, данное пособие позволяет желающим самостоятельно приобрести навыки игры на гармонике. В то же время эта «Школа» явилась учебным пособием для начального и среднего звена, так как содержит значительное количество музыкального материала, расположенного в определенной методической последовательности.

Общие положения:

• Автор кратко описывает основополагающие рекомендации касательно установки инструмента, положения рук и нотной грамоты.

- В репертуаре прослеживается опора на обработки народных мелодий и переложения академической музыки.

Различия:

- Клейнард описывает две системы устройства правой клавиатуры, а также разницу положений правой руки. В московской системе – большой палец находится за ручкой (грифом), в ленинградской хватке – большой палец находится на ребре ручки. Работы Говорушко писались во время окончательно сложившегося доминирования московской системы в СССР (т. н. «гриф В»).

- В данном труде автор говорит о последовательном освоении инструмента: сначала правой клавиатуры, затем басов (представлены пьесы только на басы), и последнюю очередь – освоение аккордов (пьесы с применением правой руки и аккомпанемента). Клейнард не касается ни основ постановки, ни штрихов, ни звукоизвлечения, ни аппликатурных принципов. Учитывая исторический контекст времени, автором ставились совершенно другие задачи. В сфере аппликатуры он лишь указывает то, что цифры указаны над нотами – относятся к московской системе, а под нотами – к ленинградской. Исторически так сложилось, что московская система одержала верх в соперничестве двух хваток благодаря удобствам и потенциальным перспективам, в результате чего получила распространение по всей стране.

А. И. Иванов «Начальный курс игры на баяне»

Данное учебное пособие было написано Азарием Ивановым³ в начале 40-х годов XX столетия. 4-е издание, рассматриваемое в данной работе, вышло в свет в 1956 году. Оно предназначено для учащихся музыкальных училищ, школ и кружков художественной самодеятельности. В пособии автор расположил музыкальный материал по разделам в порядке возрастающей трудности. 4-е издание существенно отличается трёх предыдущих.

Общие положения:

- Автор пособия уделяет определенное внимание контролю над эластичностью кисти и отсутствием зажимов игрового аппарата. «Работа кисти непосредственно связана с работой предплечья и локтевого сустава. В процессе игры кисть своим положением как бы помогает пальцам удобнее ложиться на нужные клавиши. Во время игры она принимает различные положения. Низкое и высокое положение увеличивает нагрузку руки, делает работу пальцев более трудной. Среднее между ними – это нормальное положение кисти с естественным весом самой кисти руки и предплечья»⁴.

- Иванов считает, что положение корпуса требует устойчивого положения тела. «Естественная для игры посадка требует прежде всего наиболее устойчивого положения тела. Сидеть следует не на всем стуле, но достаточно глубоко, чтобы тело было устойчивым и положение достаточно удобным. Плечи должны быть опущены, руки не должны быть прижаты к туловищу, иначе теряется всякая свобода движений, корпус слегка наклоняется вперед».

- Автор, подобно Говорушко, детально разбирает элементы музыки (определения таких понятий как мелодия, кульминация, фактура), а также структуру мелодии (мотив, фраза, предложение, период).

- По мнению А. Иванова применение второго плечевого ремня является обязательным. «Для полного освобождения правой руки и правой ноги от роли опорных точек при движении меха в сжим некоторые баянисты применяют второй ремень, на левое плечо (как у аккордеонистов). Такая установка баяна на двух ремнях нужна не только при игре стоя, но и при игре сидя и является необходимой при исполнении мест, требующих скачков в правой клавиатуре или при применении большого пальца правой руки».

- В выборе репертуара А. Иванов точно так же, как и П. Говорушко уделял равное внимание как обработкам народных песен и танцев, так и переложениям классической музыки. Однако, первое издание этого сборника, созданное в 1941 году, принципиально отличается выбором репертуара. На этот факт в своём исследовании ссылается М. И. Имханицкий утверждая, что Азарий Иванов «не помещает ни одного(!) сочинения музыкальной классики, ограничившись в подборе репертуара лишь собственными обработками народных мелодий»⁵.

Различия:

- При постановке инструмента автор выделяет 3 точки опоры в установке инструмента: правая нога, левая нога, плечевой ремень, в то время как у Говорушко – две ноги и стул.

- Автор затрагивает иные общие аспекты посадки, чем у Говорушко, и погрешности, с которыми может столкнуться любой исполнитель. «Высота сидения не должна нарушать устойчивости тела и удобства общей посадки. Постановка ног с приподнятыми пятками и упорающимися о пол носками вырабатывает привычку высоко держать колени, широко разводить их, вследствие чего в технических трудных местах является потребность прижимать инструмент грудью и придерживать инструмент подбородком. Не следует надевать на плечо ремень так, чтобы инструмент касался груди, вызывая совершенно излишнюю затрату энергии и затрудняя владение инструментом»⁶. Говорушко в этом вопросе не приводил своих примеров.

- Иванов подробнее описывает строение музыкального произведения, добавляет определения гомофонного и полифонического изложения, гармонической и мелодической фигурации.

- Особый акцент в своем пособии автор ставит на безошибочном исполнении в медленном темпе. По мнению Иванова, начальное проигрывание следует осуществлять без ошибок, срывов и остановок в медленном темпе. Работать над произведением следует по фразам, небольшим построениям, добиваясь безошибочного исполнения отрывка каждой рукой. Сохраняя безошибочность, следует постепенно ускорять темп, доводя до необходимой скорости.

- В труде Иванова понятие штрих обозначается следующим образом: «Не только умение направлять и соразмерять движение меха составляет искусство владения мехом. Более сложное искусство – это умение создавать штрихи как художественный прием исполнения. Штрих – это более или менее мелкое движение меха, направленное хотя бы в одну сторону. Применение того или иного штриха (сжима и разжима) меняет и характер исполнения». В своё время, П. И. Говорушко писал, что «способы звукоизвлечения, различные по характеру и окраске звучания, называются *штрихами*»⁷.

- Обозначение пальцев у двух методистов тоже немного разнятся. У Иванова – 0–1–2–3–4, а у Говорушко – 6–1–2–3–4.

Сравнительный анализ с методическими работами с 1963 по 1988 годы

Влияние П. И. Говорушко и его методики было настолько велико в ленинградской школе, что некоторые работы, выпускавшиеся в то время, были во многом тождественны его взглядам. Например, работа В. Игонина и Л. Скуматова «Об устранении дефектов постановки правой руки баяниста» которая в основном развивает идеи, заложенные Говорушко. Но между тем, есть работы, которые отличались по своим методическим установкам от трудов петербургского классика. Одна из них, проанализируется ниже.

А. В. Осокин⁸. «Пособие для исполнителей на баяне с пятирядной правой клавиатурой».

Рассматриваемая работа была создана в 1976 году. Н. Я. Чайкин, будучи редактором данного пособия писал: «Пособие для исполнителей на баяне с пятирядной правой клавиатурой А. Осокина – первая работа, посвященная обобщению и систематизации практического опыта игры на пятирядном инструменте. Она, несомненно, окажется полезной как для учащихся музыкальных учебных заведений, так и для профессиональных музыкантов»⁹. Данная разработка исключает неудобные положения пальцев, способствуя естественному положению руки, удобному расположению пальцев и свободе при игре на инструменте. Благодаря появлению двух вспомогательных рядов на правой клавиатуре у исполнителей появляется возможность использовать такие аппликатурные варианты, которые не противоречат строению руки.

Общие положения:

- Осокин уделяет большое внимание среднефизиологическому положению правой руки, при котором кисть исполнителя должна быть свободной и расслабленной, а пальцы упругими и активными.

- Автор, подобно Петру Ивановичу Говорушко, описывает рациональность постановки правой руки, и правильное положение пальцев во время игры.

Различия:

- Счёт рядов ведётся от корпуса инструмента. Звуки на первом ряду полностью дублируют звуки на четвёртом, второй ряд идентичен пятому.

- По сравнению с изданиями П. И. Говорушко, у Осокина разнятся аппликатурные обозначения в нотном тексте. Для клавиш, которые нужно нажимать на первом ряду с правой стороны, либо над или под цифрой, указывающей палец, ставится знак плюс. Для обозначений клавиш второго ряда – ставится черточка.

Помимо графической записи рядов правой клавиатуры, автор вводит несколько символов. Скобка у цифры означает окончание гаммы, арпеджио или аккордовой последовательности. Несколько цифр, заключенных в скобки с обеих сторон – возможный вариант аппликатуры. Квадратная скобка сверху или снизу означает переход пальцев с первого на пятый ряд или наоборот. Таким образом, исполнитель сможет визуально дифференцировать переходы материала, заранее быть готовым к ним.

- Осокин утверждает, что большой палец и мизинец редко применяются при игре на втором ряду, и вовсе не применяются на первом. У Говорушко же, напротив, большой палец находится за грифом и используется редко, а мизинец применяется вне зависимости от ряда.

- По мнению Осокина все пять пальцев должны находиться на клавиатуре. При редком использовании первого пальца автор не рекомендует убирать его за гриф, советуя, не задирая кверху, держать его рядом со вторым пальцем. Говорушко до 1980 года является сторонником удерживания положения большого пальца за грифом.

- Гаммы с третьего и четвертого ряда (C-dur, G-dur) исполняются одной и той же аппликатурой. А также минорные арпеджио во всех тональностях вовсе могут быть сыграны одинаковой аппликатурой. П. Говорушко использует три варианта исполнения гамм с каждого ряда.

Ф. Р. Липс «Искусство игры на баяне»

Данная книга была написана в 1985 году и явилась результатом многолетнего обобщения большого личного опыта как музыканта-исполнителя, так и педагога, профессора Фридриха Робертовича Липса¹⁰. Рассматривая центральные проблемы исполнительского мастерства баяниста, автор дает свою интерпретацию на данную тему, подкрепляя её многочисленными примерами из музыкальной и художественной литературы.

Общие положения:

- В своей книге Липс затрагиваются ключевые вопросы, касающиеся постановки исполнительского аппарата, звукоизвлечения, аппликатуры, работы над музыкальным произведением, в том числе основных элементов баянной техники.

Различия:

- Данный труд включает в себя раздел «средства артикуляции», в котором автор подробно описывает возможные приёмы звукоизвлечения и основные способы туше. У Говорушко данный раздел не рассматривается.

- Ф. Липс подробно рассказывает о специфическом исполнительском приёме – глиссандо. В рассматриваемом труде даны методические указания по правильному использованию различных вариантов данного приема, а также наглядный дедуктивный материал. В своё время, П. Говорушко обходит данный прием молчанием.

- Приемы игры мехом – важный раздел для эволюции баянного исполнительства. Использование меха в произведениях до 70-х годов было крайне лимитированным. Липс приводит различные виды графической записи сжима и разжима меха, которые появились в разных самоучителях и школах к 80-м годам XX столетия. В своём исследовании он уделяет большое место недавно появившимся в баянной литературе специфическим приемам: тремоло, триоли мехом, рикошет, вибрато, нетемперированное глиссандо. П. Говорушко также обращался к использованию меховых приёмов, но обращал своё внимание только на два приёма игры мехом: деташе и тремоло.

- Музыкальное исполнительство включает в себя целое многообразие штрихов, приемов игры и шумовых эффектов. Липс говорит о бытовании неясности понятий среди баянистов, поэтому он дифференцирует определение штриха, приёма и способа. «Штрих – это обусловленный конкретным образным содержанием характер звучания, получаемый в результате определенной артикуляции»¹¹. Автор описывает не только основные штрихи, встречающиеся и в работах П. И. Говорушко, но и их разновидности – портато, тенуто, маркато, мартеле.

• Усовершенствование конструкции баяна привело к появлению новых тембров (за счёт прямой и ломанной деки) и наличию регистров, которое безусловно обогатило звуковую палитру инструмента. В работе представлены графические изображения регистров на правой, готовой и выборной клавиатуре, а также даны рекомендации по технике их нажатия и особенности расстановки в музыкальном тексте. В своих методических трудах П. Говорушко не упоминал об использовании регистров.

• В своем труде автор поясняет, что в большинстве случаев музыкальное произведение на баяне звучит в одной звуковой плоскости. Говоря о звуковой перспективе, Липс призывает в сложной фактуре выделять главный материал, а контрапункты и фигурации отодвинуть на второй план, выделять не так отчетливо. Подобное выделение голоса в общей фактуре он рекомендует осуществить за счёт артикуляции, динамической гибкости, агогики и регистровки. П. Говорушко не уделяя столько внимания дифференциации музыкальной ткани.

• Липс детально затрагивает основные сферы исполнительства, такие как: посадка, звукоизвлечение, аппликатура и др. В результате изучения данной работы были выявлены некоторые положения, не свойственные методике Говорушко:

- 1) Три точки опоры: стул, две ноги и поясница.
- 2) При игре могут задействоваться три ремня (два наплечных и поперечный).
- 3) При тремоло меха автор допускает придерживание инструмента подбородком.
- 4) Всё пять пальцев должны быть задействованы при игре на инструменте.

Автор не рекомендует увлекаться применением всех пяти пальцев подряд. «Более короткая позиция в аппликатуре проще для запоминания, поскольку пассаж при этом расценивается обычно на ряд повторяющихся мотивов из равных групп нот».

• Репертуарное приложение в данной книге не предусмотрено, однако на протяжении всего труда текстовое описание сопровождается фрагментами из произведений. Исходя из наглядного материала, можно сделать следующие выводы:

1. В качестве нотных примеров автором приведены только оригинальные сочинения и переложения (транскрипции) академической музыки.

2. Ведущее место (более 70%) занимают оригинальные сочинения, написанные для баяна.

3. В качестве народных обработок представлено только несколько сочинений Паницкого и Онегина.

Таким образом, акцент в репертуарной политике в методическом труде Ф. Липса смещен на современную оригинальную музыку, в то время как Говорушко ориентируется на транскрипции и переложения классических образцов.

Сравнительный анализ с методическими работами с 1989 по 2023 годы

А. И. Дмитриев «Позиционная аппликатура на баяне»

Указанная работа была написана в 1998 году. Она обобщает многолетний опыт известного музыканта и исполнителя А. И. Дмитриева¹². Многолетняя концертная практика помогла ему выстроить свои взгляды в обоснованную систему. Предложенные в работе рекомендации могут найти применение не только в практике исполнителей, но и у преподавателей на различных ступенях системы образования.

Общие положения:

• Автор, как и Говорушко, упоминает про индивидуальное анатомическое строение рук. «В связи с разным анатомическим строением рук исполнителей этот вариант (в котором при игре задействованы все пальцы, подкладывание первого пальца происходит после четвертого и пятого пальцев), удобный при длинных пальцах, менее удобный при коротких»¹³.

• А. Дмитриев предлагает несколько вариантов аппикатуры гамм, в иных случаях – до пяти.

Различия:

• Автор рассматривает только позиционную аппликатуру как вершину исполнительской мысли, благодаря которой играющие обретают большие возможности. Под позиционной аппикатурой автор понимает последовательное движение пальцев, не меньше трех. А. И. Дмитриев рекомендует начинать обучение на инструменте с использования всех пальцев правой руки.

• В связи с модернизацией конструкции инструмента и появлением пятирядных баянов происходит большее вовлечение дополнительных рядов и соответственно изменение аппликатуры. При игре позиционной аппlikатурой первый палец должен находиться на клавиатуре и часто используется в игре. По П. Говорушко первый палец должен находиться за грифом и применяться эпизодически.

• Одним из средств освобождения рук является замах пальцев или кисти с последующим нажатием клавиши или ударов по ней. Говорушко не отражал данной практики в своих методических трудах.

И. Г. Пуриц «Методические статьи по обучению игре на баяне»

В данный сборник вошли методические статьи по обучению игре на баяне выдающегося музыканта-исполнителя и педагога Иосифа Григорьевича Пурица¹⁴. Им было задумано запечатлеть свои знания и богатый исполнительский опыт в курсе лекций по методике обучения игре на баяне. Но полностью эти планы осуществить не удалось. Статьи были соединены Н. Пуриц в единый труд, предназначены для изучения всем, кто в какой-либо степени связан с баяном: преподавателям, исполнителям, методистам.

Общие положения:

• И. Пуриц считал необходимым использовать в обучении детей транспонирование и подбор по слуху.

• Автор обращается к общезначимым требованиям, касающихся посадки и постановки рук исполнителя.

• Несмотря на все достоинства позиционной аппликатуры, описанные автором, Пуриц рекомендует начинать обучение с использованием традиционной аппликатуры. Во-первых, юный баянист сможет быстро запомнить аппликатуру в хроматической гамме, с которой начинается обучение. А во-вторых, положение руки при игре традиционной аппlikатурой более устойчивое, так как первой палец находится за грифом.

Различия:

• Автор уделял большое значение разделу «донотный период», так как считал, что именно он является основой всего дальнейшего развития музыканта. «Формирование элементарных навыков слухо-двигательной взаимосвязи в игре юного баяниста – основная цель донотного периода обучения»¹⁵. У Говорушко данный раздел отсутствует.

• И. Пуриц был одним из первых, кто начал систематически обучать детей младшего возраста игре на выборном инструменте. П. И. Говорушко двойственно относился к этой практике.

• Каждый пройденный раздел подкрепляется упражнениями – на развитие слуха, на развитие ритмического чувства (ритм-блоки), на выработку пространственно-двигательных представлений, на развитие мелкой техники. Подобная детализация не была свойственна трудам П. Говорушко.

• Применение большого пальца в правой руке является важным аспектом для перспективности исполнителя. Пуриц писал: «Использование первого пальца в игре значительно расширяет возможности двигательной реализации – это и скорость исполнения, и многовариантность аппlikатурных решений».

• Говоря о туше и артикуляции, автор излагает технологию их выполнения, а также описывает формирующиеся двигательные ощущения при игре каждого вида туше.

• В труд включены небольшие разделы. Перечислим некоторые из них: «Формы работы с начинающими», «Общие принципы построения урока с начинающими», «Организация домашней работы ученика», «Формирование способности к анализу собственных действий». В данных темах многие вопросы рассматриваются в психологическом аспекте, что помогает затронуть и понять суть обозначенных проблем.

• Пуриц большое место в своём труде уделяет возрастной психологии и педагогике, в таких разделах как мотивация учащегося музыкой, контакт педагога или ученика, роль родителей в начальный период обучения. Таким образом, именно педагог должен найти контакт во взаимоотношениях с каждым из своих учеников. Знание особенностей каждого ученика поможет ему найти более действенные пути, способствующие определению наиболее эффективных способов. П. Говорушко вопросов психологии вообще не касался.

Подытоживая результаты сравнительного анализа работ П. И. Говорушко с трудами других методистов, проведённого в данной статье, отметим следующее:

1. Была предпринята попытка описания исторического контекста вокруг работ П. И. Говорушко;

2. Определены сходства и различия его методических воззрений с работами других авторов;

3. Выявлены фактические пересечения с методическими взглядами разных выдающихся методистов.

В ходе исследования заметим, что в целом методика Петра Ивановича Говорушко изначально была внутренне непротиворечива и целостно структурирована. Он не шёл на поводу у «модных» педагогических тенденций того времени, подходил к новым воззрениям на педагогику достаточно критично. В частности, этим и определяется не утратившая своего значения ценность его методического наследия как урок преданности своим взглядам для будущих поколений педагогов.

В целом, педагогические достижения П. Говорушко не подвергаются никаким сомнениям. Но при этом роль его методического наследия не является настолько же влиятельной частью его общей деятельности. На протяжении всей жизни ведущее место занимала педагогическая деятельность, которая полностью занимала все силы и помыслы П. И. Говорушко. Это позволило ему подготовить ряд выдающихся исполнителей и преподавателей, внести значительный вклад в развитие баянного искусства.

Примечания

¹ Говорушко Пётр Иванович (1923–1997) – баянист, педагог, дирижёр, Заслуженный деятель искусств РСФСР (1978), Член Методического совета Министерства культуры РСФСР (1970–1980), профессор. Один из основателей факультета народных инструментов в Ленинградской консерватории, а также класса баяна и аккордеона.

² Клейнард Абрам Львович (1885–1934) – баянист, педагог, дирижёр.

³ Иванов Азарий Иванович (1985–1956) – советский музыкальный деятель, композитор, издатель, педагог. С 1945 по 1953 годы – главный редактор Ленинградского отделения Государственного музыкального издательства (Музгиз)

⁴ Иванов А. Начальный курс игры на баяне. Изд. 4-е, перераб. и доп. Л.: Музгиз, 1956. 159 с.

⁵ Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства: учебн. пособие. М., РАМ им. Гнесиных, 2006, 520 с., с ил.

⁶ Иванов А. Начальный курс... 159 с.

⁷ Говорушко. П. И. Основы игры на баяне. Л.: Музгиз. [Ленингр. отд-ние], 1963. 79 с. : ил., нот.

⁸ Осокин Алексей Владимирович (1914–1976) – баянист, педагог, исполнитель.

⁹ Осокин А. Пособие для исполнителей на баяне с пятирядной правой клавиатурой: Для учащихся муз. учеб. заведений и музыкантов-исполнителей/ Общ. ред. и предисл. Н. Чайкина; М.: Советский композитор, 1976, 52 с.

¹⁰ Липс Фридрих Робертович (род. 1948) – российский баянист, педагог, исполнитель, профессор, заведующий кафедрой баяна и аккордеона РАМ им. Гнесиных, Заслуженный артист РСФСР (1982), Народный артист Российской Федерации (1994).

¹¹ Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне: Методическое пособие для педагогов ДМШ, учащихся ССМШ, музучилищ, вузов. М.: Музыка, 1985. 158 с., нот.

¹² Дмитриев Александр Иванович (род. 1951) – баянист-исполнитель, педагог, Заслуженный артист Российской Федерации, лауреат международных конкурсов, профессор кафедры баяна и аккордеона в СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова (2001).

¹³ Дмитриев А.И. Позиционная аппликатура на баяне. СПб.: Союз художников, 1998. 24 с.

¹⁴ Пуриц Иосиф Григорьевич (1940–1996) – баянист-исполнитель, педагог.

¹⁵ Пуриц И. Г. Методические статьи по обучению игре на баяне: Учебное пособие для музыкальных училищ, вузов. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2009, 292 с., портр., нот.

К. Э. Бикбулатова

Архитектурные особенности современных церквей Новгородской области (2000–2022 гг.)

После длительного застоя в строительстве православных храмов, обусловленного пропагандой атеизма при советской власти, в России в начале XXI века происходит подъем церковно-го зодчества. Это обусловлено интересом к религии в целом, к храмовой архитектуре, а также желанием сохранения культурного наследия. Начиная с 2000 года новые церковные постройки соседствуют с древними храмами. Особенно ярко это прослеживается на территории Новгородской области, где находятся одни из самых старых церквей в России. Именно поэтому особый интерес представляет сопоставление новых православных храмов с более древними, ведь новые постройки являются «связующим звеном» между традиционными и современными взглядами на храмовую архитектуру.

Ключевые слова: православная храмовая архитектура, современные церкви Новгородской области, традиции и инновации в современном храмовом строительстве, выразительные средства в храмовой архитектуре

Karina E. Bikbulatova

Architectural peculiarities of modern churches in the Novgorod region (2000–2022)

After the long stagnation period in building of Orthodox churches (because of the propaganda of atheism in Soviet period) at the beginning of the 21st century in Russia we witness an arise of the building of churches. It is connected with the general interest to religion as far as with the wish of the preservation of the cultural heritage. Starting from 2000 and up to present moment modern churches have been erected in near of the old ones. It is especially interesting to trace this tendency on the territory of the Novgorod region, because of the location there some of the oldest Russian churches. Thus, it is especially useful to compare modern Orthodox churches with the old ones: the new buildings form a kind of the connecting link between the traditional and modern ideas concerning the temple architecture.

Keywords: Orthodox temple architecture, modern churches of the Novgorod region, traditions and innovations in modern temple construction, expressive means in temple architecture

Смена идеологии в России в результате революции 1917 года привела к длительному застою в храмовом зодчестве. Советская власть считала традиции православной церкви и религию в целом частью старого уклада жизни, который необходимо реформировать. Строительство новых храмов прекратилось, старые же национализировали, перестраивали с целью использования для других целей и даже уничтожали.

В связи с распадом СССР и возвращением религии важной роли в системе государственной идеологии в России в последней четверти XX и в начале XXI века возобновляется строительство храмов. Подобный энтузиазм обусловлен, в первую очередь, интересом населения к религии на фоне негативных событий в мире. Также немаловажным фактором стало стремление к сохранению культурного наследия, в том числе – архитектурных сооружений (и среди них немало храмов), которые стали приобретать статус памятника архитектуры. Кроме того, наблюдается интерес именно к храмовому строительству и его специфике со стороны ученых (архитекторов, искусствоведов, культурологов и представителей других гуманитарных наук).

Стоит обратить внимание на церковные сооружения, построенные в начале XXI века, так как они значительно отличаются от древнерусских храмов. Это хорошо прослеживается на примере построек на территории Великого Новгорода и Новгородской области, где находятся одни из самых старых церквей в России.

Автор статьи «Современная православная церковная архитектура России: проблемы научных исследований» А. В. Украинцева говорит о том, что перерыв в истории церковного строительства привел к потере преемственности в практике проектирования и утрате единого стиля¹. С этим трудно не согласиться, потому как внешний облик современных церквей, а также их конструктивная составляющая имеют свои отличительные особенности в сравнении с более древними постройками. Чаще всего, они не похожи на те, которые были возведены в период расцвета церковного зодчества, когда происходило становление Новгородской традиции строительства православных церквей (XII – XVI вв.). Главный архитектор «Архитектурно-художественных мастерских Данилова монастыря» К.В. Никитин описывает характерные черты Новгородского традиционного зодчества следующим образом: объемно-пространственная структура храма, а также набор и взаимное расположение специфических декоративных элементов, преобладающих в его внешнем оформлении².

Исходя из этого, особый интерес представляют художественные особенности новых православных храмов. Автору данного исследования не удалось найти научных материалов, в которых анализировались бы художественные особенности современных храмов на территории Новгорода и Новгородской области, при этом тема представляется интересной и важной для изучения, поскольку за прошедшие почти четверть века там было возведено немало новых храмов.

Назвать точное количество современных церквей, построенных в Новгородской области, довольно затруднительно, так как некоторые строения находятся в отдаленных местах. Для удобства возьмем следующие восемь церквей Новгородской области, которые были построены в период с 2000 по 2022 года: 1) Церковь Иконы Божией Матери «Неопалимая Купина» (строящаяся) на ул. Псковская в Великом Новгороде, 2017 г.³; 2) Церковь Иконы Божией Матери «Неопалимая Купина» на ул. Псковская в Великом Новгороде, 2017 г.⁴ (временная); 3) Церковь Сергия Радонежского в деревне Шуя Новгородской области, между 2004 и 2007 гг.⁵; 4) Часовня Тихвинской иконы Божией Матери перед деревней Ужин Новгородской области, 2006 г.⁶; 5) Церковь Владимирской иконы Божией Матери в д. Плав Новгородской области, 2003 г.⁷; 6) Церковь Спаса Всемилоственного в с. Быково Новгородской области, 2003 г.⁸; 7) Домовая церковь иконы Божией Матери «Скоропослушница» при клиническом онкологическом диспансере в Великом Новгороде, 2012 г.⁹; 8) Церковь Кирика и Иулитты в д. Лучки Новгородской области, между 2003 и 2006 гг.¹⁰ Можно отметить, что практически все сооружения деревянные, небольшие, похожи на избы и служат в качестве часовен. В настоящее время строится несколько каменных архитектурных сооружений, но судить об их художественных особенностях на данном этапе строительства сложно (Церковь Иконы Божией Матери «Неопалимая Купина» (строящаяся) на ул. Псковская в Великом Новгороде, 2017 г.).

Перечисленные сооружения имеют достаточно простую конструкцию: прямоугольный сруб в основе, покрытый двускатной кровлей, одна большая клеть в центре с двумя прирубами с востока и запада. Подобный тип храма называется клетским. Чаще всего, они не имеют особенных выразительных средств и декоративных элементов.

Исходя из описанного, можно констатировать, что одной из главных проблем для современного церковного зодчества является поиск своего стиля. На эту тему рассуждал, например, А. К. Соловьев, в публикации, посвященной современной церковной архитектуре¹¹. С другой стороны, необходимо учитывать традиции культового зодчества. Например, храм должен состоять из трех частей (притвор, средняя часть и алтарь), при входе устраивается паперть, иконостас состоит из пяти рядов икон, увенчанных крестом и т.д. Кроме того, следует учитывать и современные конструктивные и технологические решения, которые бы могли улучшить архитектуру храма в целом.

Сегодня существует несколько мнений по поводу того, каким должен быть современный православный храм. Некоторые искусствоведы и архитекторы выступают за то, чтобы возрождать традиции в православном зодчестве. Об этом говорит А. С. Щенков в своей работе «Проблемы традиционной формы в современном храмостроении России»¹², а также архитектор А. А. Анисимов¹³. Но, вероятно, стоит также взглянуть на современную архитектуру и поискать в ней интересные выразительные средства для храмового строительства.

Таким образом, довольно затруднительно в настоящий момент говорить о конкретных стилях и направлениях в рассматриваемых нами церковных постройках. Однако, можно выделить некоторые художественные особенности, которые их объединяют.

Как уже было сказано ранее, большинство деревянных часовен и церквей Новгородской области построены по типу клетского храма. Это, например, Церковь иконы Божией Матери «Неопалимая Купина» (временная 2017 г.), Церковь Сергия Радонежского в деревне Шуя (Между 2004 и 2007 гг.), а также Часовня Тихвинской иконы Божией Матери перед деревней Ужин (2006 г.) Новгородской области.

Рассмотрим подробнее Церковь Владимирской иконы Божией Матери в деревне Плав Новгородской области (2003 г.). Она, так же, как и вышеуказанные церкви, деревянная, однако имеет в составе небольшую колокольню в два яруса. Низ постройки комбинированный: квадрат, сверху на который установлен восьмерик, а верх увенчан шатром. На нем расположена небольших размеров луковичная главка и деревянный крест. Декоративным элементом служат украшенные резные полицы. Церковь построена по типу шатрового храма, а не клетского. В нем сохранены традиционные три части постройки, однако они дополнены восьмериком.

Стоит отметить, что некоторые часовни (Церковь иконы Божией Матери «Неопалимая Купина» в Великом Новгороде (временная, 2018 г.), Церковь Спаса Всемилостивого (2003 г.) в селе Быково покрыты сайдингом. Чаще всего, такие постройки находятся вдали от крупных населенных пунктов и в них сложно выделить специфические художественные особенности, так как их практически нет.

Фасады домово́й церкви иконы Божией Матери «Скоропослушница» при клиническом онкологическом диспансере (2012 г.) оштукатурены. Каких-либо выразительных средств в ней нет, кроме единственной луковичной главки и иконы над входной группой. Однако, стоит обратить внимание на ее необычную форму, в которой не проглядывается тип клетского храма. Фасады церкви плавные, волнообразные, не имеют четких прямых углов. Церковь примыкает к основному зданию диспансера и, вероятно, имеет переход внутри.

Подобные постройки имеют упрощенную архитектурную композицию без применения декора. На фасадах практически нет элементов декора, за исключением Церкви Владимирской иконы Божией Матери в деревне Плав, о которой говорилось ранее. Все они имеют прямоугольную форму и покрыты скатной крышей. К ним пристроены притвор и алтарная часть как, например, в Церкви Кирика и Иулитты (между 2003 и 2006) в деревне Лучки. Несмотря на отсутствие привязки в таких постройках к конкретному стилю, они считаются как православные, потому как имеют хорошо узнаваемую форму традиционного храма.

Таким образом, анализируя современные церкви Великого Новгорода и Новгородской области, мы можем говорить о том, что для них характерна стилизация под древнерусское храмовое зодчество. Чаще всего не учитываются древние традиции строительства православных храмов, не уделяется внимание декору и художественным выразительным средствам. Подобные постройки возводятся на средства прихожан, которых в отдаленных селах и деревнях немного. Мы можем говорить о многообразии и вариативности форм церквей и с уверенностью утверждать, что в строительстве данных церквей преобладают эклектизм, новаторство, но в то же время имеет место и стилизация.

Кроме того, важным остается вопрос приверженности к конкретному стилю для современного зодчества, потому как необходимо учитывать новейшие технологии в сфере архитектуры, но в то же время не забывать и о традиционных канонах.

Примечания

¹ Украинцева А. В. Современная православная церковная архитектура России: проблемы научных исследований // Урбанистика. 2021. № 2. С. 44–56. С. 45.

² Никитин К. В. Новгородско-Псковская архитектура // Сайт главного архитектора «Архитектурно-художественных мастерских Данилова монастыря». URL: https://arh-master.ru/article_28.html (дата обращения: 16.02.2023)

³ Координаты и изображение см: <https://sobory.ru/article/?object=49183>, (дата обращения: 14.05.2023)

⁴ Координаты и изображение см: <https://sobory.ru/article/?object=49183>, (дата обращения: 14.05.2023)

⁵ Координаты и изображение см: <https://sobory.ru/article/?object=20124>, (дата обращения: 14.05.2023)

⁶ Координаты и изображение см: <https://sobory.ru/article/?object=20531>, (дата обращения: 14.05.2023)

⁷ Координаты и изображение см: <https://sobory.ru/article/?object=20376>, (дата обращения: 14.05.2023)

⁸ Координаты и изображение см: <https://sobory.ru/article/?object=17697>, (дата обращения: 14.05.2023)

⁹ Координаты и изображение см: <https://sobory.ru/article/?object=46882>, (дата обращения: 14.05.2023)

¹⁰ Координаты и изображение см: <https://sobory.ru/article/?object=20533>, (дата обращения: 14.05.2023)

¹¹ Соловьев А. К. Современная культовая архитектура и Актуальные проблемы церковного искусства // Творческие концепции архитектурной деятельности. А. К. Соловьев, К. А. Соловьев. Architecture and Modern Information Technologies. 2017. № 38. С. 226.

¹² Щенков А. С. Проблемы традиционной формы в современном храмостроении России // Храмостроительство в России. Традиции и современность. М.: РААСН. 1996. С. 21.

¹³ Прохорова Н., Анисимов А. А. Удобно, как дома: 5 мыслей о том, каким должен быть современный храм // Портал Pravmir.com, URL: <https://www.pravmir.ru/udobno-kak-doma-5-mysley-o-tom-kakim-dolzhen-byit-sovremennyiy-hram/> (дата обращения: 15.02.2023).

Д. А. Волкова

Международный фестиваль искусства INTERVALS: интеграция медиа-арта в городскую среду

Обращаясь к истории развития искусства в XX–XXI вв., следует задаться вопросом актуальности цифрового искусства – одного из самых перспективных направлений в эпоху компьютерных технологий и медиа-дизайна. В работе приводятся ключевые отличия медиа-арта от традиционных графических изображений, а также масштабный опыт интеграции работ современных медиа-художников в городское пространство Нижнего Новгорода с помощью Международного фестиваля аудиовизуального искусства INTERVALS. Новизна работы заключается в исследовании и обработке большого количества актуального материала, касающегося феномена медиа-арта в российской практике: интервью, текстов кураторов, статей. В ретроспективе обзореваются хронология развития цифрового искусства в мире и хронология развития фестиваля с 2019 по 2022 годы.

Ключевые слова: цифровое искусство, медиа-арт, городское пространство, проекции, медиа-художники, рендеринг, фестиваль

Daria A. Volkova

International Festival of Art INTERVALS: integration of media art into the urban environment

Turning to the history of the development of art in the XX–XXI centuries, one should ask the question of the relevance of digital art – one of the most promising trends in the era of computer technology and media design. The paper presents the key differences between media art and traditional graphic images, as well as a large-scale experience of integrating the works of modern media artists into the urban space of Nizhny Novgorod with the help of the International Festival of Audiovisual Art INTERVALS. The novelty of the work lies in the research and processing of a large amount of relevant material concerning the phenomenon of media art in Russian practice: interviews, texts of curators, articles. In retrospect, the chronology of the development of digital art in the world and the chronology of the development of the festival from 2019 to 2022 are reviewed.

Keywords: digital art, media art, urban space, projections, media artists, rendering, festival

Искусство в разные исторические периоды всегда остро реагировало на смену отношений к чему-либо и смену общественных формаций. По сравнению с работами известных живописцев, чьи имена уже вошли в историю, работы современных медиа-художников отличаются относительной простотой создания цифрового искусства и широким техническим инструментарием. В условиях активного развития современного искусства у исследователей возникает вопрос: можно ли признавать творения медиа-художников искусством и могут ли выступать компьютерные программы и инструментальный соавторами? Это существенно поменяло и статус произведений, где больше нет как таковой категории уникальности, и статус художников, которых все чаще принято описывать определением «content creators», то есть «создатели контента». Это в первую очередь фотореалистичная трехмерная графика, для создания которой используется анимация, рендеринг, 3D моделирование, а также текстурирование и некоторые возможности из игровой индустрии и кинопродакшена. Но можно ли считать это в полной мере искусством и как проследить путь медиа-арта?

Цифровое искусство берёт истоки в 1950–60-х годах прошлого века, когда с помощью компьютерных алгоритмов генерировались первые изображения, а «автор» только задавал нужные параметры и алгоритмы действий. Эти изображения напоминали творчество некоторых авангардистов. Например, Пауля Клее. Кроме вопроса можно ли это считать искусством, возникает следующий вопрос: можно ли

считать человека единоличным автором произведения? Из «вводных данных» машина генерировала многочисленные изображения и, по сути, становилась соавтором.¹

Важным этапом в развитии нового искусства стала выставка Георга Ниса, организованная в 1965 году и получившая название «Картины, сгенерированные компьютером»². Благодаря этому и многим другим проектам цифровое искусство приходит в музейное пространство, активно развивается видео-арт и инсталляция³. С развитием сети Интернет в 1980–1990 годы получает развитие нет-арт-искусство, которое родилось в диджитал-среде⁴. С началом 21 века получает развитие Постинтернет-творчество: художники идут в обратном направлении: показывают в пространстве музея физические объекты, которые несут в себе компоненты и эстетику современной им Интернет-культуры. С данным явлением связано трансмедialное искусство, в котором художники не рефлексиируют современные технологии, а просто используют их для создания авторского высказывания в традиционном ключе.⁵ Сейчас произведения таких авторов на пике своего развития, так как именно это направление легче всего монетизировать благодаря NFT⁶. Это великолепная возможность продавать и перемещать произведения цифрового искусства по всему земному шару: блокчейн-технологии позволяют одновременно переводить цифровую валюту из одной точки мира в другую и записывать транзакции. Данная технология появилась в 2017 году, но приобрела особую популярность во время пандемии 2020. Она привлекла внимание коллекционеров, являясь единственным доступным способом приобретения произведения искусства. Рекордной продажей цифрового искусства является работа Бипла на аукционе Christie's за 69,3 миллиона долларов⁷. По итогам торгов его работа «Каждый день: первые 5000 дней» занимает третье место среди самых дорогих работ ныне живущих художников после Джеффа Кунса и Дэвида Хокни, приобретённых коллекционерами на аукционе⁸. Исходя из истории развития цифрового искусства, можно сделать вывод, что сейчас это перспективное направление для творческих людей, позволяющее синтезировать современные технологии и классическое искусство, монетизировать свой труд, получить всемирную популярность, работать в постоянно развивающихся течениях искусства, моментально реагирующих на любые изменения в мировом сообществе.

«Цифровое искусство» рассматривается как философское и концептуальное направление, выходящее за рамки графического изображения и традиционных принципов художественного искусства. В данной работе рассматривается возможность использования городского пространства как проводника цифрового искусства. Одним из таких примеров можно считать Международный фестиваль аудиовизуального искусства INTERVALS.

Практика сведения в единое целое городских локаций и технологий медиа-арта началась с работ студии dreamlaser, которая одной из первых в Нижнем Новгороде и в целом в стране стала продвигать 3D mapping⁹. Это специфические световые инсталляции, которые нашли применение изначально на коммерческих ивентах, а затем и на крупных городских мероприятиях, превратившись из декорации в способ самовыражения медиа-художников. Первое событие, которое можно считать точкой отсчёта в подготовке к международному фестивалю, прошло в 2017 году на территории полуразрушенного помещения Нижполиграфы. В этой локации первые художники нового направления представили свои работы в формате мини-выставок или монопроектов. Продолжая работу с коммерческим сегментом, студия dreamlaser находила способы взаимодействия и сотрудничества с зарубежными художниками. Новаторство цифрового искусства, отсутствие многочисленных конкурентов в России в данной сфере, широкая техническая база способствовали тому, что уже в 2019 году компания организовала первый полноценный фестиваль. К особенностям работы студии dreamlaser стоит отнести не только полную разработку и использование актуальных мировых медиа-технологий, но и индивидуальное лазерное сканирование локации перед включением в проект, технический продакшен, производство контента и полной технической реализации на собственном оборудовании. Это стало ключевыми факторами для активного развития проекта INTERVALS, его ежегодного проведения в Нижнем Новгороде с постоянно увеличивающимся числом локаций и расширяющейся географией приглашённых художников. За пять лет фестиваль встал

в ряд с московским «Кругом света», одним из главных российских событий этого относительно нового вида искусства. В 2022 году фестиваль охватил семь пространств в Нижнем Новгороде. Ведущими локациями стали Главный Ярмарочный дом, Государственный центр современного искусства «Арсенал» в Нижегородском кремле, Александровский сад (концертная «Ракушка»), Планетарий № 1 в парке «Швейцария» и самая эффектная локация по мнению жителей и гостей города – фасад промышленного комплекса банка С. М. Рукавишникова (бывшая фабрика «Маяк») на Нижне-Волжской набережной¹⁰.

Очередной особенностью организации фестиваля является отсутствие общей концепции, тематического однообразия, организаторы фестиваля предоставляли медиахудожникам полную свободу в творчестве. Это помогло привлечь ещё большее количество художников из самых разных стран мира. Например, работая над локацией Планетарий № 1, коллаборация художников выбрала тему истоков создания мира и человека, тему объединяющего космоса. В этом философском направлении в 2022 году работали медиахудожники Ян Калнберзин и Евгений Афонин, Curiosity Media Lab, Hilightstudio и студия Russian Visual Artists¹¹. Идейное наполнение инсталляции «Роза мира» (авторы Ян Калнберзин и Евгений Афонин) отсылает к сочинению мистика и поэта Даниила Андреева об устройстве мироздания, смысле истории и будущем человечества. Авторы раскрывают тему произведения Андреева: духовное перерождение людей – это единственный выход из той ситуации, где сейчас находится человечество. Работу можно назвать многоканальной видеоинсталляцией: кроме центрального экрана присутствуют небольшие разноуровневые круглые, по 4 с каждой стороны. Художественное пространство буквально поглощает зрителя, человек находится внутри работы. Асимметрично расположенные круглые экраны постоянно переключают внимание зрителя, задают динамику. На главном экране зритель видит плавно меняющееся сверхдетализированное абстрактное изображение, напоминающее строение клеток, а затем в планомерном развитии картинка превращается в масштабные космические объекты. Авторы визуализируют сложнейшее произведение Андреева, конкретнее – понятие «шрастры» – отдельные части единого четырёхмерного пространственного мира; каждая обладает неповторимым числом временных координат. Таким образом, коллектив медиахудожников представил массовому зрителю возможность погрузиться в метафизическое пространство с помощью цифрового искусства. Команда Hilightstudio создала другую уникальную работу: полнокупольную проекцию Shift («Сдвиг»). Она полностью задействует купол планетария диаметром 18 метров. Сложность работы заключается в реверсивности изображения (купол имеет изогнутую форму, из-за чего классические способы работы 3D-мэппинга с изображением оказались нереализуемыми), и подготовке специального технического обеспечения. Проекция Shift посвящена теме постоянной трансформации пространства. Дополнить список авторов INTERVALS 2022 можно японо-тайваньской медиахудожницей Naowao: её инсталляция отсылает зрителей к художникам-сюрреалистам и в целом позволяет по-другому визуализировать художественное наследие 20 века. Постоянно меняющиеся тона визуального и аудиального ряда помогают зрителю прочувствовать весь спектр эмоционального опыта¹².

Рассматривая опыт включения городских объектов на открытом воздухе, можно выделить локацию фестиваля в Александровском саду – концертную «Ракушку». На данном объекте свои работы представили студии Tundra и media. tribe (аудиовизуальные инсталляции «Row» и «Presense»). Tundra – это коллектив медиа-художников, исследующий аспекты взаимодействия между технологиями и человеческим восприятием в контексте окружающей среды. Это многопрофильная студия, создающая инсталляции, аудиовизуальные перформансы, эксперименты в области цифрового искусства. Эти составляющие находят яркое проявление в работе «Row»: Tundra сделала акцент на визуализацию данных и исследовала то, как мы воспринимаем аудиовизуальные образы, находясь в диалоге с пространством.¹³ media. tribe (студия занимается медиа-инсталляциями, видео-артом, саунд-артом, медиаландшафтом и медиа-перформансом)¹⁴ представили инсталляцию «Presense», созданную с использованием пространственной звуковой системы, усиленной столбами света. Ведущие медиа-художники Саша Коджо, Саша Медведев и Алиса Давыдова

поработали над бескомпромиссным звучанием и эффектом погружения в визуальное составляющее, искажающее пространство и время, что создает уникальные ощущения и опыт зрителя в моменте созерцания.

В интервью, которое брала Анастасия Макарычева, редактор журнала Мастера (mastera.academy), Андрей Тубольцев (генеральный директор dreamlaser) рассказал о том, как подбирались локации для INTERVALS: «Мы выбираем интересные локации, достаточно закрытые: в этом году, например, две инсталляции будут проводиться в закрытых до этого года Красных казармах. Нам нравится быть первооткрывателями». Также Андрей Тубольцев акцентировал внимание на участниках фестиваля, приглашённых из разных стран.¹⁵ С 2019 года в фестивале приняли участие медиа-художники из Японии (Naowao), Турции (Ouchhh, Nohlab), французской студия Nonotak, United Visual Artists из Англии, Boris Vitazek из Словакии, а также талантливые российские медиа-художники¹⁶. «Мы хотим показать гостям города, что такое аудиовизуальное искусство, что такое digital media, что такое видеоарт, – уточнил Тубольцев. – зачастую россияне видят подобное только на экранах мобильных устройств, чаще всего это видео с различных зарубежных событий. Но благодаря фестивалю INTERVALS многие нижегородцы и гости города могут посмотреть и прочувствовать множество работ талантливых художников, буквально прикоснуться к искусству. Именно благодаря такому формату мы можем поддерживать и развивать индустрию медиа-технологий в сфере искусства»¹⁷.

Таким образом, цифровое искусство – это уникальный синтез компьютерных технологий, инжиниринга и художественного замысла автора. Это коллаборация человека и машины, способная создать удивительный результат. Цифровое искусство как ничто иное быстро реагирует на изменения в мире, способно к моментальной трансформации, находится в стадии активного развития и буквально опережает создание комфортных условий и среды, в которой среднестатистический человек может понять суть медиа-искусства. Создание проектов, в первую очередь ориентированных на понимание цифрового искусства широкими массами людей, помогает популяризировать труд медиа-художников, сделать его доступным для понимания. Фестиваль INTERVALS ещё в 2019 году стал важным фактором для развития цифрового искусства в России. Отличное медиа-сопровождение, доступность посещения городских локаций, зрелищность способствовали созданию уникального международного проекта. Кроме знакомства с современными медиа-технологиями, авторы смогли акцентировать внимание на важных городских локациях, интегрировав цифровое искусство в городской ландшафт, повысить привлекательность Нижнего Новгорода, в том числе и как масштабную площадку для проведения INTERVALS как ежегодного события.

Примечания

¹ Мелков Ю. А. Виртуальная реальность как феномен культуры. // Теоретическая виртуалистика: новые проблемы, подходы и решения / Ин-т философии РАН. М.: Наука, 2008. С. 110–139.

² Название выставки на английском языке – Generative Computergrafik – поэтому за выставкой закрепилось название «генеративное искусство» и дало название термину. / Сайт электронного издания Blueprint. URL: <https://theblueprint.ru/culture/specials/pushkinskij-mediaiskusstvo-budushchego> (дата обращения: 07.02.2022).

³ Галкин Д. В. Современные исследования цифровой культуры (вместо предисловия к переводу фрагмента книги Чарли Гира «Цифровая культура»). URL: <http://huminf.tsu.ru/e-jurnal/magazine/2/galkin2.html/> (дата обращения 18.01.2023).

⁴ Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. 488 с.

⁵ Сайт электронного издания Blueprint. URL: <https://theblueprint.ru/culture/specials/pushkinskij-mediaiskusstvo-budushchego> (дата обращения: 07.02.2022).

⁶ NFT расшифровывается как невзаимозаменяемый токен. Это уникальная индивидуальная запись в блокчейне, к которой можно прикрепить «ссылку» на медиафайл (произведение цифрового искусства определённого человека): видеоролик, изображение, музыкальную дорожку.

⁷ Цифровая работа «Каждый день: первые 5000 дней» (2021) состоит из 5 тыс. изображений, которые автор создавал ежедневно с 1 мая 2007 года.

⁸ Сайт электронного издания Blueprint. URL: <https://theblueprint.ru/culture/specials/pushkinskij-mediaiskusstvo-budushchego> (дата обращения: 07.02.2022).

⁹ Макарычева Н. «Нам интересно быть первооткрывателями»: история фестиваля медиаискусства Intervals». URL: <https://mastera.academy/intervals-festival/> (дата обращения: 17.01.2023).

¹⁰ Там же (дата обращения: 18.01.2023).

¹¹ Там же (дата обращения: 19.01.2023).

¹² Чеховская К., Краткий словарь-гид по медиаарту от куратора фестиваля INTERVALS. URL: <https://mastera.academy/media-art/> (дата обращения: 31.01.2023)

¹³ Сайт студии TUNDRA. URL: <https://wearetundra.org> (дата обращения: 31.01.2023).

¹⁴ Сайт студии media.tribe. URL: <http://mediatribe.art> (дата обращения: 31.01.2023).

¹⁵ Макарычева Н. «Нам интересно быть первооткрывателями»: история фестиваля медиаискусства Intervals». URL: <https://mastera.academy/intervals-festival/> (дата обращения: 17.01.2023).

¹⁶ Официальный сайт Международного фестиваля аудио-визуального искусства INTERVALS. URL: <https://intervalsfest.com/> (дата обращения: 12.01.2023).

¹⁷ Галкин Д. В. Современные исследования цифровой культуры (вместо предисловия к переводу фрагмента книги Чарли Гира «Цифровая культура»). URL: <http://huminf.tsu.ru/e-jurnal/magazine/2/galkin2.htm/> (дата обращения 18.01.2023).

М. Е. Губанова

Интерпретация русского национального женского костюма в иллюстрациях И. Я. Билибина к сказкам

Книжные иллюстрации И. Я. Билибина, знаменитого художника-графика XX века, характеризуются индивидуальной манерой и глубокой личной заинтересованностью в изучении русской народной культуры. В творчестве И. Я. Билибина большое место занимают иллюстрации к сказкам и русскому фольклору. Женский народный костюм занял одно из основополагающих мест в работах художника. Его наблюдательность, живой интерес к родной истории и желание поделиться роскошью русского народного костюма воплотилось в иллюстрациях к сказкам, выполненных в неорусском стиле. В данной статье уделяется особое внимание интерпретации женского костюма в иллюстрациях И. Я. Билибина.

Ключевые слова: И. Я. Билибин, сказка, женский русский народный костюм, графика

Maria E. Gubanova

The interpretation of the Russian national women's costume in illustrations by I. Ya. Bilibin for fairy tales

Book illustrations by I. Ya. Bilibin, a famous graphic artist of the 20th century, are characterized by an individual style and a deep personal interpretation of Russian folk culture. In the work of I. Ya. Bilibin, illustrations for fairy tales and Russian folklore occupy a large place. Women's folk costume took one of the fundamental place in the artist's works. His observational skills, keen interest to his native history and desire to share the luxury of the Russian folk costume were embodied in illustrations for fairy tales, which became memorable, recognizable and reminiscent of childhood for many generations. This article pays special attention to the interpretation of the female costume in the illustrations by I. Ya. Bilibin.

Keywords: I. Ya. Bilibin, fairy tale, women's Russian folk costume, graphics

Book illustrations by I. Ya. Bilibin, a famous graphic artist of the 20th century, are characterized by an individual style and a deep personal interpretation of Russian folk culture. In the work of I. Ya. Bilibin, illustrations for fairy tales and Russian folklore occupy a large place. Women's folk costume took one of the fundamental place in the artist's works. His observational skills, keen interest to his native history and desire to share the luxury of the Russian folk costume were embodied in illustrations for fairy tales, which became memorable, recognizable and reminiscent of childhood for many generations. This article pays special attention to the interpretation of the female costume in the illustrations by I. Ya. Bilibin

Keywords: I. Ya. Bilibin, fairy tale, women's Russian folk costume, graphics

Произведения со значимым народным акцентом занимали особое место в творчестве художников XIX века. Возникновение интереса к художественному наследию народной культуры связано с формированием в первой половине XIX века философско-эстетического направления славянофильства. Оно, в свою очередь, проявлялось в доказательстве ценности русской культуры и ее противопоставлении западному миру. Также, к концу XIX века в России появилось направление «неорусского» стиля, который основывался на изучении подлинного народного творчества¹. Художником, которому была особо близка тема русского искусства и культуры, являлся И. Я. Билибин, один из первых в России, профессионально подошедший к оформлению книги².

На творчество Ивана Яковлевича повлияли многочисленные события. Осенью 1902 года в Таврическом дворце в Петербурге открылась Первая международная выставка исторического костюма. Россия на этой выставке была представлена Архангельской, Олонецкой, Вологодской и другими губерниями. Всех покорили образцы одежды русского Севера. Возможно, эту знаменитую выставку в Таврическом дворце посетил и Билибин³. В экспедициях и поездках в северные губернии соприкосновение

с первоисточниками национального искусства заставило Билибина критически оценить свои ранние работы и творчество тех мастеров, под чьим влиянием он обратился к русской старине. Художник становится неотделим в творчестве Билибина от исследователя. Отныне документальное обоснование каждой подробности – его неизменный принцип⁴. Свои впечатления художник использовал в иллюстрировании детских сказок, основными особенностями оформления которых было преобладание иллюстративного материала над текстом произведения, отображение художественного видения в линии, пятне, штрихе, выстраивающие диалог читателя и произведения⁵.

Творческое наследие Ивана Яковлевича можно рассмотреть в двух направлениях. Первое – 1899–1902 гг., особо значимыми для художника здесь были поездки в Тверскую и Вологодскую области⁶, второе – 1903–1905 гг., в это время, к двум уже знакомым областям, Билибин посетил Архангельскую и Олонецкую области с их множеством уездов⁷.

Традиционные костюмы вышеуказанных областей состояли в основном из рубахи и сарафана⁸. Атрибутами являлись пояс, платок (или шаль), головной убор и обувь, а дополнениями могли служить различные по форме и конструкции шейные и нагрудные украшения, ювелирные изделия: серьги, кольца, браслеты⁹.

Народные костюмы женщин Тверской и Вологодской областей стали источником вдохновения для художника в создании первых иллюстраций к сказкам – «Об Иване Царевиче, Жар-птице и Сером Волке» и «Василисе Прекрасной» 1899 г. В первой сказке – Королевна Елена Прекрасная одета в праздничную белую рубашку, украшенную орнаментальными проставками – продольными тканными полосами на пышных рукавах, что есть отличительная черта Весьегонского уезда¹⁰. Её головной убор не характерен для Твери, схожий кокошник в виде короны имел распространение в Архангельской области¹¹. Во второй сказке, Василиса Прекрасная представлена художником в белом переднике, украшенный вышивкой, включающей в себя такие основные элементы, как орнаментальный, растительный и животный узор. Сам художник отмечал в своих заметках с Севера: «Наиболее распространенный узор – звериный и фигурный, потом бывает узор растительный и геометрический. В зверином и фигурном узоре самые излюбленные очертания – птицы и всадники... Потом встречаются птицы с короткими хвостами, разного рода «кукушки» и «ципушки», как называют их бабы.»¹². Сравнивая вышивку на краях тверских свадебных полотенец с расшитым подолом передника героини, можно сделать вывод – Билибин сильно видоизменил стилистику птиц, изображая их менее орнаментальными.

В иллюстрации к сказке «Перышко Финиста Ясна Сокола» 1900 г. на Марьюшке не только характерная для костюма русского севера рубашка, но и выделяющиеся головной убор, который был распространен в Вологодской губернии¹³. Из сказки мы знаем, что девушка на момент события, показанного в иллюстрации еще незамужняя, однако зовет Финиста своим женихом. Головной убор незамужней девушки в виде повязки имел праздничное, а иногда и свадебное значение. Просватанные девушки прикрепляли к повязке особую деталь – овальный натеменник, закрывающий волосы сверху. Продольные полосы сарафана украшены распутившимися цветками – стиль Тверской области.

Следующая акварель к сказке «Сестрица Алёнушка и братец Иванушка» 1901 г. Алёнушка одета в белую рубашку с красными вышивками, ферязь – широкую юбку, застегивающуюся не на талии, а высоко под грудью, подвязанный ярким поясом. Все вышеперечисленное было характерным костюмом Тверской девушки¹⁴.

В иллюстрации к «Сказке о Царе-Салтане» 1905 г. сцена приема гостей пронизана мотивами русского орнамента¹⁵. На приеме у царя Салтана мы видим трех женщин. Первая, ближе всего к зрителю – Сватья баба Бабариха. На героине представлен комплекс костюма Олонецкой губернии, принятый для замужней женщины, который включает в себя кокошник, платок, рубашку. Образ сарафана и его расцветка заимствованы с праздничного наряда Вологодской молодухи. На Сватье надет каргопольский кокошник, украшенный различным декором, и повязанный сверху праздничным платком с растительной вышивкой, косоклинный сарафан. Следуя взглядом дальше, видим повариху. Её одежды являются праздничным нарядом Вологодской девушки, на что указывают кокошник, серьги, коротена, расцветка подола сарафана. С другой стороны, от царя Сал-

тана – ткачиха. На голове девушки узорчатый подчелок Вологодского типа (схожий по форме с тем, что у поварихи), одета она в праздничную рубашку и яркий косоклиный сарафан. У всех женщин сверху сарафанов надеты душегреи различных расцветок.

Таким образом, были разобраны особенно яркие примеры интерпретаций народного женского костюма художником-графиком И. Я. Билибиным в иллюстрациях к сказкам. Иван Яковлевич с особым трепетом переносил все детали и самобытность костюмов различных областей Русского Севера – соединяя как древнерусскую культуру, так и искусство графики. Мастер не только сформировал свой индивидуальный стиль и манеру¹⁶, но и внес огромный вклад в оформление книг, развил новый взгляд на традиционное искусство родной страны. Книжные иллюстрации художника, основанные на фундаментальном знании народного костюма, и сегодня часто становятся иллюстративным материалом в работах, посвященных истории русского народного костюма, например, в книгах авторства Н. Будур, И. Сыромятниковой, Н. Калашниковой и других.

Примечания

¹ Андреева А. Ю. Русский народный костюм. Путешествие с севера на юг / А. Ю. Андреева. СПб: Паритет, 2005. С. 101.

² Голынец С. В. Иван Билибин: Альбом / С. В. Голынец. Л.: Аврора, 1988. С. 7.

³ Андреева А. Ю. Русский народный костюм... С. 103.

⁴ Голынец С. В. Иван Билибин... С. 8.

⁵ Лещинский А. А. Основы графики / А. А. Лещинский. Гродно: РГГУ, 2003. С. 5.

⁶ Голынец С. В. Иван Яковлевич Билибин / Г. В. Голынец, С. В. Голынец. Л.: Художник РСФСР, 1970. С. 3–4. Текст: электронный. URL: <https://libcat.ru/knigi/dokumentalnye-knigi/biografii-i-memuary/426565-8-s-golynec-ivan-yakovlevich-bilibin-stati-pisma-vospominaniya-o-hudozhnike.html#text> (дата обращения: 03.04.2023).

⁷ Там же. С. 4 (дата обращения: 03.04.2023).

⁸ Соснина Н., Шангина, И. Русский традиционный костюм: Иллюстрированная энциклопедия / Н. Соснина, И. Шангина. СПб.: Искусство-СПБ, 2006. С. 6.

⁹ Кислуха Л. Ф. Народный костюм Русского Севера XIX – начала XX века в собрании Государственного музея народного объединения «Художественная культура Русского Севера» / Л. Ф. Кислуха. М.: Северный паломник, 2006. С. 4.

¹⁰ Калмыкова Л. Э. Народное искусство Тверской земли / Л. Э. Калмыкова. Тверь: РИФ ЛТД. С. 166, 173.

¹¹ Горожанина С. В. Русский народный свадебный костюм: из собрания Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника / С. В. Горожанина, Л. М. Зайцева, 2003. С. 20.

¹² Билибин И. Я. Народное творчество русского Севера // Мир Искусства. 1904. № 12. С. 303–318. URL: <https://tehne.com/library/mir-iskusstva-hudozhestvennyy-illyustrirovanny-zhurnal-s-peterburg-1899-1904> (дата обращения: 01.04.2023).

¹³ Горожанина С. В. Русский народный свадебный костюм... С. 19.

¹⁴ Калмыкова Л. Э. Народное искусство... С. 166, 173, 181.

¹⁵ Голынец С. В. Иван Билибин... С. 10.

¹⁶ Голынец С. В. Иван Билибин... С. 8.

Е. Д. Кудлачева

Иллюстрации У. Крейна к «Спящей красавице» Ш. Перро: проблема историзма и стилизации

График и теоретик искусства Уолтер Крейн (1845–1915) относится к числу первых реформаторов книжного оформления в Англии второй половины XIX в. В основе его творческого метода лежит характерный для движения «Искусств и ремесел» принцип историзма. В цикле его иллюстраций к сказке «Спящая красавица» Ш. Перро (1876) в качестве объектов стилизации фигурируют как средневековые, так и классицистические источники, а также, предположительно, стиль японской гравюры. Замысел цикла переносит читателя в фантастический мир с образами и антуражем античной эпохи, – с соответствующими иконографическими реминисценциями. Однако подход У. Крейна отличается от последовательной реконструкции стиля и дает эффекты, необходимые для восприятия сказки читателем-ребенком.

Ключевые слова: книжная графика, английское искусство, оформление детской книги, историзм в искусстве, сказки Шарля Перро, движение «Искусств и ремесел», Уолтер Крейн

Ekaterina D. Kudlacheva

W. Crane's illustrations for the "Sleeping Beauty" by Ch. Perrault: the problem of historicism and stylization

Walter Crane (1845–1915) was a crucial graphic artist and theorist in the field of English book design in the second half of the XIX century. His creative method is based on historicism, a feature of the Arts and Crafts movement. In the series of his illustrations for the fairy tale "Sleeping Beauty" by S. Perrault (1876), both medieval and classical sources appear as objects of stylization, as well as, presumably, the style of Japanese engraving. The idea of the series takes the reader into a fantastic world with images and entourage of the ancient era, with appropriate iconographic reminiscences. However, W. Crane's approach differs from the reconstruction of the style in historicism, it is not consistent, but it gives the effects necessary for the perception of a fairy tale by a child reader.

Keywords: book graphics, English art, children's book design, historicism in art, Fairy tales by Charles Perrault, Arts and Crafts movement, Walter Crane

В Англии явление историзма в искусстве связывают с викторианской эпохой. На фоне научно-технического прогресса, промышленной революции, формирования новых социальных движений представители английского искусства обращались к художественному наследию. Его изучение и творческая интерпретация касались разных аспектов: стиля, иконографии, техник и функций произведений прошлого. Ранее, в первой трети XIX века в Европе интерес к заимствованию и творческому переосмыслению искусства прошлых столетий (особенно средневековья) был существенной частью художественного метода романтиков. Историзм проявлялся у них в изобразительном искусстве, а в архитектуре и оформлении интерьера породил неостили – значительное явление многих десятилетий XIX века. Пионерами романтического историзма в области живописи и графики стали немецкие назарейцы. С конца 1800-х годов они интерпретировали в своих произведениях творчество мастеров немецкой и итальянской школ эпохи Ренессанса, стараясь достичь последовательности и полноты в своем подражании.

Основными методами при интерпретации художественного наследия исторических эпох у мастеров XIX века были стилизация и реконструкция. Последняя предполагает продуманность заимствований, воспроизведение не только иконографии и стиля, но и старинных техник. Необходимо отметить также метод комбинирования разностилевых элементов в одном произведении, известный, прежде всего, по эклектике в архитектуре.

В Великобритании интерес мастеров изобразительного искусства к взаимодействию с принципами работы художников отдаленных столетий в XIX веке играл большую роль и стал определяющим для деятельности Братства прерафаэлитов. Демонстри-

руя черты романтического метода, участники этого объединения интерпретировали в своем творчестве образы и формальные подходы, характерные для искусства позднего средневековья и Кватроченто. Основная их работа относится к живописи, декоративно-прикладному искусству. Но важна также и сфера книжной иллюстрации, в которой проявили себя Данте Габриэль Россети (1828–1882), Эдвард Бёрн-Джонс (1833–1898), Уильям Моррис (1834–1896). Книги Морриса и издательства «Келмскотт-пресс» стали показательными изданиями, отличающимися продуманной гармонией шрифта, орнаментов и иллюстраций. Самобытная трактовка художественного наследия прошлого, сложное его формальное исследование отразились и в творчестве графика-иллюстратора и теоретика искусства Уолтера Крейна (1845–1915). Находясь под влиянием Братства прерафаэлитов, будучи последователем и единомышленником У. Морриса, Крейн прибегал к принципу смелой переработки идей и стилей искусства прошлого¹.

Специальное исследование теоретического подхода и художественного метода У. Крейна-иллюстратора имеет особое значение для понимания эволюции английской книжной графики второй половины XIX века. Вклад Крейна в ранний этап реформы иллюстрированной книги, особенно детской – значителен. Кроме того, его теоретическое наследие помогает раскрыть интеллектуальный, исследовательский фундамент художественной практики иллюстраторов его времени. Как теоретик искусства У. Крейн выпустил несколько трудов, включающих в себя комментарии к формированию и развитию своего творческого подхода (например, «Воспоминания художника» (*An Artist's Reminiscences*, 1907), «О декоративной иллюстрации книг: старых и новых» (*The Decorative Illustration of Books: old and new*, 1896).

Работа У. Крейна как художника и теоретика мало отражена в публикациях отечественных искусствоведов. Краткие очерки о нем фигурируют в книгах, посвященных общей истории английской книжной графики (авторы: В. Ю. Домогацкая², Т. Ф. Верижникова³) и в учебном пособии Ю. Я. Герчука⁴. Основная цель данной статьи – анализ отдельного его проекта иллюстраций («Спящая красавица» Ш. Перро 1876 г.) в контексте проблемы взаимодействия художника XIX века с искусством предшествующих столетий. Такого рода исследование, основанное на изучении стилистических заимствований и иконографии, помогает уяснить положение У. Крейна в эволюции отрасли книжной графики, закончившейся в конце XIX столетия формированием модерна, в котором отголоски романтического историзма ощутимы, но все же подчинены новой системе выразительных средств.

Во второй половине XIX века в Европе произошли определенные изменения в трактовке книги, книжного издания как объекта, подготовленного для разных групп читателей, в том числе, возрастных. Постепенно сформировался подход к подготовке изданий, ориентированных на читателя-ребенка – с вниманием к содержанию и структуре текстов и способам их подачи. Можно говорить о становлении художественного языка именно детской книги. Именно в этот период У. Крейн, опираясь на средневековые и раннеренессансные традиции, предложил свой вариант детской книги для массового читателя⁵.

В своем сочинении «Произведения Уолтера Крейна с примечаниями автора» (1898) художник приводит список наиболее важных для себя ориентиров в искусстве: творчество Паоло Уччелло (1397–1475), Беноццо Гоццолли (1420–1497), Карло Кривелли (1435–1495), Сандро Боттичелли (1445–1510), Андреа Мантеньи (1431–1506)⁶. Несомненно также, что он использовал опыт создания книг и печати от позднего средневековья до изданий своего собственного столетия. Можно сказать, что его заимствования и переработка старого искусства в целом подчинены главной функции – оформлению книги для маленького читателя.

При иллюстрировании сказок У. Крейн не только создавал образный аккомпанемент литературной основе, но и разрабатывал изображения со своим внутренним нарративом. Сложная, состоящая из многих элементов иллюстрация, – богатое визуальной информацией плоскостное изображение, – способствует более глубокому восприятию текста детьми. Этот принцип У. Крейн использовал в книжках-картинках по цене шесть пенсов, к которым относится и рассматриваемое нами издание сказки «Спящая красавица» Ш. Перро 1876 г. Текст сказки интегрировался в изображения.

Книги с сопроводительным текстом на соседних страницах стоили уже один шиллинг и входили в эту же серию. Недорогие, тонкие, напечатанные на дешевой бумаге, но с изысканными и продуманными иллюстрациями книги сказок с оформлением Крейна впервые стали выпускаться в 1873 г. Помимо «Спящей красавицы» в серию входили сказки «Принц-лягушка» (1874), «Синяя борода» (1873), «Джек и бобовый стебель» (1875) и другие. Их адресатом был, говоря современным термином, массовый читатель. Выпускало данную серию столичное издательство «Джордж Роутлидж и сыновья» (George Routledge & Sons). В нем Уолтер Крейн как автор проекта оформления сотрудничал с гравером и типографом Эдмундом Эвансом (1826–1905). Для печати они выбрали технику ксилографии и хромоксилографии, которая позволяла на том этапе реализовать замысел художника, предполагавший довольно широкий спектр цветовых оттенков и тона.

В стиле оформления «Спящей красавицы» Ш. Перро обнаруживаются реминисценции средневековых, ренессансных и классицистических источников. Также можно предположить влияние визуальных и технических решений японской гравюры, привлекавшей в то время внимание европейских графиков и живописцев.

На примере иллюстрации «Давным-давно, в древние времена...» можно отметить ряд стилистических заимствований. Классицистические реминисценции выражаются в трактовке облика и поз персонажей. Правильные пропорции человеческого тела, анатомические особенности, вертикальная ориентация фигур в пространстве, отсутствие внешних проявлений эмоций соответствуют «классическому» подходу к выразительности художественной формы. Особым диалогом с древним и классицистическим искусством можно назвать постановку фигур, как у античных статуй. Например, поза главной героини повествования напоминает позу скульптуры «Венера Таунли» (I-II вв.), которую художник мог видеть, посещая Британский музей.

Выбор художественных и исторических ориентиров при иллюстрировании не однозначен, произволен. Однако в литературной основе сказки нет конкретного указания на время и место действия. Крейн конструирует условный сказочный образ старины, куда достаточно органично помещены герои, напоминающие о темах и стиле античного, а также ренессансного и классицистического периодов. Стилизованы предметы интерьера, детали архитектурного окружения. Одежда похожа на хитоны, пеплосы и гиматии, женские прически – коримбос в различных вариациях. При этом стилизация воспринимается как непоследовательная, не стремящаяся к четкой отсылке. Она направлена на создание обобщенного и фантазийного образа времени и культуры, к которым относится рассказываемая история. Чтобы подчеркнуть длительность сна Спящей красавицы автор изобразил Принца в костюме более позднего времени (лист «Пока фея-крестная свои подарки...»). Таким образом, варьирование стилистического решения все-таки подчиняется логике сказочного повествования.

Обращение к наследию раннеренессансных мастеров в духе современников-праерафаэлитов выражено в заимствовании ряда формальных признаков. Плоскостность изображенных сцен, размещение фигур в пространстве фронтально относительно друг друга, отсутствие передачи светотени и условность передачи формы связаны с этой стилистической тенденцией. Но в то же время их можно назвать характерными и для индивидуального стиля автора. Указания на образ средневековья реализованы с помощью поз и пропорций персонажей, костюмов, введения в изображения проемов и гобеленов, ассоциирующихся с этим периодом. В иллюстрации «Давным-давно, в древние времена...» архитектурные элементы служат фоном, а арка акцентирует внимание на главной героине повествования. Исползованный колорит и техника заливок заставляют вспомнить приемы живописи локальными цветами, характерными для росписей и картин эпохи Кватроченто. Цвет в иллюстрациях к детским сказкам у Крейна использован для усиления ощущения плоскостности изображения. Работа с цветом и тоном в иллюстрации, а также степень детализации таковы, что у зрителя не возникает впечатления прорыва в глубину. Иллюзии пространства, как в живописи или в более традиционной иллюстрации XIX века, здесь нет.

Иллюстрации Крейна выполнены как плоскостные намеренно. В цветовом отношении они красочны. Детали изображения, текстурирование и орнаменты – заставляют зрителя рассматривать его как сложно декорированную плоскую

поверхность. Иллюстрация «Но сказал, что в грядущие годы...», напоминающая своим образным решением подход Э. Бёрн-Джонса, включает в себя символику: мак, символ забвения и долгого сна; собаку, символизирующую верность; павлина (бессмертие и воскресение). Весь комплекс иллюстраций требует разглядывания, длительного изучения. На графическом листе «Дамы улыбаются, а паж ждёт приказа...» кусты шиповника выступают в качестве декораций к сцене, а на изображении «Он ведёт ее вперед...» цветок этого растения появляется у принца в руке. Веретено, один из сюжетообразующих мотивов, автор поместил на первую иллюстрацию книги (лист «Давным-давно, в древние времена...»). Сложное смысловое содержание отдельных элементов и визуальная избыточность и контрастность иллюстраций в детской книге стали своего открытием У. Крейна, подметившего, что практика чтения детских сказок и особенности детского восприятия не требуют натуралистичных, пространственно убедительных сцен в качестве иллюстраций. Скорее, тут требуется плоскостное изображение, всеми средствами увлекающее ребенка в процесс рассматривания и интерпретации деталей.

В связи с этой тенденцией в визуальных решениях Крейна вспоминается близкий подход к освещению и колориту в японской ксилографии, мода на коллекционирование которой приходится в Европе на эти десятилетия. Изящные черные контуры, гармония цветовой гаммы, построенной на теплых тонах, графичная проработка складок и сдержанный отбор деталей отдаленно перекликаются с произведениями Утагава Тоёкуни, которые были известны Крейну.

Более очевидны связи иллюстраций Крейна с работой У. Морриса и движения Искусств и Ремесел, возрождавшего отдельные принципы и приемы иллюминированных книг позднего европейского средневековья. Работа с шрифтами, структурированием листов, обрамлениями и орнаментами привлекали внимание Крейна, как и позднее авторов оформления «Келмскоттского Чосера» (1896).

Работая над циклом иллюстраций к «Спящей красавице» Ш. Перро, У. Крейн проявил продуманный и новаторский подход к дизайну детской книги. Обращая внимание на изобразительную составляющую, богатую визуальной информацией, Крейн вел основную нить повествования от иллюстрации к иллюстрации. Фантастический мир изображаемой эпохи конструировался и путем стилизации, и путем смешения различных стилистических и иконографических элементов, соединения их в новую, обособленную систему. Художественный опыт Кватроченто, влияния Братства прерафаэлитов и японской ксилографии, другие реминисценции практики живописцев и графиков разного времени представлены в его работе иллюстратора так, что можно говорить о формировании индивидуального стиля, нацеленного на задачу дать оформление, удобное для восприятия читателем-ребенком и увлекающее его.

Примечания

1 Домогацкая В. Ю. Английская книжная графика модерна / В. Ю. Домогацкая. СПб.: Оркестр, 2002. С. 79–81.

2 Домогацкая В. Ю. Английская книжная графика... 367 с.

3 Верижникова Т. Ф. Искусство книги Англии второй половины XIX – начала XX века / Т. Ф. Верижникова. СПб.: СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина, 2005. 259 с.

4 Герчук Ю. Я. История графики и искусства книги: учеб. пособие для студентов вузов / Ю. Я. Герчук. М.: Аспект Пресс, 2000. 320 с.

5 Там же. С. 244–245.

6 Crane W. The Work of Walter Crane with notes by the artist. – London : J. S. Virtue & Co, 1898. С. 4.

Т. М. Куркова

Стилистические особенности фэшн-фотографа Стивена Кляйна

Статья посвящена исследованию стилистических особенностей американского фэшн-фотографа Стивена Кляйна. Целью статьи является исследование и выявление своеобразия и стилистики произведений с 2002 по 2018 гг., которые отражают особенный художественный почерк фотографий, созданных С. Кляйном. Критерием отбора исследуемых фотографий являлась их публикация в американском печатном издании «Vogue». В число задач входит формально-стилистический и иконографический анализ произведений мастера и выявление стилистических тенденций его фотографической деятельности. Стилистическими особенностями творчества С. Кляйна являются: использование сюрреалистических приемов в произведениях, в сюжете и в визуальном исполнении, упоминание образов футуризма, методы постмодернизма, в качестве отсылок в изображениях, своеобразный драматичный поп-арт, геометрия в композиционных формах, гротескность, обращение к стилистике нуара, взятое от кинематографа, а также, в некоторых сериях фотокартин задействована ретро стилистика.

Ключевые слова: фэшн-фотография, мода, современное искусство, фотоискусство, фотохудожник, Vogue

Taisiia M. Kurkova

Stylistic features of fashion photographer Steven Klein

The article is devoted to the study of the stylistic features of the American fashion photographer Steven Klein. The purpose of the article is to study the originality and style of influence over the 16-year period of the author's work, in the first half of the 21st century, from 2002 to 2018, which reflect the special artistic style of photographs created by S. Klein. The criterion for selecting exceptional photographs was their publication in the print edition of Vogue. The tasks include a formal stylistic iconographic analysis of the master's illness and the identification of stylistic features of his photographic activity. The stylistic manifestations of S. Klein's creativity are: surrealism in the plot and in the expression of manifestations, an appeal to futurism, the use of postmodernism as a technique in images, a kind of drama of pop art, geometry in compositional forms, grotesqueness, an appeal to the style of noir, taken from society, and also, in some series of photographs retro or vintage style is involved.

Keywords: fashion photography, contemporary art, photo art, photographer, Vogue

Стивен Кляйн начинает свою карьеру в 1990-х годах, а расцвет его творчества приходится на середину нулевых. Американский фотограф работал с самыми известными именами в мире моды и поп-культуры того времени, создал обложку альбома Бритни Спирс, участвовал в создании клипов для Леди Гаги и Канье Уэста, выступал соавтором выставочного проекта с Мадонной «X-STaTIC PRO=CeSS» и др. Имея опыт работы в изобразительном искусстве, Кляйн сотрудничает модными домами Balenciaga, Louis Vuitton, Tom Ford, Calvin Klein, Dolce & Gabbana, Alexander McQueen, Nike.

Увлечения, образование и специфика работы повлияли на формирование собственного почерка фотохудожника и его творческий метод. Стивен Кляйн в подростковом возрасте занимался гончарным делом и керамикой, что помогло ему в будущем чутко чувствовать объем и форму в фотоискусстве, далее изучал живопись и получил академическое художественное образование в школе дизайна. Первая работа фотографом началась в больнице для душевнобольных, что отразится в дальнейшем на стилистических особенностях в позировании и общем настроении на его снимках. Далее получает профессию фотографа в Париже. Карьера в фэшн индустрии начинается с проекта рекламы туши Диор, когда ему было 20 лет. И уже в 1991 г. Стивен получает официальное сотрудничество с американской версией журнала о моде «Vogue».

Интерес к феномену Стивена Кляйна в искусствоведческой среде появляется в 1997 году, когда состоялась первая авторская фотовыставка в Нью-Йорке, актуальность

мастера нарастает в последующих экспозициях в галереях по всему миру и Международном центре фотографии в Нью-Йорке. Россию Стивен Кляйн посещал несколько раз, с выставками в галерее Гари Татинцяна и в Музее современного искусства «Гараж». В своем творчестве «скандальный» фотограф, выбирает острые темы и сюжеты в современной фотографии, экспериментируя с мрачными и сексуальными сериями снимков и откровенными фотосессиями. Он использует схожие цветовые предпочтения в произведениях, такие как яркость, насыщенность красок и частое использование синих оттенков, для достижения драматического эффекта.

Основные сведения и материал по произведениям находятся в книгах-каталогах авторских фотографий, изданных самим С. Кляйном и людьми работавшими с ним на протяжении многих лет, также его публикации находятся в печатных изданиях «Vogue», «Interview» и «W magazine». Однако, существует достаточно ограниченное количество научных статей на тему творчества Стивена Кляйна на русском языке и практически нет искусствоведческого анализа его произведений. В данной статье приведен анализ фотографического материала одного из самых ярких и провокационных фотографов современности, который использует такие приемы как эпатаж и нестандартный ракурс в фотографиях.

Характерной чертой, которая прослеживается во всех произведениях Стивена Кляйна является вымышленная или реальная, заложенная в кадр сюжетная линия, история внутри снимка разворачивается как фильм, наполненная повествовательной идеей. Например в серии снимков «Самоанализ» 2008 г. изображена мифическая история летнего отдыха, где существо из бассейна не спеша убивало по одному гостей, в конце девушка узнает что никакого существа нет, видимо убийства совершала она сама. Воплощение истории включает систему отсылок к сюрреалистической фантазии и футуристической стилистики, где вечернее платье сочетается с блестящим купальником. Или серия под названием «Космическая Одиссея», опубликованная в сентябрьском номере «Vogue» 2012 г., отсылает названием к одноименному фильму С. Кубрика 2001 г., авторское видение популярной темы человека и космоса, встреча с пришельцами, которая регулярно обыгрывается в искусстве и фотографии. Будущее часто транслируется Кляйном, преувеличенные силуэты, структурированные формы, текстура кожи, мерцающие блестки и металлик, научно-фантастический мотив, позирование воина-джедая, андрогинность модели, вместе эти качества дают вполне понятный, считываемый образ. В основу этой съемки легла актуальная дискуссия о частных полетах в космос, на тот момент, более 500 пассажиров забронировали места на рейс «SpaceShipTwo» компании «Virgin Galactic». Изображения в сериях работают вместе, каждое из них составляет общую историю.

С. Кляйн на протяжении многих лет снимает визуальное сопровождение для раздела «О красоте» в печатном издании «Vogue», это привело к тому, что в основу концепции ряда фотокартин легли острые социальные темы, тревожащие общество, которые затрагивают женские страхи – старение, утрата красоты и символов успеха в современном обществе, борьба в каждой личности темного и светлого начал, ощущение тревоги. Серия «Страх старения» 2012 г. иллюстрирует борьбу женщин с возрастными изменениями, при помощи косметических процедур, филлеров и ботокса, их стремление выглядеть моложе или сохранить молодость привело к тому, что они стали выглядеть одинаково. На фото представлены ростовые куклы, настолько реалистичные, что по фотографии их не отличить от настоящего человека, предполагалось снимать их с лицами, но фотографу не понравилось, как это смотрится, по этому он оторвал лица у манекенов. В качестве фона задействован красивый современный дом, в котором живут богатые, ухоженные женщины. Когда фотограф разрабатывает именно эту тему, на фотоснимках изображены сильные, шикарные женщины, обычно в роскошной или буржуазной обстановке, которые случайно оказались в экстремальных ситуациях. Фотография названная ADHD из серии «Теория хаоса» 2011 г. поднимает тему страдающих от СДВГ женщин (синдром дефицита внимания с гиперактивностью – нарушение мозговой деятельности, для которого характерна стабильная потеря концентрации внимания). Модель олицетворяет женщину, которая расслабленно наблюдает за чем-то посреди катастрофы на кухне, она в расшитом блестками костюме, яростно щелкающем пультом от телевизора, в то время как кран позади нее открыт и затопливает кухню, голубой свет наполняет все пространство.

Фотограф несет некое сообщение через искусство, стараясь максимально привлечь внимание с помощью таких приемов, как использование обнаженной натуры, разыгрыванием дерзких ситуаций в кадре. Концепция фотографии *White Woman* из серии «Царапать поверхность» 2002 г. заключается в использовании средств для ухода за лицом и телом будущего. Изображение обнаженной девушки на каблуках, полностью покрытой белой массой краски, которая подразумевает косметическую процедуру по омоложению кожи, предотвращение старения или борьба со старостью – актуальная история во все времена. Девушка похожа на манекен, ее поза неестественна и напряжена, идеальная фигура облокачивается на стол, стараясь не задеть его телом. Она находится в кафе, в стерильном интерьере присутствует кухонная железная стойка со стопками тарелок и обеденный столик со стульями. Девушка держит свернутый бумажный пакет предположительно с какой-то едой, скорее всего фастфудом, судя по типу интерьера заведения, она берет еду на вынос или же это столовая в медицинской клинике, где девушка проходит процедуры. Освещение создает впечатление, что кафе закрыто, уже никого нет из посетителей и персонала, выключен свет, пробиваются лучи зеленого освещения из глубины заднего фона, из коридора или с улицы. Саму модель освещает жесткий источник «вспышка в лоб», ракурс чуть снизу вверх, с уровня колен. Белый силуэт контрастно выделяется на темном фоне. По замыслу сюжета можно поразмышлять, заложен ли здесь автором сарказм, например такого характера – что человек не следит за своим питанием, ест на бегу не полезную еду, то есть внутри организма идет пагубное влияние на внешность, и при этом внешними процедурами пытается удержать красоту, сохранить или улучшить. Или же здесь отсылка ко времени, которого не хватает современному человеку, и он старается одновременно делать несколько дел: и поесть и процедуры для лица и тела. Вертикальный формат фотографии, преобладающий зеленый цвет. Что касается актуальности темы произведения, то официально препарат «Ботокс» был одобрен для применения в косметологии для устранения мимических морщин на лбу и вокруг глаз как раз в 2002 году, естественно по теме способов омоложения повышенный интерес, в этом случае на визуальном языке – в фотографии. Нарушать табу, дразнить, что приемлемо и неприемлемо, возможно даже разозлить, вызвать неуютное чувство от снимков, предложить зрителю покинуть зону комфорта, вызвать негативные реакции, пошатнуть консерватизм – вот главная задача Стивена в искусстве.

Освещение играет важную роль в художественной особенности Стивена Кляйна, рисуящий свет, и главное, заполняющая темнота, подчеркивают нуарность произведений. На фото под названием *Meat* серии "Чрезвычайный холод" 2004 г. раскрывается тема тренда на вегетарианство. Съемка проходила в ноябре – время подготовки к зиме, холоду и морозу. Не только с точки зрения теплой одежды, но и в сфере ухода за лицом, защиты кожи, которая тоже страдает от погодных условий. Опять тема омоложения и разработок в косметологии, замораживание молодости сопоставляется с заморозкой мяса в морозильной камере. Девушка стоит топлес, прикрывается руками, съездившись от холода, обнимает себя, чтобы согреться. На ней не капроновые черные колготки и черные туфли на каблуке. Красное каре перекликается с грудями висящего мяса. Синий свет проводит ассоциацию с холодом. В композиции кадра, горизонтального формата, прослеживается ритм из объектов и красных цветовых пятен от потолка к полу. Снимки Кляйна в холодильнике с мясными тушами наложили отпечаток на модель К. Трентини, с тех пор она идейная вегетарианка. Фотограф намеренно добивался подобного эффекта от концепции, не всем приятно на такое смотреть, возможно побуждает задуматься об этических соображениях.

Фокус в портретах мастера направлен на тело модели, гораздо чаще, чем на лицо, оно скрыто, чтобы не отвлекать зрителя от происходящего действия в картине. Это видно в кадре *Suburbia #11*, серия «Помолодевшее лицо» 2007 г. Фотография модели на кухне была о высокотехнологичных быти-гаджетах, домашней лазерной маске, свет внутри нее делает работу дерматолога, футуристическая форма, похожая на хоккейную маску, представляет собой блестящую, белую, функциональную конструкцию. В кадре есть ощущение, что действие происходит в пригороде, это сделано намеренно, автор объединял различные серии под единым концептом – загородная жизнь. Рыжие волосы девушки и красные перчатки, служат цветовым акцентом на фотографии.

Игра на контрастах осуществляется при помощи цветовой гаммы, например в серии «Тепличные цветы» 2013 г. очень яркие снимки, где Стивен Кляйн изображает сад в динамичной планировке, вдохновленный оптической иллюзией, он использует методы поп-арта с драматическим сочетанием цвета и эффектов, смесь отсылок к ретро и современности. В 2006 г. выходит серия «Сверхъестественное», на фото под названием *Suburban Woman #10* разрабатывается образ Девы Марии, кормящей грудью, один из самых популярных в искусстве, тема материнства, которая нашла свое отражение и в фотографии. Модель сидит на стуле в садовой мебели, с золотыми зубами, которые дают акцентный блик на лице, сочетаются с цепью на шее золотого цвета, голубое платье, перекликается с голубыми глазами. На фоне бассейн и зеленый сад, огражденный забором, снова пригород. Взгляд устремлен влево, она явно на кого-то смотрит, пробор набор. Голубой цвет одежды символизирует небесную, совершенную чистоту Богоматери, а золотой отсылает к религиозным цветам в целом. Тема грудного вскармливания на публике была очень табуирована, идея того, что девушка делает это публично, вызывала аспект противоречия. Это фото было создано на тему невидимых брекетов, идея о том, что у ребенка нет зубов, а у матери золотые зубы, является иронией. На фото позировали настоящие мать и ребенок. Как и у А. Хичкока, у С. Кляйна всегда в голове есть идея, кто эта женщина. Иногда они взяты из фильмов, иногда это современные женщины, на грани фантастического фильма. Перед каждым проектом автор задается вопросом: «Кто этот персонаж?» и реализует задуманное.

Серия «Всплеск» 2005 г. в кадре *Girl in Pool with Horse*, снова представлен силуэт обнаженной девушки, прикрытой только прозрачной водой, четко считывается ее лицо, освещенное с двух сторон жестким светом. В бассейне с бирюзовой водой плывет модель и лошадь. Фотограф сравнивает грациозность этого животного с человеком. Композиционное решение ведет взгляд зрителя при помощи позы девушки, она как бы указывает на лошадь. Увлечение каббалой и конным спортом, любовь к лошадям, позволила впоследствии процитировать не один раз в своем творчестве эту тему.

Концептуальный и лирический Стивен Кляйн, настоящий мастер визуальной двусмысленности, начал использовать в творчестве вызывающе жестокие, эротически заряженные и нечестивые темы. Его репутация отчасти основана на сверхъестественно отполированных изображениях, которыми он обязан Х. Ньютоу, искусством которого вдохновлялся. Интерес к кинематографу можно проследить по красивым, но тревожным фотокартинам, в которых чувствуется влияние режиссера Дэвида Линча. Стивен Кляйн трендовый фотограф, задающий стиль и понятие современной моды и красоты, на его интеллектуальную фотографию также повлияли мрачные и жестокие композиции Ф. Бэкона и полотна П. Пикассо. Снимки вызывают напряжение, драматичные стилизованные образы создают ощущение опасности, обнажая скрытое, затрагивая теневые стороны жизни, а модели на изображениях превращаются в персонажей странного и сверхъестественного визуального мира.

Ультрасовременное искусство мастера, которое отсылает к стилистике гиперреализма и киберпанка, оказало влияние на художественную фотографию, оно транслирует угрожающий, грубый, апокалиптический эффект, затрагивая первобытные страхи и желания, усиленные приемом театральности, сексуальности и страсти. Наследие автора часто используют в качестве вдохновения молодые фотографы, копируя стилистику, сюжеты, технику исполнения, цветовую гамму, изображение моделей, похожих на неподвижных кукол или восковые фигуры. До Стивена Кляйна фотография не была такой пафосно распушенной, раздвигая границы дозволенного, смешивая эмоциональный посыл в кадре, когда он и прекрасен, и ужасен одновременно, загадочность, таинственность и смелость – это то, что С. Кляйн привнес в искусство модной фотографии.

Примечания

¹ Holborn M. Steven Klein / M. Holborn – Phaidon, 2022. 464 с.

² Klein S. Stern Portfolio №44. / S. Klein – teNeues, 2006. 94 с.

³ Posnick P. Extreme Beauty in Vogue / P. Posnick – Skira, 2009. 200 с.

Е. М. Овчинникова

Костюмы Кристиана Лакруа к балету «Сон в летнюю ночь»: аллюзии и стилистические особенности

Два искусства – балет и мода – имеют длительную историю взаимовлияния, их диалог оставил в истории театра немало ярких страниц. Костюм – один из важнейших элементов сценографии, и в то же время – составляющая образа персонажа на сцене. Вопрос о создании сценического образа посредством костюма является одним из ключевых в изучении театрально-декорационного искусства. Работы известного французского модельера Кристиана Лакруа, созданные в сотрудничестве с мировыми театрами, почти не отражены в русскоязычной литературе, посвященной театрально-декорационному искусству, что определяет новизну данного исследования. Разнообразие фактур и декора в сочетании с элементами исторического костюма – всё это составляет уникальную манеру Лакруа. Статья посвящена анализу стилистических особенностей, источников влияния и аллюзий в костюмах Кристиана Лакруа к балету «Сон в летнюю ночь».

Ключевые слова: балетный театр, Уильям Шекспир, Кристиан Лакруа, балет «Сон в летнюю ночь», Джордж Баланчин, сценография, балет и мода, балетный костюм

Ekaterina M. Ovchinnikova

Costumes by Christian Lacroix for the ballet «Midsummer Night's Dream»: allusions and stylistic features

Ballet and fashion have a long history of mutual influence, and their dialogue has left many bright pages in the history of the theater. Creation of a stage image by the means of costume makes up an urgent problem for study. The works of the famous French fashion designer Christian Lacroix, created in collaboration with world-famous theaters, are hardly represented in the Russian-language literature devoted to theatrical and decorative art, which determines the novelty of this study. A variety of textures and decor, combined with elements of a historical costume – all this makes up the unique style of Lacroix. The article is devoted to the stylistic features, inspiration sources and allusions in Christian Lacroix's costumes for the ballet «A Midsummer Night's Dream».

Keywords: ballet theatre, William Shakespeare, Christian Lacroix, «Midsummer Night's Dream» ballet, George Balanchine, scenography, ballet and fashion, ballet costume

Два искусства – балет и мода – имеют длительную историю взаимовлияния, их диалог оставил в истории театра немало ярких страниц. Миру балета известно множество примеров сотрудничества со знаменитыми кутюрье – Майя Плисецкая и Пьер Карден, модные дома Chanel, Givenchy и балеты Парижской оперы. В результате этих творческих союзов рождались элегантные костюмы, придающие уникальную стилистику постановкам. Яркой страницей в истории театральной сценографии является творчество французского модельера Кристиана Лакруа. В русскоязычной литературе, посвященной театрально-декорационному искусству, творчество Лакруа как сценографа почти не освещается, что определяет актуальность данного исследования.

Сценический костюм сегодня вызывает интерес исследователей и любителей театрального искусства. Подтверждением тому является выход в 2022 году подробного труда Донателлы Барбьери «Костюм как часть сценического действия: материальность, культура, тело»¹, где костюм, его роль и специфика восприятия исследуются с античных времен до нашего времени. Отдельное внимание уделено женскому костюму, который исследуется через феминистическую оптику как воплощение идей об образе женщины в разные периоды истории. Творчеству Кристиана Лакруа посвящены богатые визуальным материалом издания на французском языке, которые содержат эскизы и фотографии театральных костюмов, факты биографии модельера и его интереснейшие высказывания о процессе творчества. Это книги «Christian Lacroix, costumier»² и «Christian Lacroix. La Source. Ballet de l'Opéra de Paris»³, к сожалению, не переведенные на другие языки. Интерес к театральному костюму заметен и в культурной жизни – знаковым событием

2023 года стала масштабная выставка «Первая позиция. Русский балет» в ЦВЗ «Манеж» Санкт-Петербурга, где была представлена богатая экспозиция балетного костюма.

Задача статьи – выявление особенностей трактовки художником Кристианом Лакруа образов комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь» в одноименном балете Джорджа Баланчина, премьера которого состоялась в Парижской опере в 2017 году.

В творчестве Кристиана Лакруа очень сильна связь с театром, что заметно в его коллекциях для подиума. В книге «Christian Lacroix. Costumier»⁴ он пишет о том, как в детстве, после посещения театральных представлений, рисовал свои версии увиденных театральных костюмов, мечтая их усовершенствовать. «Я никогда не считал себя классическим модельером высокой моды, всегда в своей работе я опирался на театральную историю»⁵, – говорит Лакруа в одном из интервью. Изящество и роскошь, разнообразие фактур и обилие декора в сочетании с элементами исторического костюма – всё это составляет уникальную манеру Лакруа.

Балетный костюм от одежды для подиума отличается тем, что на сцене всё является символом. С самого момента появления на сцене костюм «говорит» со зрителем, сообщая информацию о персонаже через цвет, фактуру, крой и аксессуары. Он раскрывает образ персонажа и делает хореографию более выразительной. Кроме того, важное требование для балетного костюма – удобство. В связи этим художник передает исторические детали в костюме условно, лишь создавая впечатление эпохи. Например, тяжелые ткани и некоторые материалы имитируются.

Нередко при создании костюмов для балетов Лакруа сотрудничал с фирмой Swarovski, поэтому его костюмы, а также прически и аксессуары танцовщиц, были усеяны блеском кристаллов. Сверкающие камни в волосах и тканях придавали образам сказочность. Манера Лакруа ярко воплотилась в костюмах, созданных в 2017 году для балета Джорджа Баланчина «Сон в летнюю ночь» в Парижской опере.

Балет «Сон в летнюю ночь» (композитор Феликс Мендельсон) на сюжет одноименной комедии Шекспира ставился на сценах мировых театров различными хореографами. В репертуар Парижской оперы балет Джорджа Баланчина «Сон в летнюю ночь» вошел в 2017 году, однако впервые был поставлен для труппы New York City Ballet в 1962 году. Это – один из немногих сюжетных балетов Баланчина. Наследие Джорджа Баланчина сегодня закрыто для современных идей как с точки зрения хореографии, так и костюма, поскольку Фонд Джорджа Баланчина занимается сохранением целостности и идентичности постановок. При работе над костюмами для спектакля Лакруа использовал эскизы художницы по костюму Варвары Каринской, создавшей костюмы для постановки 1962 года. Эскизы Каринской, к сожалению, недоступны, однако в электронном архиве Нью-Йоркской публичной библиотеки⁶ удалось найти фотографии костюмов. Можно сделать вывод, что костюмы Лакруа в основном конструктивно повторяют костюмы Каринской, однако современный художник использует другие материалы, часто более ярких оттенков, добавляет больше деталей: кружево, тесьму, инкрустацию. Костюмы Лакруа содержат больше примет исторической эпохи – это выражается не только в фасоне и конструктивных элементах, но и в фактуре ткани, орнаментах. Однако, есть и повторяющиеся элементы декора, например – вышивка на костюмах на па-де-де во втором акте. Таким образом, представленный на парижской сцене балет Джорджа Баланчина «Сон в летнюю ночь» 2017 года не потерял связи с первой постановкой 1962 года, но в тоже время приобрел неповторимый шарм благодаря костюмам и декорациям Кристиана Лакруа.

Для балета «Сон в летнюю ночь» Кристиан Лакруа разработал 210 костюмов и 90 аксессуаров – тиар и корон. Костюмы первого и второго актов отличны по стилистике и колористическому решению. Первый акт балета является более насыщенным сюжетными линиями и персонажами, среди которых мифологические герои, фантастические существа и люди. Второй акт с точки зрения хореографии является более характерным для Баланчина, который преимущественно занимался бессюжетными балетами, и почти целиком состоит из дивертисментов, а также торжественных сцен свадьбы.

В первом акте перед зрителем предстают порхающие, с дрожащими крылышками и усиками, сверкающие и сказочные насекомые, феи, эльфы, населяющие ночной, таинственный весенний лес. Партии насекомых исполняют дети, и эффектными

элементами их костюмов являются головные уборы. Они выполнены из таких материалов, как тюль, прорезиненный брезент, шелк, сетка. Каждый убор увенчан антеннами, перышками и украшен стразами. Стоит отметить, что цветовая гамма костюмов фантастических персонажей, обитающих в лесу, максимально приближена к природной (цвета лепестков, листьев, стеблей растений, крылышек и спинок насекомых). Первый персонаж комедии, который появляется на сцене – озорной лесной дух Пэк. В разных версиях постановки Баланчина костюм данного персонажа не имеет ярко выраженной вариативности. Здесь он состоит из облегающего комбинезона из тонкой, нежно-зеленого оттенка ткани, усеянной стразами. Растительный декор с позолотой расположен на щиколотках, кистях рук, шее и бедрах. Главный композиционный акцент в костюме – спадающая с левого плеча до запястья материя радужного цвета с эффектом акварельных переходов, словно переливающееся на солнце крыло стрекозы. В волосах видны небольшие рожки, окрашенные в золотой цвет. Хореография Пэка – самая причудливая, она богата прыжками, как бы «зависающими» в воздухе, и такой элемент в костюме визуально придает ощущение легкости и полета.

В первом акте перед зрителем предстают сказочные персонажи, король и королева эльфов – Оберон и Титания. Интересен тот факт, что сам момент появления Титании со свитой фей перед Обероном, возможно, порожден образами из английской книжной графики, а именно – иллюстрациями Артура Рэкхема к комедии «Сон в летнюю ночь»⁷. В одном из интервью для журнала *Vogue* в 2017 году художник упоминал, что вдохновлялся английской книжной графикой⁸. В первом акте Лакруа облачает Титанию в длинное монохромное розовое платье цветочным декором и инкрустацией на лифе и шлейфом. Позже, на ней появляется платье аналогичного фасона и цвета, но более короткое. В балете Титания традиционно изображается без крыльев. Однако, живописная традиция изображения Титании не столь однозначна. Так, существует ряд изображений Титании с крыльями, как, например, в иллюстрациях Артура Рэкхема и на картинах Джозефа Нозля Патона «Ссора Оберона и Титании» (1849), «Примирение Оберона и Титании» (1849), так и без крыльев, как в работах Иоганна Генриха Фюсли «Принц Артур и Королева Фей» (1778), Эдвина Генри Ландсира «Сон в летнюю ночь» (1851). Одетые в платья-хитоны того же оттенка феи несут длинный шлейф Титании – похожий образ Титании в окружении фей воспроизводится в художественном фильме «Сон в летнюю ночь» 1935 года (реж. Макс Рейнхардт). Юбки фей выполнены из воздушной ткани в несколько слоев, со множеством драпировок, что создает эффект лепестков цветка. Наряды фей очень нежные женственные, они подчеркивают хрупкость и воздушность героинь. Многочисленные складки и спадающие драпировки навевают ассоциации с платьями фей, изображенными на книжных иллюстрациях Артура Рэкхема. Платья фей имеют несколько вариаций, что придает каждой фее индивидуальные черты. На головах Титании и фей тиары из цветов, хрупких веточек и кристаллов Swarovski. Можно заметить, что в каждом костюме фантастического персонажа обязательно присутствует элемент, напоминающий о его связи с природой.

Оберон – король фей и эльфов – облачен также в монохромный костюм золотого цвета, что с момента его появления на сцене производит впечатление торжественности, величия и говорит о его царственной природе. Эффектным акцентом является струящийся за спиной золотой шлейф. Точно такой же можно заметить на иллюстрации Ричарда Дойла⁹, изображающей короля эльфов. Голову венчает венок из золотых листьев. Сочетание золотого и розового, представленное в этой сцене, будет появляться и в сценах второго акта, и станет одним из ключевых сочетаний в цветовой гамме костюмов.

Костюмы двух влюбленных пар – Гермии и Лизандра, Елены и Деметрия, решены в комплементарных цветах – синем и красно-винном. Монохромные дуэты облачены в наряды эпохи ренессанса, с некоторыми элементами костюма раннего средневековья. Женский костюм в дуэтах построен на основе нюансных сочетаний цветов и сочетании разных фактур тканей. Черты эпохи ренессанса – рукава-буфы, завышенная талия. Клинья, которые можно видеть на платьях Елены и Гермии, появились еще в романскую эпоху XII в.¹⁰ Кроме того, корсаж платья декорирован тесьмой черного цвета по конструктивным линиям. Подобное членение также характерно для одежды романской эпохи.¹¹ Головы танцовщиц украшены тиарами из цветов и кристаллов. Мужские костюмы состоят из трико

и кафтана из ткани, напоминающей парчу с флористическим орнаментом, на головах круглые шапочки, которые часто встречаются на портретах Боттичелли.

Таким образом, первый акт, в котором раскрываются основные сюжетные линии, помещает зрителя в сказочный мир фантастических существ. Здесь в лес, населенный эльфами, духами и феями попадают люди. Костюмы различных по своей природе героев объединены общей стилистикой ренессансной и средневековой эпох со множеством соответствующих аллюзий и стилистических особенностей.

Второй акт, посвященный свадьбе, выглядит торжественно и имеет более ярко выраженное колористическое единство. В отличие от первого акта, второй состоит из классических балетных костюмов – пачек. Его линейная, четкая структура олицетворяет гармонию, воцарившуюся в сложных и запутанных отношениях героев¹². Нежные оттенки, обилие сетки, кружева, тесьмы – всё это отсылает к костюмам для дивертисментов классических балетов XIX века. В творческом наследии Баланчина есть и одноактные балеты, в числе которых, например, «Драгоценности» (1967) на музыку Г. Форэ, И. Стравинского, П. Чайковского. По мнению многих исследователей, в частности Юлии Яковлевой¹³, акт «Бриллианты» на музыку П. Чайковского для самого Баланчина был воспоминанием о классическом русском балете. Таким образом, хореография и колористическое единство костюмов в мизансценах свадьбы второго акта «Сна в летнюю ночь» отсылают к одноактным постановкам Баланчина. Цветовая гамма второго акта более изысканная, сдержанная и нежная, состоит преимущественно из сочетаний золота, розового, белого, серебра и серо-голубого. Здесь присутствуют классические балетные пачки, декорированные тонким кружевом белого и розового цветов, серебряной тесьмой и кристаллами. Некоторые костюмы, однако, так же содержат лейтмотив эпохи Средневековья. Например, разрезы на рукавах мужского костюма в одном из па-де-де, и декольте квадратной формы в женских костюмах кордебалета.

Таким образом, рассмотрев в деталях несколько костюмов, можно сделать следующие выводы. Костюмы Кристиана Лакруа, созданные на основе костюмов Варвары Каринской, в основном конструктивно их повторяют, однако отличаются материалами и более ярко выраженной исторической детализацией. В костюмах фей и насекомых присутствуют мотивы из викторианской книжной иллюстрации (книжная графика Ричарда Дойла (1870), Артура Рэкхема (1908)). Костюмы фантастических существ отличаются обилием декора, природными оттенками, легкими тканями и не имеют отсылок к историческому периоду, в то время как земные персонажи одеты в более сдержанные, светские костюмы из плотных тканей с приметами конкретной исторической эпохи. Благодаря некоторым деталям и особенностям кроя, их костюмы стилизованы под эпоху позднего Средневековья и раннего Ренессанса.

Костюмы Кристиана Лакруа к балету «Сон в летнюю ночь» являются ярким примером взаимодействия мира высокой моды и балетного театра. Неповторимая манера кутюрье, его внимание к деталям и любовь к истории прошлого придали балету уникальную стилистику, элегантность и изящество. Каждый образ – законченное произведение, которое не просто гармонично выглядит в ансамбле других костюмов, но и рассказывает зрителю уникальную историю.

Примечания

¹ Барбьери Д. Костюм как часть сценического действия: материальность, культура, тело / Д. Барбьери. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 208 с.

² Christian Lacroix. Christian Lacroix, costumier. Paris: Editions du Mécène, 2014. 160 p.

³ Christian Lacroix. La Source. Ballet de l'Opéra de Paris: [сборник] / Centre national du costume de scène et de la scénographie; préface par Thierry Le Roy. Paris: Actes Sud; Moulins: Centre national du costume de scene, [2012]. 192 p.

⁴ Christian Lacroix. Christian Lacroix, costumier. Paris: Editions du Mécène, 2014. 160 p.

⁵ Swarovski: A Collaboration with Christian Lacroix. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dMO6NieHlmw> (дата обращения: 7.04.2023)

⁶ The New York Public Library Digital Collections. URL: <https://digitalcollections.nypl.org/> (дата обращения: 13.05.2023)

⁷ Shakespeare W. A Midsummer night's dream / W. Shakespeare. New York: Doubleday, Page, 1908.

⁸ Christian Lacroix: «Fashion Was An Accident». URL: <https://vogue.globo.com/Suzy-Menkes/en/noticia/2017/03/christian-lacroix-fashion-was-accident.html> (дата обращения: 15.05.2023)

⁹ Allingham W. In Fairyland; A Series of Pictures from the Elf World. With a Poem by William Allingham / William A. London: Longmans, Green & Co, 1870. 31 p.

¹⁰ Арутчева Д. Д. Аспекты формирования моды как социального и культурного явления / Д. Д. Арутчева // Сборник статей 79-ой всероссийской научно-технической конференции. Самара: Самарский государственный технический университет, 2022. С. 825.

¹¹ См. Кибалова Л. Иллюстрированная энциклопедия моды / Л. Кибалова, О. Гербенова, М. Ламарова. Прага: Артия, 1987. 608 с.

¹² What masques, what dances shall we have? URL: <https://www.operadeparis.fr/en/season-16-17/ballet/le-songe-dune-nuit-dete#what-masques-what-dances-shall-we-have> (дата обращения: 15.05.2023).

¹³ Драгоценности. 1967. URL: <https://arzamas.academy/micro/balet/25> (дата обращения 13.05.2023).

Е. В. Повалкина

Освоение опыта старых европейских мастеров в творчестве Хелены Шерфбек

Финская художница Хелена Шерфбек (1862–1946) неоднократно обращалась в своем творчестве к опыту европейских мастеров прошлого. Для нее характерны отсылки к живописи Голландии XVII века, Эль Греко и других художников. Образно-стилистические решения старых мастеров вносят особый вклад в формирование в XX веке ее самобытной экспериментальной манеры, близкой к примитивизму экспрессионистов.

Ключевые слова: финское искусство, живопись XX века, художественные направления XX века, Хелена Шерфбек

Ekaterina V. Povalkina

The development of the old European masters experience in Helene Schjerfbeck's painting

Finnish artist Helene Schjerfbeck (1862–1946) frequently interacted with old European masters' experience in her art. Her artistic method is characterised by reminiscences of Dutch art of the 17th century, El Greco and others. Old European masters' figurative and stylistic inventions are specially important for the development of her unique experimental style, which is close to the primitivism of the expressionists.

Keywords: finnish art, Art of the 20th century, Art movements of the 20th century, Helene Schjerfbeck

Творчество одной из самых значительных финских художниц Хелены Шерфбек (1862–1946) отличается выраженной эволюцией стиля, стремлением к экспериментам и, одновременно, обширными связями со старыми европейскими мастерами. Отношение ее творческого метода к модернизму в зарубежном искусствоведении исследовано достаточно полно. О влиянии на Х. Шерфбек искусства прошлых эпох в научной литературе есть лишь беглые упоминания (в частности, в статье М. К. Тамс 2011 г.¹). В то же время, этот вопрос актуален в контексте общей для европейских художников-новаторов конца XIX – начала XX в. тенденции к интерпретации стиля и иконографии произведений предшествующих эпох. Тема статьи актуальна и для исследования связей финского и русского искусства: Х. Шерфбек приезжала в Санкт-Петербург с целью копирования картин Эрмитажа и обмена опытом с преподавателями и студентами Императорской Академии художеств.

Для анализа отношения творчества Х. Шерфбек к живописи старых мастеров требуется стилистический и иконографический анализ и восстановление исторических обстоятельств ее обращения к копированию и стилизации.

Деятельность Х. Шерфбек охватывает продолжительный период времени. Произведения, в той или иной степени отсылающие к искусству позднего средневековья и раннего Нового времени, относятся преимущественно к зрелому и позднему периодам ее творчества. Более раннее творчество отмечено попытками освоить характерные для конца XIX в. концепции академизма и реализма. Однако уже тогда у нее появился интерес к шедеврам прошлого. По стипендии Правительствующего Сената Шерфбек ездила в Санкт-Петербург и Вену копировать полотна Д. Веласкеса, Г. Гольбейна и голландцев. Таким образом, среди картин и зарисовок художницы существует корпус работ, относящийся непосредственно к копированию. Что касается творческого переосмысления стиля и иконографии старых мастеров, то наследие Шерфбек в связи с ним можно разделить три основные группы: произведения, вдохновленные жанровыми картинами голландцев; картины, связанные с итальянским Ренессансом; этюды, иконографически и стилистически перекликающиеся с творчеством Эль Греко.

Первая группа произведений (подражание голландским мастерам XVII в.) относится преимущественно к периоду 1905–1910 гг. По содержанию эти композиции Шерфбек схожи между собой – направлены на наблюдение спокойных интерьерных сцен с женскими фигурами. Одно из самых известных полотен – «Швея» (1905), стиль исполнения которого уже, несомненно, тяготеет к модернизму. Несмотря на новаторство формального решения, автор вступила здесь в явный диалог с голландскими жанристами прошлого, вдумчиво и поэтически представлявшими на своих картинах обычные занятия своих современниц. Поза женщины на картине Х. Шерфбек напоминает положение героини Ф. Конинка на картине «Швея» 1665 г. Используемая Шерфбек цветовая гамма отличается сдержанностью, характерной и для картин Голландии XVII в.

Репрезентация бытовой ситуации, простых действий швеи, предметов ее ремесла и обстановки комнаты при этом не указывают прямо на голландскую школу. Воздействие старых мастеров можно описать как опосредованное, проявляющееся не столько визуально, сколько в трактовке бытового жанра и женских образов. В этом смысле можно заметить также переключки творчества Шерфбек с созерцательным искусством Я. Вермеера. Новаторская манера работы художницы усиливает эффект лаконичности и простоты сцены и побуждает зрителя разгадывать состояние застывшей и углубившейся в себя женщины.

Другой мотив картин этого ряда – занятие чтением. В этюде «Девушки за чтением» (1907) художница изобразила две фигуры в разных положениях. Живопись можно назвать графичной и суровой по своему цветовому решению: использованы заливки белого, черного, голубого цвета и охры. Объем проработан мало. Вновь, без копирования и явной стилизации, композиция отсылает к наполненным холодным светом картинам Вермеера с персонажами, замершими в интерьерах жилого дома («Девушка, читающая письмо» 1650-х годов, «Женщина, читающая письмо» (1663–1664). Работа Х. Шерфбек со стилистическим решением, в отличие от сюжетного замысла и иконографии, лежит в плоскости искусства XX в.: манера близка к примитивизму экспрессионистов, объекты в картине схематичны и имеют некоторую гротесковость. Колорит и освещение создают впечатление неестественности. Однако манера Шерфбек не относится к чистому экспрессионизму, ее следует определять как самобытную, присущую отдельной художественной индивидуальности. Формальные решения в этот период характеризуются также чертами кубистического влияния и освоением приемов более ранних феноменов – импрессионизма, творчества Дж. Уистлера, стиля модерн.

Творческий интерес Х. Шерфбек к эпохе итальянского Ренессанса приходится, в основном, на 1930-е–1940-е гг. В эти десятилетия она создавала стилизованные под фрески женские портреты и иконографические повторы произведений художников Проторенессанса в своей собственной индивидуальной манере. Второй случай непосредственно и явно показывает ее взаимодействие с художественными явлениями предшествующих эпох. При этом ориентация на живопись Проторенессанса с его традициями, восходящими к византийскому искусству, является редкой для художников Европы XX в.

Использование прямой иконографической цитаты мы видим в картине 1932 г. «Мадонна и младенец». Картина написана в духе алтарных изображений Проторенессанса. Шерфбек экспериментировала с техникой и материалами живописи: картина написана смесью масла и традиционной для иконописи темперы, фон и нимбы – намекают своим оттенком на золото. Вытянутая фигура Мадонны, тонкие пальцы и удлиненная шея, общая изящность лица отдаленно напоминают о сиенской школе и произведениях Симоне Мартине. В целом же композиция имеет вполне конкретный иконографический источник – «Мадонну Гуалино» Дуччо (1280–1283). Исходная схема фрагментирована, обрезана ближе к Мадонне и младенцу Христу. Отсутствуют второстепенные элементы сцены, одежда и фигуры – лишены объемности и проработки. Изменены цвета. Упор делается на простые очертания форм (лицо, кисть левой руки Мадонны) и заливки цвета – рождается тревожный, почти траурный образ.

Созданная художницей картина лаконична, строга и эмоциональна. Художественная выразительность ее формальных средств, наложенных на чужую иконографическую схему – очевидно, является результатом значительных усилий мастера по соединению

средневековых и новаторских, присущих уже XX в. подходов к изобразительному творчеству. В этом смысле данную картину можно сопоставить с попыткой экспрессионистов найти у старых мастеров идеи для воплощения в искусстве религиозного и духовного содержания.

Изображение «ренессансных» женских голов у Х. Шерфбек, напротив, не преследует сложной духовной цели. Мотив склоненной женской головы с типом красоты, как в живописи Кватроченто или у прерафаэлитов, можно видеть в картине Шерфбек «Фрагмент» (1905). Она проста по композиции: в квадрат вписано условное изображение верхней части женской фигуры. Внимание сосредоточено на лице с выражением скорби и смирения. Глаза героини опущены вниз, губы плотно сжаты. Формы лица и прически подчеркивают исторические ассоциации. Техника живописи в этом этюде имитирует наложения стеной росписи: полустертые, осыпавшиеся участки; тоновое решение не контрастно, степень детализации и колорит соответствуют представлению о старинных фресках в заброшенных храмах или замках.

При создании этого изображения художница вдохновлялась фресками итальянского Ренессанса, которые она видела, в частности, во время путешествия во Флоренцию, где она восхищалась росписями Доменико Гирландайо, его техникой и колоритом. Для достижения визуального сходства с фреской Х. Шерфбек применяла во «Фрагменте» царапание холста. М. К. Тамс пишет о работе над произведением: «Здесь она экспериментировала, наверное, впервые с техникой царапания, которая обнажает большие части холста на заднем плане и распределяет краску, придавая изображению вид фрески»². Благодаря этому способу художнице удалось открыть более ранние слои и создать максимально достоверный эффект нескольких наслоений живописи. Даже название «Фрагмент» подчеркивает замысел автора: этот таинственный образ – как бы часть большой монументальной сцены. Связь этого произведения с конкретными шедеврами искусства прошлого дана намеком, она имеет не иконографический, а стилистический и технологический характер. При этом фресковая роспись всего лишь имитируется масляными красками.

В конце 1930-х годов к Х. Шерфбек приходит интерес к изучению и интерпретации художественного наследия испанских мастеров, среди которых особенно выделяется Эль Греко. Именно его творчество оказалось наиболее близким ее эстетическим идеалам. М. Тоссавайнен так описывает обращение художницы к испанскому искусству: «Она сказала Лине Ингман (первой учительнице рисования), что чувствует себя как дома при соприкосновении с испанским искусством, оно было духовным и, в то же время, реалистичным со времен наскальных рисунков Альтамиры. Хелена Шерфбек хотела бы увидеть Испанию»³.

У художницы есть несколько картин, которые являются случаями воспроизведения иконографии Эль Греко, что видно уже из их названий, а именно: «Фрагмент с ангелами, по мотивам Эль Греко» (1928–1929), «Мадонна ла Шарите, по мотивам Эль Греко» (1941), «Профиль Мадонны, по мотивам Эль Греко» (1943).

На первой этюдной картине, «Фрагмент с ангелами», мы видим три фигуры с длинными волосами, вытянутыми шеями и узкими лицами. Ангел по центру несколько отличается от остальных двух – это яркая темноволосая женщина, которая придает контраст в остальном пастельному, розовато-бежевому по колориту произведению. Более поздняя «Мадонна ла Шарите» так же проста и фрагментарна по композиции: в центре картины – хрупкая, нежная Мадонна, глаза ее опущены вниз, лицо задумчиво-мечтательное, тело едва намечено несколькими широкими светло-розовыми мазками. Картина 1943 г. «Профиль Мадонны» продолжает намеченную в предыдущем произведении линию изображений Богоматери. На ней все тот же типичный женский образ Эль Греко: вытянутая шея, неестественно узкое лицо, подчеркнутый профиль и выраженные скулы. Тона здесь по-прежнему нежные, розовато-бежевые с контрастным темно-коричневым фоном.

Х. Шерфбек воспроизводила образы Эль Греко, пользуясь узнаваемыми элементами его подхода к изображению: один и тот же тип красоты с крупными частями лица, темными глазами; изображение головы в ракурсах, дающих сокращение и искажение пропорций; несколько точек зрения на фигуру и ее вытягивание по высоте; акцентирование удлинённых шеи и рук. В отличие от манеры Эль Греко, колористической, но все же дающей ощущение законченности и детализации, Шерфбек намеренно оставляет

изображения непрописанными и недетализированными. Кроме того, как и «Фрагмент», они представляются кадрами, случайно выхваченными из контекста какой-то большой сцены. Это обстоятельство сглаживает иконографическую и стилистическую опору автора на испанского мастера. Изображения, благодаря недосказанности и субъективности выбора художником представленного мотива, несут в себе новое содержание – подобие мистического видения, в котором сюжетная канва событий размывается, а персонажи отдаляются от своих конкретных прообразов.

Подводя итоги исследования обращения Х. Шерфбек к наследию европейского изобразительного искусства разных столетий, можно утверждать следующее. Творчество этой художницы, несмотря на очевидную принадлежность к феномену модернизма XX в., содержало в себе аспект изучения и освоения опыта целого ряда старых мастеров, от Дуччо до художников голландской школы живописи XVII в. Влияние прошлого видно в значимых произведениях Шерфбек – таких, как «Швея» (1905), «Девушки за чтением» (1907) и других. Опыт европейского искусства являлся предметом постоянного интереса художницы, начиная с конца XIX в. по 1940-е годы. Отношение к нему эволюционировало и было существенно в целом для творческой работы художницы.

Подход Х. Шерфбек к урокам мастеров прошлого весьма многогранен. Она экспериментировала с иконографическими и стилистическими заимствованиями, стилизацией и имитацией техник средневековой живописи. Интересны такие результаты ее работы, в которых сталкиваются вместе известная иконография и характерная для живописи XX в. примитивизация формы и освещения (как в «Мадонне и младенце» 1932 г.). Или ее попытка отразить в 1900-е годы повседневные ситуации, известные по голландской жанровой картине, пересказав их художественным языком, адекватным эпохе постимпрессионизма и авангарда.

Важно отметить, что как в случае с влиянием на творчество Шерфбек современного ей искусства, так и в случае освоения ею иконографии и стиля отдаленных эпох, ее собственная манера живописи оставалась самобытной и узнаваемой на протяжении многих десятилетий, начиная с 1900-х годов. Можно говорить о стилистической устойчивости мастера, способности переплавлять стилистические влияния разного времени, избегая подражания и достигая высоких художественных результатов.

В своем почтительном и исследовательском отношении к наследию старых мастеров Х. Шерфбек прошла путь, в целом характерный для экспериментаторов первой трети XX в. Традиция пересмотра и переоценки прошлого искусства, а также творческого переосмысления его живописцами-новаторами началась в творчестве Э. Мане, ценившего испанцев XVII в. Позже этот интерес замечен у художников постимпрессионизма, и совершенно новый этап в этом художественном взаимодействии эпох открывают мастера разных авангардных направлений. Начиная с 1910-х годов, немецкие экспрессионисты, Дж. де Кирико, П. Пикассо и другие художники включили в свою экспериментальную практику различные приемы стилизации, иконографических заимствований и попыток адаптации содержания старого искусства к новой культурной эпохе. В отдельных случаях реконструировалась также техника и изучались давно забытые рецепты красок. Часто изучение прошлого искусства (особенно древнего и средневекового) укрепляло мнение художников-новаторов в том, что современный творец заново и на свой лад открывает красоту и выразительность примитивизма. Таким образом, в своем отношении к наследию голландских жанристов XVII в., произведениям эпохи Ренессанса и Эль Греко Х. Шерфбек закономерно следовала актуальным тенденциям своей эпохи.

Примечания

¹ Tams M. Ch. Dense Depths of the Soul. A Phenomenological Approach to Emotion and Mood in the Art of Helene Schjerfbeck/ Marie Ch. Tams // Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy. Melbourne School of Continental Philosophy, 2011. P. 157–176.

² Tams M. Ch. Dense Depths of the Soul. A Phenomenological Approach to Emotion and Mood in the Art of Helene Schjerfbeck/ Marie Ch. Tams // Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy. Melbourne School of Continental Philosophy, 2011. P. 158.

³ Tossavainen M. Ella / Mari Tossavainen. Helsinki: Otava, 2022. P. 270.

Н. С. Рикман

Влияние любительского и научного коллекционирования раковин моллюсков на развитие голландских натюрмортов-ванитас

Любительское коллекционирование раковин моллюсков было весьма популярно в XVII веке на территории Голландской республики. Оно даже оформилось в новое научное направление – конхиологию. Увлечение раковинами нашло яркое отражение во многих жанрах голландской живописи XVII века, особенно оно сказалось на натюрмортах-ванитас.

Ключевые слова: голландская живопись XVII века, ванитас, коллекционирование раковин моллюсков, конхиология, изображение раковин в натюрмортах.

Natalia S. Rickman

The influence of amateur and scientific collecting of clam shells on the development of the Dutch vanitas still lives

Amateur collecting of mollusk shells was very popular in the 17th century on the territory of the Dutch Republic. It even took shape in a new scientific direction – conchiology. The fascination with shells found a vivid reflection in many genres of Dutch painting of the 17th century, it especially affected the vanitas still lives.

Keywords: Dutch painting of the 17th century, vanitas, collecting mollusk shells, conchology, depiction of shells in still lives.

В Голландии расцвет коллекционирования раковин приходится на середину XVII века¹, к его второй половине любительское коллекционирование раковин распространяется по всей Европейской территории и превращается в науку конхиологию. Научным коллекционированием раковин стали заниматься не только ученые, но и образованные любители. Стали появляться трактаты о конхиологии, в которых подчёркивался религиозный смысл изучения раковин. В них видели зримый образ совершенства божественного замысла, воплощённого в природе².

К сожалению, большинство подобных рукописей было утрачено в связи с военными и революционными событиями, происходящими в стране³. Редким примером сохранившегося трактата, является труд Георга Эберхарда Румфа «Амбоинская камера редкостей или трактат о животных с каменным панцирем, которых называют улитками и раковинами» 1705 года⁴.

Раковины можно видеть в голландской живописи и до появления конхиологии, например на страницах иллюминированной рукописи Екатерины Клевской датированной XV веком⁵. Некоторые страницы манускрипта обрамляют изображения раковин моллюсков, встречающихся на голландском побережье⁶. Раковины вполне узнаваемы, хоть и выполнены схематично.

Позже раковины стали появляться на картинах в качестве атрибутов в контексте жанровых сцен. Изображали раковины устриц и мидий, как правило лежащими на полу или на столе. Подобный пример можно увидеть в картинах Питера Артсена «Танец среди яиц» (1552, Амстердам, Государственный музей) и «Кухарка» (1550, Брюссель, Королевские музеи изящных искусств). В этих картинах раковины расположены на полу, выполнены достоверно, но на них не делается акцент, они являются лишь вспомогательным элементом.

Изображения раковин можно видеть и в «Образцовой книге каллиграфии» Йориса Хуфнагела созданной в период с 1590 по 1596 г.⁷ Раковины выбраны экзотические, выполнены с небольшим нарушением пропорций. В 1614 году Румер Виссхер (голландский поэт и купец) издал сборник «Эмблемы», где под изображением раковины написал: «Досадно, на что люди тратят свои деньги».⁸ Раковины в данном сборнике выполнены достоверно, с соблюдением пропорций.

В голландских портретах и натюрмортах раковины моллюсков до XVII века не встречаются. В XVII же веке растущий интерес к экзотическим раковинам спровоцировал их

обильное появление в картинах голландских мастеров⁹. Раковины в картинах стали очень разнообразны, а их изображение стало натуралистичнее.

В портретах раковины изображали редко, в качестве вспомогательных элементов или атрибутов, подчеркивающих деятельность человека. Например, Хендрик Гольциус в 1603 году написал портрет коллекционера раковин Яна Говертсена ван дер Ара (Роттердам, Муниципальный музей Бойманса-ван Бенингена). Коллекционер изображен сидящим за столом, на поверхности которого лежат экзотические раковины и с крупной раковиной Марморатус Турбо (*Turbo Marmoratus*) в руках. Также раковины можно встретить в более поздних произведениях, например на картине Каспара Нетшера «Мальчик с мыльными пузырями» (1670, Гаага, Маурицхёйс) изображен ребенок, придерживающий рукой раковину семейства гребешков с мыльными пузырями.

Раковины стали появляться и в мифологических картинах, например в картине Корнелиса Корнелиссена «Нептун и Амфитрита» (1616, Амстердам, Фонд Питера и Нэлли де Бур) изображено множество различных раковин, а у Нептуна в руке – Марморатус Турбо. В данной картине раковины переданы максимально достоверно, что показывает близкое знакомство художника с изображаемыми предметами.

Более широкое распространение раковины моллюсков получили в натюрмортах. Их изображения можно встретить на картинах Бальтазара ван дер Аста, Виллема Кальфа, Марии ван Остервейк и многих других. Данные художники изображали разнообразные раковины в большом количестве своих работ. Раковины в их картинах представлены так, что чувствуется близкое знакомство художников с объектами.

Стали появляться и натюрморты, состоящие преимущественно из разнообразных раковин моллюсков. Такие натюрморты писали Бальтазар ван дер Аст и Адриан Коорт. Эти художники очень точно передавали различные раковины в своих картинах, неизвестно изучали ли они раковины, как конхиологи, но вероятно обладали большой коллекцией, экспонаты из которой и изображали в своих картинах.

Не стали исключением и натюрморты-ванитас, развивавшиеся как отдельный жанр изобразительного искусства¹⁰ параллельно с развитием конхиологии. Натюрморты-ванитас аллегоричны, их не просто смотрят – их «читают». Структурным и эмоциональным фокусом этих натюрмортов является – череп, а все остальные объекты, изображенные в натюрморте, рассматривают с учетом его коннотативного значения.¹¹ В иконографии ванитас больше количество разнообразных объектов, например: черепа, книги, перевернутые сосуды, часы, тлеющие свечи, масляные лампы, музыкальные инструменты, деньги, короны, доспехи, оружие, цветы, мыльные пузыри, а также морские раковины¹². В ряду мрачных аллегорий раковины символизируют: смерть, бренность, похоть и намек на тщеславие коллекционеров¹³. Также раковины воспринимали как символ крещения, моря и морских побед¹⁴.

В натюрмортах-ванитас встречаются изображения раковин четырех типов: кубки-наутилусы, крупные раковины, мелкие раковины и плоские раковины моллюсков семейства гребешковых, предназначенные для пуска мыльных пузырей.

Кубки-наутилусы были дорогими статусными предметами, следовательно изображали их в основном как символ богатства и высокого статуса. Их изображения встречаются во многих ванитас Эварта Кольера, например в картине «Натюрморт Ванитас с кубком-наутилусом и бюстом» (XVII век, Лейпциг, Музей изобразительных искусств), кубок-наутилус изображен в золотой оправе, подчеркивающий природную форму раковины. Он находится между предметами искусства и черепом, и помимо своего основного значения, символизирует страсть к тщеславному коллекционированию.

Крупные одиночно лежащие раковины изображали разных видов и в разных ракурсах, подчеркивали светом, не перекрывали другими предметами. Чаще всего в натюрмортах-ванитас встречаются изображения раковин Марморатус Турбо и Наутилус Помпилиус (*Nautilus Pompilius*).

Раковины Марморатус Турбо экспортировались из Индо-Тихоокеанской области¹⁵, имели огромную популярность у коллекционеров за счет крупного размера и необычной формы. Сведений о том, приписывали ли ей особый смысл не сохранилось.

Раковины вида Марморатус Турбо изображены на картинах Хармена Стенвейка «Ванитас» (1640, Лейден, Музей Де Лакенхал) и Адриана ван Ниландта, «натюрморт с черепом» (1636, Харлем, Музей Франса Халса). Раковины изображены в обработанном виде: очищены от верхнего слоя и отполированы. Светом подчеркнут блеск перламутра. Оба

художника располагают раковины на первом плане перед черепом и разворачивают к зрителю устьем. В данных картинах их можно трактовать как аллегория смерти.

Раковины Наутилус-Помпилиус экспортировались из Индонезии, Филиппин, и Новой-Гвинеи¹⁶. Из этих раковин делали разнообразные предметы ДПИ, так как они хорошо поддаются обработке и имеют необычную форму¹⁷. Чаще всего из этих раковин изготавливали богато украшенные кубки¹⁸ и шкатулки¹⁹, подчеркивающие высокий статус их владельцев, поэтому их тоже часто изображали на картинах.

В картинах Адриана Ван Утрехта «Ванитас с букетом и черепом» (1642, частная коллекция) и Йориса ван Сона «Натюрморт-ванитас с фруктами, позолоченным кубком, партитурой и черепом» (1650–1660, частная коллекция) раковины Наутилус-Помпилиус, развернуты устьем к зрителю, показывая внутреннюю пустоту. В обоих случаях раковины изображены в сочетании с другими символами. У Адриана Ван Утрехта раковина лежит в окружении символов удовольствия (курительной трубки и кубка) и почти касается черепа. Учитывая положение раковины и сочетание с другими символами, она читается в самом популярном контексте – смерть и бренность. Йорис ван Сон изображает раковину наутилуса в сочетании с кремневым пистолетом (символ власти) и нотной партитурой (символ краткости жизни и искусства), а также персиками и черепом. Исходя из набора символов, изображенных рядом с раковиной, в картине можно прочесть явный эротический подтекст, читаемый в персиках и морской раковине, имеющей значение смертного греха – похоти. Оба варианта изображения этой раковины типичны для натюрмортов-ванитас.

В некоторых ванитас можно встретить парное изображение крупных раковин, например на картине «Натюрморт-ванитас с черепом, нотной тетрадью, скрипкой и раковинами» (2я половина XVII века, Марсель, Музей изящных искусств) Карстиан Луйккс пишет две крупные раковины: Стромбус Макулатус Депаупуратус (*Strombus Maculatus Depauperatus*)²⁰ и Архитектоника Нобилис (*Architectonica Nobilis*)²¹ лежащие рядом с черепом. Раковины выполнены с нарушением перспективного сокращения. Также в натюрморте присутствуют символы искусства, в сочетании с ними раковины моллюсков говорят о тщеславном коллекционировании раковин.

В ванитас встречаются и мелкие раковины, как правило их не выделяли светом или контрастом, прописывали более схематично, частично перекрывали другими предметами. Изображали группами от трех до пятнадцати штук. Такой тип изображения символизирует тщеславие коллекционеров. Пример такого изображения – картина Питера Класа «Натюрморт-ванитас с черепом, глобусом, ракушками и шкатулкой для драгоценностей» (1653, частная коллекция). Художник изображает россыпь мелких ракушек в сочетании с монетами и драгоценностями, лежащими перед шкатулкой с ювелирными украшениями, намекая на тщеславие коллекционеров.

Нередко в натюрмортах-ванитас встречаются изображения плоских раковин семейства гребешковых, наполненных раствором для пуска мыльных пузырей. Как правило рядом с такими раковинами написаны и мыльные пузыри, символизирующие внезапность смерти и краткость жизни, а также отсылающие к выражению «*homo bulla*» – «человек есть мыльный пузырь»²². Например, Эдвард Кольер в картине «Ванитас с черепом и короной» (1663, Вашингтон, семейная коллекция Хайнц) изображает раковину Вепричламис Перелустрис (*Veprichlamis Perelustris*)²³ с тремя крупными мыльными пузырями. Картина имеет религиозный подтекст, читающийся в венке из виноградной лозы (символ воскресения), изображенного на черепе. В данном случае раковина с мыльными пузырями рассматривается в религиозном контексте. Раковина является останками когда-то живого существа, а пузыри – символом летящей души. Симон Ренар де Сент-Андре также изображает раковину из семейства гребешковых, но использует Аммузиум Баллоти (*Ammusium Balloti*) в своем натюрморте-ванитас. Над раковиной летят мыльные пузыри. Здесь раковина представлена в первую очередь как вспомогательный элемент для пуска мыльных пузырей. Обе эти раковины встречаются на Голландском побережье и не являются экзотикой²⁴.

Некоторые художники по-прежнему изображали раковины как вспомогательные элементы в жанровых сценах и натюрмортах, не интересуясь модой на коллекционирование. Что видно в картинах: Ханса ван Эссена Ханс «Рыбный рынок» (первая половина XVII века, частная коллекция), Бартоломеуса ван дер Хелста «Четверо олдерменов Кловенирсдолена

в Амстердаме едят устриц» (1655, Амстердам, Амстердамский исторический музей) и Яна Девидса де Хема «Натюрморт с погугаем» (1650, Вена, Академия изобразительных искусств).

В конце XVIII века конхиология превращается в малакологию – науку, изучающую не только раковины, а моллюсков целиком. Но различные трактаты по конхиологии продолжали писать на всей европейской территории и до конца XX века. Примерами таких трактатов являются: труд Джозефа Уильяма «Сухопутные и пресноводные раковины: введение в изучение конхологии» (1907)²⁵ и трактат «Руководство по конхологии, структурное и систематическое: с иллюстрациями вида» (1903) написанный Джорджем Трайоном, Генри Пилсбри, Алфеусом Хайаттем, Чарльзом Куком и Горацием Бейкером²⁶.

С XIX века раковины перестают воспринимать, как нечто экзотическое и спрос на них падает, как среди коллекционеров, так и художников, но в некоторых голландских произведениях изображения раковин встречаются и после потери интереса общества на их коллекционирование. Например, Йоханнес Хендрик Эверсен в 1988 году пишет «Натюрморт с ракушками» изображая различные раковины максимально достоверно.

Примечания

¹ Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. М.: Наука, 1997. С. 20.

² Винарский М. В. От конхологии к малакологии: проблема перехода // Историко-биологические исследования. 2014. Т. 6, № 2. С. 8–9.

³ История искусства зарубежных стран 17–18 веков: [Учеб. для худож. вузов / Федоров А. Г., Шафранская Н. В., Раздольская В. И. и др.]; Под ред. Раздольской В. И.; Акад. художеств СССР, Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. Репина И. Е. [2-е изд., доп. и перераб.]. М.: Изобразит. искусство, 1988. С. 49.

⁴ Internet Archive. D'Amboinsche rareitkamer. URL: <https://archive.org/details/DAmboinscheRareitkamer/page/147/mode/thumb> (дата обращения: 17.11.2023).

⁵ Internet Archive. The Hours of Catherine of Cleves. URL: https://archive.org/details/hoursofcatherine0000unse_o5z8/page/42/mode/2up (дата обращения: 17.11.2023).

⁶ De fossiele schelpen van de Nederlandse kust. nederlands centrum voor biodiversiteit naturalis / Moerdijk P.W., etc., 2010. P. 129.

⁷ Internet Archive: Nature illuminated: flora and fauna from the court of the Emperor Rudolf II – URL: <https://archive.org/details/natureilluminate00hend/page/n31/mode/2up> (дата обращения: 17.11.2023).

⁸ Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта... С. 20.

⁹ Wheelock A. K., Jr. From Botany to Bouquets Flowers in Northern Art. Washington: National Gallery of Art, 1999. P. 32.

¹⁰ Тарасов Ю. А. Голландский натюрморт XVII века. СПбГУ. 2004. С. 66.

¹¹ Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. Санкт-Петербург: Акад. проект, 2002. С. 345

¹² Koosin K. The Vanitas Still Lifes of Harmen Steenwyck: Metaphoric Realism. Edwin Mellen Press, 1990. P. 140

¹³ Там же P. 72.

¹⁴ Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта... С. 24.

¹⁵ Ершов В. Е., Кантор Ю. И. Морские раковины. Краткий определитель. М., 2008 С. 76.

¹⁶ Там же С. 226.

¹⁷ Internet Archive. Tucker Robert. Kingdom of the seashell 1979 (P.110). URL: <https://archive.org/details/kingdomofseashell0000abbo/page/243/mode/1up> (дата обращения: 17.11.2023).

¹⁸ Официальный сайт Музея Метрополитен. Nautilus cup. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/193582> (дата обращения: 17.11.2023).

¹⁹ Официальный сайт Музея Метрополитен. Nautilus shell box. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/205005> (дата обращения: 17.11.2023).

²⁰ Ершов В. Е., Кантор Ю. И. Морские раковины... С. 110.

²¹ Там же С. 224.

²² Koosin K. The Vanitas Still Lifes of Harmen Steenwyck... P. 140.

²³ Ершов В. Е., Кантор Ю. И. Морские раковины... С. 236.

²⁴ De fossiele schelpen van de Nederlandse kust. nederlands centrum... P. 129.

²⁵ Internet Archive. Land and fresh-water shells: an introduction to the study of conchology. URL: <https://archive.org/details/landfreshwatersh00willrich/page/46/mode/2up> (дата обращения: 17.11.2023).

²⁶ Internet Archive. Manual of conchology, structural and systematic : with illustrations of the species. URL: <https://archive.org/details/manualofconcholo15tryo/page/n7/mode/2up> (дата обращения: 17.11.2023).

Д. В. Розумная

Русская иконопись конца XIX – начала XX вв.: вопросы изучения

Цель статьи состоит в исследовании степени изученности отечественной иконописи конца XIX – начала XX в. В иконописном искусстве этого времени наблюдалось как обращение к национальным традициям у профессиональных иконописцев столицы и региональных центров, так и новое осмысление русского православного наследия и его истоков живописцами из академической среды. В центре внимания не только систематизация и типологизация существующих научных публикаций, охватывающих период с 1890-х годов до настоящего времени, но и анализ исторических событий, значимых в контексте развития науки об иконописи.

Ключевые слова: икона, поздняя иконопись, историография, искусство конца XIX – начала XX в., церковное искусство, иконописное искусство

Dar'ja V. Rozumnaya

Russian icon painting of the late XIX – early XX centuries: questions of study

The purpose of the article is to analyze the degree of study of Russian icon painting of the late XIX – early XX century. In the iconographic art of this time, there was both an appeal to national traditions among professional icon painters of the capital and regional centers, and a new understanding of the Russian Orthodox heritage and its origins by painters from the academic environment. The focus is not only on the systematization and typologization of existing scientific publications covering the period from the 1890s to the present, but also on the analysis of historical events significant in the context of the development of the science of icon painting.

Keywords: icon, late icon painting, historiography, Russian Art Nouveau, art of the late XIX – early XX century, church art, icon painting art

Открытие древнерусской живописи происходило в XIX–XX веках и не только стало причиной национального подъема в искусстве, но и оказало мощное влияние на иконопись этого периода. При этом внимание уделялось иконописному искусству предшествующих периодов, а современная иконопись исследовалась мало. В наши дни ситуация такова, что тема поздней иконы также мало разработана в отечественном искусствоведении, и, что справедливо, до сих пор трудно представить в полном объеме историю ее развития. При этом первые попытки исследования были заложены еще в середине «золотого века», прежде всего, благодаря трудам И. П. Сахарова. Его «Исследования о русском иконописании»¹ послужили формированию научного представления о мастерских Холуя, Палеха и Мстёры XIX века. Ученый не только дал им характеристику, но и стремился классифицировать художественные произведения.

Однако к ключевым задачам исследования относится, в первую очередь, обращение к материалам, современным рассматриваемому периоду, и их дальнейшее изучение. Автобиографии иконописцев, их эпистолярное наследие и дневники – именно они позволяют напрямую соприкоснуться с предметом исследования.

Так, к примеру, можно ознакомиться с автобиографией крупнейшего иконописца и реставратора из Мстёры Григория Осиповича Чирикова². Она состоит из трех разделов, в документе подробно описана работа по реставрации стенной и станковой живописи, в последней части автор сообщает о своей преподавательской и научно-исследовательской деятельности. При скупости фактов его биографии, известных в настоящее время, эти материалы представляют собой неоспоримый научный интерес. Также опубликованы письма Чирикова к И. Э. Грабарю 1930-х годов – хранящие важные сведения о сотрудничестве исследователей, начавшемся еще в Центральных государственных реставрационных мастерских.

Придворный иконописец Василий Павлович Гурьянов получил образование в родной Мстёре. Рублевская икона «Троица» расчищалась и реставрировалась под его чутким руководством. Об этой вехе своей профессиональной деятельности в 1906 г.

мастер написал книгу – отчет о проделанной работе³. Помимо творческой стези, Гурьянов издавал памятники древнерусской живописи и литературы, изучал их стилистику, особо актуальна проблема их влияния на метод именитого иконописца⁴. Помимо вышесказанного, совместно с А. И. Успенским, известным церковным историком и археологом начала XX века, были изданы «Переводы с древних икон, собранные и исполненные иконописцем и реставратором В. П. Гурьяновым»⁵, что вновь подтверждает неугасающий интерес к русской старине, характерный эпохе «исторического просвещения».

В 1910-х годах под Москвой был расписан Иверский собор Николо-Перервинского монастыря, возглавил артель неутомимый В. П. Гурьянов, исполнявший иконы для многочисленных соборов и церквей России. Образцом для росписей стало наследие В. М. Васнецова, с которым они были знакомы лично и даже совместно создавали свои иконописные произведения. Это важная доминанта не только творчества Гурьянова, но и всего рассматриваемого исторического периода, поскольку Виктор Михайлович становится в искусстве XX века поистине народным художником, вместе с М. В. Нестеровым «они оба изменили характер “русской православной живописи”»⁶.

В свою очередь, Виктор Михайлович Васнецов оставил воспоминания о работе во Владимирском соборе в Киеве. Над его фресками трудилось множество известных русских художников. Мастер определял заказ для храма как жизненное послушание⁷. Его дневники, воспоминания и письма не могут остаться в стороне, поскольку повествуют о методах работы, взаимодействия живописца с иконописными образцами прошлого и поиска собственных приемов для воплощения традиционной задачи мастера-иконописца в монументальном масштабе.

Сходные черты находим и в воспоминаниях М. В. Нестерова⁸, бок о бок трудившегося с В. М. Васнецовым, М. А. Врубелем. В своих записях Михаил Васильевич делится переживаниями и трудностями творческого процесса⁹.

Имя графа Владимира Алексеевича Комаровского также вписано в анналы отечественной иконописной истории. В 1910 году, когда в Русском музее был открыт Отдел древнерусского искусства, иконописец становится у истоков реставрации. Его «Письмо об иконописи»¹⁰ содержит наставления для современных мастеров. Автор говорит об основной задаче церковного живописца – стремлении к свободной композиции, избегающей стилизации «под старину», характерной для иконописи конца XIX – начала XX веков.

Невозможно обойти стороной и письма еще одного выдающегося русского живописца Дмитрия Семеновича Стеллецкого, трудившегося совместно с Комаровским над иконостасом для храма Сергия Радонежского на Куликовом поле в 1910-х годах. Его переписка с известными деятелями, как и автобиографический очерк, служат важнейшими источниками информации о жизни и творчестве незаурядного мастера, не боявшегося смело высказываться о современных вкусах народа и заявлявшего о необходимости преемственности в культуре¹¹.

Обращаясь к публикациям историков искусства рубежа веков, можно заметить, что многие из них, как например, Н. В. Покровский, Н. П. Лихачев и Н. П. Кондаков¹², рассматривают в иконописи больше вопросы иконографии, а не особенности регионального или художественно-стилистического порядка. Труды этих ученых стали определяющими для религиозной жизни, так как заложили основы «иконописных подлинников» – своеобразных руководств по изобразительному канону для иконописцев той поры. Здесь же будет уместно упомянуть имя иконописца В. Д. Фартусова, а именно его пособие по писанию образов святых согласно канонам, основанным на исторических и археологических сведениях¹³. Фундаментальная работа стала вершиной литературной деятельности автора, в своих трудах не раз размышлявшего о проблемах современного иконописания.

Предреволюционное время отмечено появлением Комитета попечительства о русской иконописи, существовавшего с 1901 по 1918 год. Его деятельность положила начало изучению особенностей региональных школ. Членом комитета был В. Т. Георгиевский, который уже являлся автором статей об иконописцах славных Палеха, Холуя и Мстеры¹⁴, а позже выпустил обзор на иконную торговлю в Киеве¹⁵. Под эгидой Комитета трудился и упомянутый ранее П. П. Кондаков, издавший «Современное положение русской народной иконописи»¹⁶. Многочисленные поездки по иконописным центрам и посвящен-

ные им публикации позволили по-новому взглянуть на текущие проблемы современной иконописи и углубили понимание особенностей ее исторического развития.

Постепенно развивается и линия искусствоведения, преследующая цели дать стилистический анализ образов иконописных центров. Так, специалист в области древнерусского искусства и иконописи Д. К. Тренев в начале века пишет «Несколько слов о современном иконописании», «Несколько слов о древней и современной русской иконописи», «Иконопись мстёрцев»¹⁷, где дает характеристику позднему иконописанию, говоря о разных видах иконного промысла: от производства массового и недорогого товара до виртуозных и высоко ценимых памятников.

В начале столетия происходит изменение статуса истории искусства, которая ранее была лишь вспомогательной дисциплиной при классической филологии и археологии, но создание Петербургского института истории искусств в 1912 г. послужило становлению искусствознания в качестве самостоятельной науки в России. С деятельностью института связаны значимые исследователи русского искусства и культуры, среди них: Н. Н. Врангель, С. М. Даниэль, Б. М. Кириков, И. А. Доронченков и др.

После 1917 года в науке иконописание перешло в разряд народного искусства, но интерес к поздней иконописи вовсе не угас, как это было принято считать. В 1930-е выходят труды А. В. Бакушинского об иконописном искусстве Палея и Мстёры, где он подчеркивал важность изучения позднерусских образов¹⁸.

В 1944 году основан Институт истории искусства и охраны памятников архитектуры, с которым нераздельно связаны И. Э. Грабарь, Г. Ю. Стернин и Г. Г. Поспелов. Благодаря их усилиям свет увидело многотомное издание истории русского искусства¹⁹. Здесь определяется роль церковной живописи в творчестве Васнецова, Нестерова, Врубеля.

Но истинный расцвет в исследовании позднего иконописания наступает в 80-е–90-е годы XX века. Этому поспособствовали: выставка «Датированные и подписанные иконы XVI–XX веков из собрания Государственного Эрмитажа» (СПб., 1991), издание каталогов региональных собраний – Н. Г. Велижанина «Сибирское искусство XVII – начала XX: Каталог» (Иркутск, 1988), словарей художников – Т. М. Кольцова «Северные иконописцы» (Архангельск, 1998), публикация монографий – Г. И. Вздоронов «История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век» (1986), О. Ю. Тарасов «Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России» (М., 1996), труды И. Л. Кызласовой по истории изучения древнерусского искусства в России, а также о выдающихся деятелях отечественной культуры, связанных в том числе и с исследованием поздней иконописи²⁰.

Значимым событием стала первая, посвященная поздней иконе Международная конференция 1995 года, объединившая отечественных и зарубежных ученых. Ее итогом стал сборник статей, выпущенный ГосНИИР. Особенно важными видятся статьи И. Л. Бусевой-Давыдовой «Основные проблемы изучения поздней русской иконописи», М. М. Красилина «Иконизация государственности», В. В. Баранова «К вопросу атрибуции мстерских “писем”».

В наши дни научный потенциал изучения поздней иконописи безусловно возрастает. С 2000-х годов все больше исследователей защищают диссертации на темы, связанные с развитием иконописания XVIII–XX веков в различных регионах (Большакова С. Е., Припачкин И. А., Комова М. А., Белик Ж. Г., Губарева О. В. и др.).

Можно говорить о повышении статуса поздней иконы, анализируя труды ученых конца XX–начала XXI столетия, многообразие освещаемых ими тем, основательность подходов авторов (Лыхов Ю. П., Крючкова Т. А., Данченко Е. А., Князева Л. П., Кузенина Н. П., Колесова О. А. и проч.). Благодаря им изучаемый феномен русской художественной культуры – поздняя икона – утверждается в современной науке как значимый и имеющий потенциал для разработки в будущем. Так, у упомянутого ранее искусствоведа И. Л. Бусевой-Давыдовой статьи по иконописи и монументальной церковной живописи XIX века вошли в издаваемый 22-томник «Истории русского искусства»²¹.

Кроме того, были написаны диссертации В. В. Барановым по поздней иконе Мстёры²², Быковой Е. В. по старообрядческой иконе Волго-Вятского региона²³, Прохоровой Т. В. по иконам Сибири²⁴.

Итак, целью статьи явилось выявление степени изученности темы поздней иконописи в отечественном искусствоведении. На основании проведенного анализа можно

сделать вывод, что исследователи еще с середины XIX века обращены, в первую очередь, к выявлению регионального своеобразия главных мастерских, данная тенденция подкрепляется стремлением охарактеризовать индивидуальную манеру отдельных иконописцев, как крупных, так и менее известных. Все еще предстоит большой объем работы, так как значительное количество поздних икон не введены в научный оборот, но главное, что в XXI веке их художественная ценность признана окончательно усилиями исследователей прошлого и настоящего.

Примечания

¹ Сахаров И. П. Исследования о русском иконописании: Кн. 1–2. СПб: тип. Я. Третья, 1850. 2 т.

² Баранов В. В. Г. О. Чириков. Автобиография, 1926 год // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация: Сб. статей. М.: Искусство, 2000. № 18. С. 121–124.

³ Гурьянов В. П. Две местные иконы св. Троицы в Троицком соборе Свято-Троицко-Сергиевой Лавры и их реставрация. М.: печ. А. И. Снегиревой, 1906. 9 с.

⁴ Гурьянов В. П. Икона Явления Божией Матери прп. Сергию, писанная на гробовой доске преподобного, сопутствовавшая войскам в рус.-япон. войне. М.: изд. авт., 1907. 7 с.; Иконы Спасителя, письма Симона Ушакова. М.: Печ. А. И. Снегиревой, 1907. 7 с.; Сказание о блж. вел. кнг. Евдокии, во инокинях Евфросинии. М.: изд. при Моск. археол. ин-те и изданием авт., 1907. 6 с.; Запрестольный крест Успенского собора, сооруженный повелением царя Иоанна Васильевича Грозного, хранящийся в Патриаршей (Синод.) ризнице. М.: Рус. печ., 1911. 12 с.

⁵ Успенский А. И. Переводы с древних икон, собранные и исполненные иконописцем и реставратором В. П. Гурьяновым / Текст А. И. Успенского. М.: изд. д. чл. Церк.-археол. отд. при Об-ве любителей духовн. просвещения... В. П. Гурьянова, 1902. 124 с.

⁶ Розанов В. В. М. В. Нестеров // Золотое руно. 1907. №2. С. 3–7.

⁷ Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / Вступ. ст., сост. и примеч. Н. А. Ярославцевой. М.: Искусство, 1987. 496 с.

⁸ М. В. Нестеров: Воспоминания / Вступ. ст., сост., коммент. А. А. Русаковой. М.: Сов. художник, 1989.

⁹ Давние дни. Встречи и воспоминания. 2 изд. М.: Искусство, 1959. 400 с.

¹⁰ Комаровский В., граф. Письмо об иконописи (о Сергию Мечеву) // Православная икона. Канон и стиль. К Богословскому рассмотрению образа. М.: Паломник, 1998. С. 155–156.

¹¹ Юрьева Т. В. Иконосты Д. С. Стеллецкого // X научные чтения памяти И. П. Болотцевой: Сб. ст. Ярославль: Аверс Пресс, 2006. С. 144–160.

¹² Покровский Н. В. Страшный Суд в памятниках византийского и русского искусства.- Одесса : тип. А. Шульце, 1887. 97 с.; Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 563 с.; Очерки памятников православной иконографии и искусства. СПб: тип. А. Катанского и К°, 1894. 327 с.; Сийский иконописный подлинник / О-во любителей древней письменности; Вып. 1–4. СПб: тип. Гл. упр. делов, 1894–1897–1898–1897. 4т.; Лицевой иконописный подлинник и его значение для современного искусства- СПб: Столичная Скоропечатня, 1899. 23 с. Н. П. Лихачев. Историческое значение италогреческой иконописи. СПб:Имп. Рус. археол. о-во, 1911. 56 с. Кондаков Н. П. Иконография господина бога и спасения нашего Иисуса Христа. М.: Паломник, 2001. 97 с.; Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. СПб: Отд-ние рус. яз. и словесности Имп. Акад. наук, 1914–1915. 2 т.

¹³ Руководство к писанию икон святых угодников божиих: В порядке дней года: Опыт пособия для иконописцев / В. Д. Фартусов. Репр. изд. 1910 г. М.: Русский хронограф, 2002. 451 с.

¹⁴ Георгиевский В. Т. Иконописцы-суздальцы: Поездка в Мстеру, Палех и Холуй// Русское обозрение. 1895. №3. Георгиевский В. Т. Школа иконописи в селе Холуй Владимирской губернии// Искусство и художественная промышленность. 1899. №11.

¹⁵ Георгиевский В. Т. Записка о паломничестве и иконной торговле в Киеве // Известия Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. СПб, 1902. Вып. 1. С. 109–125

¹⁶ Кондаков П. П. Современное положение русской народной иконописи. СПб: Тип. И. Н. Скороходова, 1901. 67 с.

¹⁷ Тренёв Д. К. Несколько слов о современном иконописании. М.: типо-лит. И. Ефимова, 1901. 8 с. Русская иконопись и ее желаемое развитие. М.: Поставщ. двора его величества т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1902. 27 с. Иконопись мстерцев. М.: Тип. М. Борисенко, 1903. 30 с. Несколько слов о древней и современной русской иконописи. М.: типо-лит. т-ва И. Н. Кушнерев и Ко, 1904. 24 с.

¹⁸Бакушинский А. В., Василенко В.М. Искусство Мстёры. М.-Л.: КОИЗ, 1934. 102 с. Бакушинский. А. В. Искусство Палеха. М. – Л.: Academia, 1934. 268 с.

¹⁹История русского искусства Т. IX кн. 2, Т. X. кн. 1 / под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева, В. С. Кеменова; АН СССР, Институт истории искусств. М.: Изд. АН СССР; «Наука», 1965, 1968.

²⁰Кызласова И. Л. История изучения византийского и древнерусского искусства в России: Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков: методы, идеи, теории. М.: Изд-во МГУ, 1985. 183 с. Кондаков Н. П.: Воспоминания и думы / сост.: И. Л. Кызласова. М.: Индрик, 2002. 416 с.; Мир Кондакова: Публикации. Статьи. Каталог выставки / сост.: И. Л. Кызласова. М.: Рус. путь, 2004. 390 с.

²¹Бусева-Давыдова И. Л. Иконопись //История русского искусства. в 22 т. Т. 14 / Отв. ред. Г. Ю. Стернин. М.: Государственный институт искусствознания; Северный паломник, 2011.С. 413–441. Бусева-Давыдова И. Л. Иконопись и монументальная церковная живопись //История русского искусства. в 22 т. Т.17 / Отв. ред. С. К. Лашенко. М.: Государственный институт искусствознания, 2014. С. 297–317.

²²Баранов В. В. Иконопись Мстеры: история, структура промысла, художественные особенности: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. 2008. 306 с.

²³Быкова Е. В. Старообрядческая икона XIX – XX веков в Волго-Вятском регионе: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. СПб., 2006. 249 с.

²⁴Прохорова Т. В. Сибирская икона XVI–XIX вв.: становление и развитие иконографической традиции: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. Новосибирск, 2012. 242 с.

П. В. Сомова

Творческая интерпретация картин XIX века в манге «Blue period»

Японская мангака Цубаса Ямагути в манге «Голубой период» отобразила особый творческий подход к интерпретации произведений мирового художественного наследия XIX века. В настоящей работе анализируются отсылки к картинам на заглавных страницах манги. Смысловый подбор картин и формально-стилистические решения являют собой предмет для искусствоведческого изучения; ранее этот вопрос не был исследован.

Ключевые слова: искусство манга, оммаж, художественная интерпретация, Цубаса Ямагути

Polina V. Somova

Creative interpretation of the XIX century paintings in the “Blue period” manga

The Japanese mangaka Tsubasa Yamaguchi reflected a special creative attitude to interpreting the works of the world's artistic heritage of the XIX century in her manga called “Blue Period”. The paper analyses the references to the paintings depicted on the title pages of the manga. The semantic selection of paintings and the formal stylistic decisions of the author is the subject for art criticism, which has not been considered before.

Keywords: art of manga, homage, artistic interpretation, Tsubasa Yamaguchi

Японское литературно-графическое искусство манга за последние десятилетия приобрело большую популярность по всему миру, затрагивая каждую возрастную категорию¹. Стилистические особенности манги заключаются в свойственном ей черно-белом изображении, преимуществе линий рисунка над формой, простоте изображаемого, а также особом стиле в исполнении черт персонажей.

Нередко во фреймах подобных произведений встречаются отсылки к мировому художественному наследию в виде подражания известнейшим пейзажам, придания визуального сходства с узнаваемыми героями полотен или стилизации отдельных страниц под творчество мастеров прошлого – такой феномен можно охарактеризовать словосочетанием «творческая» или же «художественная интерпретация». Задача интерпретации состоит в воспроизведении максимума заложенных в художественное произведение мыслей и чувств художника².

Работа Цубасы Ямагути «Голубой период» (ブルーピリオド – буру: пириодо; июнь 2017 – настоящее время) – не единственная манга, включающая в себя цитирование предметов мировой художественной культуры, однако оно является первым и пока что уникальным в своем роде, где творческой интерпретации в повествовании отводится ключевая роль. На момент написания статьи «Голубой период» включает в себя 13 томов и 58 глав, каждая из которых открывается цитатой на произведение мирового художественного наследия. Временной диапазон создания этих памятников культуры охватывает практически всю историю искусства, начиная со скульптуры III века и заканчивая картинами середины XX века. Весомую часть занимает цитирование полотен XIX века, примерно четверть из них – работы японских и корейских авторов, изучение которых требует определенного подхода и специфических тематических литературных источников.

Согласно М. К. Яо настоящим интерпретатором искусства будет являться человек, который одновременно способен понимать и мир искусства, и современного читателя-зрителя. Цубаса Ямагути напрямую связана с миром живописи, ею был окончен Токийский университет искусств «Гэйдай»³, что позволило ей осмыслить произведения художественной культуры с профессиональной точки зрения и уже в собственной работе вложить в интерпретации дополнительные смыслы, используя только графические изображения.

Однако, следует учитывать, что не каждый читатель «Голубого периода» может считать все заложенные смыслы. Способность распознать отсылку к тому или иному про-

изведению мировой живописи зависит от его «духовной биографии»⁴ – полученного за всю жизнь культурного опыта. Те, чей культурный опыт богат и разнообразен, имеют возможность глубже погрузиться в повествование манги, те, кто таковым не обладает – лишь наблюдает мастерски исполненные монохромные изображения.

При выборе произведения для цитирования, Цубаса Ямагути основывалась на истории создания и дальнейшего существования полотна, личных предпочтениях и жизненном опыте цитируемых художников, а также смысле, вложенном в сотворённые произведения искусства.

События манги разворачиваются в современной Японии вокруг старшеклассника Яторы Ягути, неожиданно обнаружившего свое призвание в художественной сфере и поставившего цель любой ценой поступить в Токийский университет искусств. На протяжении повествования им не раз поднимаются вопросы касаясь правильности выбранного пути, занимаемого места в жизни. Сюжет также включает иных персонажей каким-либо образом связанных с искусством: это Рюдзи Аюкава – лучший друг Яторы, имеющий внутренний конфликт в отношении себя и творчества, страдающий от проблем в семье и нерешенности вопроса самоидентификации, из-за чего он представляется именем Юка и предпочитает говорить о себе в женском роде; Ётаске Такахаси – одноклассник Яторы, прямолинейный, строго следующий правилам при работе над собственными произведениями, с прирожденным талантом к творчеству. В повествовании фигурируют и другие персонажи, например, из Гэйдая или старшей школы Яторы, но их роль в настоящей работе не настолько значительна.

Рассмотрим индивидуальный подход мангаки к интерпретации живописи XIX века на примере Юки. Помещение Юки на полотно Сезанна «Натюрморт с яблоками и апельсинами» в 3 главе позволяет нам сделать выводы о ее самоощущении в жизни. Поль Сезанн работу над портретами не терпел, предпочитая их натюрмортам, где все предметы всегда оставались неподвижными⁵. Интерес Сезанна к натюрмортам хорошо известен, однако, в отличие от голландских художников XVII века, его целью было не создание их полного подобия, но эксперименты с формой и цветом. Так и Юка чувствует себя безвольным предметом в чужих и своей жизни, которому необходимо правильно выполнять свою роль. Как и фрукты, она – лишь часть художественного произведения, и степень ее ценности напрямую определяется чужими взглядами и мнениями.

В главе 19 Юка также предстает перед нами в образе молодой девушки с картины Мунка «Созревание», первая версия которой погибла при пожаре⁶. Этим знаменуется начало новой жизни Юки, испепелившей свое прошлое – здесь она находится уже на пороге «новой себя», которая постепенно, независимо ни от кого, развивается в ней. Это чувство пугающе ново, непривычно и стеснительно для девушки. Скрещенные руки и поза выражают попытку скрыться от этого «пробуждения». Над ней буквально нависла тень страха, состоящая из недобрых взглядов людей.

Юка не единственная, над чьей смысловой наготой задумывается Цубаса Ямагути. Мангака придает большое значение обнаженности как идее неповторимости и непохожести, а одежда в ее произведении выступает в роли барьера, выстроенного из секретов и умалчивания. В 22 главе Ятора предстает в образе «Махи одетой» Франсиско Гойи – картины, у которой как известно, имеется и вторая версия – «Маха обнаженная», которая была скрыта за ней и могла быть явлена при помощи специального механизма⁷. Через эту интерпретацию выражается то, как Ягути долгое время шел на поводу у других людей, потакая им, и они по своей прихоти могли как бы «раздеть» и «одеть» его. Его нагота – это не открытость миру, не готовность впитать что-то новое, а принуждение со стороны общества.

Главный герой, будучи совсем молодым, отчаянно ищет место в жизни, встречаясь с большими моральными трудностями и дилеммами на своем пути. Этим обусловлено представление его в 12 главе, как на автопортрете Курбе («Отчаяние»), где художник изобразил себя в драматичной позе, со взглядом, вроде бы сконцентрированным на зрителе, но в то же время смотрящим в пустоту. Контраст светлого и темного на полотне Курбе интерпретируется Цубасой использованием комплементарных цветов. Голубые оттенки усиливают мощностъ переживаний героя и указывают на название произведения, которое в свою очередь дает понять, что голубой, юный и совсем неясный период

в жизни Яторы – это только период, который, как и в творчестве Пикассо, сменится на более полихромные и разнообразные по колориту и форме картины⁸.

Несмотря на изначальную решительность, Яторе не сразу удастся полностью погрузиться в мир искусства. Параллели с «Баром в Фоли-Бержер» Э. Мане в одной из первых глав манги демонстрируют это ощущение отчуждения и печального одиночества в обстановке, привычной и комфортной всем остальным. Как и в «Баре», в интерпретации Цубасы Ямагути наблюдается иллюзорная двойственность: Ятора вроде включается в творческую сферу – в его руках кисть, на поясе рабочий комбинезон, вокруг – разнообразие художественных инструментов, но внутренне он чувствует свою отчужденность. Примечательно обращение к фигуре Ётаске, с которым Ягути конфликтует на тему творческого пути и отношения к «прирожденному таланту» на протяжении повествования манги. Как и на полотне Мане эта пара невербально ведет диалог, в то же время пребывая в отстранении друг от друга.

Отношения между главными героями раскрываются лучше при помощи многозначной интерпретации в 39 главе. В соотношении с «Попутчицами» А. Эгга прослеживается желание мангаки указать на тот факт, что в своем конфликте персонажи вовсе не противоположны, у их внутренней проблемы одно «лицо», и способ ее решения кроется в общей конечной точке пути. Ягути и Ётаске – это зеркальные отражения друг друга, неспособные это принять, что прослеживается еще при отсылке к «Бару в Фоли-Бержер». Цубаса Ямагути искусно и гармонично помещает в обстановку картины А. Эгга отсылки к крупнейшим представителям постимпрессионизма – персонажи раскрываются через взаимоотношения Поля Гогена и Винсента Ван Гога. Такахаси, занимающий «Стул Гогена» в 4 и 39 главах, как и сам художник пытается найти свой «рай на земле». У Ётаске возможность полной свободы выбора и поиска отняла мать, всю жизнь принимая ключевые решения за него, не признавая его как достойную личность. В случае Гогена свободу, рай и понимание, после многих лет критики смогли обрести лишь его полотна⁹. Ятора перенимает от личности Ван Гога вечный трудный поиск своего места в жизни. Однако несмотря на все препятствия, даже в самый мрачный день ярко сияет его страсть к искусству, что в результате и возвышает его среди других. Эта дружба Ван Гога и Гогена принесла обоим много нового, как, например, чувство конкуренции и болезненный опыт, что прослеживается и у главных героев манги.

Цубаса Ямагути не без основания помещает отсылку к «Золотой ветви» Тернера в 44 главе. Число четыре в японской культуре считается несчастливой, так как созвучно слову «смерть»¹⁰. Так главный герой Энеиды, эпизод из которой изображен у Тернера, по сюжету отправляется в подземное царство, чтобы встретиться с тенью своего отца, впоследствии предсказавшей ему счастливое будущее. В этой главе Ятора, работая в художественном кружке и наблюдая за творческой деятельностью детей, встречается со своей условной «тенью» из детства, своими воспоминаниями, когда он неосознанно любил заниматься искусством. Эти воспоминания наконец подсказывают ему, что он идет по верному пути.

Интерпретируя произведения мирового изобразительного искусства Цубаса Ямагути придерживается общих стилистических решений. На страницах «Голубого периода» мангака в большинстве случаев сохраняет композиционное построение изображения-цитаты вне зависимости от жанра изначального произведения. Ко всему этому есть и примеры отзеркаленной композиции или демонстрации ее нарушения из-за непосредственного влияния характеров персонажей манги и отношений между героями, являющихся первостепенными для повествования, что можно отметить в главах 3 и 12. Все сохраненные и перенесенные фрагменты переданы мангакой узнаваемо, с характерными для них отличительными чертами. Цубаса Ямагути зачастую придерживается изначального формата изображения и соблюдает светотеневую моделировку. Учитывая традиционный черно-белый характер иллюстраций в «Голубом периоде», встречаются и полихромные страницы, где у автора появляется возможность достоверно передать имитацию масляного мазка и углубить световоздушную перспективу. В основном в таких изображениях повторяется цветовая гамма и основные цветовые акценты, однако в интерпретации картины Гюстава Курбе, мангака кардинально меняет первоначальную палитру, выстраивая

образ на синих и зеленых оттенках, проводя тем самым параллель с «голубым периодом» Пикассо.

Интерпретации Цубасы Ямагути гармонично помещены на страницах «Голубого периода», принимая во внимание творческую среду, вокруг которой строится повествование, где отсылки к произведениям мирового художественного наследия выигрышно дополняют как атмосферу произведения, так и его повествование.

Таким образом, прибегая к использованию творческой интерпретации и основываясь на разнородных причинах выбора произведения для цитирования, Цубаса Ямагути невербально углубляет образы персонажей, передавая характеры героев и раскрывая отношения между ними, тем самым внося больше разнообразия в повествование.

Примечания

¹ Катасонова Е. Л. Японцы в реальном и виртуальном мирах: Очерки современной японской массовой культуры / Е. Л. Катасонова. М.: Восточная литература, 2012. С. 95.

² Яо М. К. Традиция интерпретации художественного образа в искусстве // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 4. С. 29–33.

³ Tokyo University of The Arts: официальный сайт. URL: https://www.geidai.ac.jp/container/column/geidaibito_005 (дата обращения: 13.02.2023).

⁴ Яо М. К. Традиция интерпретации художественного образа... С. 29–33.

⁵ Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников / Пер. с франц. Е. Р. Классон, Л. Д. Липман; сост., вступит. статья, с. 3–46, примечания и хронология жизни и творчества Сезанна Н. В. Яворской. М.: Искусство, 1972. С. 169, 287.

⁶ Prideaux S. Edvard Munch: behind the Scream / Sue Prideaux. New Haven; London: Yale univ. press, 2007. VI. P. 135, 143.

⁷ Прокофьев В. Н. «Махи» Гойи или «Венера-цыганка» / В. Н. Прокофьев. Искусство Западной Европы и Византии. М.: Наука, 1978. С. 191.

⁸ Голомшток И. Н., Синявский А. Д. Пикассо / И. Н. Голомшток, А. Д. Синявский. М.: Знание, 1960. С. 11–12.

⁹ Thomson B. Gauguin / Belinda Thomson. New York: Thames and Hudson, 1987. P. 7; Чернов С. В. Образ личности гения. Искатели совершенства. Часть II // С. В. Чернов. Философская школа. 2018. № 4. С. 115.

¹⁰ Havil J. Nonplussed: Mathematical Proof of Implausible Ideas / Julian Havil. Princeton University Press, 2007. P. 153.

Л. А. Татаринова

Проблема пиранезианства в отечественной сценографии первой четверти XX века

Архитектурная графика Дж.-Б. Пиранези оказывает влияние на развитие визуальных искусств на протяжении столетий. Особая отрасль этого влияния – сценография. Формальный анализ опыта русских сценографов первой четверти XX в., принадлежавших к разным направлениям, показывает, что они использовали принципы организации пространства у Пиранези, а в отдельных случаях – его стиль и иконографию. Среди мастеров, переосмысливавших мотивы графики Дж.-Б. Пиранези: И. Я. Билибин, В. А. Шуко, И. М. Рабинович.

Ключевые слова: пиранезианство, русский театр XX века, русский авангард, ранняя советская сценография, театральная графика

Larisa A. Tatarinova

The problem of piranesianism in Russian scenography in the early 20th century

The architectural graphics of G. B. Piranesi have influenced the visual arts for centuries. A special branch of this influence is scenography. A formal analysis of the experience of Russian artists in the early 20th century proves their connection with Piranesianism. They could use the principles of the organization of the Piranesian space, the style and iconography of Piranesi. Among the masters who reinterpreted the motives of G. B. Piranesi's graphics were artists such as I. Billbin, V. Shchuko and I. Rabinovich.

Keywords: piranesianism, Russian theater of the 20th century, Russian avant-garde, early Soviet scenography, theater graphics

Дж.-Б. Пиранези – выдающийся итальянский мастер XVIII века. Его архитектурная графика со сложными принципами организации и репрезентации пространства притягивает внимание людей на протяжении столетий. Гравюры Дж.-Б. Пиранези можно назвать новаторскими. Они формируют образ пространства-лабиринта – бесконечного, таинственного и динамичного. Представители многих творческих профессий изучали наследие художника и интерпретировали его в собственных произведениях, относящихся, в частности, к графике, архитектуре, кинематографу.

В отечественной истории искусства очевидно влияние Дж.-Б. Пиранези на творчество сценографов, работавших в лучших императорских театрах России, Дж. Валериани и П. ди Гонзага. Но возникает вопрос, ограничилось ли влияние Пиранези на сценографию XVIII–XIX веков или распространилось и на XX век? То, что русские новаторы почитали знаменитого итальянца, не вызывает сомнений: в разных музеях нашей страны проводятся выставки, где гравюры и предметы ДПИ, созданные Дж.-Б. Пиранези, выставляются вместе с работами русских и советских мастеров. Так, архитектурные фантазии и нереализованные проекты К. Мельникова, А. Букова, Н. Троцкого и других художников XX в. были представлены на выставке ГМИИ «Пиранези. До и после. Италия – Россия. XVIII–XXI века» (2016). Более дискуссионной выглядит связь пиранезианства с театрально-декорационным искусством России XX века, которая стала упоминаться в науке лишь недавно. В данной статье проведен сравнительный анализ графики Дж.-Б. Пиранези и проектов русских художников-сценографов с целью изучения формальной и иконографической связи между ними. Методологическую базу исследования составляют монографии Дж.-А. Пинто¹ и Ф. Кван², посвященные творчеству Пиранези. Среди литературы об отечественном искусстве необходимо выделить сборник статей «Мир – театр. Архитектура и сценография в России»³, а также публикации Д. И. Тархановой⁴ и Ф. Я. Сыркиной⁵.

С точки зрения формально-стилистического анализа архитектурные композиции Дж.-Б. Пиранези имеют яркие, легко узнаваемые черты. В частности, для его подхода к изображению пространства характерны: использование арок для ограничения

композиции и создания эффекта обрамления; нарушение законов перспективы за счет создания нескольких точек схода и нескольких точек зрения; повтор архитектурных мотивов (арок, пролетов, пустот), создающий ощущение сверхъестественности и бесконечности. Именно эти три принципа организации пространства прежде всего и можно наблюдать в отечественной «пиранезианской» сценографии уже XX века.

Дж.-Б. Пиранези часто вводил в пейзаж обрамление, ограничивающее пространство и увлекающее в него зрителя. Например, в гравюре «Арка Константина» (1748) сквозь проем гигантской арки открывается вид в глубину воображаемого пространства, формируется «картина в картине». Дублируя границы изображения внутри самого произведения, художник придает ему игровой характер. При этом сцена как бы расслаивается: все, что по эту сторону арки, принадлежит миру зрителя, остальное – представляется декорацией. В рассматриваемой гравюре за аркой-обрамлением открывается вид на арку императора Константина. Кажется, что внешняя арка постепенно сужается, затягивается растительностью, снизу – поднимаются обломки колонн и мусора. Складывается впечатление, что этот проход, соединяющий прошлое и настоящее, фантазию и реальность, вот-вот закроется.

Тот же прием был применен В. А. Шуко (1878–1939) для декорации к драме В. Я. Брюсова «Земля» (1922). На его эскизе обрамлением пространства служит темная арка, за которой открывается ярко освещенное внутреннее помещение – колоссальных размеров гипостильный зал с бассейном в центре, к которому поднимаются миниатюрные фигуры людей.

Прием «взгляда сквозь арку» в свое время интересовал и С. М. Эйзенштейна, заметившего, что сооружение, видимое через нее, «вырывается» из естественно предполагаемых масштабов в качественно иные⁶. Дополнительные эффекты вносит в такие архитектурные композиции контрастное светотеневое решение: темная рама и залитое светом внутреннее пространство. Этим достигается впечатление таинственного, внезапно открывающегося перед зрителем иного мира.

Совмещение нескольких перспектив или направлений зрения – еще один из излюбленных композиционных приемов Дж.-Б. Пиранези и, в какой-то степени, результат его исследования восприятия сложно устроенных римских интерьеров. Этот прием подробно описал в своем исследовании Дж. Пинто, отмечавший, в частности, что Пиранези использовал несколько точек зрения в плоскостном изображении для большей убедительности передачи сложного архитектурного пространства⁷.

Произведения Пиранези, в которых использован такой метод построения, многочисленны и разнообразны. Ранняя гравюра «Столб с фонарем» (1761) – один из ярких примеров этого подхода. На первом плане – один из устоев аркады, его паруса опираются на широкий и низкий кубический объем, притягивающий к себе внимание изобилием декоративных элементов. Две перспективы открываются у нижнего края листа: слева – вид в сторону зарешеченного проема и ярко освещенного дальнего плана; справа – пространство сжато и разворачивается снизу вверх, от затененных каменных ступеней к фигурам людей и соединениям деревянных лестниц. Плоскости интрадоса больших арок словно выворачиваются вовнутрь, как будто наблюдатель уже проходит под ними в разных направлениях. Контуры архитектурных конструкций на разных планах, прямые и криволинейные, соединяются в многочисленные узлы и простираются за пределы изображения, что усиливает, наряду со светотенью, ощущение беспокойства. Взгляд блуждает и, в конце концов, теряется в этом хаосе.

Эскиз декорации И. Я. Билибина (1876–1942) к опере «Садко» Н. А. Римского-Корсакова (1914) разработан по сходной схеме. Несколько точек зрения позволяют видеть стену и внутренний свод эллиптической арки с низким проемом, под ней в глубине устоя еще одной арки с парусами, справа – занавес, украшенный сине-белым орнаментом. Вторая точка справа дает возможность рассмотреть также ступенчатый подиум и еще одну балочно-колонную конструкцию без опоры. Эта конструкция по центру интересна тем, что ее плоскости изображены так, что кажется, она поворачивается вокруг своей оси. Оконные проемы – разных очертаний и на разных уровнях. Использованные Билибиным архитектурные мотивы и способ их репрезентации на плоскости напоминают гравюру «Столб с фонарем»: арки, арочные паруса, устои, зарешеченные окна. Можно говорить о формальном и иконографическом влиянии,

но без использования стиля Пиранези. Кроме того, у Билибина арка переднего плана служит общей рамой для вида на внутреннее пространство – как в эскизе В. А. Щуко, но с сильной асимметрией относительно центра, как бы подталкивающей нас смещаться и заглядывать в глубину сцены.

Третий регулярно используемый Дж.-Б. Пиранези прием – ритмический повтор архитектурных элементов. Ф. Кван в своей диссертации аргументированно показала, что повтор одного и того же элемента применялся художником с целью создания ощущения движения горизонтальной и вертикальной направленности⁸. Благодаря этому композиции приобретают большую динамичность.

В 1743 г. увидела свет первая серия гравюр Пиранези «Первая часть архитектур и перспектив». Один из самых примечательных листов серии – «Большая галерея статуй» (1743), где показано архитектурное пространство на грани интерьера и экстерьера. Передний план с изображением широкой лестницы, ведущей внутрь помещения, погружен в тень. Дальний план, наоборот, залит светом. Для изображения галереи Пиранези применил угловую перспективу, направленность взгляда для осмотра помещения ведет снизу вверх, тогда как изображения людей видны сверху. Фигуры людей очень малы, отчего масштаб сооружения становится колоссальным (частый прием художника). Архитектуру изображенного здания сложно назвать античной, хотя большинство ее составляющих происходит из римского зодчества. Фронтоны, наложенные на своды арок следующего уровня, причудливо изгибаются. Пиранези мастерски использовал здесь мотив повторяющихся арок как способ разворачивания пространства и по горизонтали, и наверх. Благодаря фрагментированности кадра, возникает впечатление умножения этих рядов и за пределами видимого на гравюре. Изображенный интерьер представляется зрителю поистине грандиозным трехмерным лабиринтом, рукотворным и обитаемым.

В еще одном знаменитом листе Пиранези «Великолепный мост» (1743) ритмически повторяющиеся арки организуют пространство, помогая зрителю ощутить его протяженность вглубь. На первом плане применен «вид сквозь арку», но одновременно он задает определенный масштаб для восприятия основной сцены с аналогичными проемами. Как и в «Галерее статуй», Пиранези применил принцип «часть вместо целого» (*pars pro toto*), усилив ощущение колоссального пространства низкой точкой зрения и незначительными размерами парусной лодки на первом плане.

Так же устроено пространство на эскизе декорации к спектаклю «Красная шапочка» Г. П. Гольца (1893–1946) (1925). Стена, прорезанная огромными арками, под острым углом пересекает пространство сцены. Двух арок достаточно, чтобы понять, что это лишь часть большой аркады. Несмотря на упрощение пиранезиевского приема, эффекты восприятия для зрителя те же. Гольц обращался к ритмическим повторам и в эскизах оформления спектакля «Робин Гуд» (1925), где стены прорезывались арками стрельчатой формы⁹.

Самым ярким последователем Пиранези в русской сценографии изучаемого периода можно назвать И. М. Рабиновича (1894–1961). Его экспериментальные декорации 1920-х годов до сих пор вызывают интерес исследователей¹⁰. Особенности этих проектов роднят их с графикой Пиранези: алогичность, повторяемость мотивов, бесконечность пространства. Так, в эскизе и макете к «Дону Карлосу» (1922) художник был далек от документальности в изображении места действия. По его замыслу, в едином архитектурном ансамбле должны были соединиться дворец, готический собор и застенки¹¹. Для решения своей задачи он использовал тонкие арочные перекрытия, буквально архивольты. Легкие полукружия арок, скрещиваясь друг с другом, сами превратились в гибкие нервюры сводов. При реализации в макете многое изменилось: архитектура раздалась в ширину, так как эскиз не соответствовал горизонтально вытянутой сценической коробке. Для того, чтобы подчеркнуть грандиозность готической архитектуры, художник усилил вертикальные ритмы. Появилось множество вытянутых арок, часть которых уходит к колосникам сцены. Все оформление сцены – это переплетение под разными углами множества арок и окон в форме арки. Выразительны пустоты, образовавшиеся между этими свободно расставленными конструкциями, а восприятие сцены с разных углов дает каждый раз новое впечатление. Так было визуализировано необходимое для спектакля пространство, подталкивающее зрителя к тем или иным ассоциациям без прямых цитат или стилизации.

Еще более экспериментален макет декораций к спектаклю В. И. Немировича-Данченко «Лизистрата» (1923). Режиссер мечтал создать спектакль, в котором революционная эпоха отразилась бы не схематично, а монументально, в действии¹². Такое содержание требовало новой формы выражения, и Рабинович отобрал для этого строгие лаконичные элементы: колонны дорического ордера, колоннады и лестницы. Декорации воспроизводят обобщенный образ Афин, в котором величавая красота соединяется с известной долей пародийности. Каждая деталь была создана на основе реальной архитектуры и творчески переработана в связи с концепцией спектакля. Рабинович разместил единую архитектурную установку на поворотном круге. Органично изогнулись колоннады, подчиняясь абрису круга, естественно скруглились марши лестниц и архитравы, повторяя его плавные ритмы – все элементы скомпонованы в виток спирали. Дугообразные архитравы, лежащие на колоннах, и настилы создали несколько уровней пространства по высоте. Лестницы внизу позволяют актерам менять свое положение не только по горизонтали, но и по вертикали. Вращающаяся сцена «Лизистраты» не имеет ни начала, ни конца и выглядит по-новому при смене точки зрения. Повторяющийся ритм колонн и плавная смена их высоты дает ощущение динамичного и бесконечно разворачивающегося перед зрителем пространства, однако при этом оно все же упаковано в ограниченную сценическую площадку.

Таким образом, у мастеров отечественной сценографии первой четверти XX века мы видим использование тех принципов организации пространства в эскизах и на театральной сцене, которые восходят к творчеству Дж.-Б. Пиранези и встречаются в современной им пиранезианской архитектурной графике. Воплощение этих принципов говорит о сознательной интерпретации сценографами наследия Пиранези, часто без признаков его иконографического и стилистического влияния, но с характерными эффектами восприятия архитектурного пространства (бесконечность, колоссальность, таинственность).

Примечания

¹ Pinto J. A. Speaking Ruins: Piranesi, architects and antiquity in eighteenth-century Rome / John A. Pinto. The University of Michigan Press, 2012. 304 p.

² Kwan F. Piranesi: [Th]Reading the repository / Flora Kwan. Auckland: Unitec Institute of Technology, 2014. 123 p.

³ Мир – театр. Архитектура и сценография в России [издание к выставке, 22 декабря 2016 – 19 марта 2017: альбом] / сост. А. Г. Степина, А. А. Петрова. М.: Куликово поле, 2017. 456 с.

⁴ Тарханова Д. И. Русская сценография конца XIX – начала XX века. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-stsenografiya-kontsa-xix-nachala-xx-veka/viewer> (дата обращения: 17.11.2023).

⁵ Сыркина Ф. Я. И. Рабинович / Ф. Я. Сыркина. М.: Сов. художник, 1972. 222 с.

⁶ Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения: В 6 т. Т. 5 [Сост. П. М. Аташева, Ю. А. Красовский и В. П. Михайлов; Коммент. А. А. Карягина и др.]. М.: Искусство, 1968. С. 179–181.

⁷ Pinto J. A. Speaking Ruins... P. 111.

⁸ Kwan F. Piranesi: [Th]Reading the repository... P. 41.

⁹ Мир – театр... С. 266–271.

¹⁰ Тарханова Д. И. Русская сценография конца XIX – начала XX века. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-stsenografiya-kontsa-xix-nachala-xx-veka/viewer> (дата обращения: 17.11.2023).

¹¹ Сыркина Ф. Я. И. Рабинович... С. 19.

¹² Там же. С. 21.

К. А. Чехлатая

Модерн в архитектуре Ставрополя: к вопросу о стилистическом своеобразии

Краткое исследование посвящено стилю модерн в архитектуре Ставрополя. Актуальность исследования обосновывается малой изученностью данного вопроса в искусствоведении. В статье рассмотрен модерн как стиль, его влияние на архитектуру Ставрополя, проведён формально-стилистический анализ нескольких памятников модерна, проведена частичная систематизация их стилистической принадлежности. Выводы исследования: рассмотренные памятники относятся к гражданской архитектуре; проведённый формально-стилистический анализ памятников, приведённых в статье, позволяет отнести их к позднему интернациональному варианту модерна.

Ключевые слова: модерн, русская архитектура, Ставрополь, XX век, провинциальный модерн, провинциальная архитектура

Kseniya A. Chekhlataya

Art nouveau in the architecture of Stavropol city: to the question of originality

A brief study is devoted to the Art Nouveau style in the architecture of Stavropol. The relevance of the study is justified by the low level of knowledge of this issue in art history. The article considers Art Nouveau as a style, its influence on the architecture of Stavropol, carried out a formal stylistic analysis of several monuments of Art Nouveau, carried out a partial systematization of their stylistic affiliation. Conclusions of the study: the considered monuments belong to civil architecture; the formal-stylistic analysis of the monuments cited in the article allows us to attribute them to the late international version of Art Nouveau.

Keywords: art Nouveau, Russian architecture, Stavropol, XX century, provincial modern, provincial architecture

Период конца XIX – начала XX вв. в истории искусства неразрывно связан с модерном, как последним «большим стилем». Модерн возник и существовал в достаточно короткий промежуток времени, приблизительно с 1886 по 1914 гг.¹, но благодаря своей специфике, выраженной в богатстве идей, космополитизме, синтезе искусств, разнообразии явлений художественной культуры, стал одним из актуальных объектов исследования как в отечественном, так и в зарубежном искусствоведении. В статье проведён краткий исторический обзор стиля, его роли в искусстве конца XIX – начала XX вв., характеристика архитектуры Ставрополя конца XIX – начала XX вв., формально-стилистический анализ конкретных памятников Ставрополя, с целью определения варианта модерна, к которому приоблегли зодчие при решении типовой задачи. В определении направлений модерна использована классификация Е. И. Кириченко.

Актуальность исследования обоснована малой изученностью вопроса, отсутствием систематизации памятников архитектуры модерна Ставрополя. Исследования, посвящённые искусствоведческому анализу памятников архитектуры модерна Ставрополя не многочисленны. Основная их часть носит обобщённый описательный характер и является частью больших исторических и краеведческих исследований. Историей архитектуры Ставрополя занимались Г. А. Беликов, Н. Ф. Блохин, А. В. Шаповалов, К. Э. Штайн, Р. В. Нутрихин, Г. В. Есаулов, Л. В. Романенко и др.

Модерн (франц. modern от лат. modernus – новый, современный) определяется как последний «большой стиль» в художественной культуре, идейным содержанием которого, было принципиальное противопоставление художниками своего творчества историзму и эклектизму. Философия модерна в своём основании зиждилась на радикальном отказе от принципов эклектики, творческий метод которой состоял в хаотичном копировании стилей прошлых эпох. Однако архитекторы модерна в попытках создать

новый стиль не смогли в своём творчестве в полной мере абстрагироваться от методов эклектики, привнося её логику в модерн. В. С. Горюнов и М. П. Тубли в своей монографии, посвящённой архитектуре модерна, характеризуют развитие антиэклектического движения как эволюцию от декоративной фазы к национальной: с начала 1890-х. до 1900 гг. – начальный период, до 1907 г. – время расцвета и затем до 1914 г. – завершающий период. В этой эволюции достаточно чётко прослеживался переход к резко рационалистическим тенденциям в архитектуре модерна на завершающем этапе его существования, которые предвосхитили конструктивизм и функционализм. Эта тенденция отразилась в памятниках модерна Ставрополя. Архитектура русского модерна стала одним из актуальных объектов исследования в отечественном искусствоведении начиная с 1950-х гг. Интерес исследователей был обусловлен новым взглядом на искусство начала XX в., интересом к формам недавнего прошлого. Зодчие русского модерна воплощали как национальные, исконно русские традиции, так и идеи, и формы европейского модерна. В работе Е. И. Кириченко «Русская архитектура 1830–1910-х годов» выделены следующие направления модерна в русской архитектуре: интернациональный (обращение к европейскому опыту отказа от исторической традиции); ранний романтизм (обращение к средневековой архитектуре); национально-романтический (неорусский стиль); ретроспективизм (неоклассицизм)². Эстетика модерна с одной стороны олицетворяла собой символ престижа и буржуазности, с другой – свободу от условностей больших стилей, разнообразие в архитектурных решениях. Однако логика городской застройки подразумевала известные ограничения в использовании тех или иных архитектурных решений. Проблема стилистической нормы стояла для модерна остро в урбанистической среде, поэтому модерн как нельзя лучше проявлял себя в архитектуре крупных, самодовлеющих сооружений: общественных заведений, вокзалов, пассажей, галерей, особняков, городских усадеб, и в частном загородном домовладении.

Формирование архитектурного облика Ставрополя тесно связано с его историей. Регулярная застройка города началась со второй четверти XIX в. и достигла своего расцвета к концу столетия. Стилистические особенности архитектуры этого периода были характерны для провинциальной архитектуры России, тяготевшей к классицизму и эклектике. К концу века классицизм постепенно был вытеснен эклектикой, а в начале XX в. стали возводиться здания в стиле модерн. В архитектуре Ставрополя прослеживается тенденция к решению в стилистике модерна прежде всего фасадной части здания. Данный подход был обусловлен сложившимися ограничениями в рамках существующей городской застройки.

«Дом Кушакова» является одним из ярких и выразительных памятников архитектуры в стиле модерн, возведённый в 1911 г. (неизв. арх)³. Особняк, располагается по адресу пр. Октябрьской революции, д. 23. Архитектор при решении типовой задачи, заключавшейся в проектировании частного особняка, прибег к позднему интернациональному варианту модерна, в котором прослеживается тенденция к рационализму. Прямоугольное в плане, двухэтажное здание условно делится на два асимметричных объёма. Правый является входной группой и въездными воротами во внутренний двор, левый – жилым пространством. Доминирующую роль в декоративном решении фасада здания играют масштабные окна со сложным корабельным переплётом. Общий архитектурный силуэт композиции вытянутый. Этому впечатлению способствуют высокие, узкие эркеры второго этажа правого объёма и чередование лопаток по всему фасаду здания, которые зрительно делят плоскость стены на отдельные композиционные элементы. Чрезмерную вытянутость эркеров уравнивают два небольших трапециевидных световых окна под ними. Правый объём завершает прямоугольный щипец, украшенный фестоном с картушем по середине, на котором указан год постройки – 1911. Левое крыло здания имеет более широкий, приземистый силуэт. Этому впечатлению способствует форма окон первого и второго этажей, стремящаяся к квадрату. Окна заполняют собой практически всю плоскость фасада, это отсылает нас к позднему модерну. Дополнительным выразительным элементом служит небольшой балкон второго этажа, украшенный коваными решётками. Фасад украшен морской символикой в виде миниатюрных якорей с цепями, расположенных на венчающем карнизе. Фриз правого объёма декорирован лепниной в виде листьев винограда, которая сочетается с керамической плиткой сине-зелёных, фиолетовых и аквамариновых оттенков, а также оштукатурен

декоративной штукатуркой, подчёркивающей глянец керамики. Фриз левого объёма также оштукатурен и облицован поливной керамикой. В этом памятнике наглядно продемонстрирован один из принципов позднего модерна: функциональные детали играют роль выразительного средства⁴. Особняк производит впечатление лёгкой, воздушной конструкции, которая эффектно выделяется в линии улицы, украшая собой проспект.

«Аптека Байгера» (1912 г.), возведённая по проекту А. Булыгина, относится к стилистике интернационального модерна⁵. Здание расположено на углу пр. Карла Маркса и ул. Голенева. Сложное в своей архитектурной композиции двухэтажное сооружение состоит из трёх объёмов: западного и северного крыла, а также центрального угла, являющегося одновременно архитектурной доминантой композиции и главным входом. В этом проекте архитектор применил принцип асимметрии и доминанты функциональных частей здания в качестве декора. Северный фасад контрастирует своими архитектурными формами с западным. Его основным выразительным средством становится оптическое дробление массы и свободная работа формами, основными из которых являются кривые линии. Доминантой северного фасада выступает витринное окно сложной яйцевидной формы. Та же самая форма применена и в центральном входном портале, который органично обтекает оба крыла здания, а также в пластике входной группы северного фасада, где эта же форма в миниатюре венчает дверной проем. Динамика кривых линий первого этажа северного фасада уравнивается статикой эркеров и вытянутых прямоугольных окон второго этажа, и только фигурные щипцы двух эркеров и перемежающиеся с ними миниатюрные декоративные щипцы на карнизе с окошками, имеющими форму ракушек, продолжают идею круглящихся линий. Архитектура западного фасада лишена динамики северного. Выразительные акценты сведены к минимуму. В этой плоскости архитектор прибег к симметричному построению композиции и масштабным окнам. Центром западного фасада выступает условная вертикаль, образованная входной группой, подъездной аркой и эркерами второго этажа. Центральный объём образован сложными формами, состоящими из дугообразного витражного входного портала, части которого симметрично расположены как на северном, так и на западном фасаде, и доминанты вертикали, которая заканчивается фигурным щипцом и расположенной на нем башенкой с часами. Второй этаж центрального объёма украшен узким прямоугольным окном и полукруглым фальшбалконом. До реставрации на башне располагался шпиль. В декоре центрального объёма применена керамика серого и белого цветов, расположенная в шахматном порядке (в настоящее время закрашена краской). На фактурной штукатурке, которая покрывает отдельные декоративные элементы здания, процарапаны сложные геометрические узоры и символы, отсылающие нас к египетской мифологии. Архитектор и заказчик прибегли к египетской символике на фасаде здания, и это был типичный приём в искусстве модерна⁶. «Аптека Байгера» представляет собой сложную архитектурную композицию, умело созданную А. П. Булыгиным, которая сочетает в себе хаос и динамику круглящихся линий, которые уравнивает статичность прямых углов.

Выразительным памятником модерна является также «Особняк братьев Озеровых», расположенный на ул. Дзержинского, д. 70 (неизв. арх.), который был возведён в начале XX в.⁷

В фасадном декоре он перекликается с памятниками модерна Риги и соотносится с формами интернационального модерна. Особняк состоит из двух асимметричных объёмов. Левый, доминирующий, образован двумя ризалитами с подъездной аркой между ними, правый – прямоугольный и протяжённый в плане. Простота и статичность форм контрастирует со сложным декором. Ризалиты рустованы штукатуркой под дикий камень почти до половины высоты здания. Форма входных проёмов напоминает форму мавританских арок. Подъездная арка представляет собой сложную со сквозным овальным проёмом конструкцию, декорированную кованой решёткой с геометрическими элементами, и лепниной с флоральными мотивами, характерными для раннего модерна. Второй этаж левого объёма декорирован симметрично, в центральной части между ризалитами над аркой в небольшой нише расположен балкон, украшенный изящной кованой решёткой. Плоскость стен ризалитов облицована поливной керамикой бирюзового цвета. Окна обрамляют наличники, декор в котором контрастируют растительные мотивы и аскетичные, геометрические фигуры. Над окнами раскинуты

фестоны, придающие дополнительную пластику и сложность композиции. Фриз балконной ниши украшен лепниной в виде растительного орнамента. Простой лаконичный карниз венчают пьедесталы с вазонами. Протяжённый правый объём, украшен в простенках между вытянутыми узкими окнами ритмом лопаток. Лопатки венчают свисающие лепные растительные гирлянды. Фасад правого объёма, за исключением лопаток, декорирован голландской плиткой бирюзового цвета. Фриз сочетает в себе флоральные и геометрические мотивы, которые объединяют обе части здания. Карниз украшен выходящими из пространства фасада лопатками и соединяющими их декоративными коваными решётками.

Таким образом, проведённое исследование позволяет сделать выводы о том, что первые памятники модерна стали появляться в Ставрополе начале XX в., типологически они относятся к гражданской архитектуре. Рассмотренный через призму формально-стилистического анализа круг памятников соотносится с интернациональным вариантом позднего модерна, который характеризовался стремлением к рационализации архитектурной формы.

Примечания

¹ Горюнов В.С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна: Концепции. Направления. Мастера / В. С. Горюнов, М. П. Тубли. 2-е изд. СПб.: Стройиздат СПб., 1994. 359 с.

² Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов / Е. И. Кириченко. 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1982. 399 с.

³ Беликов Г. А. Облик старого Ставрополя: исторические очерки: в двух книгах / Г. А. Беликов С. Н. Савенко. Ставрополь: Снег, 2007. Кн. 2. 2007. 495 с.

⁴ Кириченко Е. И. Русская архитектура... 399 с.

⁵ Беликов Г. А. Облик старого Ставрополя... 495 с.

⁶ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы / Д. В. Сарабьянов. М.: Искусство, 1989. С. 293.

⁷ Беликов, Г. А. Облик старого Ставрополя... 495 с.

Д. Д. Шумилина

Тема античного быта в русской живописи позднего академизма

Поздний академизм – художественное явление, сочетающее в себе стилистические традиции и техническое новаторство. Каждый из известных представителей направления: Ф. А. Бронников, Г. И. Семирадский, С. В. Бакалович и П. А. Сведомский, несмотря на общие тенденции, по-своему раскрывал тему античной жизни. Статья посвящена выявлению особенностей бытового жанра русской академической школы, рассмотрению исторических и культурных факторов, повлиявших на его становление, изучению античных бытовых сюжетов. Одной из задач статьи является определение индивидуальных черт творческого метода живописцев в рамках одного художественного явления и единой тематики произведений.

Ключевые слова: живопись, русское искусство последней трети XIX века, поздний академизм, Петербургская Академия художеств, стиль «неогрек»

Daria D. Shumilina

The theme of ancient daily life in the Russian painting of late academism

Late academism is an artistic phenomenon that combines stylistic traditions and technical innovation. Each of the well-known representatives of the direction: F. A. Bronnikov, G. I. Semiradsky, S. V. Bakalovich and P. A. Svedomsky, despite the general trends, in his own way revealed the theme of ancient life. The article is devoted to identifying the features of the everyday genre of the Russian academic school, considering the historical and cultural factors that influenced its formation, and studying ancient everyday scenes. One of the objectives of the article is to determine the individual features of the creative method of painters within the framework of one artistic phenomenon and a single theme of works.

Keywords: painting, Russian art of the last third of the 19th century, late academism, St. Petersburg Academy of Arts, neo-Greek style

Живопись позднего академизма – противоречивое и многогранное художественное явление в русском искусстве второй половины XIX века, до сих пор вызывающее споры в научном сообществе. Большую часть XX столетия академизм воспринимался как нечто отжившее, не созвучное своему времени. Однако за последние двадцать лет интерес к нему заметно возрос – один за другим появились несколько великолепно оформленных альбомов: «Поздний академизм и салон» Е. В. Нестеровой¹, «Генрих Семирадский» Т. Л. Карповой²; прошли выставки «Генрих Семирадский и колония русских художников в Риме» в Государственном русском музее в 2017 году и «Генрих Семирадский. По примеру богов» в Государственной Третьяковской галерее в 2022 году.

Петербургская Академия художеств была основана в 1757 году, в эпоху главенства классицизма, что наложило отпечаток на формирование и развитие художественной школы, которая основывалась, в том числе, на богатейшем наследии западноевропейского искусства. Стиль соотносился с понятием образцовости, которое выражалось не только в строгих формах, локальных цветах, зачастую, подчеркнута геометрических композиционных линиях, но и в определенных идеях. В эпоху классицизма Никола Пуссена, а также неоклассицизма времен Жака Луи Давида с неизменной патетикой изображались как триумфальные, так и драматические сюжеты, в которых находили отражение периоды расцвета, вершины развития греческой культуры и римской империи. «Классицизм ориентировал художника на поиски идеала, «...» совершенного как по своим нравственным, так и физическим качествам. Ода герою – вот главный мотив создававшихся в то время произведений»³.

Лучшие выпускники Петербургской Академии, среди которых были А. П. Лосенко, И. А. Акимов, Ф. А. Бруни отправлялись в заграничные пенсионерские поездки, чаще всего, в Италию, для знакомства с всемирно известными произведениями прошлого и работами иностранных творцов современников, а впоследствии, возвращаясь в Рос-

сию, становились педагогами, передавая полученный опыт. Таким образом, в конце XVIII – первой половине XIX века в русском изобразительном искусстве доминировал стиль, который Е. В. Нестерова называет «академическим классицизмом», с некоторой оговоркой о присутствии романтической тенденции в творчестве самых известных мастеров эпохи: К. П. Брюллова, А. А. Иванова, И. К. Айвазовского.

В европейском академическом искусстве XIX века взгляд на античные сюжеты претерпел значительные изменения. Уже в поздних работах Жака Луи Давида, произведениях Жана Огюста Доминика Энгра читается отход от строгих законов классицистического метода в сторону декоративности и некоторой слащавости. К середине столетия важнейшую роль в европейской художественной жизни занимает французский Салон. На регулярных выставках представляли свои творения мастера, в высокой степени ориентировавшиеся на запросы буржуазной публики. Кокетливые женские образы в картинах «Рождение Венеры» Уильяма Адольфа Бугро (1879, музей д'Орсе, Париж), «Диана» Жюль Жозефа Лефевра (1879, художественный музей Дахеш, Нью-Йорк) создают в композициях атмосферу неги. Обнаженность подается как нечто желанное, но постыдное, комплекс ощущений, вызывающий у зрителя игру воображения. Таким образом, академическая устремленность к классическим образцам античности и Возрождения, с присущей им чистой открытостью великолепно сложенного тела, как элемента божественного в человеке, в салонном искусстве сменилась на изображение современности, оформленной в стилистике давних веков. Отчасти, веяния Салона нашли отражение в работах поздних академистов.

В античные жанровые сцены Ф. А. Бронников, которого хронологически относят к самым ранним из художников исследуемого направления, привносит живость, ослабленность поз, чему особенно способствовала тематика римских терм, в которой чувствуется влияние ориентализма Энгра. Некоторый эротизм работ «Римские бани» (1858, Пермская художественная галерея), «Частные бани в Помпее» (1868, Шадринский краеведческий музей им. В.П. Бирюкова) свойственный выставочным образцам Салона, присутствует в обнаженных, в столь пикантной для зрителя обстановке, женских телах, что снижает возвышенное классицистическое их восприятие.

В русском искусстве новый, противостоящий академическому, реалистический метод начал формироваться к середине XIX века – таков был социальный запрос меняющегося после крестьянской реформы общества, который нашел отражение в творческих исканиях художников передвижников. Несмотря на идейный раскол в культурном сообществе, академическое искусство тоже воспринимало актуальные тенденции, что выражалось, в том числе, в увеличении значения бытового жанра, во внимании к повседневному, взамен героическому, столь характерному для классицизма.

В связи с этим культурным аспектом также важно отметить Бронникова, воплощавшего в своем творчестве синтез противостоящих сил в искусстве. Полотна живописца демонстрировались как на выставках Академии художеств, так и на выставках Товарищества передвижников. Рассматривая произведения «Освящение гермы» (1874, ГТГ, Москва) и «Гимн пифагорейцев восходящему солнцу» (1869, ГТГ, Москва) можно проследить эволюцию реалистического метода Бронникова на примере элементов пейзажа. В первом случае можно наблюдать достаточно условно обозначенные силуэты деревьев на среднем плане, трактованные в стилистике Н. Пуссена и К. Лоррена, и однообразие растительного покрова. Во втором произведении мастер создал более приближенный к действительности образ природы с травами и каменистой породой переднего плана, песчаным обрывом в отдалении, и проч.

Г. И. Семирадский с ранних лет проявлял интерес к живому, окружающему человека миру, что выражалось в натурных зарисовках насекомых и птиц. Этот интерес впоследствии создал основу художественного видения живописца. В 1868 году, будучи студентом Академии, он работал над произведением «Диоген, разбивающий чашу» (1868, частное собрание) и столкнулся с критикой профессора П. В. Басина. Преподаватель счел растительные элементы композиции непозволительно натуралистичными: «Басин тростью с гневом указывал на кусты, ветви деревьев, алоэ – говорил глупости, махал тростью; будто хотел сбить палкой все эти ненужные подробности живого пейзажа»⁴ – с досадой писал родным Семирадский. Очевидно, что поздний академизм не был явлением во всем органичным классической академической школе XVIII – первой половины XIX века.

Внимание к культурному наследию было характерно как для искусства эпохи историзма в целом, так и для творчества поздних академистов, в частности. К середине XIX века, археологические раскопки Помпей приобретают регулярный характер, что увеличивает интерес к античным бытовым сюжетам и способствует популяризации стилистики «неогрек» среди творцов позднеакадемического направления. «Единственная прелесть картин С. В. Бакаловича – это весьма порядочная и иногда даже не лишняя поэзия *mise-en-scène*, обнаруживающая большое знание помпейских раскопок»⁵, – писал Бенуа о художнике, произведения которого действительно отражают глубокий интерес к археологическим находкам. Степень индивидуализации действующих лиц, особенно женщин, в таких работах Бакаловича как «Соседки. Сцена из римской жизни» (1885, Саратовский ГХМ им. А. Н. Радищева), «Помпея. У стен» (1885, Чувашский ГХМ) и других значительно уступает детальной проработке внутреннего и внешнего домашнего убранства, настенных росписей, предметов декоративно-прикладного искусства.

В произведениях художников появляется как прямое цитирование памятников древнего искусства, так и отсылки к ним. Так, например, в картине Бакаловича «Дискобол» (1889, Омский ОМИИ им. М. А. Врубеля) зритель видит отсылку к знаменитой одноименной статуе Мирона, выражаемую через схожесть, пусть и условную, в позе героев произведений и во многом именно через названия работ. В «Римских красавицах» (1909, частное собрание) Бакалович копирует бронзовую статуэтку из дома Фавна в Помпеях, а Семирадский помещает в полотно «По примеру богов» (1877, Ереванская картинная галерея) изображение мраморной статуи «Амур и Психея», выстраивая через нее символический смысл картины.

Сфера искусства второй половины XIX века в том числе подвергалась влиянию современной ему философской мысли. Вышедшее в свет в 1872 году произведение Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», по-новому интерпретировало саму жизнь древнего мира. Античность открывалась перед читателем новой стороной, наполненной хаосом и страстями, скрываемыми гармоничными внешними дошедшими до нас проявлениями. Дионисийские идеи нашли выражение в творчестве П. А. Сведомского. Характерный холодный колорит, своеобразное, будто искусственное блеклое освещение подчеркивают эффект увядания и безысходности. Главными действующими персонажами произведений «Римлянка у водоема» (1888, Омский ОМИИ им. М. А. Врубеля), «Одинокая римлянка» (1884, Нижегородский ГХМ) становятся женщины, выражения лиц которых варьируются от отрешенно-меланхолического до обреченно-безумного. Даже картина «В мастерской масок» (1894, ГТГ, Москва) вызывает у зрителя тревогу сочетанием веселости ремесленников с застывшими в выражении ужаса масками, мрачной атмосферы интерьера. Происходящее в «Оргии» (1883, Новгородский музей-заповедник) не слишком соответствует названию: зритель наблюдает сцену, последовавшую за бурным празднеством. Поникшие фигуры людей расположены среди беспорядочно разбросанных дорогих тканей, сорванных цветов, утвари и музыкальных инструментов. Даже пиршество – действо, уже само по себе соответствующее духу дионисийства, Сведомский изображает не в момент хмельного эмоционального подъема, а во время, когда веселость сменяется тоской, ощущением пустоты и тяжести.

Однако продолжала существовать и другая, более традиционная сторона восприятия культурного наследия «колыбели европейской цивилизации». «Итальянское искусство тем и гениально, что оно культивировалось в высшей религиозной сфере. Оно не оставалось на грязи человечества и не погрязло в животной жизни, оно воспарило над всем этим материализмом и вело людей к высшим идеям в изящнейших формах своих созданий...»⁶, – доказывал свою позицию самый яркий представитель исследуемого направления Г. И. Семирадский. Уже в ранние годы он ставил перед собой задачу: открывать зрителю то, что «выше правды», стремясь к эстетическому совершенству. В 1890 году вышла статья В. С. Соловьева «Общий смысл искусства», где известный философ поднимал вопросы истинной, совершенной красоты. Автор наделял мастера задачей «вдохновенного пророчества», а деятельность его называл «делом важным и назидательным». Этот идейный посыл наиболее близок творчеству Семирадского. Женский образ, как воплощение прекрасного, живописец делает центральным в жанре античной идиллии, что свойственно, в целом, позднеакадемическому искусству. «Девушка в светлой тунике на фоне прекрасной южной природы – бесконечно повторяющийся мотив так называемых

«идиллий» Семирадского, его фирменный знак»⁷. Произведениям художника, раскрывающим тему любви: «По примеру богов» (1877, Ереванская картинная галерея), «Летние сумерки в Помпее» (1883–1884, Серпуховский историко-художественный музей), сопутствуют взволнованность, напряженность чувственного ожидания, тонко сочетающиеся с нежностью тихого счастья. Работы «Отдых» (1898, ЛГИ, Львов), «Римская селянка» (1890-е, Национальный музей, Варшава) посвящены иной ипостаси женского существа, более сильной и глубокой: в образах прослеживаются тенденции извечного типажа «хранительницы домашнего очага» в лучшем его воплощении. Блистательные образы «Гетеры Фрины на празднике Посейдона в Элевзине» (1889, ГРМ, СПб) и танцовщицы, героини полотна «Танец среди мечей» (1881, ГТГ, Москва) – ода красоте и молодости, прелести полного сил и здоровья тела. Неизменно художник выступает как великолепный пейзажист. Семирадскому удалось вдохнуть в отживающие академические формы энергию такой силы, которая до сих пор поражает зрителя удивительной в своей реалистичности иллюзией залитого солнцем ликующего мира.

Итак, вторая половина XIX века ознаменовалась увеличением роли бытовых сюжетов в жанровой системе. Интерес к античности поддерживался как археологическими находками, так и философским переосмыслением привычной картины мира. При этом часто акцент с эпох расцвета греческого и римского государств смещался в сторону поздних периодов упадка, налет обреченности которых соответствовал духу времени. Усталость форм, сюжетное и композиционное однообразие свойственны некоторым работам представителей исследуемого направления. Однако, долгое время существовавшие в научной среде представления о стилистическом единстве, однородности творчества представителей позднего академизма являются не верными. Художники, подчеркивая те или иные, близкие их восприятию, знаниям или идеям особенности мира античного быта, формировали свой узнаваемый метод. Высокий технический профессионализм мастеров, и существующий общественный запрос на их творения позволили академистам уверенно держаться на волне популярности последние десятилетия XIX века.

Примечания

¹ Нестерова Е. В. Поздний академизм и Салон. Альбом / Е. В. Нестерова. СПб.: Аврора; Золотой век, 2004. 470 с.

² Карпова Т. Л. Генрих Семирадский. Альбом / Т. Л. Карпова. СПб.: Золотой век. 2008. 400 с.

³ Нестерова Е. В. Ук. соч. С. 22.

⁴ Карпова Т. Л. Ук. соч. С. 28.

⁵ Бенуа А. История русской живописи в XIX веке / А. Бенуа. М.: Республика, 1995. С. 137

⁶ Репин И. Е. Далекое близкое. 9-е изд. / И. Е. Репин. Л.: Художник РСФСР. 1986. С. 188.

⁷ Карпова Т. Л. Ук.соч. С. 131.

Отражение идей национального романтизма в музеях Норвегии в XIX – начале XXв.

Явление национального романтизма рассматривается в контексте постепенного становления Норвегии как суверенного государства в течение XIX–XX вв. Идеи романтизма оказали влияние и на формирующиеся на данном этапе музеи и коллекции, а также способствовали переосмыслению наследия страны и укреплению национальной идентичности.

Ключевые слова: Норвегия, национальный романтизм, культурное наследие, музеефикация, охрана наследия, ставкирка

Natalia A. Guzhvina

Reflection of the ideas of national romanticism in the museums of Norway in the 19th – early 20th centuries

The phenomenon of national romanticism is considered in the context of the gradual establishment of Norway as a sovereign state during the XIX–XX centuries. The ideas of Romanticism also influenced the museums and collections being formed at this stage, and contributed to the rethinking of heritage and strengthening of national identity.

Keywords: Norway, national romanticism, cultural heritage, museification, heritage protection, stavkirka

Норвегия с 1397 г. являлась союзным государством в составе уний: Кальмарской (1397–1523гг.), куда входил весь скандинавский регион, а также территория нынешней Финляндии; Датско-норвежской унии (1536–1814гг.), включавшей в себя также Исландию, и шведско-норвежской унии (1814–1905гг.).

Ключевым событием в формировании Норвегии как суверенного государства стал распад Датско-норвежской унии в 1814 г. Несмотря на передачу Норвегии под юрисдикцию Швеции, выход из объединения с Данией способствовал подписанию 17 мая того же года Эйдсвольской конституции и укреплению местных органов власти, был организован Стуртинг, парламент. В течение XIX в. разрыв между государствами усиливался как в политическом, так и в экономическом плане, влияние Швеции на расширяющий свои полномочия во всех сферах деятельности Стуртинг заметно ослабевало, что впоследствии приведёт к распаду объединения в 1905 г.

Также следует отметить, что в данный период оба государства претерпевали социальные изменения. Ранее в Норвегии преобладали отдельные фермерские хозяйства, а не деревни, а города по большей части были рассредоточены по линии побережья, однако начавшаяся в 1840-х г. индустриализация, а также развивающиеся судоходство и внешняя торговля при поддержке местных органов власти способствовали активной урбанизации государства и установлению связей с другими странами¹.

В контексте становления Норвегии в качестве независимого государства была поднята проблема определения собственной национальной идентичности и её выражения, возрос интерес к природным ресурсам страны, а также к памятникам древности и наследию сельских регионов. Самоидентификация в отрыве от общего исторического пути стран Скандинавии использовалась также как инструмент в борьбе за полную автономию от Швеции и расторжение союза. Формирующиеся во второй половине XIX в. – начале XX в. музеи в той или иной форме становились площадкой для ретрансляции политических идей и апеллировали к укрепляющемуся расколу в обществе.

В 1876 г. в Христиании (Осло) был открыт частный Музей декоративного искусства, коллекции которого включали большое количество старого текстиля, костюмов, включая одежду королевской семьи, а также посуды. Музей при создании экспозиции в пер-

вую очередь опирался на идеи уникальности норвежской истории и ее особенности, «ориентировался на наглядное сравнение декоративных стилей Норвегии и других частей Европы»². Стоит отметить, что Музей декоративного искусства поспособствовал формированию и популяризации Норвежской ассоциации домашних хозяйств и на собственные средства организовал на территории Южной Норвегии (Sørlandet) курсы традиционных ремёсел: резьбы по дереву и ткачеству.

Важным этапом в укреплении национального самосознания стал Норвежский музей истории культуры (Norsk folkemuseum), открытый в декабре 1894 г. В качестве музея под открытым небом он начал функционировать с 1902 г. на территории полуострова Бюгдей и поначалу включал следующие постройки из разных регионов страны: крестьянский дом XIII в., богатый фермерский дом начала XVII в., сельскохозяйственную постройку 1754 г., традиционное жилище с очагом в центре (Årestue) начала XVIII в. и беседку XIX в. Позднее был также построен выставочный зал, включающий в себя в том числе и предметы городского быта, что позволяло сформировать представление о культуре норвежцев не только в зависимости от региона, но и от непосредственно среды.

Задачей основателя музея Х. Аалла было «создание великого норвежского нарратива», который он решил разделить на две части, две коллекции, до и после Реформации 1537 г. в Норвегии. Важно отметить, что фундаментальной частью «великого нарратива» страны Х. Аалл считал крестьянскую культуру Норвегии³. Во многом это связано с тем, что более бедные слои населения не были подвержены такому же сильному влиянию Швеции и Дании и благодаря своей обособленности сохранили значительное количество уникальных традиций.

Сам Х. Аалл в воспоминаниях приводил слова фольклориста М. Моэ и отмечал, что они наиболее полно характеризует идею Норвежского музея: «Нашу жизнь сформировало то, как наши предки справлялись с непогодой, возделывали землю, занимались мореплаванием, оттачивали ремесло и торговали, то, как они жили и во что верили. Музей истории культуры призван помочь людям найти и услышать прошлое нации в больших и малых формах, в утвари и церквях, увидеть, как все взаимосвязано и влияет на всех нас»⁴.

С 1906 г. при поддержке Х. Аалла печатались научно-популярные журналы о памятниках Норвегии, сопровождаемые большим количеством иллюстративного материала, чтобы привлечь внимание как можно более широкой аудитории. Одним из первых напечатанных музеем исследований стала работа «Древняя Норвегия, памятники и артефакты» («Norges oldtid. Mindesmærker og oldsaker») Г. Густафсона, которая включала в себя более 600 изображений. Многие работы обращались к более узкоспециализированным темам, например, вышедшая в 1906 году книга реставратора Г. Фетта «Старинные здания, дома и домашняя утварь древних норвежцев» («Gamle norske hjem, hus og bohøve») и «Свет и освещение в норвежских церквях и домах» («Lys og lysstet i norske kirker og hjem») Ф. Уаллема. Помимо этого, Х. Аалл регулярно организовывал выставки, для которых Г. Фетт в первые годы работы музея составлял небольшие по формату, но также содержащие значительное количество иллюстраций каталоги: о традиционной одежде (1903 г.), национальных музыкальных инструментах (1904 г.), о старинных норвежских печках (1905 г.).

В конце XIX в. была поставлена задача сохранения деревянных мачтовых церквей, ставкирок XII–XIII вв. В данный период их стали воспринимать не только как объекты утилитарного значения, а как часть культурного наследия страны. А. Кристенсен описал положение церквей в указанный период следующим образом: «Они постепенно трансформируются из затрагивающих только локальную культуру мест поклонения и собраний в своего рода предметы искусства, тесно связанные с общенациональными идеями; переходят из крестьянского мира в мир искусства»⁵. Однако стоит учитывать, что законодательство, регулирующее вопросы наследия, ещё не было сформировано до конца. Приоритетом долгое время оставались реставрация и возвращение ставкирок их утилитарных функций в противовес наметившейся в XIX в. тенденции сноса из-за ветхости и необходимости застройки территорий другими объектами. Первая попытка музеефикации была предпринята в 1882 г., когда Ассоциация по защите памятников прошлого (Fortidsminnerforeningen) выкупила церковь из Гуля (Gol stavkirke) и при поддержке короля Оскара II переместила из коммуны Гуль на территорию Бюгдей, где в

дальнейшем будет расположен Музей истории культуры, частью которого впоследствии стала ставка.

Идеи романтизма в период социальных, политических и экономических реформ позволили норвежцам сформировать своё автономное культурное пространство и определить свою идентичность как нации суверенного государства с уникальным наследием. Потребность в сохранении объектов культурного и природного наследия способствовала появлению государственных и частных объединений по защите памятников, развитию законодательства в данной области и постепенному обособлению от влияния Швеции.

Примечания

¹ Сергеева Е. А. Заякина А. В. Развитие норвежского общества в период ранней индустриализации и урбанизации в 1830–1880 гг., Наукосфера, № 11 (1). 2022. С.169.

² Amundsen A. National museums in Norway. Building national museums in Europe 1750–2010: Conference proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity politics, the uses of the past and the European citizen, Sweden, 2011. P. 659.

³ Eilertsen L. Freedom loving northerners: Norwegian Independence as narrated in three National Museums. Great Narratives of the Past. Traditions and Revisions in National Museums, № 4. 2011. P. 179–216.

⁴ Aall H. Norsk Folkemuseum, 1894–1919. Trekk av dets historie, UIO. Kristiania: Boktrykkeri Kirstes, 1920. P. 74.

⁵ Christensen, A. L. Kunsten å bevare. Om kulturminnevern og fortidsinteresse i Norge. Oslo, Pax, 2011. P. 174.

Рукопись как визуальный объект в музейной экспозиции

Рукописи на выставках «От руки» в музее И. Бродского «Полторы комнаты» и «К слову. Еже писахъ – писахъ» в музее А. Ахматовой в Фонтанном доме выступают в качестве ведущих экспонатов, что расходится с традиционным восприятием текста как несамодостаточного объекта музейной экспозиции. В статье рассмотрены особенности репрезентации рукописи в данных выставочных проектах, а также специфические свойства рукописного текста, делающие возможной его интерпретацию как визуального объекта, подлинного, уникального результата телесной практики, документа, фиксирующего творческий акт.

Ключевые слова: рукопись, экспонат, музейные выставки, «Полторы комнаты», музей А. Ахматовой в Фонтанном доме

Yulia E. Kazakova

The manuscript as a visual object in the museum exposition

Manuscripts represented as leading exhibits at the “By hand” by J. Brodsky Museum named “In a Room and a Half” and “To the word. What I have written, I have written” by A. Akhmatova Museum in the Fountain house. This point contradicts the traditional perception of the text as a non-self-sufficient object of the museum exposition. The article examines representation features of the manuscript in these exhibitions. Specific characteristics of the handwritten text making it possible to interpret it as a visual object, an authentic, unique result of bodily practice, a document recording a creative act are considered.

Keywords: manuscript, exhibit, museum exhibitions, “In a Room and a Half” museum, A. Akhmatova Museum in the Fountain house

Традиционно текст (книга, газета, рукопись, автограф и т.д.) не становится ведущим объектом музейной экспозиции. Считается, что такой экспонат недостаточно аттрактивен, его информативная составляющая может быть снижена из-за неразборчивого почерка автора, а практика чтения же не соотносится с особенностями экспозиционного пространства, тяготеющего к визуальным образам. Поэтому часто текст выступает лишь как дополнительный объект, документ-подтверждение вещественного. Однако существуют выставочные проекты, обращающиеся к тексту как к основному объекту: «От руки» в музее И. Бродского «Полторы комнаты» (9 июня – 8 июля 2023 г.) и «К слову. Еже писахъ – писахъ» в музее А. Ахматовой в Фонтанном доме (23 июня – 24 сентября 2023 г.). Интересно, что обращаются они к тексту именно рукописному, который несет в себе ряд характеристик, отличающих его от текста печатного.

Как уже отмечалось, рукописный текст в силу индивидуальных особенностей почерка сложнее прочесть – его восприятие походит, скорее, не на чтение, а на рассмотрение, что позволяет, наряду с обозначенными И. Кантом¹ информационным (текст как речь) и материальным (текст как физический объект), выделить еще и визуальный компонент. Важно, что визуальный компонент считывается прежде информационного: рассматривающий рукопись сначала видит почерк автора как набор графем, потом часть букв распознает (этому способствует сочетаемость букв, их расположение), часть подставляет интуитивно за счет избыточности языка и, таким образом, «выводит» смысл написанного². Возможность взглянуть в почерк писателя открывает новые слои осмысления текста. В. Хлебников отмечал, что «почерк писателя настраивает душу читателя на одно и то же число колебаний»³, что способствует более глубокому пониманию автора. Однако визуальный компонент рукописного текста может восприниматься автономно от информационного, формируя собственную систему смыслов, свой язык. Так, в статье «Буква как таковая», написанной В. Хлебниковым совместно с А. Крученых, утверждалось, что «почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю, независимо от слов»⁴. Проблема знака как вторичного элемента в восприятии

осмыслялась и в области искусства. В 2011 г. в журнале «Транслит» был опубликован арт-проект «Период полураспада знака», представляющий собой «визуальные переводы» – асемически переписанные стихотворения В. Маяковского, М. Цветаевой, В. Хлебникова, В. Некрасова⁵. По мысли авторов, поэтическую манеру и звучание стихов можно передать графически, без употребления слов и даже прочувствовать настроение текста более полно, чем это возможно с помощью языка естественного. Художники выводят на первое место поэтику почерка: знак распадается, но сохраненный визуальный ритм делает текст узнаваемым.

Кроме того, визуальное восприятие рукописи позволяет провести любительское графологическое исследование и сопоставить почерк писателя с его почерком литературным, с собственными представлениями о его характере. Особенно наглядно различие почерков и их соотношения с художественным стилем автора представлены на выставке в музее А. Ахматовой: широкий, размашистый почерк Б. Пастернака коррелирует с его внешним обликом («огромные глаза, пухлые губы, взгляд горделивый и мечтательный, высокий рост, гармоничная походка, красивый и звучный голос»⁶), тогда как убогий, ровный, мелкий почерк М. Цветаевой диссонирует со «стихами, которые рвутся».

Помимо текста, рукопись часто содержит рисунки автора. Рисунки вообще, по мысли Ж. Деррида, «имеют некоторое отношение к ослеплению»⁷, связаны более с обращением к памяти, прозрением «внутреннего ока» рисующего, чем с тем, что он видит перед собой. Рисунки в рукописях, как правило, лишены нарратива, абстрактны, механистичны. Они представляют собой своеобразную «перекодировку» написанного, а процесс их возникновения близок к возникновению сновидений как «автоматической проекции мыслительных операций в режиме работы мозга»⁸. Так, на выставке в «Полутора комнатах» была представлена черновая тетрадь И. Бродского 1964 г., которая, наряду с текстом, несет в себе рисунки: женские профили, автопортрет, разнообразно сплетенные буквы «М» и «Б» и др., что дает понимание направления мыслей поэта.

Показ черновика (равно как и личного дневника, письма, записок) относящегося к категории непубличного, изначально не предназначенного для многих, осложняется вопросом этичности. Однако обращение к черновым рукописям – один из немногих способов показать творческий процесс. Литературные экспозиции часто обвиняют в том, что они показывают не «то, что литература есть», а «быт писателя, в котором она рождается»⁹, сохраняют лишь вещи-свидетели творческого акта. Черновая рукопись же с множеством пометок, исправлений, рядов слов с поиском нужного и есть творческий акт. Так, на выставке в музее А. Ахматовой представлена машинопись с рукописными правками «Поэмы без героя». В одной из строк слово «темнота» зачеркнуто и заменено словом «мрак»: черновик позволяет увидеть невозможный в беловом варианте переход автора от темноты к мраку, фиксирует процессуальность им пережитого.

Зачеркнутое печатное слово и заменяющее его рукописное побуждают к размышлению об их соотношении. В отличие от тиражируемого печатного текста рукопись уникальна, подлинна, физически хрупка, хотя в культуре закрепились и обратная мифологема рукописи как нерушимого: «рукописи не горят», «что написано пером – не вырубишь топором». Действительно, некоторые экспонаты выставки в Фонтанном доме постулируют превосходство рукописного над печатным: представлены экземпляры изданных книг А. Ахматовой, в которые ее рукой часто поверх заклеенных страниц со стихотворениями «Песня мира» и «Так говорят дети», созданных в попытке спасти сына от ареста, вписаны стихи, невозможные к появлению в печати как «идеологически вредные». Интересно, что характерный для А. Ахматовой наклон строк («вы напишите о нас наискосок»¹⁰) усиливает ощущение их «вписанности» в книгу, натужной устремленности вовнутрь, к ее центру.

Хотя текст и является основным экспонатом упомянутых выставок, он лишен самостоятельности. Кураторы проектов, не считая рукопись самодостаточным визуальным объектом, видят в показе такого предмета проблему, требующую решения. В «Полутора комнатах» таким решением становится вербальный компонент: посещение выставки невозможно без сопровождения куратора-экскурсовода. Витрины-образы обыгрывают роль письменного стола в создании рукописи, его мифологему как находящегося на грани духовного и материального: свидетеля, иногда даже соучастника творческого

акта и футляра, охранителя рукописи, имеющего телесную связь с автором (см., например, цикл М. Цветаевой «Стол»).

Важной составляющей этой выставки является практика переписывания текста. На экспозиции представлены не столько оригинальные рукописи (хотя, и они тоже, например, впервые показанные черновые тетради И. Бродского), сколько их списки советского времени – переписанные на обрывках листов, в школьных тетрадях тексты неподцензурных поэтов. Посетителям предлагается создать свой экспонат, переписав любой текст И. Бродского из предложенных книг и закрепив его на стене. Процесс переписывания понимается здесь не только как копирование, тиражирование оригинальной рукописи, но и как углубленное осмысление текста, проживание его через собственное тело.

Решение пространства выставки в музее А. Ахматовой в большей степени обнаруживает недоверие к рукописи как к самостоятельному визуальному объекту. Зал наполнен витринами-макетами (наподобие макетов сценических декораций в музеях театров), формирующими своеобразный театр рукописей. Рукопись размещена не на плоскости, а в пространстве витрины, в ее центре. Окружают тексты используемые и для театральных макетов предметные миниатюры: стул, рояль, пустая вешалка, бутылки, упавшая люстра, лодка и др. Иногда композиция дополняется фоновыми изображениями, ассоциативно связанными с автором, например, витрина с рукописью М. Волошина содержит разорванный холст с изображением античных руин, что наводит на конструирование связи «М. Волошин – Коктебель» и, возможно, шире: «руины – разрушение страны, культуры как трагедия XX в.». Вопрос целесообразности подобного оформления витрин можно считать дискуссионным. С одной стороны, рукопись буквально оказывается на сцене, но не получает главной роли: предметы вокруг нее наращивают контекст, формируют систему образов и, тем самым, не показывают саму рукопись, а заслоняют ее, снижая ее ценность до объекта-части инсталляции, в результате чего стремление усилить коммуникативность текста производит обратный эффект. Интересно, что стремление это не проявляется в этикетаже: он, как и на выставке в «Полутора комнатах», не несет в себе расшифровки рукописного текста, не дублирует его, а лишь называет автора, время создания, материалы и описывает исторический контекст. С другой стороны, предметные миниатюры, не являясь прямой иллюстрацией текста, определяют смысл разыгрываемого события, встраивают его в систему визуальных образов и, тем самым, побуждают к рассматриванию рукописи, являющейся, в свою очередь, формой визуализации вербального, отличной от иллюстрации.

Стоит отметить, что данные выставочные проекты появились в эпоху, когда от руки люди почти не пишут. Подтверждая тезис М. Фуко о дистантной актуализации культуры¹¹, можно предположить, что именно устаревание повседневной практики делает возможным ее романтизацию, эстетизацию, переозначивание в область визуального. Упомянутые выставочные проекты являются своеобразным переворачиванием концептуалистских практик 1960–1970-х гг., связанных с использованием визуальных объектов в качестве слов, формирующих в определенных экспозиционных пространствах некое высказывание, текст. Главное высказывание данных выставок – ностальгия по покидающей культуру современности рукописной традиции – формулируется же за счет текстов, выступающих в качестве визуальных объектов.

Таким образом, идея несамодостаточности рукописи как экспоната связана с игнорированием возможности интерпретации ее визуального компонента. Ценность рукописи как подлинного, уникального результата телесной практики, формирующей особую связь между автором и текстом, утверждающей ее вещность, усиливается в некоторых случаях возможностью фиксации мыслительного, творческого процесса, особенно значимого, если личность автора важна для читающего. Сочетание данных свойств рукописи делает возможным ее репрезентацию в качестве ведущего экспоната.

Примечания

¹ Кант И. Сочинения. В 8 т. Т. 6. М.: Чоро, 1994. С. 319.

² Бреусова Е. И. К проблеме распознавания рукописного текста // Вестник ЮУрГГПУ. 2017. №1. С. 90–91.

³ Хлебников В. Комментарий к стихотворению «С утробой медною верблюд» // Велимир Хлебников. Собрание сочинений. Т. 2. М.: ИМЛИ РАН «Наследие», 2001. С. 201.

- ⁴ Собрание произведений Велимира Хлебникова / Под общей редакцией Ю. Тынянова и Н. Степанова. Т.5 Ленинград: Изд-во писателей в Ленинграде, 1933. С. 248.
- ⁵ Самигулина Е., Ильющенко Ю. Период полураспада знака // Транслит. 2011. №9. С. 28–32.
- ⁶ Анненков Ю. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. В 2 т. Т. 2 / Портр. Ю. Анненкова. Москва: Худож. лит., 1991. С. 152.
- ⁷ Цит. по: Гайнутдинов Т. Р. Ослепление и истоки рисунка // Философия и культура. 2020. №7. С. 3.
- ⁸ Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. Москва: Индрик, 2008. С. 109.
- ⁹ Майоров А. В., Климов Л. А. Литературные музеи – хранители нематериального культурного наследия // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2011. №4. С. 181.
- ¹⁰ Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. Т.1 Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 2001. С. 178.
- ¹¹ Загидуллина М. В. Исход культурных практик из повседневности в область медиаискусства: об эстетизации плохого почерка // ТАе. 2019. №1 (3). С. 67.

С. Е. Кузнецова

Коллекция западноевропейского кружева в экспозиции Государственного Эрмитажа

В статье представлен аналитический музейный маршрут по залам Государственного Эрмитажа с указанием принципов и форм презентации уникальных образцов исторического кружева среди других экспонатов комплексной художественной экспозиции. Этот анализ проявляет новые смыслы в истории кружева и его место в культуре Западной Европы. Контекстуализация как метод музейного исследования дополняется сравнительным анализом произведений живописи из коллекции музея, которые рассматриваются как изобразительный источник по истории кружева.

Ключевые слова: западноевропейское кружево, изделия из кружева, музейный маршрут, комплексная музейная экспозиция

Sofya E. Kuznetsova

Collection of Western European lace on display at the State Hermitage Museum

The article presents an analytical museum route through the halls of the State Hermitage Museum with an indication of the principles and forms of presentation of unique samples of historical lace among other exhibits of a comprehensive art exposition. This analysis reveals new meanings in the history of lace and its contextual connections in the culture of Western Europe. Contextualization as a method of museum research is complemented by a comparative analysis of paintings from the museum's collection, which are considered as a pictorial source on the history of lace.

Keywords: western European lace, lace products, museum route, complex museum exposition

Кружево – вид декоративно-прикладного искусства, развитие которого можно проследить с конца XV в. Коллекция Западноевропейского кружева формировалась в Музее Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица. Западноевропейская коллекция кружев и кружевных изделий в Государственном Эрмитаже была сформирована после Великой Октябрьской революции. В Эрмитаже собрание расширилось с помощью частных коллекций. В состав собрания входят работы из Италии, Бельгии, Франции, Англии и Испании. В каждой стране использовалась своя техника изготовления, со временем техники видоизменялись.

В Государственном Эрмитаже нет залов, посвященных исключительно кружевному ремеслу. В основе многогранной коллекции музея кружево демонстрируется в разных залах, витрины с декоративно-прикладным искусством встроены в художественную экспозицию. Кружевные изделия закрыты от воздействия света, некоторые экспонируются в затемненных залах. В музее складывается своеобразный «маршрут», при открытии витрины с кружевом происходит сопоставление представленных образцов с живописью, а также с портретными бюстами. В венецианском зале выстраивается визуальная и смысловая взаимосвязь кружева, стекла и кожаных изделий: постоянно создается переключка орнаментальных мотивов в разных видах декоративно-прикладного искусства. Таким образом, залы комплексного художественного музея представляют кружево и в искусстве, и в культуре.

Начинает свой путь «кружевной маршрут» в залах с декоративно-прикладным искусством Европы XV–XVI вв. Первые образцы были созданы в XV–XVI вв. Такие изделия выполнялись в самых простых техниках кружевного ремесла «ришелье» и «ретичелла». Кружевоплетение начало развитие в странах Западной Европы в XV в. До него существовали всевозможные вариации ажурной вышивки, которые по характеру исполнения находились между вышивкой и кружевом.¹ Первоначально кружево применяли для украшения церковных предметов. Наиболее близким изделием к кружеву был узор, который выполнялся в технике выдёргивания отдельных нитей из полотна с целью получения квадратных отверстий для дальнейшей их обшивки и отделки. Данная техника изготовления называлась шов по прорези. Самыми известными вариациями из-

делий XVI в. в этой технике являлись «ришелье» и «ретичелла». В Италии выпускались сборники изображений для вышивок с использованием данных техник: одна из первых подобных книг была издана в 1587 г.

«Ришелье» – техника, при которой вышивка контура узора происходила с использованием особого шва «пико», а между узорами находилось вырезанное пространство. В работе преобладали растительные орнаменты в виде лепестков, плющей и других изображений. Позже на кружевах стали фигурировать изображения людей, животных или птиц, а также использовать библейские и мифологические сюжеты. «Ретичелла» – наиболее сложная форма ажурной вышивки. Для изделия в этой технике нити частично убрались, остальное обшивалось петельным швом и декорировалось узором. Орнамент применялся в виде четких линий и геометрических узоров. Позднее на основе данной техники выделяются два способа изготовления кружевных изделий – шитое (игольное) и плетеное. Предполагают, что переход к шитому и плетеному кружеву произошел для изготовления декоративных элементов на костюмах, которые могли бы перешиваться с одной вещи на другую. Условные геометрические изображения на изделиях являлись узнаваемой чертой итальянского кружева, которое отличалось от натуралистического декора кружевных изделий Франции, Фландрии и Англии².

В стенах Государственного Эрмитажа кружевные образцы в самых ранних стилях находятся в зале «Декоративно-прикладное искусство Венеции XV – XVI веков». В экспозиции находятся образцы драгоценных тканей, кружевные изделия, работы из металла, бронзовая мелкая пластика, а также предметы из венецианского стекла. Здесь представлен образец кружева «Ретичелла с геометрическим узором»³ изготовлен в одной из ранних техник на территории Италии в XV в. Изделие выполнено в технике петельного шва, который задекорирован орнаментом в виде кругов, в центре которых плетение, напоминающее ажурную снежинку.

Переход к плетеному кружеву произошел в связи с использованием специальных деревянных палочек «коклюшек». На них наматывались нити, которые подвешивались к подушке с изображенным рисунком. Орнамент получался с помощью переплетения нитей между собой. Считается, что плетеное кружево зародилось в портовых городах Италии. Большинство местных жителей занимались рыбной ловлей, а женщины чинили рыболовные сети. Существует версия, что именно на основе этого занятия сформировалось плетеное кружево. Наиболее известные шитые кружевные изделия изготавливались в Италии (Венеция), Франции (Алансон, Аржантан), плетеные в Италии (Генуя, Милан) и Фландрии (Брюгге, Брюссель).

Венецианское кружево тесно связано с изделиями из стекла и тиснениями по коже. Выставка «Фантазии в нитях. Кружево и стекло Западной Европы XVI–XIX веков», проходившая в Синей спальне Государственного Эрмитажа (20.02.2018 – 26.08.2018)⁴, подчеркнула взаимосвязь двух ремесел, обозначила переплетение и соотношение их декоративных признаков. В кружевных изделиях нить выступает в роли главного материала, из которого оно изготавливается. В изделиях из стекла нить является главным декоративным элементом. Орнаменты отличаются большим количеством вариаций, но в основе содержат одинаковые геометрические формы: круг – от розеток до звезд; и полосу – прямую, или волнистую, в виде завитков и бантов. В стекле и кружеве нить является одним из элементов создания орнамента. На выставке можно было наблюдать перемещение и заимствование знаменитых декоративных элементов в разных ремеслах.

Следующими залами в «кружевном маршруте» являются комнаты «Итальянского кабинета». В залах находятся более сложные изделия итальянского кружева. Образцы находятся в витринах, которые интегрированы в художественную экспозицию и защищены от прямого попадания солнечных лучей. Изделие из тонкого льняного венецианского кружева XVI в.⁵ заметно отличается от ранних образцов. Работа более сложная по технике, в ней больше воздушности, появляется детально проработанный цветочный мотив.

Экспозиция Государственного Эрмитажа также показывает влияние развития кружевного ремесла на моду и предметы гардероба через костюмы на портретных полотнах. Модные изделия венецианского исполнения считались признаком богатства и достатка в королевских европейских домах. Итальянское кружево очень ценилось и за пределами страны. В большом объеме вывозилось в соседние европейские страны. Помимо кружева, произведенного в Венеции, ценились гипюры из золотой и серебряной

нити, изготовленные в Генуе. Стиль шитого венецианского кружева являлся образцовым для ряда европейских стран. Вырос спрос на изделия при королевах Екатерине и Марии Медичи. Франция создавала свои кружевные работы на основе эталонных итальянских изделий. В XVII в. во Франции была мода на итальянские гипюры, которые ввозили в страну за огромные денежные средства. Ко второй половине XVII в. мастерицы стали изготавливать шитые иглой кружева, которые были похожи на венецианские изделия. В 1667 г. ношение и ввоз импортного кружева запрещается на государственном уровне. Итальянские и Фламандские кружева, которые находились во Франции, публично сжигались. Министр финансов Франции Жан-Батист Кольбер выдвинул район Алансон центром производства кружевных изделий. Была основана королевская кружевная мануфактура в замке Лорнэ и отправлено в него 30 итальянских рукодельниц⁶. Венецианские кружевницы должны были передать техники изготовления французским работницам. После венецианская республика отследила уехавших кружевниц и вернула их на родину. Французские рукодельницы к тому моменту переняли искусство шитья кружевных изделий. Новейшее французское кружево получило название «Point de France». Орнамент французских гипюров был более изящным и имел более мелкий рисунок. Стали изображаться сложные композиции из фигурок людей, амуров, различных завитков и растительных мотивов. Изображения для французских кружев выполнялись художниками-орнаменталистами, в том числе Жаном Береном, Луи Булоном, Франсуа Бонеме де Фалезом, позднее Франсуа Буше.

Вместе с Францией начинает развиваться производство кружева во Фландрии. Считается, что Фландрия является местом изготовления именно плетеного кружева. В XVI в. здесь было популярно кружево с геометрическим рисунком, к XVII в. распространяются безрельефные плетеные гипюры с мелким орнаментом. Фламандские кружева были известны тем, что отличались тонкостью. Использовались льняные нити, которые изготавливались в темных сырых подвалах, благодаря этому они получались невесомыми и эластичными. Для их изготовления были важны нежные руки, поэтому пряли молодые девушки и маленькие девочки. В городе Бенш во Фландрии изготавливалось тончайшее кружево, орнамент образовывался переплетением нитей, а фон из узорных сеток. Узор сетки фона схож со звездочками снежинок и имеет название «fond de neige» – снежный фон.

Изделия из Фландрии в «кружевном маршруте» соседствуют с изделиями из Италии в зале «Искусства Италии эпохи Возрождения XVI веков». Здесь в витрине демонстрируется кружевная накидка, изготовленная в Брюсселе в технике «снежный фон»⁷. Накидка могла играть роль самостоятельного аксессуара, а также использоваться для декора платья и пришиваться к нему. Гипюр безрельефный и изготовлен с помощью коклюшек. Орнамент изделия напоминает множество маленьких ажурных снежинок, расположенных на сетчатом фоне.

Самым важным достоянием кружева является его сильное влияние на европейскую моду. Изделие, которое было изготовлено ручным трудом, использовали в качестве декорирования самых роскошных нарядов, начиная с XVI в. Одежда четко определяла статус владельца и уровень его достатка. Высшие слои общества подчеркивали свое состояние и изысканный вкус аксессуарами и одеждой, декорированной кружевом. Тот человек, который «нес на себе» более интересный орнамент сразу становился примером для подражания⁸. Главными центрами моды в Италии в XV в. была Флоренция, в XVI в. Венеция. Для изготовления одежды использовались дорогие материалы, такие как шелк, бархат, одежда покрывалась вышивками. Ткань, из которой изготавливалась одежда для знати, была украшена семейными гербами. Декор венецианского шелка сочетает в себе традиционные мотивы наряду с восточными орнаментами из-за долговременных торговых связей с Византией. Моду диктовали высшие слои общества. Образ человека больше демонстрировал имущественное положение, нежели его социальный статус⁹.

Первыми простейшими образцами гипюра украшали большие накрахмаленные воротники, также манжеты на рукавах рубаш, фартуки, носовые платки, столовые скатерти и салфетки. Примеры воротников, манжет и другие декоративные элементы костюма изображены на многих портретах старых мастеров европейской живописи в коллекции Государственного Эрмитажа. В предлагаемом «маршруте» по музею они соединяются с кружевными образцами, которые находятся в соседних залах и создают более полное и детальное представление о моде XVI–XVII вв.

Полотно «Портрет мужчины с перчатками в руках», написанное Николасом Элиасом в 1630 г., поступило в коллекцию музея в 1896 г. Портретируемый изображен в костюме начала XVI в. Его камзол представляет собой зауженную куртку, которая чаще всего закрывалась на пуговицы. У колета был стоячий воротник, у плеч для визуального расширения линии груди надшивались валики или крылышки. Важнейшей частью костюма являлась фреза – пышный накрахмаленный воротник, который использовался в костюмах разных сословий. Ее прототипом была сборка возле воротника рубашки. Белая накрахмаленная фреза была главным символом изысканности и элегантности костюма. На манжетах мужчины изображены кружева первоначального фламандского гипюра, с безрельефным мелким плетением. В то же время начинают использоваться вязаные чулки-трико, которые появились из-за создания вязальной машины.

XVII в. – вершина абсолютистской монархии, когда происходит развитие в экономике, политике, социальной сфере. Державами абсолютизма являлись Испания и Франция. В первой половине века Франция была участником тридцатилетней войны, которая повлияла на модные тенденции того времени¹⁰. На известном полотне Рембрандта «Портрет молодого человека с кружевным воротником» (1634г.) изображен мужчина в западноевропейском костюме начала XVII в. Можно отметить сильное влияние французской моды на его внешний вид. Мужской костюм в начале века стал более широким и комфортным в носке, фигуру подчеркивала завышенная талия и узкие длинные панталоны. На портретах часто фигурировали длинные несобранные волосы и фетровые шляпы. Дворяне носили тонкие опущенные вниз усы. Важной деталью мужской моды являлась белоснежная рубашка, рукава которой были обрамлены кружевом. Эта рубашка также отличалась большим отложным воротником, который лежал на плечах. Чаще всего воротник украшался легким, роскошным дорогостоящим кружевом. Воротник мужчины на картине состоит полностью из кружева. Кружево изготовлено из тонкой льняной нити и образует собой растительные орнаменты. Образец похожего воротника находится в коллекции Государственного Эрмитажа. Кружевной воротник, изготовленный во Фландрии в городе Бенш¹¹, состоит из двух частей. Верхняя часть – основа, состоит из тонкой полупрозрачной льняной ткани, нижняя из плетёной сетки с растительным орнаментом. Работа выполнена в XVII в. и служила украшением мужского гардероба.

На «Женском портрете» 1649 г. Бартоломеуса ван дер Хелса (1613–1670), видно, что для отделки платья также использовались виды кружева из золота и серебра. В музее находится кружевной образец с использованием серебряной нити¹². Кружево из металлических нитей выполнялось с более простым узором. Льняная нить оборачивалась тонкой расплющенной проволокой. После чего нить становилась гибкой и эластичной, и с помощью нее изготавливалось кружево. На костюме женщины много декоративных элементов в виде бантов и лент, платье выполнено из атласной яркой ткани.

В эстетике второй половины XVII в. кружево должно было являться декором для всех предметов мужского костюма. Пик популярности кружева связывают с правлением французских королей Людовика XIV (1643–1715) и Людовика XV (1715–1774). Этапоном, в том числе и мужской моды, для всей западной Европы выступала Франция. Основным изделием, которое получило развитие, был «версальский» костюм, рукава которого декорировались манжетами, изготовленными из кружевных лент. Максимальная живописность мужского костюма и нижнего белья относится к «третьему периоду версальских мод» (1685–1715 гг.). Основными покупателями кружева были мужчины. В это время изменялись техники изготовления шитого кружева, становятся популярны образцы, произведенные Королевской мануфактурой.

На портрете Людовика XV, написанном в 1773 г. Томиром¹³, представлены характерные черты мужского облика второй половины XVIII в. Главной деталью костюма выступает белая рубашка с кружевной отделкой манжет. Рукава рубашки взбивали и закрепляли в нескольких местах шелковыми лентами. Панталоны в это время были широкими и объёмными, их завязывали над коленом. Внизу были белые шелковые чулки, с канонами – кружевными отворотами. На изображении короля виден необычный предмет гардероба в виде юбки. Объёмный костюм начали расширять новой вещью – юбкой, имевшей название ренграв. Ренграв носился поверх панталон,

чтобы под ним были видны кружевные оборки на чулках. Модной прической того времени чаще всего выступал белый парик. Костюм украшался множеством бантов, кружевных лент, дополнялся перчатками и драгоценностями. На шее находился кроат-галстук, сделанный из гипюра, который завязывался в виде банта. Наиболее востребованным кружевом Королевской мануфактуры было кружево Алансон. Чаще всего для декорирования костюмов высших слоев общества использовали этот гипюр. Он являлся самым кропотливым в изготовлении, поэтому был одним из самых дорогих.

Таким образом, залы Государственного Эрмитажа достаточно полно представляют историю кружевного ремесла и место кружева в западноевропейском костюме. В экспозициях комплексного художественного музея разворачивается один из возможных «маршрутов», с помощью которого кружево отображается с разных сторон и представляется в контексте истории искусства и культуры. Маршрут выстраивается по принципам дополнения и взаимного комментирования, который раскрывается не сразу, требует внимательного соотношения и рассмотрения живописи и локально расположенных в витринах образцов исторического кружева. Внимание к этому соотношению не прочитывается при первом знакомстве с экспозицией, но раскрывается при неоднократном посещении, создавая сложные формальные и контекстуальные связи различных аспектов художественной культуры и изобразительного искусства, которые может представить музейная экспозиция.

Примечания

¹ Шапиро Б. Л. История кружева как культурный текст. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. С. 25–26; 44.

² Александрова Е. Д. Ришелье как один из особенных видов кружева // Научно-практический электронный журнал «Аллея Науки». 2021. №7 (58). URL: https://alley-science.ru/domains_data/files/2july2021/RIShELE,%20KAK%20ODIN%20IZ%20OSOBENNYH%20VIDOV%20KRuzhEVA.pdf (дата обращения 08.11.2023).

³ Кружево «Ретичелла» с геометрическим узором. Италия. XVI в. Государственный Эрмитаж. URL: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/11.+textiles%2c+tapestry/282631> (дата обращения 08.11.2023).

⁴ Выставка «Фантазии в нитях. Кружево и стекло Западной Европы XVI – XIX веков». 20.02.2018 – 26.08.2018 г. Государственный Эрмитаж URL: <https://youtu.be/vrgOGgZ0hk4?si=KHdnX5pZpqjZy68L> (дата обращения 08.11.2023).

⁵ Венецианское кружево с цветами в узор, Италия, XVII в. Государственный Эрмитаж. URL: <https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/282639?query=Венецианское%20кружево%20с%20цветами%20в%20узоре&index=0> (дата обращения 08.11.2023).

⁶ Бирюкова Н. Ю. Западноевропейское кружево XVI–XIX вв. Санкт-Петербург: Издательство государственного Эрмитажа, 1959. С. 10.

⁷ Накидка плетеного «фламандского» гипюра XVII в. Государственный Эрмитаж. URL: <https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/245600?query=кружево%20фландрия&index=11> (дата обращения 08.11.2023).

⁸ Герасименко И. И., Логунова А. Д. Отделка делает костюм // Сборник научных трудов XVII Международной конференции, XV Международного конкурса научных и научно-методических работ. ФГБОУ ВО «МГУТУ имени К. Г. Разумовского (Первый казачий университет)». 2020. С. 156. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44599827> (дата обращения 08.11.2023).

⁹ Лекет Х. Кружево как искусство в эпоху машинного производства // Теория моды: одежда, тело, культура. 2020 № 4 (58). URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_46239817_25870797.pdf (дата обращения 08.11.2023).

¹⁰ Киреева Е. В. История костюма: Европейские костюмы от античности до XX века. 2-е изд. Москва: Просвещение, 1976. С. 76–80.

¹¹ Воротник из кружева. Фландрия (Бенш). Сер. XVII в. Государственный Эрмитаж. URL: [https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/283161?query=Воротник%20из%20Бенша%20\(Фландрия\).%20XVII%20в.%20&index=0](https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/283161?query=Воротник%20из%20Бенша%20(Фландрия).%20XVII%20в.%20&index=0) (дата обращения 08.11.2023).

¹² Кружево металлическое. Италия, Генуя. XVII в., Государственный Эрмитаж. URL: <https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/291522?query=Кружево%20металлическое,%20Италия,%20XVII%20в.&index=1> (дата обращения 08.11.2023).

¹³ Томир. Портрет Людовика XV. 1773. URL: <https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/37609?query=портрет%20людовика%20xv&index=0> (дата обращения 08.11.2023).

А. М. Прохорова

Выставочная практика музеев моды

В статье представлен анализ экспозиционной деятельности музеев моды на примере музея Ив Сен-Лорана в Париже и музея МоМу в Антверпене. Рассматривается, в какой мере сохраняется традиционная для подобных музеев фокусировка внимания на темах по истории и типологии предметов гардероба и ретроспективных выставках дизайнеров костюма. Определяется, каким образом утверждается новая проблематика, связанная с социокультурной динамикой, наиболее влияющей в актуальной международной выставочной практике.

Ключевые слова: музеи моды, выставки в музеях моды, демонстрация модных коллекций, мода, экспозиции музеев моды

Anna M. Prokhorova

Exhibition practice of fashion museums

The article presents an analysis of the exhibition activities of fashion museums on the example of the Yves Saint Laurent Museum in Paris and the MoMu Museum in Antwerp. It is considered to what extent the traditional focus for such museums remains on topics on the history and typology of wardrobe items and retrospective exhibitions of costume designers. It is determined how new issues related to socio-cultural dynamics, the most influential in the current international exhibition practice, are approved.

Keywords: fashion museums, exhibitions in fashion museums, fashion collections demonstration, fashion, fashion museum expositions

Мода как таковая прошла долгий путь к признанию правомерности её показа в музее. Изначально отношение музейных сотрудников к текстилю и декоративно-прикладному искусству было гораздо более трепетным, чем к предметам одежды¹. Различные показы костюмов устраивались с конца XVIII – начала XI вв. и развивались от музеев восковых фигур миссис Сэлмон и мадам Тюссо до таких крупных специализированных выставок, как Дворец костюма на Всемирной выставке в Париже 1900 г. Первоначально костюм экспонировался как артефакт социальной истории, зачастую экспозиции носили мемориальный характер. Когда история костюма стала отдельной отраслью науки, а мода превратилась в фактор развития экономики, музеи моды начали создаваться повсеместно. Первые выставки соответствовали принятым на тот момент стандартам и по большей части концентрировались на одном из двух аспектов: коммерческая прибыльность моды или описание декоративной эстетики костюма². На сегодняшний день по всему миру насчитывается около 300 музеев, посвящённых моде, костюму или текстилю, различных по профилю, форме управления и принадлежности³.

Музеи моды обладают уникальным профилем и яркой спецификой. Их коллекции могут включать в себя большой спектр предметов, начиная от эскизов ранних работ знаменитых дизайнеров, заканчивая эксклюзивными предметами обуви, аксессуарами и так называемыми моделями «от-кутюр», единственными в своем роде. В данной статье представлен анализ экспозиционной деятельности музеев моды на примере двух европейских институций, сыгравших немаловажную роль в развитии этого феномена: музея Ив Сен-Лорана в Париже и музея МоМу в Антверпене. В ходе исследования ключевым стал вопрос об изменении тематики временных экспозиций: в какой мере сохраняется сегодня традиционная для подобных музеев фокусировка внимания на темах, связанных с историей и типологией предметов гардероба и ретроспективным показом творчества дизайнеров костюма; каким образом утверждается новая проблематика, связанная с социокультурной динамикой, определяющая актуальные тенденции современных выставочных проектов.

Известно, что выставки моды в музеях являются одними из самых посещаемых. Мода очаровывает, в связи с чем в обществе появляется естественное желание получить

информацию о ней из наиболее проверенных и авторитетных источников, какими и являются музеи. При попадании в институцию, в ходе исключения из товарной среды, мода, вписанная в нарратив музея, наделяется новыми смыслами и статусом искусства, обретает цельность и значительность, которых она не имела в коммерческой сфере. Тем не менее, встречаются музеи, предпочитающие придерживаться коммерческого аспекта, как наиболее точно представляющего реалии модной индустрии.

Например, музей MoMu в Антверпене с момента своего открытия в 2002 г. и по настоящее время стремится сохранять связь с «системой моды»⁴. Этот ориентир проявляется в его политике: выставки проводятся только временные, в соответствии с сезонностью индустрии – раз в полгода. Костюмы персонала, который работает на выставке, соотносятся с тематикой демонстрируемых коллекций. Также во время недели моды музеем приобретаются новые предметы одежды для расширения и развития музейного собрания. Что касается тематики самих экспозиций, MoMu демонстрирует уникальность концепций и нестандартные приемы показа уже с дебютной выставки «Закулисье: собрание первое» (Selection 1: Backstage, 21.09.2002–16.02.2003). Эта выставка была задумана как демонстрация образцовой коллекции, с помощью которой публика должна была познакомиться с собранием и архивами музея в рамках сценографии, созданной бельгийским дизайнером Бобом Верхелстом⁵. Основной концепцией выставки куратор выбрал образ музейного хранилища, атмосфера которого была воссоздана на экспозиции. Большое внимание было уделено условиям, при которых элементы одежды смогут сохранять свой внешний вид. На экспозиции костюмы, разделенные по секциям (детский, женский, мужской, праздничный, траурный и т.д.) в соответствии с цветами были представлены на манекенах, расставленных так, чтобы у зрителя одновременно создавалось впечатление помещения хранилища и имела возможность рассмотреть все детали. Менее эффектные и значимые костюмы, а также аксессуары и обувь находились в коробках, распределенных вокруг манекенов. Кроме того, по замыслу Верхелста, максимально возможное количество экспонатов находилось вне застекленных витрин, что позволяло уменьшить психологическую дистанцию между экспонатами и зрителем, предоставляя возможность прикоснуться к ранее скрытому. Таким образом, музей посредством дебютной выставки продемонстрировал новый взгляд на показ образцов моды, который стал определяющим для его последующей деятельности.

Не менее интересным для рассмотрения представляется музей Сен-Лорана в Париже, который располагается в помещении бывшего дома высокой моды, где дизайнер провел почти тридцать лет, разрабатывая коллекции с 1974 по 2002 гг. Закономерно, что музей сосредоточен на личности кутюрье; исторический контекст и само место его расположения отражается на деятельности и нарративе музея. Помимо своей монографической темы, музей стремится обратиться к истории двадцатого века в ее соотношении с традициями высокой моды. Ив Сен-Лоран был единственным дизайнером своего поколения, который хранил свои работы в архиве с момента основания собственного модного дома, благодаря чему коллекция музея считается по-настоящему величайшей и уникальной в мире высокой моды и насчитывает около 34 000 единиц. Среди них текстильные изделия и аксессуары, рисунки, связанные с творческим процессом, ранние работы, относящиеся к детству Сен-Лорана, фотографии художников, коллекция документов и личные предметы. Особенностью коллекции является отличное состояние сохранности текстиля и аксессуаров. Не менее значима и коллекция графических работ: она состоит из эскизов Сен-Лорана, сделанных как для его коллекций высокой моды, так и для готовой одежды, для постановок мюзик-холлов, театра и кинофильмов. В этом музее также отсутствует постоянная экспозиция, а богатая коллекция фонда представляется посредством постоянно меняющейся череды тематических выставок⁶.

Регулярно в обоих музеях с момента открытия проводятся выставки с показом отдельных коллекций. Костюмы способны представлять историю определенных стилей, быть свидетельствами ушедшего прошлого, демонстрировать различные технические аспекты создания изделий, включая отделку и крой, – все это позволяет рассматривать одежду как символ культурных изменений. Такой подход определяет возможности демонстрации коллекций моды при осмыслении опыта прошлого в его художественных и социальных аспектах, а также при разработке новых интерпретаций. Примером выставки, тематика которой является достаточно классической для музеев моды, может

служить «Новая экспозиция для коллекции» (New Display for the Collection, Musée Yves Saint Laurent Paris, 12.02.2019–19.01.2020). Выставка, посвященная двум знаковым коллекциям, закрепившимся как одни из символов всего творчества Сен-Лорана: платьям «Мондриан» (Robe Mondrian) из коллекции «Осень-зима 1965» и костюмам, созданным в сотрудничестве с французской художницей Клод Лаланн «Осень-зима 1969». Экспозиция представляла собой сочетание контрастов. Платья «Мондриан» были расположены на манекенах-стойках в ряд на черном фоне, без дополнительных дизайнерских элементов, что концентрировало внимание зрителя на самих костюмах, акцентировало их самодостаточность. С другой стороны, сложные детализированные платья, сопровождаемые украшениями, созданные Сен-Лораном и Лаллан, сопровождались фотографиями с показов, декорациями в форме торжественных залов с грандиозными люстрами. Прием контрастного показа позволил представить обе коллекции как символические, сформировавшие уникальный образ творчества Ива Сен-Лорана и во многом определившие его влияние на мировую моду⁷.

Распространенным направлением экспозиционной деятельности музеев моды являются выставки, посвященные костюму различных регионов, разнообразию его художественных и конструктивных решений. Известно, что Ив Сен-Лоран часто обращался к образам традиционных костюмов Востока. На выставке «Ив Сен-Лоран: Мечты о Востоке» (Yves Saint Laurent: Dreams of the Orient, Musée Yves Saint Laurent Paris, 02.10.2018–27.01.2019) на серых платформах на фоне черных стен были представлены около пятидесяти моделей работы дизайнера, вдохновленных культурой Индии, Китая и Японии. Они экспонировались в соседстве с подлинными национальными предметами одежды, заимствованными у Национального музея восточных искусств (музея Гиме). Кроме того, на экспозиции демонстрировался архив цветных детализированных эскизов Сен-Лорана, относящихся к данной коллекции, а также на одной из стен в тридцати кубках, обтянутых красным бархатом с подсветкой, были представлены ювелирные украшения, дополняющие костюмы⁸.

Часто при создании выставок музеи моды фокусируются на персоналиях, относящихся к этой индустрии. Фотография неразрывно связана с модой: внешность культовых фигур моды и образы, созданные великими модельерами, дошли до нас именно благодаря модной фотографии; она же определяет облик модных журналов и художественных каталогов. Персональные выставки-ретроспективы, посвященные известным фотографам, как правило, акцентируют их вклад в развитие индустрии моды. Однако, в последнее время кураторы расширяют тематический диапазон персональных выставок, представляя диалоги и взаимосвязи между работами фотографов и поисками дизайнеров моды. Примером такого подхода может быть названа выставка «Ман Рэй и мода» (Man Ray and Fashion, MoMu, 22.04–13.08.2023): она объединила работы известного американского фотографа XX в. с фотографиями и костюмами современных модельеров, вдохновившихся его экспериментальными подходами⁹.

Не менее важным аспектом работы рассматриваемых музеев является социальная повестка, которая в данном случае реализуется на языке моды. Например, на выставке «За пределами желания» (Beyond Desire, MoMu, 25.02–14.08.2005) феномен желания рассматривался как визуальная идиома, которую в условиях глобализации и постколониализма перенимают друг у друга и по-своему трансформируют две культуры, африканская и западная¹⁰. Не менее интересной и актуальной являлась выставка «Свет мой, зеркальце-мода и психика» (Mirror Mirror-Fashion & the Psyche, MoMu, 08.10.2022–26.02.2023), в рамках которой изучались взаимосвязи между модой, психологией, представлением о себе и идентичностью; акцентировалось индивидуальное восприятие тела, поднимались темы дисморфофобии и других расстройств, существующих между модой и психологией¹¹. Социальная повестка служит неотъемлемой частью экспозиционной деятельности музеев моды в настоящее время. Кураторами затрагиваются не только глобальные и часто раскрываемые проблемы, но и представляющие большой интерес в конкретный момент у определенной аудитории: от положения женщины в современном обществе до проблем телесных трансформаций и ментального здоровья, которые активно исследуются в наше время.

Таким образом, можно сделать вывод, что музеи моды не ограничиваются лишь периодическим показом типовых коллекций или предметов определенной эпохи.

На примере деятельности представленных в статье музеев прослеживается, что сфера интересов институций заметно расширилась с течением времени. Помимо классических тем, принятых еще с момента зарождения музеев моды, они стали по-новому раскрывать личности дизайнеров моды, применяя не использовавшиеся до этого подобным образом методы.

Уникальность выставочных проектов музеев моды заключается в том, что, опираясь на вовлеченность моды в социокультурную динамику и ее непосредственную связь с опытом переживания и моделирования телесности, они могут обращаться к актуальным социальным темам, которые находят широкий отклик в обществе. Музей, интерпретируя предметы в соответствии со своим нарративом, наделяет их новыми смыслами, открывает для людей моду с иной стороны, показывая, что это не только элемент коммерческой индустрии или символ социальной статусности, но и способ трансляции идей, заложенных при создании костюма и модных коллекций. Современные выставки музеев моды детально исследуют историю вещей и людей, вовлеченных в индустрию моды и как ее создатели, и как потребители. Важным является и то, как музеям моды удастся в своей деятельности маневрировать, раскрывая различные аспекты обозначенной темы и связанных с ней персоналий, показывая их влияние на развитие культуры и общества. В связи с чем музеи моды и их выставочная политика представляют особый опыт, основанный на комбинировании классической художественной и историко-культурной проблематики и свободных, актуальных проектов, существенно расширяющих концептуальное пространство современной культуры.

Примечания

¹ Стил В. Музейное качество: мода на выставке // Теория моды: одежда, тело, культура. 2012. №24. С. 209–234.

² Петров Дж. Мода, история, музеи. Рождение музея одежды / Джулия Петров; пер. с англ. Т. Пирусской. Москва: Новое литературное обозрение, 2023. С. 21–22; 126–140.

³ Демиденко Ю. Б. Костюм в музее // Теория моды: одежда, тело, культура. 2009. № 11. С. 179–188.

⁴ Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. Москва: Издательство им. Сабашниковых, 2003. С. 20–23.

⁵ Страница выставки «Selection 1: Backstage» на официальном сайте музея MoMu. URL: <https://www.momu.be/en/exhibitions/selection-i-backstage> (дата обращения: 11.11.2023).

⁶ Официальный сайт музея Ива Сен-Лорана. URL: <https://museeyslparis.com/en/> (дата обращения: 11.11.2023).

⁷ Страница выставки «New Display for the Collection» на официальном сайте музея Ива Сен-Лорана. URL: <https://museeyslparis.com/en/exhibitions/musee-yves-saint-laurent-paris-1> (дата обращения: 11.11.2023).

⁸ Страница выставки «Yves Saint Laurent: Dreams of the Orient» на официальном сайте музея Ива Сен-Лорана. URL: <https://museeyslparis.com/en/exhibitions/asia-revee-yves-saint-laurent> (дата обращения: 11.11.2023).

⁹ Страница выставки «Man Ray and Fashion» на официальном сайте музея MoMu. URL: <https://www.momu.be/en/exhibitions/man-ray> (дата обращения: 11.11.2023).

¹⁰ Страница выставки «Beyond Desire» на официальном сайте музея MoMu. URL: <https://www.momu.be/en/exhibitions/beyond-desire> (дата обращения: 11.11.2023).

¹¹ Страница выставки «Mirror Mirror-Fashion & the Psyche» на официальном сайте музея MoMu. URL: <https://www.momu.be/en/exhibitions/mirror-mirror> (дата обращения: 11.11.2023).

М. И. Дьячкова

Юбилейная выставка как способ презентации и популяризации литературного наследия (на примере Всероссийского музея А. С. Пушкина)

В статье рассматриваются отличительные особенности юбилейной выставки как способа презентации и популяризации литературного наследия поэтов и писателей. На основе анализа нескольких выставочных проектов, которые проходили в разное время во Всероссийском музее А. С. Пушкина, статья раскрывает данные особенности.

Ключевые слова: юбилейная выставка, литературный музей, Всероссийский музей А. С. Пушкина

Maria I. Dyachkova

Anniversary exhibition as a way of presenting and popularizing literary heritage (using the example of the All-Russian Museum of A. S. Pushkin)

The article examines the distinctive features of the anniversary exhibition as a way of presenting and popularizing the literary heritage of poets and writers. Based on the analysis of several exhibition projects that took place at different times in the All-Russian Museum of Alexander Pushkin, the article reveals these features.

Keywords: anniversary exhibition, literary Museum, All-Russian Museum of Alexander Pushkin

Юбилейные выставки – это неотъемлемая часть деятельности литературного музея, поскольку они знакомят посетителя с юбилейной датой, связанной, например, с творчеством писателя или его жизнью. Выставки могут быть приурочены к дате рождения и смерти писателя, посвящены историческим событиям конкретной эпохи, книжным изданиям. Для того, чтобы разобраться в особых способах юбилейной выставки презентации и популяризации литературного наследия, обратимся к некоторым примерам юбилейных выставочных проектов Всероссийского музея А. С. Пушкина.

В первую очередь, юбилейная выставка позволяет посетителям окунуться в прошлое, узнать больше о том, как жил писатель, какие события происходили в проживаемом им веке. Например, в 1955 г. во Всесоюзном музее А. С. Пушкина совместно с Русским музеем была подготовлена выставка к столетию со дня смерти польского писателя А. Б. Мицкевича (1798–1855). Она была расположена в четырех залах Государственного Русского музея, в них подробно можно было познакомиться с эпохой, в которой жил и творил Мицкевич. Так, в первом зале «Детство и юность Мицкевича. Мицкевич и декабристы. 1798 – 1825»¹ были представлены материалы о жизни поэта в Ковно. В витринах экспонировались фотография дома, где жил Мицкевич, гравюры самого города того периода, а также издания литературных произведений, которые читал сам поэт.

Другим примером, подтверждающим возможность перемещения в эпоху, в которой жил писатель, является выставка, посвященная 100-летию со дня рождения М. А. Булгакова (1891- 1940) под названием «Романтический Мастер», которая проходила в 1991 г. Кураторы выставки предприняли попытку передать дух сложных событий, свидетелем и участником, которых был Булгаков. Благодаря экспонатам: литографиям, фотографиям, книгам, рукописям посетители музея смогли познакомиться с событиями булгаковского времени. Представлялась переписка Булгакова с Ленинградским драматическим театром драмы А. С. Пушкина, в которой шла речь по поводу постановки пьесы Булгакова «Александр Пушкин» к юбилею великого поэта 1937 г. Также посетителю предлагалось рассмотреть путеводитель по Музею-квартире А. С. Пушкина, где подробно описывалась экспозиция, над которой к юбилею Пушкина работал директор Литературного музея Пушкинского Дома Б. В. Шапошников. Помимо этого, были представлены фотографии Булгакова, сделанные Шапошниковым. Все эти предметы помогли ближе познакомиться с личностью М. А. Булгакова и показать взаимосвязь

поколений, поскольку главной целью любого выставочного проекта является отражение того, что является актуальным для исторической и социальной памяти².

Юбилейные выставки в литературном музее способствуют более наглядной демонстрации и глубокой интерпретации жизни литературного деятеля, чем это описывают исследователи, занимающиеся изучением его биографии. Примером данного приема организации юбилейной выставки во Всероссийском музее А. С. Пушкина является выставка 1994 г. «...Распространивший первые лучи...»³, посвященная 250-летию книгоиздателя и журналиста Н. И. Новикова (1744–1818), где раскрывались малоизвестные эпизоды жизни общественного деятеля, который оказал большое влияние на историю становления масонского общества в России. Без имени Н. И. Новикова невозможно представить и историю русского масонства XVIII – XIX веков, занимавшего немаловажное место в общественной и духовной жизни страны в этот период⁴, поэтому кураторы выставки сделали акцент именно на этой части жизни журналиста, показав предметы масонской символики, книги, рукописи, издававшиеся книгоиздателем в это время, портреты участников масонского движения. Таким образом, была проведена серьезная работа по изучению феномена Н. И. Новикова и тайного общества для того, чтобы у посетителя появилась возможность на юбилейной выставке не только вспомнить какие-то общепризнанные факты о юбиляре, но и узнать совершенно новые.

Не всегда на юбилейных выставках книжными и рукописными материалами раскрываются этапы жизни и творчества писателя или поэта. Кураторы пытаются уйти от штампов создания таких выставок. Тогда создаются юбилейные выставки, посвященные, например, работам скульпторов, художников, где возникает иной, отличный от хрестоматийного, образ писателя. Одна из таких выставок проходила во Всесоюзном музее А. С. Пушкина в год 125-летия со дня смерти А. С. Пушкина. Это была выставка работ М. К. Аникушина, посвященных А. С. Пушкину. На ней были представлены эскизы к памятнику поэту в Ленинграде, эскизы к скульптуре для подземного зала станции метро «Пушкинская». Благодаря экспонировавшимся бюстам Пушкина 1950–60 гг. прослеживались изменения в творчестве скульптора. Посетители имели уникальную возможность познакомиться с Аникушиным как художником, поскольку на данной выставке было представлено большое количество рисунков Пушкина. Кроме того, экспонаты позволили познакомиться с процессом создания памятника великому поэту, который сейчас находится на площади Искусств.

Необходимо сказать о выставке 2019 года «Многоликий Пушкин» из собраний Всероссийского музея А. С. Пушкина к 220-летию со дня рождения великого поэта, которая была посвящена не самому Пушкину, а работам художников разных эпох, которые в своих произведениях зафиксировали образ Пушкина. Организаторы выставки попытались показать, как менялся Пушкин под кистью художников, которые по-своему интерпретировали его личность и творчество. Выставка, как указывалось в каталоге, стала естественным продолжением знакомства с иконографией поэта⁵. Два данных примера юбилейных выставок показывают, что литературные музеи, создавая такие выставки, в первую очередь, рассматривают их как художественные, а потому обладающими особой силой воздействия и эстетической ценностью.

Иногда юбилейные выставки нацелены на демонстрацию многообразия материалов фондов музея, которые редко представляются широкой публике. Так, в 1980 году в Государственном Литературном музее в Москве проходила выставка «А. С. Пушкин и его современники»⁶. В ее основу легли материалы из собрания Всесоюзного музея А. С. Пушкина. Выставка была приурочена 181 годовщине со дня рождения поэта и 100-летию со дня открытия памятника А. Пушкину в Москве⁷. Главной целью выставки стало знакомство посетителей с произведениями из фондов, например, с литографиями А. Безлюдного и А. Клюндера, нечасто экспонировавшихся в Москве. Представлялись портреты современников великого поэта, его товарищей по лицу, преподавателей, людей искусства и светских знакомых. Выставку дополняли портреты членов семьи Пушкина, акварельные изображения матери Натальи Николаевны – Натальи Ивановны и братьев Ивана и Сергея⁸.

Выставочные проекты, посвященные юбилейным датам, позволяют активно продвигать не только творчество поэта, новые биографические факты, но и исторические события, мало знакомые посетителям. Тематика и содержание таких

выставок преследуют цель раскрыть культурно-историческое значение юбилейной даты. Так, в 1975 г. Всесоюзный музей А. С. Пушкина подготовил выставку, приуроченную к 150-летию со дня восстания декабристов, так как музей обладает богатейшей коллекцией реликвий декабристов. Данная выставка проходила в девяти залах пушкинского Лицея, на ней впервые были представлены художественные произведения Н. А. Бестужева, связанные с сыльной жизнью декабристов в Сибири, разнообразные издания журналов и альманахов первой половины XIX века. Экспонировались малоизвестные портретные изображения семей декабристов, портреты М. Н. Волконской, Е. Н. Раевской. Особое место на выставке занимали архивные документы, отражающие формирование тайных обществ в России и материалы следствия и суда над декабристами⁹, представлялись записки графа А. Р. Воронцова, графа В. А. Зубова, графа В. П. Кочубея и других. Такие масштабные выставочные проекты призваны способствовать освоению историко-культурного наследия, формированию исторической памяти у экскурсантов музея.

Юбилейная выставка, связанная конкретно с историческими фактами, которую подготовил музей в 2011 г., была книжная выставка «На службу отечеству...». Она знакомила с 200-им юбилеем основания Царскосельского Лицея. Выставочный проект включал в себя разделы, рассказывающие о создании Лицея и роли императора Александра I по реформированию государственного управления. Большая часть материалов была посвящена деятельности Лицея пушкинских времен, представлялись воспоминания выпускников и преподавателей. Наибольший интерес вызывал раздел выставки, где подробно рассказывалось о выдающихся выпускниках данного высшего учебного заведения, их биографические очерки, автографы, портреты, например, Модеста Андреевича Корфа. Последний раздел выставки «На службу отечеству...» знакомил с деятельностью Лицея по подготовке специалистов в сфере управления с 1918 г. до нашего времени.

Юбилейные выставки играют важную роль в продвижении чтения среди молодого поколения, потому что могут быть приурочены к круглой дате создания литературного произведения. Так, выставка «Царское Село в поэзии» была посвящена 100-летию со дня выхода сборника стихотворений о Царском Селе, автором которого был Э. Ф. Голлербах. На выставке экспонировались произведения, которые относились к Царскому Селу и вошли в данный поэтический сборник, различные сборники стихотворений, редкие издания поэтических работ современников Пушкина. Сборник князя Владимира Палея с его стихотворением «Перед памятником Пушкина в Царском Селе». Экспонировались графические работы и фотографии Царского Села, фотографии первой трети XX века иллюстрировали ожившую в юбилейном сборнике поэтическую историю Царского Села¹⁰, портреты поэтов, имевшие отношение к Царскому Селу.

Юбилейная выставка «В ней больше истории, чем в “Пугачевском бунте”», посвященная книжному произведению, была организована музеем в 2021 году к 185-летию написания повести «Капитанская дочка» А. С. Пушкиным. На ней можно было увидеть самые первые редкие издания повести, иллюстрации и гравюры художников конца XIX – первой половины XX вв. к юбилейному произведению.

В 2021 г. отмечалось 190 лет со дня выхода «Повестей Белкина», была организована выставка в мемориальном музее-Лицее из собрания Всероссийского музея А. С. Пушкина, которая представляла историю создания произведения, критику современников. В экспозицию выставки были включены графические работы художников разных эпох к юбилейному произведению Пушкина. Большую ценность на выставке имела иллюстрация А. И. Шарлемана к повести «Выстрел», были представлены работы М. В. Добужинского к «Станционному зрителю».

В 2022 г. была организована книжная юбилейная выставка со дня выхода поэмы «Кавказский пленник». Первые экземпляры издания, различные статьи в газетах о произведении, иллюстрации к поэме, черновые листы с рисунками самого автора и сам портрет Пушкина дополняли выставочное пространство и давали представление об истории создания поэмы.

Рассмотрев юбилейные выставки на примерах выставочных проектов во Всероссийском музее А. С. Пушкина, можно сделать вывод о том, что способы популяризации литературного наследия позволяют сохранить память писателя или поэта, рассказать о его малоизвестных фактах их жизни, в других ситуациях

распространить чтение среди молодого поколения и познакомить с историей. Некоторые выставочные проекты становятся результатом долгой работы подбора материалов из фондов музея с целью показа произведений художников, отражающие образы писателей и иллюстрации к литературным произведениям.

Примечания

¹ Ланда С. С. Выставка памяти Адама Мицкевича. 1798–1855 Краткий путеводитель. М.: Искусство, 1955. 10 с.

² Лучкин А. В. Выставка как форма памяти // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2015. №6. 142 с.

³ Каталог выставки «Распространивший первые лучи». Санкт-Петербург: Издательство имени Н. И. Новикова, 1994. 100 с.

⁴ Там же. 6 с.

⁵ Выставка «Многоликий Пушкин» // Всероссийский музей А. С. Пушкина URL: http://museumpushkin.ru/vystavki1/arhiv_vystavok/vystavka_mnogolikij_pushkin.html (дата обращения: 1.11.2023).

⁶ Пушкин и его современники: портреты из собрания Всесоюзного музея А. С. Пушкина: каталог. Москва: Искусство, 1980. 20 с.

⁷ Там же. 10 с.

⁸ Там же. 15 с.

⁹ Калинина Т. А. Первенцы свободы: каталог выставки к 150-летию восстания декабристов. Москва: Искусство, 1981. 18 с.

¹⁰ «Царское Село в поэзии». К 100-летию выхода в свет антологии Э. Ф. Голлербаха. // Всероссийский музей А. С. Пушкина URL: http://museumpushkin.ru/vystavki1/arhiv_vystavok/carskoe_selo_v_poezii_k_100-letiyu_vyhoda_v_svet_antologii_e._f._gollobaha.html (дата обращения: 05.11.2023).

М. П. Степанова

История музейного дела как учебная дисциплина (на страницах трудов В. П. Грицкевича)

Автором рассматриваются идеи В. П. Грицкевича в рамках развития истории музейного дела как учебной дисциплины. Также отмечается влияние В. П. Грицкевича на становление истории музейного дела в системе подготовки музеолога.

Ключевые слова: В. П. Грицкевич, история музейного дела, учебная дисциплина, периодизация, источниковедение

Mariia P. Stepanova

History of museum affairs as an academic discipline (on the pages of the works of V. P. Gritskevich)

The author examines the ideas of V. P. Gritskevich regarding the development of the history of museum business within the framework of the academic discipline. The author also noted the contribution of V. P. Gritskevich to the formation of the history of museum business as a course in the system of training a museologist.

Keywords: V. P. Gritskevich, history of museum business, academic discipline, periodization, source studies

Валентин Петрович Грицкевич не только стоял у истоков созданной в 1988 г. в Ленинградском государственном институте культуры кафедры музейного дела, но и являлся специалистом, который заложил основы учебной дисциплины «История музейного дела» как таковой¹. Он родился в Беларуси, в семье учителя и врача, и, вероятно, именно родители поспособствовали разностороннему развитию мальчика. Будучи уже взрослым юношей, Валентин Петрович много учился и работал, в связи с этим направление его работ было очень многогранно: он писал биографические очерки, о медицине, об истории и мифах, а также о географических исследованиях². Но немалую часть его разносторонней деятельности составила музеология.

В монографии В. П. Грицкевича «История музейного дела до конца XVIII века» во введении представлено множество мыслей, которые напрямую коррелируют с историей музейного дела как учебной дисциплиной, к примеру, им предложена периодизация истории музейного дела по этапам: 1) предмузейное собирательство (архаическое или первобытное общество, древний мир, средневековье); 2) становления музея как социокультурного феномена (XV в. – 80-е гг. XVIII в.); 3) выделение музейного дела в самостоятельную отрасль культуры и массовое появление публичных музеев как результат реализации программных требований представителей либеральных и радикальных слоев общества развитых и развивающихся стран (90-е гг. XVIII в. – 10-е гг. XX в.)³. Он отмечал, что в отечественной историографии XX в. превалировал формационный подход периодизации: основными аспектами развития общества являются материальное производство, экономические отношения и классовая конкуренция.

Вместе с тем В. П. Грицкевичем были впервые определены развернутые теоретико-методические характеристики истории музейного дела, её источниковедения и историографии, теоретико-методические задачи изучения и анализа источников и исследований музейного дела. К тому же, его монография является первой попыткой обобщения и представления истории музейного дела на русском языке, отличительной чертой которой является синтезированное повествование об истории развития музейного дела России и Западной Европы, с определенным изложением характеристик, которые касаются социально-экономической, политической и культурной сфер жизни общества. Структура исследования позволяет ознакомиться с информацией последовательно и с разных ракурсов, формируя свою точку зрения, получить объективные знания, которые не обременены какой-либо субъективной оценкой по-

вестующего. Конечно, попытка обобщения уже имеющихся знаний носит в себе собственное представление автора, но тем не менее, в тексте не ощущается давление его персонального видения.

В дальнейшем В. П. Грицкевич продолжил работу и опубликовал две следующие части исследования: «История музейного дела конца XVIII – начала XX века»⁴ и «История музейного дела в новейший период»⁵. В данных работах развитие музейного дела описывается по территориальному и временному признакам. То есть при изучении темы можно опираться как на определенное столетие, так и на то или иное государство, что позволяет получить представление и сравнить тенденции в зависимости от места или периода.

Стоит отметить, что при написании данных трудов В. П. Грицкевич использовал немалое количество источников, как отечественных, так и зарубежных. Например, он опирался на работу А. М. Разгона «Музееведение как научная дисциплина», который полагал, что история музейного дела изучает причины возникновения «музейной потребности, происхождение и исторический опыт всех форм общественных институтов, возникающих для удовлетворения этой потребности их функционирования в различных исторических условиях, музейную политику, формирование музейной сети и организации музейного дела, историю законодательства, относящегося к музеям и охране памятников»⁶. В. П. Грицкевич также принимал взгляд на историю музейного дела чешского музеолога И. Шпета, для которого эта отрасль знания включает в себя историю музея как учреждения и предшествующих ему форм, историю развития музейных функций и операций, историю музейной теории и ее отражения в практике⁷. Особенностью авторского подхода в исследовании В. П. Грицкевича было то, что он рассматривал историю музейного дела с точки зрения научной и учебной дисциплины, которая изучает возникновение музейной идеи, причины ее появления и ее реализации в музейной сети⁸. Также он опирался на широкий круг сведений о различных деятелях культуры: о коллекционерах или о музейных работниках; свободно цитировал работы философов и древних авторов, в том числе Плиния Старшего. Очевидно, что в этом подходе он основывался на «Истории картинной галереи Эрмитажа» В. Ф. Левинсон-Лессинга. Широта его источниковой базы показывает нам глубину написанных им монографий: В. П. Грицкевич стремился раскрыть тему во всех возможных направлениях для получения более широкого знания. Использование монографий В. П. Грицкевича в вузовской внеаудиторной работе, их внимательное прочтение, расширяет культурный горизонт студентов не только музеологического, но и других гуманитарных направлений.

В исследованиях В. П. Грицкевича освещаются проблемы изучения истории музейного дела, то есть нерешенные и подлежащие решению вопросы. Автор отмечал, что признаком научной дисциплины становится метод, то есть способ познания, система приемов, используемых в процессе исследования различных сторон изучаемых явлений. Им было выделено несколько методов изучения музейного дела, подробнее остановимся на историко-культурном методе, так как он занимает особое место.

Историко-культурный метод объясняет возникновение различных музейных концепций, так как многие коллекции и музеи образовывались, основываясь на личных предпочтениях или же интересах собирающего. Личность коллекционера играла огромную роль в собирательстве, коллекционеры были вовлечены в исторический процесс. В связи с этим возникает потребность в изучении непосредственно коллекционера-человека, а не коллекционера-деятели, то есть возрастает значимость биографики – вида историографии, посвященного изучению биографии конкретных людей. «Изучение биографий коллекционеров и музееведов прошлого позволяет истолковывать тенденции собирательства и музейного дела...»⁹, – писал В. П. Грицкевич, объясняя значение биографики в рамках истории музейного дела.

Источниковедение и историография истории музейного дела, как считал ученый, занимают особое место в подготовке музеолога. Виды источников крайне специфические (профильные), по его мнению, но также и очень важные, они закладывают основу источниковедения истории музейного дела. Одним из источников можно назвать инвентарное описание. Самыми ранними из них являются «перечни храмовых собраний и культовых предметов, которые составлялись в Древней Греции. До нашего времени дошли фрагменты мраморных табличек V – II веков до н. э. с такими списками предметов»¹⁰. Далее В. П. Грицкевич рассматривал историю инвентарного описания, переходя к музейному

каталогу. Для музеолога музейный каталог – это источник, который обладает богатой информацией о коллекционной, выставочной, музейной деятельности, он характеризует ту или иную эпоху с точки зрения искусства, отношения к искусству в обществе и среди ценителей, в то время как для иных специалистов он выступает только исследованием. Этим заключается главная специфика каталога как источника в музеологии. Музейный каталог выполняет несколько функций: во-первых, он помогает организовать и структурировать коллекцию музея, позволяя быстро находить и идентифицировать конкретные предметы. Во-вторых, каталог служит средством для сохранения и передачи знаний о коллекции от поколения к поколению. Третья функция заключается в том, что каталог может использоваться для исследовательских и образовательных целей, предоставляя информацию для научных исследований, выставок и образовательных программ. К примеру, Грицкевич пишет о каталоге, который был издан в Антверпене в 1660 г., который был богато иллюстрирован и состоял из изображений картин венецианских художников. Данный каталог пользовался популярностью и несколько раз переиздавался, был переведен на фламандский и французский языки, хотя изначально был издан на латинском языке. Позднее стали появляться каталоги временных выставок, распродаж и аукционов. Каталоги выставок начали издаваться с начала устройства выставок художников – членов Королевской Академии искусства в Лондоне, а с 1786 г. раз в два года такие же выставки устраивались в Королевской Академии искусства в Берлине². Грицкевич отмечал, что каталоги были сопровождением к выставкам, состояли из списка имен авторов и названий их произведений. Вспоминая коллекционеров и их личные интересы к искусству, он писал о различии каталогов, появившихся в одно и то же время: каталога коллекций Р. Уолпола и короля Франции Людовика XV. Описания были составлены не авторами коллекций: первый – сыном Роберта Уолпола Хорэсом, а второй – Бернаром Леписье. Различие этих изданий состояло в том, что каталог коллекции короля Франции имел более детализированное описание, некоторые характеристики произведений обладали анализом стиля и содержания, в то время как в описании коллекции Роберта Уолпола не содержится даже имен авторов представленных произведений. Данное сравнение показывает, что источники истории музейного дела имеют свою специфику и сложности, которые появляются при их использовании и изучении, вследствие чего от специалиста требуется многогранность подготовки и многокомпонентность работы.

Также В. П. Грицкевич поднимал вопрос определения места курса истории музейного дела в системе подготовки музейоведа как специалиста. И здесь он приходил к выводу о том, что история музейного дела является базой и важнейшим условием для существования музеологии как научной дисциплины, обязательной для изучения музеолога. Это вполне объяснимо, так как гуманитарная стезя практически всегда основывается на истории, генезисе и изучении становления того или иного процесса. И музейное дело не исключение, а подтверждение этого явления, потому что постижение знаний в данной деятельности напрямую взаимосвязано с историей. Грицкевич считал, что история музейного дела – это фундамент, необходимый для музеолога, поскольку в ходе работы в музейной сфере специалисту следует иметь представление и знания о прошлом опыте, о развитии концепций в музеологическом контексте. Музеологу нужно учиться видеть изменения, происходившие с музеями и коллекциями, и быть готовым к подобным изменениям в будущем, понимая, что события подвижны, они подвержены частым переменам, что расширяет горизонты профессионального мышления. В. П. Грицкевич также рассматривал методы музейной деятельности и проблемы, с которыми сталкиваются музеи в современном мире.

Изучение истории музейного дела помогает студентам понять эволюцию музейной сферы, ее роль в обществе и значение для сохранения и передачи культурного наследия. Эта дисциплина также способствует развитию навыков анализа и критического мышления, необходимые для работы в музейной сфере. Таким образом, труды В. П. Грицкевича являются ценным источником информации об истории музейного дела и могут быть использованы в учебном процессе для более глубокого понимания этой дисциплины.

Безусловно, изучение той или иной темы предполагает, что специалист будет погружаться в нее не только теоретически, но и практически. Данный подход наблюдается и в деятельности В. П. Грицкевича. Приехав в Ленинград в 1969 г. и имея за плечами карьеру врача-эндокринолога, руководителя клиники и исследователя истории

медицины, он начинает свой новый период жизни, работая врачом скорой помощи, а через два года поступает в штат Военно-медицинского музея Министерства обороны СССР, в котором занимал должность старшего научного сотрудника. Указанный период можно назвать «музейным», так как с этого момента В. П. Грицкевич пробует себя в различных ролях музейной деятельности. Получать новый опыт ему помогает работа экскурсоводом, экспозиционером, лектором и фондовиком. В музее он приумножает те практические знания, которые позже преобразует в «Историю музейного дела».

В. П. Грицкевич полагал, что важно понимать закономерности истории музейного дела в прошлом и представление дальнейшего развития ее в будущем. К тому же задачами разработанного им на базе своих исследований учебного курса являлось самостоятельное установление причин тех или иных явлений в музейном деле, выявление взаимосвязи явлений и условий, в которых те протекали, определение пригодности или непригодности тех или иных форм деятельности музея в определенных условиях. То есть устанавливалась связь между музеем и окружающей его средой в проявлении культурных, социальных, политических и экономических изменений. Грицкевич анализировал и представлял не только в исследованиях, но и в учебной аудитории то, как музей и музейное дело модифицируются под влиянием перемен, и, как музей воздействует на мир вокруг нас.

Таким образом, можно сказать, что история музейного дела как учебная дисциплина находит свой смысл на страницах научных трудов Валентина Петровича Грицкевича. История музейного дела является важной вехой в музеологии, которая изучает происхождение, развитие и современное состояние музейной сферы. В трудах В. П. Грицкевича, известного доктора культурологии и профессора Санкт-Петербургского государственного института культуры, ярко выделена междисциплинарность, так как он интегрирует знания и методы разных областей гуманитарной сферы в музеологическую область. Рассказывая об изменениях в музеях за определенный период времени, он включает в повествование сведения из социологии, истории, технологии, источниковедения и других наук. Междисциплинарность в музеологии также способствует инновациям и развитию музейной практики. Комбинация различных знаний и методов из разных областей позволяет создавать новые подходы к организации музейных экспозиций, взаимодействию с посетителями, разработке образовательных программ и проведению научных исследований.

Валентин Петрович Грицкевич посвятил значительную часть своих исследований истории музейного дела, а именно процессу становления и развития музеев, их роли в обществе и их влияния на формирование культурного наследия. В своих трудах он подчеркивал важность музеев как институтов, сохраняющих и передающих историю, культуру и искусство. Он также изучал методы музейной деятельности и проблемы, с которыми сталкиваются музеи в современном мире.

Примечания

¹ Куклинова И. А. Концепция всемирной истории музейного дела в трудах В. П. Грицкевича // Вестник СПбГУКИ. 2016. № 3 (28). С. 112–115.

² Черкаева О. Е. Валентин Петрович Грицкевич как универсальный ученый // Вестник СПбГИК. 2023. № 2 (55). С. 75–82.

³ Грицкевич В. П. История музейного дела до конца XVIII века / В. П. Грицкевич; Санкт-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. 2-е изд., испр. и доп. Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2004. С. 9–25.

⁴ Грицкевич В. П. История музейного дела конца XVIII – начала XX века / В. П. Грицкевич; Санкт-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2007. 336 с.

⁵ Грицкевич В. П. История музейного дела в новейший период / В. П. Грицкевич; Санкт-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2009. 152 с.

⁶ Разгон А. М. Музееведение как научная дисциплина // Музееведение. Музеи исторического профиля. Москва: Высшая школа, 1988. С. 85.

⁷ Špet J. Dějiny muzejnictví a jejich aktuální úkolů // Museologické sešity. Supplementum 3. Brno, 1985. P. 15.

⁸ Грицкевич В. П. История музейного дела до конца XVIII века. С. 13

⁹ Там же. С. 19.

¹⁰ Clay D. A gymnasium inventory from the Athenian Agora // Hesperia. 1977. V. XLVI. P. 259–267.

А. Ю. Бахтурина

Ведомственный музей: исследования и современная практика

В статье рассматриваются особенности трактовки понятия «ведомственный музей». Автор предлагает расширить представительство этой группы и на основании единых целей и инструментов относит к ведомственным музеям другие формы просветительской деятельности организаций (корпоративные музеи, экспозиционные комплексы и др.). Отечественный опыт позволяет проанализировать ключевые функции ведомственных музеев, которые определяют направления их деятельности. Делается вывод о вызовах, с которыми сталкивается эта группа музеев, и важности социокультурной и технологической адаптации в условиях глобализации.

Ключевые слова: ведомственный музей, корпоративный музей, просветительская деятельность, информационный центр предприятия

Arina Yu. Bakhturina

Departmental Museum: Researches and Present-day practice

This article presents the peculiarities of the concept of "departmental museum". The author proposes to expand the representation of this group and on the basis of common goals and tools, he also refers to departmental museums other forms of educational activities of organizations (corporate museums, exhibition complexes, etc.). Domestic experience allows us to analyze the key functions of departmental museums, which determine the directions of their activities. A conclusion is drawn about the challenges faced by this group of museums and the importance of sociocultural and technological adaptation in the context of globalization.

Keywords: departmental museum, corporate museum, educational activities, enterprise information center

Согласно определению Словаря актуальных музейных терминов ведомственные музеи – это «группа музеев, которые находятся в ведении различных министерств и ведомств в качестве структурных подразделений либо самостоятельных юридических лиц»¹. Данное определение фокусирует внимание на отличительной характеристике этой группы – ведомственной принадлежности, тем самым подчеркивается основное направление деятельности – представительство отрасли/организации в обществе. В Словаре отмечается, что ведомственные музеи являются одной из многочисленных групп в России, а также представлена примерная классификация ведомственных музеев – музеи отраслевых ведомств, музеи научных учреждений и музеи общественных организаций.

Болдырева Н. Е. предлагает трактовать определение «ведомственные» не только как принадлежность к конкретному «ведомству» (управлению, министерству), но и как принадлежность музеев, отличную от государственной собственности². Согласимся с мнением исследователя, действительно, такое восприятие расширяет представительство этой группы. На наш взгляд, признаками ведомственного музея, помимо его принадлежности, являются наличие собственной коллекции и способы ее презентации и интерпретации. При этом встает вопрос о других формах просветительской работы организаций различного профиля, которые стремятся сохранить историю и представить ее обществу через материальные свидетельства. Отечественный опыт показателен тем, что при учреждениях и их структурных подразделениях организованы не только музеи, но и постоянные или временные выставки, информационно-просветительские центры, экспозиционно-выставочные комплексы и др., деятельность которых напрямую связана с сохранением и актуализацией наследия. То есть, по сути в названии может и не быть определения «музей», но инструменты и технологии музейной деятельности могут использоваться в полном объеме для документирования деятельности организации и коммуникации с посетителями. Таким образом, вышеуказанные формы могут рассматриваться как «учреждения музейного типа», но в контексте развития именно

ведомственных музеев, так как отвечают тем же задачам. В данном исследовании автор делает акцент именно на ведомственную и отраслевую принадлежность музеев и центров, деятельность которых будет анализироваться.

В связи с этим рассмотрим трактовку Е. В. Рощиной, в исследовании которой группа ведомственных музеев рассматривается по виду собственности. Государственные ведомственные принадлежат Российской Федерации, субъектам РФ или являются отдами министерств и ведомств, которые управляют коллекциями, а также контролируют и финансируют деятельность музея (например, Центральный военно-морской и Военно-медицинский музеи в Санкт-Петербурге находятся в подчинении Министерства обороны РФ). Соответственно негосударственным организациям (коммерческие компании и предприятия) принадлежат негосударственные ведомственные музеи, которые ориентированы на решение корпоративных задач³. В исследовании Е. В. Рощиной представлена классификация музеев, которая позволяет определить особенности управления и финансирования на основании формы собственности.

Основными целями ведомственного музея (или информационного центра организации) являются сохранение памяти об истории становления предприятия или отрасли и привлечение внимание к значимости деятельности в наши дни. Можно выделить основные блоки-функции, которые формируют направления деятельности ведомственных музеев: информационный центр – сбор, хранение, обработка и трансляция материалов и сведений о деятельности конкретной отрасли, ведомства или учреждения (позволяет осуществлять научные исследования в сфере, организовывать экспозиционно-выставочную деятельность, консультировать посетителей – банк знаний по отрасли или какому-то из ее направлений); маркетинговый инструмент (формирование и популяризация имиджа) – привлечение внимания общественности к наследию и достижениям отрасли, сотрудничество с другими институтами культуры и образования (архивы, библиотеки, школы, ВУЗы) с целью расширения аудитории и распространения знаний.

Когда мы говорим о ведомственных музеях, то, конечно, первые ассоциации связаны с промышленностью, производством и техникой. Действительно, многие ведомственные музеи связаны с этой темой и ставят перед собой задачу не только наглядно показать эволюцию технического прогресса на конкретных материальных образцах, но и «погрузить» посетителя в историко-культурный контекст, сформировать понимание о причинно-следственных связях и влияющих факторах. Рассмотрим в качестве примера группу музеев связи, которые одновременно популяризируют деятельность отдельной отрасли, сохраняют и актуализируют историко-культурное и научно-техническое наследие. Музеи в своей экспозиционно-выставочной и просветительской деятельности уделяют внимание знакомству с историей средств коммуникации, становлению и развитию самой отрасли связи, а также отражению деятельности выдающихся ученых и коллекционеров, которые внесли свой вклад в развитие отрасли и музея. В исследованиях Бакаютовой Л. Н. представлен анализ истории и практики Центрального музея связи им. А. С. Попова, прошедшего путь от «узковедомственного при центральных органах управления системой связи в стране» (Телеграфный музей был официально открыт 1877 г.) до главного отечественного музея в своей отрасли (учредитель – Министерство цифрового развития, связи и массовых коммуникаций РФ)⁴. Сегодня этот музей, бывший во времена СССР центром пропаганды технических достижений, реализует свои функции по следующим направлениям: научно-исследовательская деятельность (организация семинаров и конференций по истории филателии, электроники и техники), пополнение и изучение фондов (коллекция музея входит в состав Музейного фонда РФ), культурно-образовательная и экспозиционно-выставочная деятельность (актуализация наследия отрасли связи и коммуникаций).

Говоря о промышленном и индустриальном наследии, отметим исследования Н. Е. Болдыревой, которые посвящены анализу феномена заводского музея как части социокультурного наследия региона. В статьях приводится следующая характеристика заводских музеев – «сохраняют часть культурного наследия, свидетельствующую о том, как ход научно-технического прогресса и развития научной мысли менял жизнь целых регионов страны»⁵. Автор формирует собственное представление о генезисе заводских музеев (и ведомственных музеев в целом), которое можно выделить следующими эта-

пами: производственные коллекции, которые иллюстрировали развитие техники и технологий, а также способствовали популяризации технических знаний; промышленные выставки, которые способствовали институциональному становлению (стали основой для многих экспозиционно-выставочных решений); признание научно-технического прогресса ведущим средством для достижения общественного благополучия (бурное развитие ведомственных музеев).

Действительно, с признанием необходимости освещения технического развития и усилением научно-просветительской работы заводские музеи в СССР переживают пик своего развития в 1960–1980-е гг. Отечественные музеи на предприятиях в своей деятельности были ориентированы на пропаганду лучших достижений производства, а также популяризацию добросовестного труда на основе конкретных примеров лучших представителей инженерно-технических и рабочих профессий. Заводские музеи прошли стадии от комнат боевой и трудовой славы до музеев истории предприятия, многие формировались как «общественные музеи», инициаторами и работниками которых чаще всего были ветераны и работники самого предприятия. Специфика становления этого вида музеев и, чаще всего, отсутствие профессионалов музейного дела среди кадров музея определяли случайный характер комплектования фондов и отсутствие научной обработки коллекции.

В 1990-е гг. социально-экономические и политические изменения оказали влияние на деятельность и организационный порядок ведомственных музеев. Многие музеи не смогли адаптироваться к изменяющимся условиям и просто переставали существовать, так как теряли актуальность своих экспозиций и не могли остаться целесообразными для предприятий, которые переживали реструктуризацию и трансформацию. Другие же наоборот, отзывались на новые тенденции, концентрируясь на новой презентационной функции, которая отвечала потребности в рекламе, утверждении конкурентоспособности на рынке и установлению контактов с потенциальными партнерами. Таким образом, музеи предприятий и организаций стали выступать как новая форма связи с общественностью, сохраняя не только технического и культурное наследие, но и память о достижениях трудового коллектива и его традициях.

Действительно, формат комнаты славы уже не может быть актуален для крупного холдинга или акционерного общества. В наши дни экспозиционно-выставочный или информационный центр становится обязательным атрибутом PR-компании почти каждого учреждения, в котором признается ценность представительства в обществе через историю становления организации и популяризацию ее достижений. Показательным примером в этой связи является Музей истории и техники Кировского завода, который прошел путь от общественной инициативы рабочих (сбор материалов был начат в 1930-е гг., открытие в 1962 г.) до крупного промышленного музея, лауреата всероссийских конкурсов и премий. Конечно же, успех и достижения музея во многом определяются богатой историей и статусом самого предприятия (одна из крупнейших отечественных групп компаний в сфере промышленности). Ведь если предприятие теряет ресурсы, находится под риском банкротства или ликвидации, тема музейных экспозиций и коллекций перестает быть актуальной.

На рубеже XX–XXI вв. в России произошла трансформация многих предприятий и организаций, изменились их наименования и организационно-правовая форма, но при этом в ведении многих из них остались документальные и материальные свидетельства становления и развития. На наш взгляд, корпоративные музеи относятся в группе ведомственных, так как по сути являются современным воплощением ведомственной принадлежности в новых экономических условиях и развитии менеджмента. На современном этапе корпоративный музей собирает и хранит информацию о предприятии (компании), участвует в процессе трансляции ценностей, а также берет на себя функции просветительского центра и площадки сплочения сотрудников. Корпоративный музей – учреждение, сохраняющее историю компании и индустриальное наследие, а также важный элемент корпоративной культуры и механизм создания позитивного имиджа. Корпоративные музеи на современном этапе позиционируют себя как «лицо» бренда, при этом осуществляют коммуникацию не только с сотрудниками и партнерами, но и со всеми, заинтересованными сферой или отраслью, в которой развивается деятельность компании.

Как отмечает О. С. Сапанжа в своей статье, можно выделить ключевые признаки своеобразной формулы корпоративных музеев: структура (создание музея – инициатива компании), система (миссия музея связана с актуальными задачами – актуализации истории, продвижение современного бренда, решение социальных задач), содержание (решение задач музейными инструментами – на основе коллекции и экспозиции развивать культурно-образовательные и рекреационные программы)⁶. Корпоративные музеи развиваются в контексте сохранения культуры, напрямую связанной с деятельностью компании, и подчиняются стратегическим задачам предприятия.

Важным источником по современным тенденциям в деятельности корпоративных музеев является Всероссийский конкурс «Корпоративный музей», основная цель которого – развитие общественного интереса к промышленному наследию и его научно-просветительскому потенциалу⁷. Также интерес представляет музейная платформа конкурса, которая является площадкой для коммуникации, обмена опытом, что формирует основу для просветительно-образовательной деятельности корпоративных музеев. Значимым звеном в исследовании и актуализации отечественного опыта корпоративных музеев является Международная конференция «Корпоративные музеи сегодня».

Деятельность корпоративных музеев тесно связана с понятием корпоративной социальной ответственности, в рамках которой предприятия берут на себя обязательства по долгосрочным общественно полезным целям в социальной, экономической и экологической сферах. Эта деятельность имеет добровольный характер и выходит за рамки минимума, определенного законом. Показательным примером является Экспозиционно-выставочный комплекс «Вселенная воды» (далее – ЭВК), который работает в составе ГУП «Водоканал Санкт-Петербурга» с 2003 г. и в своей деятельности ориентируется не только на популяризацию имиджа предприятия, но и на формирование экологической культуры. Деятельность ЭВК связана с экологическим просвещением и профориентационным информированием, реализуемыми в ходе специальных проектов и программ. На площадке комплекса работает также Детский экологический центр, главными целями которого являются: формирование представления о работе предприятия и его социально-экономической политике; популяризация знаний и идей о значимости изучения и охраны окружающей среды. В культурно-образовательных программах и выставках комплекса уделяется равное внимание истории и достижениями предприятия и важности бережного отношения к водным ресурсам.

Важным направлением ведомственных и корпоративных музеев является работа с памятью и персоналиями, так как успехи в отрасли во многом определяются достижениями и подвигами конкретных людей, и именно в музее возможно сохранить это наследие. Также рекреационная и культурно-образовательная работа с кадровым составом в музее является инструментом развития корпоративной культуры. Опыт Экспозиционно-выставочного комплекса «Вселенная воды» показателен тем, что здесь активно развивается практика встреч с ветеранами предприятия, регулярно проводятся выставки творческих работников предприятия.

Музеи железных дорог на территории нашей страны – яркие представители ведомственных музеев, многие из которых начали формироваться еще в советский период как структурные подразделения ведомств, связанных с управлением дороги. Например, в 1977 г. при Дорожном центре научно-технической информации и пропаганды Октябрьской железной дороги был организован Центральный музей Октябрьской железной дороги (на основании Постановления Президиума Дорпрофсожа и руководства дороги). Сейчас в подчинении ОАО «Российские железные дороги» находится более 50 музеев железнодорожного транспорта в регионах РФ, в которых представлены не только техника и оборудование, но и уникальные экспонаты (документы, предметы быта, мемориальные предметы и др.), раскрывающие историко-культурный и социальный аспекты, связанные с железными дорогами. Крупнейшим музеем этого направления является структурное подразделение Октябрьской железной дороги – Музей железных дорог России в Санкт-Петербурге. Музей вышел за рамки популяризации своей отрасли, он стал одним из ведущих в музейном сообществе города, внедряя мультимедийные технологии в экспозиционно-выставочные пространства и развивая музейно-педагогическую деятельность. На примере ОАО «РЖД» видно, как ведомственная тенденция к сохранению и популяризации истории отрасли может развиваться в профессиональное

музейное проектирование, результаты которого эффективно способствуют актуализации разных форм наследия и находят отклик у большого количества посетителей.

Необходимо отметить активное взаимодействие ведомственных музеев с образовательными учреждениями, что представляет собой взаимовыгодное сотрудничество. Учащиеся получают дополнительную информацию об отрасли, знакомство с практической стороной которой может быть необходимо для освоения учебного курса, а может быть сфера или само учреждение и напрямую связаны с будущей или потенциально рассматриваемой профессией юных посетителей. В свою очередь музеи через контакты со школами, СУЗами и ВУЗами популяризируют и свою деятельность, и деятельность той отрасли, к которой они непосредственно относятся, увеличивая сферу влияния и количество посетителей. Благодаря деятельности ведомственных музеев (во всем многообразии их форм) специальные знания узкой сферы адаптируются для восприятия широкой аудитории. Профориентационное и просветительское направление являются приоритетными в работе с посетителями. Таким образом, эта группа музеев, по сути, является инструментом трансляции знаний об узкоспециализированной теме через культурно-образовательные программы и научно-просветительские проекты.

В этой связи показательны музеи МЧС, чья просветительская и выставочная деятельность направлена на информирование населения о своей работе и пропаганду достижений в области гражданской обороны и обеспечения пожарной безопасности⁸. На базе пожарно-технических выставок, музеев истории пожарной охраны, центров противопожарной пропаганды реализуются программы, направленные на знакомство с профессиями пожарного и спасателя. Собрания техники, исторических документов и снаряжения в совокупности позволяют наглядно познакомить посетителей с основами пожарно-профилактических знаний. Повысить престиж министерства, раскрыть его миссию, а также, возможно, привлечь молодое поколение в профессию позволяют экскурсионные и профориентационные программы (знакомство с историческими событиями и достижениями через предметы-подлинники, встречи с профессионалами в своей сфере, практические занятия на экспозиции и др.).

Отметим, что в современных условиях глобализации и информатизации ведомственные музеи сталкиваются с рядом вызовов и одновременно открывают перед собой новые перспективы развития. Один из главных вызовов – изменение потребностей и интересов посетителя, в условиях стремительного развития технологий и доступности информации. Для адаптации к новым условиям все чаще используют виртуальную и дополненную реальность, смещается фокус на интерактивные формы общения и использование новых медиа-технологий (иммерсивные экспозиции, цифровые гиды и др.). Технологическая трансформация и внедрение инновационных форм взаимодействия может способствовать обогащению посетительского опыта в ведомственных музеях.

Еще одним вызовом является необходимость постоянного обновления экспозиций и предложений для посетителей. Ведомственные музеи, как правило, имеют узкую тематику и специфическую аудиторию, поэтому важно постоянно исследовать и внедрять новые тематики и формы, чтобы привлекать и удерживать посетителей. Одной из перспектив развития ведомственных музеев является укрепление связей с другими музеями и культурными учреждениями. Совместные проекты могут способствовать популяризации музеев и привлечению новой аудитории.

Таким образом, можно сделать вывод, что в наши дни под ведомственными можно понимать не только музеи, находящиеся в прямом подчинении определенного министерства или отрасли, но и корпоративные музеи, многие из которых были основаны на основе опыта заводских музеев и сегодня функционируют как элемент системы связи с общественностью и PR. Мы не утверждаем, что эти понятия являются синонимами, так как корпоративные музеи в последние годы стали обособляться, но можем сказать, что корпоративные музеи стали современной ступенью развития идеи ведомственного музея. Ведь по сути, у всех рассмотренных выше примеров схожие цели и инструменты их реализации – сохранить и представить историю организации и ее достижения, а через работу с посетителями формировать и поддерживать положительный имидж бренда (или отрасли) в обществе.

Примечания

¹ Словарь актуальных музейных терминов // Музей. 2009. № 5. С. 47–68.

² Болдырева Н. Е. Заводской музей как часть культурно-исторического наследия // Известия ВГПУ. – 2013. № 3 (78). С. 48–51.

³ Рощина Е. В. Негосударственные музеи: проблемы классификации // Вестник Санкт-Петербургского университета. Международные отношения. 2012. № 3. С. 42–46.

⁴ Бакаютова Л. Н. Модернизация деятельности технических музеев: отечественный и зарубежный опыт (на примере музеев связи): специальность 24.00.03 «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов»: автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата культурологии. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2008. 21 с.

⁵ Болдырева Н. Е. Заводские музеи России: специфика становления и оценка состояния // Известия Волгоградского государственного технического университета. Серия: Проблемы социально-гуманитарного знания. 2012. № 3(90). С. 97.

⁶ Сапанжа О. С. Корпоративный музей в оптике культурологии и музеологии // Музей. 2023. № 4. С. 56–63.

⁷ Национальная премия «Корпоративный музей». URL: <https://corporate-museum.ru/> (дата обращения 15.11.2023).

⁸ Брешина В. Н. Роль выставок в решении задач МЧС России в области обеспечения безопасности России // Актуальные проблемы пожарной безопасности: материалы XXXI Международной научно-практической конференции. Москва: Всероссийский ордена «Знак Почета» научно-исследовательский институт противопожарной обороны Министерства Российской Федерации по делам гражданской обороны, чрезвычайным ситуациям и ликвидации последствий стихийных бедствий, 2019. С. 666–675.

Ван Юньтин

Миссия выставочного зала нематериального культурного наследия в г. Чанша, провинция Хунань, Китай

Автор проводит полевое исследование и фиксирует экспозицию в выставочном зале нематериального культурного наследия города Чанша (провинция Хунань, Китай). Интерпретация содержания экспозиции позволяет показать специфику сбора, организации и представления информации о местных проектах нематериального культурного наследия. Проанализирована специфика перформативных форм экспонирования при демонстрации традиционных технологий, театральных форм и художественных практик.

Ключевые слова: нематериальное культурное наследие Китая, охрана наследия, реконструкция традиций и художественных практик, выставочный зал г. Чанша

Wang Yunting

Mission of the Intangible Cultural Heritage Exhibition Hall in Changsha, Hunan Province, China

The author conducts field research and records the exhibition in the exhibition hall of the intangible cultural heritage of Changsha (Hunan Province, China). Interpretation of the content of the exhibition allows us to show the specifics of collecting, organizing and presenting information about local intangible cultural heritage projects. The specificity of performative forms of exhibition when demonstrating traditional technologies, theatrical forms and artistic practices is analyzed.

Keywords: intangible cultural heritage of China, heritage protection, reconstruction of traditions and artistic practices, Changsha exhibition hall

В последние годы Китай выступает за активное развитие выставочной индустрии. При этом выставочная форма в различных отраслях должна сочетаться с существующим научно-техническим режимом показа. Строительство музеев и выставочных залов нематериального культурного наследия на этом фоне рассматривается как первоочередная задача государственной культурной политики. В связи с тем, что нематериальное культурное наследие является информационным и нематериальным, создание специализированного выставочного пространства должно учитывать особенности различных традиций и практик, таких как культура этнических меньшинств, местные народные промыслы, традиционная музыка, естественный язык. Причем, многие из них сегодня сталкиваются с угрозой исчезновения, что побуждает более интенсивно вести поиски эффективных способов их демонстрации и защиты¹.

Основные формы демонстрации нематериального культурного наследия основываются на его понимании и определении, которое было дано в Международной конвенции об охране нематериального культурного наследия (2003). Поиск новых форм показа, моделирования и интерпретации в значительной мере связан с развитием цифровых технологий. Прежде всего, с созданием онлайн-выставок, которые все чаще дополняют традиционные формы показа. К подобной практике сегодня активно прибегают музеи Китая: например, Музей Запретного города в Пекине², Национальный музей Китая³, Шанхайский музей⁴, Музей истории Шэньси⁵. В автономных выставочных залах все чаще появляется многофункциональное цифровое демонстрационное оборудование, которое значительно повышает интерес к выставкам и вносит разнообразие в формы показа. Наряду с этим непосредственное развитие культурной деятельности, поддержание сохраняющихся практик, остается важнейшим аспектом современной экспозиции нематериального культурного наследия⁶.

Согласно открытой информации Министерства туризма КНР, после создания в 2008 г. «Китайского центра охраны нематериального культурного наследия»⁷, в провинциях и городах появились собственные центры, которые представляют собой профессиональные учреждения, согласованные с Министерством культуры и туризма КНР и созданные

на базе каждого административного района. В русле этой тенденции в городе Чанша, столице китайской провинции Хунань, в 2018 г. было завершено строительство локального центра и действующего под его руководством выставочного зала нематериального культурного наследия «Чанша»⁸. На его примере можно показать основные особенности этих новых культурных учреждений, созданных специально для сохранения и популяризации национального нематериального наследия.

Здание, которое было приспособлено под нужды Центра и выставочного зала «Чанша», построено в 1917 г. как бывшая резиденция Чжан Сяочжуна, исторического деятеля китайской «Синьхайской революции». В результате его реконструкции были выделены следующие локации: основная выставочная зона, внутренний двор и театральный сад на первом этаже; дополнительная выставочная зона на втором этаже.

Основная выставочная зона на первом этаже – место размещения постоянной экспозиции, в которой для интерпретации активно привлекаются современные репродукции (цифровые фотографии) и видеоматериалы. Основные объекты нематериального культурного наследия, представленные на постоянной экспозиции, разделяются на десять тематических разделов:

- Технология производства петард в г. Люян: Производство петард в провинции Хунань началось во времена династии Тан и зародилось на территории нынешнего города Люян, история которого насчитывает более 1300 лет. В настоящее время насчитывается более 3 000 сортов в 13 категориях.

- Сян Сю⁹ – региональные, основанные на рукоделии местные техники вышивки в провинции Хунань, включая отбеливание и окрашивание нитей, используемых для вышивки. В 2006 г. вышивка хунань была включена в первую партию национальных списков охраны нематериального культурного наследия Китая.

- Техника вправления костей Цзяна (ТКМ)¹⁰ – практика местной китайской медицины провинции Хунань. В настоящее время эта техника включена в «Проект по охране нематериального культурного наследия провинции Хунань».

- Техника резьбы по камню с хризантемами¹¹, которая сохраняется в городе Люян, провинция Хунань представляет собой уникальную и многовековую ремесленную традицию.

- Чанша Дань Цы – искусство музыкальной игры и пения провинции Хунань, содержание пения – повествовательное¹². В 2008 году оно было включено во вторую партию национальных списков охраны нематериального культурного наследия Китая¹³.

- Хну Гу Си, также известна как «опера Цветочный барабан», – оперная форма, популярная на побережье Чанцзяна, – представляет местный традиционный театр в провинции Хунань. В 2008 г. она также была включена во вторую партию национальных списков охраны нематериального культурного наследия Китая¹⁴.

- Тань Цзин Хуа¹⁵ – живопись графитом – китайское народное искусство, в котором художник рисует самодельными инструментами: кистями, ластиками, ватой. Входит в Китайский муниципальный проект по охране нематериального культурного наследия.

- Чанша Юй Хэ – процесс производства выдержанного уксуса, одного из самых известных уксусов в Китае¹⁶.

- Печь для обжига керамики в Чанша Тонгуань¹⁷, которая расположена в районе Ванчэн, города Чанша, провинция Хунань. Это один из пяти главных гончарных столиц в истории Китая.

- Чанша Цзун Е Бянь¹⁸ – рукоделие микровязания, материалом для которого служат листья цзунцзы. Представляет собой плетение в виде орнаментов различной формы, например, животных.

Большинство экспонатов, представленных в постоянной экспозиции, представляют собой лучшие образцы, сделанные носителями традиций. Здесь также представлены уникальные исторические образцы, самый ранний из которых относится к периоду правления династии Тан (616–907 гг.). Экспонаты сопровождаются масштабными панелями с фото- и текстовой информацией, некоторые из них дополняются видеофильмами. В конце зала размещается магазин культурно-творческой продукции.

Второй этаж выставочного комплекса разделен на зал временных выставок и экспериментальную зону для проведения мероприятий по изучению наследия и просвещению «Чанша Цзян Жэнь Фан», что означает: «Мастерская ремесленника Чанша».

Выставочная площадка в своей работе опирается на список проектов нематериального культурного наследия Чанша и приглашает носителей этих традиций для проведения мастер-классов. Например, в женский день 8 марта 2023 г. здесь была проведена специальная программа по хуаньской вышивке Сян Сю, представлена специальная литература и проведен мастер-класс, в ходе которого женщины прошли курс ручной вышивки¹⁹. При проведении серии мастер-классов по микровязанию Чанша Цзун Е Бянь инструктор по ремеслам помогал участникам в изготовлении поделок. В данном проекте приняли участие люди разных возрастов: большой интерес проявили к нему дети среднего школьного возраста, но также на занятиях присутствовало достаточно много взрослых участников, что подтверждают видеозаписи, размещенные на официальном сайте Центра²⁰. Еще одним значимым событием стал мастер-класс по китайскому народному искусству вырезания из бумаги²¹. Традиционно в китайских семьях женщины вырезают из красной бумаги благоприятные узоры, которые приносят удачу и долголетие, и наклеивают их на двери и окна в дни свадебных праздников. Народное искусство вырезания из бумаги в основном основано на сюжетах из жизни животных и птиц, осуществляется без подготовительного рисунка, имеет обобщенные формы. Именно такой тип вырезания из бумаги распространен в районе Ванчэн (г. Чанша) и был представлен на мастер-классах, адресованных взрослой аудитории. Как и в предыдущих проектах, основой мастер-класса стали мастера – непосредственные носители данной традиции. Обучение приемам свободного вырезания в данном случае может рассматриваться как способ сохранения нематериального наследия и продолжения традиции²².

На первом этаже выставочного комплекса находится Театральный сад, который используется для проведения музыкальных постановок в рамках проекта по сохранению нематериального культурного наследия. Существует множество форм театральных, оперных и песенных представлений, среди которых: опера Сянчжу (один из традиционных оперных стилей провинции Хунань), Чанша Дань Цы (традиционное народное искусство эстрады г. Чанша, песенный сказ, былина или сказание, сопровождаемое песнями под аккомпанемент), Хуа Гу Си (фольклорные сценки, исполняемые под барабан, г. Чанша), Чанша куайбань (народные стихи, частушки, декламируемые под удары бамбуковых дощечек и состоящие из музыки с рассказом), вокальная мимика (во время рассказа имитирование различные звуки в зависимости от сюжета), сяньшэн (жанр традиционного китайского комедийного представления), ансамбль традиционных инструментов, народная песня в хоре (отрывки из многих песен называются друг на друга, и несколько исполнителей по очереди объединяют их в одну песню).

С ноября 2018 г., с момента открытия по состоянию на текущий год, публичные данные Центра нематериального культурного наследия «Чанша» показывают, что здесь уже было проведено 1509 образовательных мероприятий²³. За то же время было организовано 139 тематических показа, в том числе 8 крупных выставок нематериального культурного наследия. Среди них: выставка, объединившая несколько ремесел «Сокровища Хунани – Сян Сю, Камень-хризантема, Чанша Цзун Е Бянь»²⁴; выставка, посвященная практикам росписи лица в китайской опере «Сад «Пьяная груша», пудровые зеленые и красные вертикали и горизонталы на лице»²⁵; «Столетие Хуанмэй» – выставка истории развития оперы Хуанмэй²⁶; выставка работ первого конкурса фотографий нематериального культурного наследия Чанши «Сверкающее нематериальное культурное наследие, отражающее звездный город»; выставка вырезания из бумаги «Семья, страна, мир, годы. Силуэт»²⁷ в честь 70-летия образования Китайской Народной Республики. В продолжение этого перечня, который демонстрирует широкий диапазон организованных проектов, входят также: выставка традиционной медицины Чанша «Тысячелетние сокровища, исцеляющее сердце и наследие»²⁸; выставка резьбы по дереву «Время резьбы, знаки печати»; «Парус и мачта переживания» – эта экспозиция представляла модели и была посвящена техникам изготовления деревянных парусников в Хунане²⁹.

Согласно результатам исследований, опубликованных на официальном сайте Центра нематериального культурного наследия и выставочного зала «Чанша», в его работе выделяются две основные стратегии. Во-первых, акцент делается на его востребованности, популяризации и создании социально-экономической ценности. Во-вторых, проекты

в области музыкального, театрального и других видов искусств сочетаются со внеклассным обучением школьников. Веб-сайт учреждения создан для китайской аудитории с использованием китайского программного обеспечения, информация размещается в национальных социальных сетях. В целом формируется продуманная выставочная политика Центра и выставочного зала в области представления нематериального культурного наследия, определяются подходы и приоритеты, в то же время обозначаются и спорные моменты, которые могут стать точкой роста, или же замедления развития подобных институций.

Подводя итоги, следует отметить междисциплинарность данного проекта, которая может быть названа перспективной технологией представления нематериального наследия. Значимым аспектом для его сохранения является то внимание, которое уделяется мастер-классам и работе с непосредственными носителями традиций – мастерами и исполнителями. Требуется дополнительное осмысления роль цифровых технологий и возможности их дальнейшего использования и совершенствования при представлении нематериального культурного наследия. В целом представляется важной дальнейшая теоретическая проработка того практического опыта, который был накоплен Центром и выставочным залом «Чанша» за первые пять лет его деятельности, привлечение опыта подобных институций в других административных центрах Китая, в рамках обобщающих музейных исследований. Эти исследования позволяют выявить общие тенденции и концептуальные основы сохранения национальных культурных традиций и нематериального культурного наследия Китая.

Примечания

¹ Мастеница Е. Н. Нематериальное наследие как объект музеефикации: теоретико-методологические основания // Культура в евразийском пространстве: традиции и новации. 2017. № 1 (1). С.84.

² Официальный сайт Музея Запретного города (Пекин). URL: <https://www.dpm.org.cn/Home.html/> (дата обращения: 20.11.2023).

³ Официальный сайт Национального музея Китая. URL: <https://www.chnmuseum.cn/> (дата обращения: 20.11.2023).

⁴ Официальный сайт Шанхайского музея. URL: <https://www.shanghaimuseum.net/mu/frontend/pg/index/> (дата обращения: 20.11.2023).

⁵ Официальный сайт Музея истории Шэньси. URL: <https://www.sxhm.com/> (дата обращения: 20.11.2023).

⁶ Мастеница Е. Н. Нематериальное наследие как объект музеефикации: теоретико-методологические основания. С.80.

⁷ Официальный сайт музея «China Intangible Cultural Heritage Digital Museum». URL: https://www.ihchina.cn/jigou_desc_details/175.html/ (дата обращения: 20.11.2023).

⁸ Официальный сайт организации «Intangible cultural heritage in Changsha». URL: <http://www.csfwzwhyc.com/news/?1356.html>

⁹ Там же. URL: <http://www.csfwzwhyc.com/news/?542.html> (дата обращения: 20.11.2023).

¹⁰ Там же. URL: <http://www.csfwzwhyc.com/news/?645.html> (дата обращения: 20.11.2023).

¹¹ Там же. URL: <http://www.csfwzwhyc.com/news/?622.html> (дата обращения: 20.11.2023).

¹² Там же. URL: <http://www.csfwzwhyc.com/news/?710.html/> (дата обращения: 20.11.2023).

¹³ Там же. URL: <http://www.csfwzwhyc.com/news/?709.html/> (дата обращения: 20.11.2023).

¹⁴ Государственный сайт Китая «The state council the people's republic of china» URL: https://www.gov.cn/zhengce/content/2008-06/16/content_5835.htm (дата обращения: 20.11.2023).

¹⁵ Официальный сайт организации «Intangible cultural heritage in Changsha» URL: <http://www.csfwzwhyc.com/news/?626.html> (дата обращения: 20.11.2023).

¹⁶ Там же. URL: <http://www.csfwzwhyc.com/news/?1313.html/> (дата обращения: 20.11.2023).

¹⁷ Там же. URL: <http://www.csfwzwhyc.com/news/?630.html> (дата обращения: 20.11.2023).

¹⁸ Там же. URL: <http://www.csfwzwhyc.com/news/?625.html> (дата обращения: 20.11.2023).

¹⁹ Там же. URL: <http://www.csfwzwhyc.com/news/?1705.html> (дата обращения: 20.11.2023).

²⁰ Там же. URL: <http://www.csfwzwhyc.com/news/?1716.html> (дата обращения: 23.11.2023).

²¹ Там же. URL: <http://www.csfwzwhyc.com/news/?698.html/> (дата обращения: 20.11.2023).

²² Официальный сайт организации «Intangible cultural heritage in Changsha». URL: <http://www.csfwzwhyc.com/news/?1700.html> (дата обращения: 20.11.2023).

²³ Официальный сайт организации «Intangible cultural heritage in Changsha». Выставочный зал нематериального культурного наследия Чанша: Онлайн путеводитель». URL: http://www.csfwzwhy.com/news/?list_refer-theme-%D5%B9%CA%BE%B9%DD_2.html (дата обращения: 20.11.2023).

²⁴ Официальный сайт музея «Выставочный зал нематериального культурного наследия Чанша» URL: <https://www.museum-edu.cn/wx/wx17/index.php?s=/addon/WeiSite/ExhibitionWap/detail/id/1.html/> (дата обращения: 20.11.2023).

²⁵ Там же. URL: <https://www.museum-edu.cn/wx/wx17/index.php?s=/addon/WeiSite/ExhibitionWap/detail/id/2.html/> (дата обращения: 20.11.2023)

²⁶ Там же. URL: <https://www.museum-edu.cn/wx/wx17/index.php?s=/addon/WeiSite/ExhibitionWap/detail/id/3.html/> (дата обращения: 20.11.2023)

²⁷ Там же. URL: <https://www.museum-edu.cn/wx/wx17/index.php?s=/addon/WeiSite/ExhibitionWap/detail/id/4.html/> (дата обращения: 20.11.2023)

²⁸ Там же. URL: <https://www.museum-edu.cn/wx/wx17/index.php?s=/addon/WeiSite/ExhibitionWap/detail/id/6.html/> (дата обращения: 20.11.2023)

²⁹ Там же. URL: <https://www.museum-edu.cn/wx/wx17/index.php?s=/addon/WeiSite/ExhibitionWap/detail/id/8.html/> (дата обращения: 20.11.2023)

Е. А. Чечеткина

Школьный музей в формировании устойчивого интереса учащихся к культурному наследию региона

В статье рассматривается роль школьного музея в сохранении и популяризации локального историко-культурного наследия. Автор раскрывает специфику музеев данного типа и обращает внимание на те аспекты, которые нужно учитывать при создании и организации работы данного учреждения (состав коллекции и особенности комплектования, работа с детской аудиторией и др.). Исследование показывает, что влияние этих особенностей оказывается определяющим для эффективной коммуникации учащимся ценностей сохранения наследия. В качестве примера в статье приведён опыт работы музейного кружка «Историко-краеведческий музей» в МБОУ СОШ №1 с. Варфоломеевка, Приморского края.

Ключевые слова: школьный музей, локальное наследие, школьный кружок

Elizaveta. A. Chechetkina

The school museum in the formation of sustainable interest among schoolchildren in the cultural heritage of the region

The article examines the role of the school museum in the preservation and popularization of local historical and cultural heritage. The author reveals the specifics of museums of this type and draws attention to those aspects that need to be taken into account when creating and organizing the work of this institution (the composition of the collection and the features of acquisition, working with a children's audience, etc.). The investigation shows that those very specificities determine the effectiveness of communication to students the values of heritage conservation. As an example, the article provides the experience of the school museum workshop.

Keywords: school museum, local heritage, school association

Музей при образовательном учреждении – не новое явление для общества. Он возник тогда, когда в педагогике появилась необходимость использовать метод наглядности и знакомить обучающихся с действительностью «на практике»¹. Однако за все время своего существования школьный музей претерпел ряд преобразований и переосмыслений. Сейчас это не просто комната с наглядными пособиями, которые помогают ученикам лучше усваивать информацию, но важный элемент школьной экосистемы, отвечающий за сохранность и передачу новым поколениям истории школы, города, края, страны. Кроме этого, школьный музей стал активной составляющей воспитательного и образовательного процессов. Помимо простой демонстрации предметов истории и культуры и использования их на уроках, школьный музей по мере возможности сохраняет и актуализирует культурное наследие на локальном уровне.

Рассмотрим, какую роль играют музеи образовательных учреждений в сохранении и популяризации историко-культурного наследия региона. Само понятие «наследие» в этом отношении трактуется школьным музеем гораздо шире, нежели предусмотрено нормативно-правовыми актами. Здесь наследием является история края, города, села, символически представленная в собраниях личных вещей.

Отметим, что школьный музей отличается от музея в привычном понимании рядом признаков. Среди них основными являются специфические особенности комплектования и состав коллекций. Так, например, основным источником комплектования здесь выступают личные дары учителей, учеников, местных жителей, то есть вещи, которые в большой степени связаны с конкретной образовательной организацией, а также данной территорией и местным сообществом. Такие вещи обладают большей аттрактивностью, так как способны вызвать ностальгию по ушедшему прошлому или эмоции, связанные с событиями школьной жизни. Подобные экспонаты способны побудить ребенка к изучению истории, способствовать формированию мировоззрения, идентичности, системы ценностей и смыслов. Но недостаточно ограничиться демонстрацией таких предметов.

Для формирования интереса к региональной культуре и региональному наследию мало будет показать предметы школьного музея и рассказать об их происхождении и бытовании, нужно дать детям самим «пощупать историю», дать возможность прочувствовать ее в непосредственном контакте с артефактами. Поскольку школьный музей освобожден от жесткой регламентации со стороны государства, сделать это достаточно просто.

Для того, чтобы процесс освоения наследия шел наиболее эффективно, необходимо погружать детей в деятельность школьного музея и создавать поле для творчества в его рамках. «Будет неверно, сначала создать музей, а только потом приводить туда детей. Такой музей скорее всего будет чужим школьной аудитории. Следует создавать музей вместе с детьми, активно включать их в данный процесс»². Например, предложить разработать экспозиционный стенд или комплекс, подобрать иллюстративный материал, составить и сгруппировать текст к экспликациям, разработать дизайн этикеток и проч. Нужно стараться заинтересовать детей, из которых впоследствии будет сформирован актив музея. Интегрировать детей в музейную среду можно по-разному: так, одной из разновидностей интеграции может выступать создание на основе музея объединения дополнительного образования.

К примеру, на базе Муниципального бюджетного образования «Средняя общеобразовательная школа №1» с. Варфоломеевка функционирует музей историко-краеведческого профиля, который был основан в начале 1980-х гг. Его экспозиция является весьма стандартизированной и включает следующие тематические разделы: «Крестьянский быт конца XIX – нач. XX в.», «История села, Приморского края и совхоза “Прогресс”», «Школа: вчера и сегодня», «Односельчане – участники Великой Отечественной Войны», «Пионерское движение».

На основе данного музея функционирует кружок «Историко-краеведческий музей», целью которого является углубление знаний учащихся об истории страны и региона, приобщение к историко-культурному наследию края посредством взаимодействия с экспонатами школьного музея³. В рамках работы музейного кружка, учащиеся не только знакомятся с музейными предметами, но также узнают основы музейной работы: что такое музейный предмет и предмет музейного значения, чем экспозиция отличается от выставки, какие существуют оптимальные условия для хранения экспонатов, какая документация должна быть в музее и как правильно ее оформлять и др.

В 2023–2024 учебном году предстоит обновление музейной экспозиции. Данная работа уже началась, и воспитанники кружка принимают в ней активное участие. На первом этапе ребятам было предложено разработать новую концепцию экспозиции, поскольку отдельные ее части устарели и не отвечают духу времени, а некоторые предметы требуют реставрации или замены. Работа над новой экспозицией, которую дети могут частично и даже более разработать сами под руководством педагога, началась с вопроса: «Посмотрите вокруг, что вам не нравится здесь, что вам хотелось бы поменять?». Такой вопрос побудил ребят к живой дискуссии, в ходе которой был высказан ряд идей. Итогом обсуждения стало то, что на первом этапе было решено обновить первые три стенда, которые тематически объединены повествованием о локальной истории, а именно посвящены истории Приморского края и села.

Работа по созданию обновленного экспозиционного комплекса началась с концепции. Ребятам было предложено разработать новое название, подумать над содержательным наполнением и дизайном экспозиции, а также над иллюстративным материалом и предметами. Все эти этапы предполагают планомерное погружение обучающихся в историю и культуру края и села, а также взаимодействие с объектами наследия.

Так, например, уже началась работа по информационному наполнению и подбору новых предметов для экспозиции. Были проанализированы местные выпуски газеты «Сельский труженик» за конец 1970-х – начало. 1990-х гг. Выбраны факты и фотографии, связанные с историей села, а также предметы, отображающие данную эпоху. В ходе работы с газетным фондом и в процессе отбора информации ребята изучали новостные статьи и сводки, систематизировали их, а также переснимали фотографии, опубликованные в выпусках газет, которые затем будут использованы при оформлении стендов. Поскольку газета «Сельский труженик» является локальным изданием, то в ней можно найти на первый взгляд незначительные, но весьма интересные детали о повседневной жизни граждан и включить их в экспозицию или текст экскурсии. Перед ребятами была

поставлена задача «разглядеть» в большом корпусе материалов эти ценные факты и предложить их музейную интерпретацию. В результате выполнения подобного задания у учащихся развиваются навыки исследовательской работы и творческое мышление, а также формируется представление об историческом прошлом села, о культуре того времени.

Кружок «Историко-краеведческий музей» функционирует при образовательном учреждении только с 2023 года, и его участникам предстоит пройти большой путь проб и ошибок в поиске способов взаимодействия учеников с музейными предметами, методов раскрытия потенциала наследия в рамках специфики школьного музея. Однако уже сейчас видна заинтересованность ребят в посещении кружка и их живой интерес к музейным предметам. Это вызвано, в первую очередь, характером предметов, хранящихся в школьном музее, которые связаны с личной историей учеников, с местом их рождения, с жизнью их родителей, родственников, знакомых, с их детством. Именно поэтому предметы школьного музея представляют для учащихся такую ценность и несут особый личный смысл, побуждая работать с ними в музейном контексте. А во-вторых, специфика работы в школьном музее такова, что дети становятся полноправными участниками процесса, обладают самостоятельностью в принятии решений, что позволяет им чувствовать себя важными субъектами данной деятельности.

Таким образом, планомерная и целенаправленная организация работы школьного музея в соответствии с принципами партиципаторности позволяет вызвать и актуализировать у вовлекаемых в музейную деятельность учащихся глубокий интерес к наследию региона, его культуре, что зафиксировано автором настоящей статьи в непосредственной работе со школьниками. Активное включение детей в деятельное изучение и творчество на всех уровнях, от разработки концепции музея до физического воплощения решений музейного дизайна в жизнь, которое отчетливо прослеживается на примере работы школьного музея в с. Варфоломеевка, становится ключом к погружению учеников в локальную историю, развитию у них навыков исследовательской и музейной работы, а также способом актуализации в детской среде культурных ценностей и смыслов, характерных для местного сообщества.

Примечания

¹ Леонов Е. Е. Эволюция роли школьных музеев России: с момента создания до современного состояния // Актуальные вопросы современной науки. 2010. №14. С. 44–52.

² Андриади И.П., Козлова Л. К. Музейная педагогика как методологическая основа организации деятельности школьного музея // Вестник ГУУ. 2012. №13–1. С. 202–210.

³ Дополнительная общеобразовательная общеразвивающая программа школьного кружка «Историко-краеведческий музей», сост. Чечеткина Е.А., утв. приказом №68-А от 28. 08.2023, МБОУ СОШ №1 с. Варфоломеевка.

П. Л. Виноградова

Японские календарные реформы и их отражение в художественной культуре

Рассматриваются некоторые календарные преобразования Японии, формы календарей и их бытование, влияние проводимых изменений на обрядово-праздничную культуру Японии, а также их отражение в японской художественной культуре и орнаментике.

Ключевые слова: календарные реформы, японские орнаменты, художественная культура Японии, календарные реформы Японии, японская обрядово-праздничная культура.

Polina L. Vinogradova

Japanese calendar reforms and their reflection in the art

The article examines some calendar transformations in Japan, the forms of calendars and their existence, the impact of calendar changes on the ceremonial and festive culture of Japan as well as their reflection in Japanese artistic culture and ornamentation.

Keywords: calendar reforms, Japanese ornaments, artistic culture of Japan, calendar reforms in Japan, Japanese ceremonial and festive culture

Все время человека в традиционном обществе можно условно разделить на две части: время повседневных дел и трудовой деятельности и время праздника и отдыха. Во время перехода от одной деятельности к другой характер времени меняется с повседневного на сакральный. Сакральное время праздника подчиняется определенному порядку, заложенному в религиозно-обрядовой деятельности. Сильная зависимость от природных явлений (периодов засух или обильных дождей), влияющих на результаты сельскохозяйственной деятельности, нашла отражение в ритуально-обрядовых действиях, которые закрепились в календарной системе, регламентируя время труда и время отдыха и молитвы богам.

Четко прослеживаемая сезонность и разнообразие природных состояний сильно повлияли на культурную традицию Японии, это нашло отражение в сельскохозяйственном календаре.

Традиционный японский календарь прошел длинный путь реформ включавшим в себя и географические корректировки, и влияние государственных преобразований. Несмотря на введение в обиход в 1873 г. григорианского календаря, традиционный лунно-солнечный календарь продолжает активно использоваться в том числе и в обрядово-праздничных практиках.

Первый календарь пришел в Японию из Китая через Корею. В середине VI в. императорский двор Ямато, пригласил монахов из Пэкче для составления календаря, астрономической и географической карт. Упоминание об этом встречается в записи от июня 14 г. правления императора Кинмэй (553 г.) в старейшей книге истории Японии Нихон сёки. «Смени лекарей, прорицателей и знатоков календаря. ... Пусть будут также присланы книги по прорицанию, календары и разные лекарства»¹.

Однако, создание своего первого календаря Япония завершила лишь в 12-м г. правления императрицы Суйко (604 г.). В то время все вопросы, касающиеся календаря, решались Императорским двором согласно системе централизованного управления Рицурёсэй в соответствии с юридическим кодексом Рицурё времен Реформации Тайка. За это отвечал оммёрё Накацукасасё, являющийся правительственным учреждением, в ведении которого находилась подготовка календаря, астрономия, гадание и т. д. Составление календаря и гадание в то время были неразделимы. Однако, уже с середины периода Хэйан (конца X в.) должность Рэкихакасэ (составителя календаря) в основном nasledовалась кланом Камо, в то время как изучение астрономических явлений передава-

лась из поколения в поколение семьи Абэ, её патриархом был Абэ Сэймэй (921–1005 г.), известный как Онмё-ши, или специалист в области календарей и гаданий.

Используемый календарь назывался «Тай-ин-тайё-реки», лунно-солнечный календарь или «Онмё-реки». Каждый месяц был соотнесен с циклом прибывающей и убывающей луны. Поскольку Луна вращается вокруг Земли примерно за 29,5 дней, требовалась корректировка календарных дат, и это достигалось путем установления длительности месяцев с 30 днями – Дай-но-цуки (длинный месяц) и 29 днями – Шо-но-цуки (короткий месяц). Помимо того, что Луна вращается вокруг Земли, Земля вращается вокруг Солнца за 365,25 дня, что вызывает сезонные изменения. Простое повторение длинных и коротких месяцев постепенно приводило к расхождению между фактическим временем года и календарем. Чтобы компенсировать это каждые несколько лет вставлялся месяц, называемый «Уру-зуки», или вставочный месяц, таким образом получался год с 13 месяцами, причем порядок более длинных и более коротких месяцев менялся из года в год.

В отличие от современного календаря, в котором порядок месяцев не меняется, в то время расчет календаря был настолько важным занятием, что он находился под контролем императорского двора, а в более поздний японской истории, в эпоху Эдо (1603–1868 г.) – под военным контролем сёгуната.

Календарь, установленный Онмё-рё, назывался Гучю-реки, в котором различные слова, обозначающие времена года, ежегодные события и ежедневные добрые предзнаменования, были написаны китайскими иероглифами и назывались Реки-чу (календарные заметки). Название Гучю-реки связано с тем, что записи были написаны подробно. Гучю-реки, издаваемый до эпохи Эдо, использовался, в частности, чиновниками, которые основывали свою повседневную деятельность на календаре. Они часто писали личные заметки на пустых местах или на обратной стороне календаря. Эти записи – ценные историческими свидетельства той эпохи. С распространением каны появился японский фонетический алфавит «Кана-гоёми», упрощенное издание Гучю-реки, написанное на кане, появившиеся в середине XIV в. и получившее широкое распространение.

По мере того, как знания астрономии в период Эдо возрастали, возникла проблема, связанная с несоответствием между календарем и фактическими астрономическими событиями, такими как затмения солнца и луны. Поскольку годовой календарь основывался на китайском календаре Сэнмё-рёки, а эта календарная система использовалась более 800 лет без изменений с эпохи Хэйан (862 г.).

Во 2-й г. эпохи Дзёкио (1685 г.) Сибукава Харуми разработал собственный метод составления календаря с учетом знаний западных астрономов, а также системы китайского календаря династии Юань, скорректированном на разницу в долготе между Китаем и Японией. Он основывался на постепенном изменении продолжительности года. Эта календарная система, сформированная в октябре 1684 года, и была объявлена новым календарем – календарём Дзёкио. До этого Сибукава Харуми называл этот календарь календарем Ямато.

Позже, в период Эдо, календарь несколько раз пересматривался, и результаты были названы соответственно календарями Хорэки (1755 г.), Кансэй (1798 г.) и Тенпо (1844 г.). Благодаря этим поправкам был составлен более точный лунно-солнечный календарь. Расчет календаря производился «Тэммонгата» (офицер, отвечающий за астрономию) в сёгунате Эдо, с примечаниями, добавленными семьей Котокуи, потомками семьи Камо, после чего календари выпускались издателями в различных регионах.

Правительство Мэйдзи, созданное Реставрацией Мэйдзи (1868 г.), взяло курс модернизации путем внедрения западных систем. Это включало замену старого лунного календаря григорианским в ноябре 1872 г. (5-й г. эпохи Мэйдзи), который вступил в силу в следующем 1873 г. (6-м г. эпохи Мэйдзи) и продолжает использоваться в настоящее время.

Несмотря на то, что Япония использует календарь григорианского типа, он по-прежнему включает слова для обозначения времен года и длительности месяцев, как в древнем лунно-солнечном календаре. Также в Японии можно выделить несколько одновременно существующих календарных систем:

- григорианский календарь (действующий с 1873 года);
- лунно-солнечный календарь, основанный на китайском лунном календаре;
- японская календарная система, берущая за начало отсчета вступление на престол императора Дзимму (яп. 神武天皇 – легендарный потомок богини Аматерасу) – 660 г. до н. э.;

– нэнго (яп. 年号 – эпоха) – календарная система, вошедшая в обиход в VII веке, периодичность в которой задают годы правления императоров, а названия периодов соответствуют их девизам правления.

Таким образом, можно сказать, что в календарной системе запечатлены история и культура Японии.

Календарные преобразования находят свое отражение и в книгопечатании, где широко известны храмовые календарные листовки и интеллектуальные игры-ребусы, и в художественной культуре Японии, подарившей замечательные образцы живописи, мелкой пластики, орнаментики и элементов декора.

Оформлению календарей всегда уделялось особое внимание. Так, одной из особенностей поздней эпохи Эдо являлось изображение знака зодиака года в правом верхнем углу календаря. Выпускался краткий свод обычного (расширенного) календаря, содержащий размер месяца и основные примечания для него. Титульная страница календарей часто была украшена традиционным японским орнаментом. Так, на календаре 1846 г., изданного Казумой Асано, для обложки используется орнамент «листья конопли», известный с эпохи Хэйан (794–1185 г.) и получивший широкое распространение в эпоху Эдо, как благоприятный узор для пожелания здоровья, силы и долголетия².

В прежние времена, когда многие люди не владели грамотой, некоторые календари состояли только из картинок. К таким календарям прежде всего относятся сельскохозяйственные календари, например, календари Тояма и Мориока э-гоэми³ (находятся на территории современной префектуры Иватэ) 1802 г. Они строились на основных потребностях человека, занятого в сельском хозяйстве в зависимости от месяца. Основные работы в данном месяце и благоприятные для них дни указывались картинками, также указывался месяц и животное – символ текущего года.

В эпоху Эдо издавались календарные путеводители, которые знакомили людей с лучшим местом и временем для любования цветами в различные сезоны, а также с описанием исторических мест, святынь и храмов в каждом регионе. В качестве примера такого путеводителя можно привести Цветочный календарь Сибаты Зешина⁴ с обозначением знаменитых «цветочных» мест Эдо.

В оформлении календарей часто использовались литературные сюжеты, связанные с японскими божествами. Примером такого оформления является календарь 1664 г., на обложке которого изображен Онамадзу (яп. 大鰐 – большой сом), живущий, согласно легенде, под японскими островами и способный вызывать землетрясения и разрушения. Его разрушительную силу призван сдерживать Касима-но ками (яп. 建御雷 – Такемикадзути – Бог грома и меча) с помощью огромного камня. На обложке данного календаря Онамадзу обвивает карту Японии, а на место пересечения его головы и хвоста привален огромный камень, что отсылает нас к популярному стихотворению вака:

「ゆるぐともよもやぬけしのかなめ石かしま
(鹿島) の神のあらんかざりは」

Пусть дрожит земля —
Пока бог Касима здесь,
Камню нашему на месте быть!⁵

Календари с такой обложкой выпускались несколько лет подряд в разных провинциях, где предсказывалось землетрясение, как например разрушительное землетрясение провинции Оми 1663 года⁶.

Чередование длинных и коротких месяцев в календаре при вычислениях, связанных с движением луны, были очень важны для людей. Чтобы помочь им узнать порядок таких месяцев в году, издатели выпускали на каждый год специальные листовки, соперничая друг с другом в новизне идей и юморе. Такие листовки получили широкое распространение в эпоху Эдо среди населения. Приведем несколько примеров подобных листовок:

– Мальчик, пускающий мыльные пузыри⁷. Мыло в Японии появилось только в эпоху Мэйдзи, а в эпоху Эдо люди пускали мыльные пузыри, растворяя в воде измельченные картофельные очистки и табачные стебли. В конце эпохи Эдо появились торговцы мыльными пузырями, также известные как «суикэнги». На календарной листовке изображен

мальчик, пускающий мыльные пузыри, размер которых указывает на длительность месяцев в текущем году.

– Фейерверки⁸. Календарная листовка отсылает к фейерверку Кавабираки в Рёгоку, который впервые прошел в 1732 г. во время грандиозного фестиваля, призванного очистить местность от духов, вызвавших эпидемию и голод в Кёхо. В эпоху Эдо представители двух родов Кагия и Тамаия – главные пиротехники – соревновались друг с другом в искусстве запуска фейерверков. Поэтому на этой листовке указано «фейерверки Тамаии», 2й г. эпохи Мэйва, а размеры огней фейерверков указывают на порядок и длительность месяцев.

– Кролик, делающий рисовые лепешки⁹. В эпоху Хэйан получило распространение такое литературно-художественное явление как тростниковые картинки – аши-тэ (яп. 芦手), представляющие собой смесь изображения (чаще всего изображали озеро с тростником – отсюда и название) и надписей на хирагане. Именно в этом жанре и выполнена данная календарная листовка. Сам кролик указывает на то, что это календарь в год кролика, надписи на ступе «большой» говорят о том, что на ступу «кладут» большую луну – длинный месяц, а на кролике можно увидеть обозначение коротких месяцев.

Таким образом, подобные календарные листовки – это своеобразные ребусы, не только информирующие о длительности месяцев в определенном году, но и отсылающие к литературным или историческим событиям.

Календарные преобразования и традиции – частая тема гравюр многих мастеров жанра укиё-э. Так, например, на гравюрах Кацусики Хокусая можно найти вид астрономической обсерватории Асакуса с астролябией¹⁰, используемой для отслеживания движения небесных тел. Обсерватория Асакуса была построена в 1782 г., здесь Такахаси Ёситоки занимался астрономическими расчетами для корректировки календарной системы Хорэки.

В наборе из десяти гравюр Утагавы Кунисэ изображены женщины в модных кимоно с узором Бенкейдзима (яп. 弁慶縞 – клетчатый узор, полученный из чередующихся широких полос двух цветов по вертикали и горизонтали и промежуточного цвета в месте их пересечения). На одной из таких гравюр изображена женщина с календарем Исэ 15го г. Тэнпо (1844 г.)¹¹.

Календарная тематика находит отражение и в орнаментике. В эпоху Эдо популярной становится техника окрашивания ткани Юдзен, главная отличительная особенность которой – четкие границы между элементами. Для нее существовали каталоги наиболее характерных рисунков, и в XVII в. получают широкое распространение книжки-каталоги узоров для заказа кимоно, что можно назвать прототипом журнала мод. Терумацу Аяока (1817-1887 г.) был торговцем тканями и художником конца эпохи Эдо, выпустившим каталог узоров для косодэ, отсылающих к календарю на текущий год и указывающих длительность месяцев¹². Кроме того, существовали похожие каталоги для изготовления цуб (яп. 鍔) для японских мечей, в которых предлагаемые узоры нередко отсылают нас к календарным событиям или благоприятному времени для свершения каких-либо дел.

Рассматривая историю преобразований, связанных с японской календарной системой и их отражение в художественной культуре Японии, можно сказать, что с древних времен календари были незаменимы для определения смены дней, месяцев и времен года. В каждую эпоху в повседневной жизни людей использовались различные типы календарей, и некоторые из них получали широкое распространение благодаря своим особенностям. Старые календари содержат интересные материалы, отражающие смену образа жизни и социально-культурных преобразований на протяжении веков. Фиксация календарных преобразований происходит в разных сферах художественной культуры Японии, позволяя проследить их эволюцию и степень влияния в той или иной культурной области. Эти преобразования становятся причиной появления новых технологий, что в конечном итоге приводит к глобальным изменениям культуры и быта Японии.

Примечания

¹ Нихон сёки. Анналы Японии. Т. 1. Свитки XVII-XXX. – СПб.: Гиперион, 1997. С. 55.

² 『弘化四丁未暦』, 浅野數馬, 弘化3 [1846]. 国立国会図書館デジタルコレクション. URL: <https://dl.ndl.go.jp/pid/2532556> (дата обращения: 19.05.2023).

³ 『[盲暦張交帖]』, [1---]. 国立国会図書館デジタルコレクション. URL: <https://dl.ndl.go.jp/pid/2532557> (дата обращения: 19.05.2023).

⁴ 是真『花こよみ』, 相葉社. 国立国会図書館デジタルコレクション. URL: <https://dl.ndl.go.jp/pid/1310732> (дата обращения: 19.05.2023).

⁵ Мещеряков А.Н. Рыба-сом и землетрясения в Японии. Синтоистские мифы защищают японцев от идеи великой катастрофы. URL: <https://web.archive.org/web/20141207092051/http://religo.ru/journal/14322> (дата обращения: 19.05.2023).

⁶ 『新板こよみ』, [寛文3] [1663]. 国立国会図書館デジタルコレクション. URL: <https://dl.ndl.go.jp/pid/2535282> (дата обращения: 19.05.2023).

⁷ 『(絵暦)』第1冊, 刊. 国立国会図書館デジタルコレクション. URL: <https://dl.ndl.go.jp/pid/1286720> (дата обращения: 19.05.2023).

⁸ 北尾紅翠齋<北尾重政(1世)>// (ほか) 画『恵合余見』第1冊, 刊. 国立国会図書館デジタルコレクション. URL: <https://dl.ndl.go.jp/pid/1286781> (дата обращения: 19.05.2023).

⁹ 『(絵暦貼込帳)』, 寛政4—明治3 (1792—1870) 刊. 国立国会図書館デジタルコレクション. URL: <https://dl.ndl.go.jp/pid/1286722> (дата обращения: 19.05.2023).

¹⁰ 葛飾北斎 画『富岳百景 3編』三, 永楽屋東四郎[ほか], 天保5-6 [1834-1835] 序. 国立国会図書館デジタルコレクション. URL: <https://dl.ndl.go.jp/pid/8942999> (дата обращения: 19.05.2023).

¹¹ 一勇斎国芳『縞揃女弁慶 竹屋直成』. 国立国会図書館デジタルコレクション. URL: <https://dl.ndl.go.jp/pid/1306592> (дата обращения: 19.05.2023).

¹² 浅井了意『新撰御ひいながた』, 寛文7 [1667]. 国立国会図書館デジタルコレクション. URL: <https://dl.ndl.go.jp/pid/2541138> (дата обращения: 19.05.2023).

А. В. Зайцева

Пространство дома в кинематографе Хаяо Миядзаки

В работе рассматривается пространство дома в японском кинематографе XX–XXI вв., а точнее, в работах одного из знакомых режиссеров Японии – Хаяо Миядзаки. Его фильмы отражают быт японцев; режиссер затрагивает темы, которые откликаются в сердцах представителей всех культур знакомых с его творчеством. Японский режиссер уделяет в своих работах большое внимание пространству дома как отдельному персонажу в фильме. Сохранение и воспроизведение как традиционных домов, так и современных квартир является частью его киноязыка. В работе выявляются особенности пространства в традиционных типах японского дома на примере лент Хаяо Миядзаки. За теоретическую основу берется категория сакральности пространства в традиционном доме и современных жилищах; вследствие рассматривается этот аспект на примерах трех работ Хаяо Миядзаки – «Мой сосед Тоторо», «Принцесса Мононоке» и «Шепот сердца».

Ключевые слова: пространство, дом, кинематограф, японская культура, повседневность, сакральность

Aleksandra V. Zaitseva

The space of the house in the cinema of Hayao Miyazaki

The paper examines the space of the house in Japanese cinema of the XX–XXI centuries, or rather, in the works of one of the familiar directors of Japan – Hayao Miyazaki. His films reflect the life of the Japanese; the director touches on topics that resonate in the hearts of representatives of all cultures, not only Japanese, who are familiar with his work. The Japanese director pays great attention in his works to the space of the house as a separate character in the film. The preservation and reproduction of both traditional houses and modern apartments is part of his film language. The paper reveals the features of space in traditional types of Japanese houses on the example of Hayao Miyazaki's tapes. The theoretical basis is the idea of the sacredness of space in a traditional house and modern dwellings; consequently, this aspect is considered on the examples of three works by Hayao Miyazaki – «My Neighbor Totoro», «Princess Mononoke» and «Whisper of the Heart».

Keywords: space, home, cinematography, Japanese culture, everyday life, sacredness

Дом для человека представляет собой место, наполненное смыслами и ценностями. Дом оберегает, согревает, успокаивает и т. д. Кроме этого, в доме собраны целые исторические периоды жизни человека, начиная от засечек на стенах по мере роста ребенка до фотографий усопших родственников. Дом сохраняет в себе души людей, и сам словно ею владеет. Дом духовен и сакрален. Через модель дома можно исследовать то, как носители той или иной культуры видят мир в целом.

В настоящее время высказывается точка зрения, согласно которой традиционный дом имеет в себе тайное и сокровенное, а современное жилье уходит от данных категорий стремительным шагом. Раскрывая эту мысль, хотелось бы обратиться к статье Щуплецовой Е. Ж. Автор выделяет традиционное жилое пространство и современное, где под традиционным понимает пространство как бытие, укорененность, слияние с природой и предками, интимность, а под современным пространством – массовость и серийность, прозрачность и остекленность, десакрализация и призрачность¹. На основе этой проблемы и рассматривается пространство в домах в фильмах режиссера Хаяо Миядзаки.

В первую очередь будут рассмотрены жилые пространства в полнометражном аниме-фильме «Принцесса Мононоке» 1997 г. Центральной темой фильма является противопоставление человеческой культуры и природы. В самом начале можно увидеть небольшую деревню, где проживает главный герой принц Аситака. Деревня состоит из людей племени Эмиси, а дома соотносятся с деревенскими японскими домами типа минка. Здесь они показаны с дальних ракурсов, зритель не заходит внутрь жилища племени. Деревня наполнена светом, она процветает, как и природа в округе. Исключением

является лишь главное здание, где решается судьба главного героя. Внутри происходит ритуал-гадание, поэтому недлинные сцены внутри дома наполнены магией и мистикой, а само пространство темное и таинственное, как и ночной лес за окраиной деревни. Люди Эмиси не вредят природе, и та не желает зла им. Сам Хаяо Миядзаки утверждает, что между людьми и природой должно быть сотрудничество².

Противопоставляет он им «Железный город», являющийся с одной стороны, пристанью для угнетенных обществом, а с другой, врагом природы и волшебного леса вокруг. Город представлен в виде крепости, окруженной рекой и защищенной частоколом. Исходя из названия города, его жители добывают в ближайших горах железо и переплавляют, используя все природные ресурсы в округе. Тем не менее, жители живут и работают дружной общиной, а предводительница госпожа Эбоси работает со всеми наравне. Город наполнен множеством построек, большинство из которых напоминают ранние дома матия, которые появятся лишь спустя несколько столетий в Эдо (действие же фильма происходит в период Муромати). В городе также выделяется центр – плавиля. Здесь можно предположить, что режиссер нарочно сделал ее такой тяжелой и громоздкой, отсылая нас к защитной функции плавиля. Между тем, сравнивая это архитектурное сооружение с синтоистским храмом Идзумо-тайся, возможно заметить сходства между ними. Если предположение не является беспочвенным, то не сложно догадаться, что тем самым Хаяо Миядзаки показывает связь «железных» людей со своими традициями и корнями.

Тем не менее, сложно сказать о том, насколько сакральным является пространство в обоих поселениях в фильме «Принцесса Мононоке». Внутрь зрителя практически не пускают и чаще отводят в лес, показывая его красоту и величие. В этом аниме-фильме сложно уловить интимность внутри дома, скорее общинность и социальность каждого здания, предназначенного не столько для отдельного индивида, сколько для целого народа или страны.

Следующий аниме-фильм, который будет рассмотрен, – это «Мой сосед Тоторо» 1988 г. Здесь взгляд на дом предстает глазами детей – сестер Сацуки и Мэй. Детство в новом большом доме является для ребенка целым приключением, полным открытий и исследований. Само здание представляет собой дом из двух частей – половина со вторым этажом, возвышающимся над второй половиной, как сказочная башня. Здесь же хочется сразу отметить, что архитектура также несколько напоминает синтоистский храм, но в этот раз Исэ-дзингу, в особенности, учитывая главный храм с галереей над входом, что можно разглядеть и у дома в аниме-фильме, как один из примеров их аналогичных черт.

Но сакрален дом этой семьи не схожестью с храмом Аматаэрасу, а как раз тем, что внутри него кипит жизнь. В первых же сценах переезда зритель может наблюдать за тем, как медленно уходит природа из дома: из углов вычищают паутину, выметают пыль, а живые духи чернушки бросаются врассыпную от сестер. А отец с дочерьми наполняют старый дом светом и жизнью, и даже в сцене, где ночью дочери уже спят, а отец все еще работает с горячей лампой, то дом превращается в маяк посреди мирового хаоса.

Особенно примечательна здесь сцена, где обе дочери в печали лежат на матах татами, а окружающие их вещи описывают их характер – старшая сестра Сацуки, сдержанный и послушный ребенок, лежит к зрителю спиной в пустой комнате, в то время как вокруг младшей Мэй большое количество вещей, которые она, будучи девочкой более активной, разбросала в порыве эмоций.

Следующий фильм – это «Шепот сердца» 1995 г. Здесь перед зрителем предстает «Новый город», которым называли жилые районы, построенные в 70-е гг. XX в. Подобные районы состояли из многоэтажных домов для нуклеарных семей – родители и два ребенка. В настоящее время, такие районы уже полностью перестроены из-за срока эксплуатации зданий – 40 лет. Поэтому данный фильм можно считать историческим источником по архитектуре второй половины XX в. Хаяо Миядзаки в этом аниме-фильме с фотографической точностью передал как сам район Тама, так и планировку квартиры. На кухне возможно увидеть и технику, и мебель, которой пользовались жители Японии в период «экономического бума».

Сам аниме-фильм наполнен сценами в квартире. Главная героиня Сидзуку проводит много времени дома, в основном, зачитываясь приключенческими книгами. Ее

интерес к путешествиям понятен – реальность вокруг нее состоит из бетонных лестниц и типовой японской школы. Из этого и вырастает ее собственное хобби – писательство. Здесь любопытны моменты, где девочка настолько погружается в сюжет своей повести, что мысленно полностью исчезает из пространства своей комнаты, перемещаясь в пространство воображаемое, которое не существует нигде, кроме ее мыслей и творческого дитища на бумаге. Тем не менее, будучи там всеильной героиней, Сидзуку возвращается в свой мир, выслушивает нотации от сестры и продолжает заниматься своими школьными делами. Здесь же стоит отметить, как наполнена была ее комната, поделенная со старшей сестрой, и насколько сильно опустела, когда сестра выехала из дома вовсе. Сидзуку лежит на полу и кажется совсем крохотной в комнате, которая ранее казалась зрителю даже переполненной. Родная квартира не ощущается тюрьмой для юной героини, а местом плодотворного труда и немногих бытовых сует.

В этом же аниме-фильме Хаяо Миядзаки не упускает шанс связать архитектуру современную с традиционной. Примечателен момент, когда Сидзуку необходимо спуститься по лестнице, чтобы попасть в дом к другу, но для этого ей необходимо пройти под небольшой крышей; проход же здесь очевидно напоминает тории – метафорическую границу между мирами.

В данной статье была предпринята попытка соотнести категорию сакральности с пространством в домах в кинематографе Хаяо Миядзаки. Несмотря на то, что часто сакральным считаются дома традиционного уклада, у режиссера средневековые постройки часто выступают больше в качестве сцены для разворачивания драматических событий. Наиболее сакральным домом является старинный дом в аниме-фильме «Мой сосед Тоторо», который явился для главных героинь не столько перевалочным пунктом из детства в юность, но больше отражением их внутреннего состояния. Современное жилье также часто описывается как наименее сакральное место, с чем вполне можно согласиться, однако не стоит отбрасывать тот факт, что в стенах типичного дома массовой застройки происходят важные события в жизни, наполняя квартиру множеством смыслов и воспоминаний, что так важно человеческой, особенно детской психике. Это видно на примере аниме-фильма «Шепот сердца», в котором даже весь ближайший бетонный район постоянно залит солнечным светом и отвечает на душевное состояние героини.

Примечания

¹ Шуплецова Е. Ж. Философско-культурологическое осмысление жилого пространства // Вестник ЧГАКИ. 2012. №4 (32). С. 72.

² Нейпир С. Волшебные миры Хаяо Миядзаки. М., 2022. С. 278.

С. И. Кадкина

Капитуляция Японии как культурная травма и её рефлексия в мультипликации и кинематографе 2-й половине XX столетия

Капитуляция Японии стала финальным аккордом второй мировой войны и символом смены эпох. Невостребованность милитаристской идеологии, провал колониальной политики, истощение ресурсов и жертвы среди мирного населения – все это стало причиной рефлексии травматичного опыта войны, выраженного в произведениях мультипликации и кинематографа 2й половины XX – начала XXI вв.

Ключевые слова: культурная травма, коллективная идентичность, вторая мировая война, послевоенная Япония, мультипликация, кинематограф

Svetlana I. Kadkina

The surrender of Japan as a cultural trauma and its reflection in animation and cinema of the 2nd half of the XX century

The surrender of Japan became the final chord of the Second World War and a symbol of the change of epochs. The lack of demand for militaristic ideology, the failure of colonial policy, the depletion of resources and civilian casualties – all this caused the reflection of the traumatic experience of war, expressed in the works of animation and cinema of the 2nd half of the XX – early XXI centuries.

Keywords: cultural trauma; collective identity; World War II; Post-war Japan, animation, cinematography

Япония в конце XIX – первой половине XX в. практически постоянно находилась в состоянии войны, расширяя зону влияния и занимая главенствующее положение в азиатско-тихоокеанском регионе. Идею Великой восточноазиатской сферы процветания, которая противопоставлялась англо-американской гегемонии, поначалу поддерживали многие азиатские страны, поскольку предполагалось преодоление паназиатского расизма и взаимопомощь в развитии и процветании братских народов. Однако быстро выяснилось, что освободители-японцы не менее жестокие колонизаторы, которые также причиняют страдания соседним регионам. Начавшаяся по вине агрессии Японии Японо-китайская война (1937–1945) стала крупнейшим азиатским конфликтом XX в. ¹.

В 1945 г. Изнеможенная противостоянием страна бросает последние силы на войну – добровольцев-смертников токкотай, однако после массовых бомбардировок японцы вынуждены сдаваться. 2 сентября 1945 г. был подписан акт о капитуляции Японии и страна вступила в фазу оккупации, целью которой было приведение в действие стратегии «трех Д», разработанной генералом Макартуром, – демилитаризации, демократизации и децентрализации власти и экономического влияния. Тотальная цензура, замалчивание трагедии ядерных бомбардировок, преступлений союзных войск, запрет критики «правосудия победителей» – все это в лице американской политики привело к углублению травмы Второй мировой войны в сознании японцев, что способствовало появлению у некогда воинственной нации чувства собственной жертвенности. Рефлексия этого опыта и является предметом нашего исследования.

Сформированная коллективная идентичность, в частности японского народа, хранит в себе память о культурных травмах, полученных общностью в различные периоды существования. При этом опыт накапливается и рефлексзируется обществом даже в том случае, когда отдельные индивиды могут терять память вследствие перенесенной травмы или воспроизводить его иначе. Однако наибольший отклик получает тот негативный опыт, что произошел относительно недавно. Люди, чья индивидуальная безопасность была поставлена на кон, формируют и транслируют последующим поколениям пережитое при помощи символов: письменного или устного языка, знаковых систем

различных порядков, например, в произведениях искусства. При этом травмирующие события становятся таковыми не столько благодаря своей природной травмоопасности, а благодаря смыслам, которыми люди наделяют произошедшее, об этом в своей работе «Культурная травма и коллективная идентичность» пишет Дж. Александер². Таким образом, акторами создается нарратив травмы, который в последующем транслируется и рефлексруется обществом.

А. Дж. Тойнби³ о необходимости общества в переживании травмы пишет, что возникает вызов, направленный к творческому меньшинству, которое с помощью приемов художественной выразительности дает ответ в явной или скрытой форме, задающий тон диалога и вызывающий социальное подражание. В случае, когда мимесиса, то есть отражения действительности в искусстве, не происходит, в обществе случается надлом, за которым неизбежно следует распад, и общество начинает искать выхода в трех идеологических направлениях: возвращении к опыту прошлого (архаизму), отвержению прошлого во имя будущего (футуризму) или преобразению существующей системы ценностей. Все эти тенденции могут быть одновременно представлены в обществе, ищущем выхода из кризисной ситуации. В таковом положении оказалась и Япония, долго находившаяся под влиянием цензуры, и одновременно нуждавшаяся в новой идеологической доктрине, поскольку милитаризм исчерпал себя, ввергнув страну в глубочайший кризис.

Ответом на необходимость переживания травмы может служить катарсис – наслаждение, получаемое в процессе переживания искусства. Л. С. Выготский⁴ отмечает, что искусство творца как раз и заключается в конструировании и разрешении невроза, приводящего зрителя к ощущению удовольствия. При этом для катарсиса не обязательно, чтобы сюжет был исключительно мелодраматическим, наоборот, наличие юмора заставляет зрителей порой еще больше проникнуться к персонажам, ведь благодаря смеху снимается эмоциональное напряжение и исчезает чувство страха. Японское киноискусство не боится задействовать широкий спектр эмоций.

Культурфильмы или *bunka eiga* времен войны представляли собой идеологически направленные картины, в которых зрителям рассказывали о военных действиях Японии, ее отношениях с другими государствами и, что самое главное, о величии империи. Все это напрямую воздействовало на подъем национализма и воинского духа, ставший основой идеи превосходства государства-победителя, под предводительством которого шло в бой бесчисленное количество солдат, бесчеловечно свирепствовавший по отношению к другим народам как, например, при Нанкинской резне в 1937 г. или проведении опытов отрядом 731. Знаково, что в последующем огласку эти события получили лишь в русско-китайских кинофильмах, что является свидетельством того, как до сих пор принято замалчивать эту тему в японском обществе. Характерным произведением этого времени является мультфильм 1944 г. «Божественные моряки Момотаро», в котором в качестве героев предстают храбрые зверушки-солдаты, которые бросают все силы на борьбу с западным врагом в лице неказисто изображаемого США.

В период американской оккупации (1945–1952) японскому кинематографу категорически запрещалась пропаганда милитаризма и прославление героизма японских воинов⁵, а потому центральной темой стало «мученичество» японского народа. Режиссер Акира Куросава в фильме *Расёмон* (1950 г.), несмотря на общее ощущение страдания, обличает ужасные поступки своего народа устами бродяги: «Люди так устроены, что всё дурное и стыдное о себе забывают, видят прошлое, как им выгодно, потому что так легче жить». Посыл Куросавы ясен, он пытается донести до зрителя идею сконструированности японской культурной травмы. Он буквально заявляет о том, что народ забыл о причиненных травмах в угоду собственному чувству жертвенности, тогда как нужно быть честным в первую очередь с самими собой, и положить все силы на преодоление кризиса. Фильмы Акиры Куросавы обладают глубоким духовным смыслом, переданным интересными художественными средствами, заставляющими зрителя ощущать катарсис. С его талантливыми работами открывается золотой век японского кино.

Еще один знаковый режиссер этой эпохи – Исиро Хонда, снявший всем известного Годзиллу или Годзиру являющегося метафорой ужаса и разрушений, причиняемых атомными бомбами⁶.

Реабилитировать героические настроения пытался режиссер Окамото Кихати, воспевая в своих картинах идеалы маскулинности и «несерьезное» отношение к войне, за что был неоднократно раскритикован.

В 1960–70-х гг. ситуация в Японии значительно улучшилась: подошла к концу оккупация, все силы были брошены на экономический рост страны и возвращение на мировую арену. Однако на тему ядерных бомбардировок даже после окончания оккупации было не принято высказываться⁷. Пионером стала лента Синдо Канэто «Дети Хиросимы», которая повествует о сломанных судьбах людей, переживших катастрофу, потерявших своих близких и самих страдающих от лучевой болезни. В фильме впервые были раскритикованы действия армии США, что до недавнего времени считалось нонсенсом. Подобный ход стал первым шагом к осознанию действительности произошедшего.

Также в 60-е гг. в связи с увеличением доступности телевизоров для представителей среднего класса, растет количество и качество телевизионных программ. Особую популярность набирает мультсериал Астробой или Могучий Атом (1963–66), основанный на манге Осаму Тэдзуки, повествующий о мальчике-андроиде, созданным ученым после гибели сына. Многие работы этого автора пронизаны идеями, так необходимыми для формирования мышления подрастающего поколения – гуманистическими ценностями, а также повествованием о важности трудолюбия, добросердечности и героического самопожертвования во имя общего блага.

Еще один знаковый мультфильм уже 70-х XX в. – «Космический линкор Ямато». В котором люди, чтобы спасти землю от радиоактивного излучения, поднимают со дна линкор Ямато, переделывают его в космический корабль и отправляются в путешествие на другую планету, своими действиями доказывая, как дорог им родной дом. Это произведение является реминисценцией великого прошлого нации, которое несомненно будет влиять на будущее народа.

1980-е гг. стали эпохой экономического расцвета Японии, сопровождавшегося бурным развитием массовой культуры, и началом ее экспансии на мировую арену, отсутствием цензуры и политикой гласности, сформировавших целый пласт антивоенных фильмов. Многие из них, например, работа Нагисы Осимы «Счастливого рождества, мистер Лоуренс» (1983) повествуют о бессмысленности войны, приводящей лишь к трагической гибели людей по обе стороны баррикад. Многие анимационные мультфильмы этого периода также поддерживают антивоенную тематику. Например, Могила светлячков (1988) режиссера Исао Такахата, повествующего о 14-летнем Сэита и его сестре Сэцукко, потерявших родителей в ходе бомбардировок войсками США и вынужденных приспособляться и пытаться выжить. Той же теме посвящен и фильм Сёхэй Имамуре «Черный дождь» (1989).

В 1989 г. умирает император Хирохито. Впервые поднимаются вопросы об ответственности императора за действия, вовлекшие страну в состояние войны. В связи с этим девизом правления нового императора Акихито становится «хэйсэй» – надежда на мир во всем мире. Однако Япония в это десятилетие переживает экономический кризис, техногенные катастрофы и теракты.

Знаковыми работами этого времени являются работы Хаяо Миядзаки Принцесса Мононоке (1997), Порко Россо (1992) и Помпоко: Война тануки (1994), затрагивающих явление войны как таковой и конфликтов XX в., в частности. Герои Принцессы Мононоке и Помпоко в основном мотивированы экологической проблемой – они стремятся защитить дорогие сердцу земли, бросая на это все силы. Мультфильм же Порко Россо является главным антивоенным высказыванием автора. Устами главного героя, частично превратившегося в свинью, Миядзаки заявляет: «Лучше быть свиньей, чем фашистом».

Отголоски войны и ядерных бомбардировок можно найти и сегодня в экранизациях манги, вышедших с конца 90-х гг., например, в произведении Ёсихиро Тогаси Hunter x Hunter мы встречаемся с разрушительной силой ядерного взрыва, а в экранизированной манге Эйитиро Оды One Piece осуждением опытов на живых существах. Во многих современных японских произведениях продолжает звучать мотив ядерного взрыва, который переосмысливается в произведениях постапокалиптической тематики.

Подводя итоги, можно отметить, что для общественной мысли второй половины XX в. не чужды были идеи гуманизма. Многие авторы пусть даже косвенно, но пытались

переосмыслять в своих работах исторический опыт японской нации. Замалчивание постепенно сменилось диалогом, со временем стало больше фильмов и упоминаний трагедий ядерных бомбардировок. Однако все же гласность практически не коснулась «неудобных» тем, связанных с преступлениями соотечественников⁸, а потому есть опасность, что не отрефлексированный опыт культурной травмы не закрепится в сознании людей, и ошибки отцов будут повторяться в действиях детей.

Примечания

¹ Сталкер Н. Япония. История и культура: от самураев до манги. М.: АНФ, 2021.

² Александер Дж. Культурная травма и коллективная идентичность // Социологический журнал, 2012. № 3. С. 6–39.

³ Тойнби А. Вызовы и ответы. Как гибнут цивилизации. М.: ТД Алгоритм, 2016.

⁴ Выготский Л. Психология искусства, 2-е издание. М.: Наука, 1968.

⁵ Федорова А. А. Возвращение героя в японском кино на рубеже 1950-х и 1960-х гг. // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2015. № 3(3). С. 135–144.

⁶ Maher M. From Godzilla to R2D2: Japan's Influence on Modern Cinema // The Beat, 2015. URL: <https://www.premiumbeat.com/blog/japans-influence-on-cinema-after-wwii/> (дата обращения 10.04.2023).

⁷ Фоломов Н. Плач непобедимой нации. Как японский кинематограф переосмыслял травматический опыт войны // Нож, 2022. URL: <https://knife.media/crying-japan/> (дата обращения 28.02.2023).

⁸ Эппле Н. Неудобное прошлое. Память о государственных преступлениях в России и других странах. М.: Новое литературное обозрение, 2020.

В. Б. Комов

Географический подход в изучении культуры народов Восточной Сибири

Статья посвящена одному из направлений в культурологии – «культурной географии». В статье исследована морфология понятия «культурная география», генезис формирования данной науки, представлены примеры исследования культуры группой культурологов и географов в географических экспедициях Восточной Сибири и Архангельской области.

Ключевые слова: культурная география, географический детерминизм, культура чулымцев

Valery. B. Komov

Geographical approach in the study of the culture of the peoples of Eastern Siberia

The article is devoted to one of the directions in cultural studies – "cultural geography." The article investigated the morphology of the concept of "cultural geography," the genesis of the formation of this science, presented examples of cultural research by a group of cultural scientists and geographers in geographical expeditions of Eastern Siberia and the Arkhangelsk region.

Keywords: cultural geography, geographical determinism, culture of Chulymians

Культурная география в настоящий момент времени представляет значительный интерес для культурологии, так как любая культура развивается в рамках конкретной территории, т.е. географического локуса. Потому рассмотрение применение географического подхода при изучении автохтонных культур представляется крайне актуальным¹.

Предметом «культурной географии» становится пространственно-географическая специфика региона. Кроме того, в рамках «географии культур» проводится территориальное картирование места обитания культуры и выявления ее особенностей. Интерес к взаимосвязи пространства и культуры формировался еще в античные времена (Страбон), но свое научное оформление данное направление получило в конце XIX – начале XX вв. в рамках теорий географического детерминизма, где главным предметом исследований было выявление связи зарождения и развития цивилизаций с географической средой, отражение географического пространства в самой культуре. В силу этого сложно представить современные исследования культуры без учета и применения географического подхода².

Многие ученые в области культуры, оказали большое влияние на формирование географического подхода и попытались найти связь территории и развития на ней цивилизации. Среди известных культурологов, интересовавшихся данной проблемой, Н. Я. Данилевский, Л. Н. Гумилёв, И. И. Мечников, А. Тойнби, О. Шпенглер.

Отечественным географом и публицистом Л. И. Мечниковым была введена культурно-географическая концепция. По мнению учёного, главным воспитателем человечества стала река. Человек использовал реки для обеспечения своей жизнедеятельности. Если обратить внимание на культуру коренных племён, то да, все они живут на берегах рек, некоторые на берегу моря³.

В работе А. А. Григорьева и Г. В. Паранина отмечено, что в фокусе внимания культурной географии в настоящий момент материальное и духовное наследие человечества. Особое внимание в научных изысканиях уделено памятникам историко-культурного и природного наследия, различного уровня, что зафиксировано в базовых документах ЮНЕСКО. Данные памятники, рассматриваются, в первую очередь не просто как географические территории, а как особые элементы геокультурного пространства. Особенно выделяются памятники смешанного типа – природно-культурные и культурные ландшафты, исторические места⁴. Примером такого рода объектов наследия

являются исторические памятники, изученные в Восточной Сибири и Архангельской области.

Приведём некоторые примеры исследования культуры в географических экспедициях. Во всём мире (в том числе в России) есть множество объектов культуры, о которых многие культурологи в настоящее время недостаточно изучены. Так в Восточной Сибири на берегу реки Чулым живёт коренной народ Сибири – «чулымцы». На сегодняшний день людей, причисляющих себя к этому народу и соблюдающих его традиции, осталось всего 355 человек. У чулымцев свой язык, относящийся к тюркской группе алтайской языковой семьи, а письменность до наших дней не сохранилась. С XVII–XVIII вв. чулымцы православный народ, только до сегодняшних дней сохранились и дохристианские элементы в обрядах. Например, до 1930-х гг. сохранилось даже своеобразное шаманство. В культуре чулымцев прослеживается влияние нарымских селькупов, хакасов и томских татар, могут даже встречаться элементы монгольских традиций. Поселения чулымцев располагались возле озёр и рек, поскольку их основным промыслом было рыболовство. Жили чулымцы в землянках, в срубных юртах. Временными жилищами были чумы. Чтобы сохранить историю чулымцев, сотрудниками Томского отделения Русского географического общества был создан проект «Легенды Причулымья», в который входит создание водного маршрута по реке Чулым и сайта, где все желающие смогут узнать историю, легенды, традиции чулымцев. Данный проект был создан как для туристов, желающих познать историю древнего народа Сибири, так и для исследователей истории и культуры.

Еще один пример из области культурно-географических исследований – Архангельская область, где культурологами и географами было найдено немалое количество посёлков, где сохранились старинные северные церкви и памятники деревянного зодчества. В посёлках местные жители сохраняют культурные традиции Древней Руси и даже имеются музеи. В 2022 г. культурологи и географы сняли документальный фильм «Святой архипелаг» о Соловецком монастыре в посёлке Соловки (Архангельская область).

Важно отметить, что благодаря успешным совместным экспедициям культурологов и географов, были осуществлены научные изыскания различных территорий России и выявлены ареалы обитания носителей местных культур. Были реконструированы бытовые и хозяйственные комплексы местных народов. В связи с этим мы полагаем, что применение географического подхода в культурологии необходимо для грамотного определения и реконструкции объектов культурного наследия страны.

Примечания

¹ Туровский Р. Ф. Культурная география: теоретические основания и пути развития. М.: Институт наследия, 2001. С. 10–12.

² Прокуденкова О. В. Роль географического фактора в культурологической концепции Л. И. Мечникова, 2011, URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-geograficheskogo-faktora-v-kulturologicheskoy-kontseptsii-l-i-mechnikova> (дата обращения 20.09.2023).

³ Мечников Л. И. Цивилизации и великие исторические реки. М.: Пангея, 1995.

⁴ Григорьев А. А., Паранина Г. Н. Культурная география: шаг к истокам? // Вестник СПбГУ, 2011. Вып. 3. Серия 7. С. 66.

М. Курницкая

Мифологические теории эпохи немецкого романтизма

В статье рассматривается немецкий романтизм, представленный в трудах немецких философов, которые понимали его как принципиально новое явление, затрагивающее все сферы общественной и культурной жизни. Кроме того, рассматриваются взгляды представителей раннего немецкого романтизма на понятие мифа и значимость мифологии для искусства новой эпохи.

Ключевые слова: романтизм, Германия, миф, томление духа, философия.

Margarita Kurnickaja

Mythological theories of German Romanticism

The article examines German Romanticism, presented in the works of German philosophers who understood it as a fundamentally new phenomenon affecting all spheres of social and cultural life. Moreover the article deals with the views of early German Romanticism representatives on the concept of myth and the importance of mythology for the art of the new era.

Keywords: romanticism, Germany, myth, Sehnsucht, philosophy.

Романтизм как явление впервые зарождается в Европе (Германия, Англия) в конце XVIII в. и определяет эпоху вплоть до середины XIX в. Именно немецкие философы закладывают теоретические основы нового художественного направления, возникшего как реакция на монополию философии Просвещения, ориентированной на разум.

Томление духа по недостижимому идеалу, поиск истинного познания, единство противоположностей – все это характерно для немецкого романтизма. В поисках идеала романтики обращаются к мифологии древности. Миф становится одной из основ для творчества ранних романтиков¹.

Немецкие философы понимали романтизм как особое мировоззрение, где искусство является инструментом познания действительности и ставится над наукой. Основной идеей романтизма выступало поэтическое осмысление действительности, поиск гармонии жизни и искусства.

Для романтизма, прежде всего, характерен взгляд в прошлое, обращение к народным сказаниям и легендам, мифологии. Именно в прошлом романтики видели утраченный Золотой век, идеалы истинной свободы человека, способного противостоять стихии. Воглощением идей романтизма становится картина немецкого живописца К. Д. Фридриха «Странник над морем тумана». Байронический герой возвышается над туманным пейзажем, олицетворяя одиночество и оторванность от внешнего мира. Он одновременно противопоставлен стихии и является ее частью, выражая основную идею романтизма о единстве противоположностей².

Во втором номере берлинского журнала «Атенеум» (1798 г.) немецкий критик и философ Фридрих Шлегель впервые провозглашает превосходство "романтической поэзии" и, таким образом, превращает прилагательное, которое уже имело значение в некоторых его старых употреблении, в обозначение эстетического идеала и ключевое слово философского движения³.

На первый план выходят такие ощущения, как тоска и загадочность. Таким образом, романтизм обозначал разделение «рацио» (мира разума) и идеала (мира красоты и чувств). Немецкие романтики стремились к гармонии, возможность которой они видели в попытке объединения противоположностей и поиске некоего идеала.

Так, символом немецкой романтической поэзии становится образ голубого цветка из неоконченного романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген», написанного в самом начале восемнадцатого века (1799–1800 гг.). Цветок олицетворяет собой Sehnsucht – томление по чему-то недостижимому, а также жажду познания.

Наум Яковлевич Берковский, один из крупнейших советских исследователей немецкого романтизма, разделяет этот период на две части - расцвет и упадок. «Высшим расцветом романтики» Н. Я. Берковский называет йенскую школу⁴.

Представители йенской школы – братья Шлегели, Шлейермахер, Новалис, Шеллинг, живописец Ф. Рунге в своих работах утвердили основы понятия «романтизм». Таким образом, романтизм как феномен охватывал все культурно-общественные сферы жизни того времени – теологию, искусство, литературу, философию. Романтизм утверждается не только как художественное направление, задающее тон целой эпохе, но и как новое миропонимание и мироощущение человека.

Представители раннего немецкого романтизма понимают личность как силу, которая способна сама по себе быть свободной и имеет возможность избирать образ жизни по своему усмотрению⁵. Таким образом, ранние романтики утверждают свободу воли человека, противопоставляя идеи романтизма философии Просвещения и торжеству разума, который, по их мнению, ограничивает свободу личности, диктуя правила поведения.

Говоря о своем творчестве, представители йенской школы рассматривают его не как нечто новое, а как возвращение к средневековой поэзии, в которой они видят истинный дух романтики. Фридрих Шлегель пишет о творчестве Шекспира и рыцарских романах, в которых сливаются сказочные мотивы и подлинная история, как об источнике самого понятия романтизма⁶. Таким образом, становится понятно, что достижение идеалов романтизма в искусстве возможно только через мифологию и возвращению к забытым формам.

Романтики йенской школы интересуются мифом и с точки зрения философии. Их труды, дающие разнообразные точки зрения на мифологию и ее значимость, объединяет одинаковый подход к данному вопросу. Можно утверждать, что у представителей раннего немецкого романтизма имплицитно существует единая концепция мифа.

В философских работах Фридриха Шеллинга, Новалиса, Вакенродера, Шлейерахера, Фридриха Шлегеля миф понимается как особое мировосприятие, некий универсум. В научной форме идеи представителей йенской школы наиболее полно изложены Шеллингом.

В своих трудах «Система трансцендентального идеализма» и «Философия искусства» Фридрих Шеллинг раскрывает такие понятия как «произведение искусства» и «миф», систематизируя идеи романтизма о значимости мифа для искусства. Согласно Ф. Шеллингу, постижение Абсолюта под силу только художнику-творцу, создающему произведение искусства интуитивно, без обращения к рационализму. Только в процессе созидания творец может постичь истинную суть бытия. Инструментом познания в таком случае выступает миф, структурно представляющий собой некие постоянные единицы Вселенной. В «Философии искусства» Ф. Шеллинг утверждает, что мифология представляет собой абсолютный универсум⁷.

Природа для Ф. Шеллинга выступает как единство всех форм, как раз в той взаимосвязи противодействующих сил (двойственность бытия), которую утверждает романтизм. Человек уже не мыслится вне природы, являясь ее частью, продолжением и противоположностью. Говоря о природе и жизни, Шеллинг отмечал постоянный акт творчества, в котором они пребывают, в своем развитии приходя в конечном итоге к человеку и культуре⁸. Связь природы и человека выражается также во взаимной направленности, что позволяет говорить об антропологизме теорий Ф. Шеллинга.

Познание для Ф. Шеллинга представляет собой «интеллектуальную интуицию»⁹, которой обладают только особенные, избранные люди. Интеллектуальная интуиция отличается от мышления, привычного для большинства людей, это мыслительная способность, доступная узкому кругу по-настоящему талантливых людей. Эта теория соответствует идеям романтизма об избранничестве, возвышающем особого человека над толпой. Общеизвестным Ф. Шеллинг считает эстетическое созерцание, которое приводит к высшей форме духовного развития – искусству. Согласно Шеллингу, именно искусство позволяет в полной мере понять человеческую душу, саму суть и природу человека¹⁰.

Так как мифология – это единственная почва для произрастания произведений искусства¹¹, то Ф. Шеллинг указывает, что основой для искусства современности может

стать возникновение новой мифологии. При этом он выражает сомнение, что целостный миф, каким он был в Древней Греции, когда природа воплощалась в образах богов, может быть возрожден в этом же виде. Время диктует свои условия и создает новые формы, которые и станут основой для искусства. Новая мифология противопоставлена греческой и зиждется на христианских идеалах.

Миф помогает творцу отразить абсолютное знание в произведении. Искусство первично по отношению к науке. Отталкиваясь от этого утверждения, Ф. Шеллинг приходит к выводу, что наука рождается из поэзии, а мифология служит для них связующим элементом. Искусству необходим миф и мифология, в том случае же, когда ее нет, творец сам создает ее. Мифология существует в трех временных пластах – прошлом, настоящем и даже в будущем, потому что обладает «пророческим предвосхищением»¹². Миф и символ – суть одно и то же, поэтому за каждым символом романтической литературы скрыт миф.

В трудах другого представителя раннего романтизма Новалиса (настоящее имя – Фридрих фон Харденберг) также рассматривается важность мифологии для создания произведений искусства нового романтического направления. Сам псевдоним писателя отсылает к латинскому слову «*novalis*», которое можно перевести как «возделывающий новь» (еще не паханную землю)¹³. Таким образом, Новалис сам берет на себя роль первопроходца, совершающего нечто принципиально новое и отличное от того, что было до него.

Понятие «миф» у Новалиса связано с «магическим идеализмом», философской программой Новалиса, в основе которой лежит идея одухотворения природы и преобразования идеального потенциала человека в конкретную реальность. Потенциал Новалис видит в личностном «Я» человека, которое посредством «магической» силы преобразовывает окружающий мир. Под этим «Я» в первую очередь понимается творец – поэт или художник, который наделяется магическими чертами. Поэт обладает мистическим мироощущением, Новалис подчеркивает связь жреца и поэта – «Поэт и жрец были вначале одно, и лишь последующие времена разделили их. Однако истинный поэт всегда оставался жрецом, так же, как истинный жрец – поэтом»¹⁴.

Истинный поэт способен понять язык природы, в этом суть его магической силы. В современном Новалису мире эта способность, когда-то присущая всем людям, оказалась утраченной. Понимание мира как единого целого, где все взаимосвязано, ушло вместе с высшей силой, божеством, связующим человека и Вселенную. Новалис предлагает вернуться к истокам, к мифологическому сознанию, с вытеснением которого было утрачено целостное понимание природы. Только истинный гений поэта способен вновь вернуть это утраченное когда-то понимание вещей. Новалис приходит к мысли о необходимости мифотворчества в современном ему искусстве (прежде всего, в поэзии).

Именно для поэзии с ее особой передачей восприятия мира вводится термин «романтизация». Согласно Новалису, только романтизация может вернуть миру первоначальный смысл. Поэтическим каноном становится миф и сказка (тождественные в понимании Новалиса), как способ, наиболее полно позволяющий отразить выходящую за пределы чувственного опыта (трансцендентальную) суть существования. Посредством романтизации творец (поэт) может выразить свое романтическое восприятие жизни (или же «мистическое чувство»).

Главной идеей философа выступает мысль о связи свободного человеческого духа и поиска истины, который Новалис видит в процессе познания¹⁵. Вершиной творчества писателя становится роман «Генрих фон Офтердинген», оставшийся незаконченным. Голубой цветок, в поисках которого находится главный герой произведения, двадцатилетний юноша Генрих, становится символом эпохи романтизма. В этом символе выражается и поиск истины, и то «неясное томление духа» (*Sehnsucht*), которое становится одной из основных черт, присущих немецкому романтизму. В первую очередь, Голубой цветок, увиденный героем во сне, символизирует познание, а стремление главного героя отыскать его – процесс познания. В своем путешествии Генрих фон Офтердинген проходит долгий путь, встречая множество людей, что ведет, в свою очередь, к духовному развитию самого героя. По замыслу Новалиса произведение завершается обретением Золотого века, того идеала, к которому стремились все представители романтизма. Сорванный Голубой цветок становится воплощением мечты в реальность, к которой можно прийти через поэзию и музыку – высшее постижение истины.

Из-за ранней смерти философа идеи Новалиса не получили столь полного развития и так хорошо не структурированы, как философские взгляды Ф. Шеллинга. Можно утверждать, что философия Новалиса перекликается с философией других представителей раннего романтизма, а его основные идеи соотносятся с идеями Ф. Шеллинга и Ф. Шлегеля. Как и они, Новалис тоскует по утраченному «Золотому веку», ставит искусство над рациональным знанием, говорит о необходимости возвращения к мифологическому сознанию для постижения целостности универсума.

Примерно в одно время с Новалисом новое понимание мифа с точки зрения романтизма дает Фридрих Шлегель.

Братья Фридрих и Август Шлегели, выступая главными теоретиками немецкого романтизма, говорят о значимости достижения свободы и гармонии в становлении человеческой личности. Именно человек своей волей и чувствами оказывает воздействие на окружающий мир, изменяя его. Через слияние науки и искусства возможно воспитание человеческой личности в гармонии с природой. Полное же единение природы и человека возможно только через обращение к мифологии, которую Август Шлегель видит как объединение вымысла, поэтического осмысления действительности, фольклора и символов¹⁶. Для этого необходимо обратиться к мифотворчеству, которое способно дать культуре романтизма новое переосмысление и направление.

В работе «Речь о мифологии» Фридрих Шлегель выражает сожаление, что в современной ему эпохе отсутствует мифология, столь необходимая для создания поэтических произведений, и которая служила основой для творчества античных поэтов.

Он видит в мифологии, прежде всего, единство религии, искусства и философии. Истинный поэт должен стремиться к этому синтезу, в то время как мифология представляется необходимой предпосылкой творчества¹⁷. Источник великой греческой поэзии Ф. Шлегель видит в античности: «источником всей культуры, всех учений и науки греков был миф»¹⁸, и поэтому выступает за создание новой мифологии, способной возродить современное искусство. Зачатки возникновения такой мифологии он видит в современной ему натурфилософии, а также в произведениях некоторых поэтов-романтиков.

Эта новая мифология будет отличаться от древней, которая жила на чувственном восприятии мира. Ее основой должно стать мистическое переживание, понимание божественности мира во всем его многообразии. При этом поэзия должна основываться на религиозном чувстве. Как и Новалис, Ф. Шлегель указывает на особое место художника-творца, обладающего уникальной способностью видеть то, что сокрыто от обычного взора и постигать высшее значение и смысл бытия. Поэт видит даже в самых простых повседневных вещах нечто новое через поэтическую призму восприятия и способен передать заложенный глубокий смысл и значение бытия через свое творчество. И только романтическая поэзия способна стать зеркалом природы и отразить современную ей эпоху¹⁹.

Новая мифология рождается из идеалистической философии, уничтожающей извечную борьбу личности и природной стихии. Главным качеством поэзии Ф. Шлегель указывает универсализм, присущий произведениям Данте и Шекспира, подчеркивая, что современная поэзия также должна быть универсальной. Ее главной задачей Ф. Шлегель видит изображение всей бесконечности мира, а для этого романтическая поэзия должна быть бесконечно содержательной. Процесс мифотворчества представляется через постижение творцом (поэтом, художником) мира во всем его многообразии, при этом процесс этого постижения есть одновременно воздействие творца на окружающий мир, результатом которого становится произведение (миф или сказка).

Таким образом, мы рассмотрели мифологические представления ранних романтиков, и можем утверждать, что им присуща одна тенденция. Понятие миф было чрезвычайно важным для данной эпохи, философы романтизма не только настаивают на необходимости возвращения к мифу и созданию новой мифологии, но и делают миф принципиальным для развития художественной культуры.

Ф. Шеллинг говорит о тождественности мифа и символа и вневременности мифологического повествования. Новалис указывает на необходимость обращения к мифу для поэтического осмысления действительности. Братья Шлегели анализируют синтез философии, науки и искусств, который в полной мере может быть выражен через миф.

Романтизм становится ответом рационализму, и именно миф и мифологическое мышление с его синкретизмом дает уникальную возможность, отринув рацию, уйти в другое пространство, где возможно создать идеальный мир с извечными идеалами добра и красоты и даже вернуть Золотой век. На первый план выходит человек с его чувствами и переживаниями, свободой воли и двойственной природой. Возможность достижения идеала человеческой личности романтики видят в возврате к старинным образам, представленным в легендах и мифах. Мифология и мифотворчество становятся, таким образом, основой нового романтического творчества.

Философские идеи представителей раннего немецкого романтизма нашли ответ в художественном творчестве, а также послужили основой для их позднего развития в трудах немецких романтиков.

Примечания

- ¹ Дмитриев А. С. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: МГУ, 1980. С. 15.
- ² Hofmann W. Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit. М.: С.Н. Beck, 2000. S. 56.
- ³ Lovejoy A. O. Modern Language Notes, On the Meaning of 'Romantic' in Early German Romanticism. В.: The Johns Hopkins University Press, 2003. P. 385.
- ⁴ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб: Азбука-классика, 2001. С. 7.
- ⁵ Волков И. Ф. Романтизм как творческий метод // Проблемы романтизма. М.: Искусство, 1971. С. 2.
- ⁶ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М.: Искусство, 1983. С. 145.
- ⁷ Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. С. 105.
- ⁸ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. С. 14.
- ⁹ Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма. М.: URSS, 2022. С. 248.
- ¹⁰ Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. С. 482.
- ¹¹ Там же. С. 107.
- ¹² Там же. С. 113.
- ¹³ Шульц Г. Новалис, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни. Ч.: Урал, 1998. С. 34.
- ¹⁴ Новалис. Фрагменты. СПб.: Владимир Даль, 2014. С. 1.
- ¹⁵ Луков. В. А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней. М.: Академия, 2006. – С. 266.
- ¹⁶ Шлегель Ф. Чтения о драматической литературе и искусстве. Л., 1934. С. 48.
- ¹⁷ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. С. 24.
- ¹⁸ Там же. С. 180.
- ¹⁹ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. С. 301.

А. М. Романов

Репрезентация биоморфного кода японской культуры в произведении массовой японской культуры 2-й пол. XX столетия

Предметом исследования является биоморфный код японской культуры. Объектом исследования послужил продукт массовой японской культуры – манга «Паразит», написанная Хитоси Ивааки в период с 1990 по 1995 гг. Цели и задачи статьи определяются семантикой отношения японцев к живой природе, и заключаются в выявлении сакрального значения живых существ в японской культуре. Актуальность исследования обусловлена значимостью концептуализации и изучения представлений о мире и ценностях, транслируемых через японскую визуальную массовую культуру в сознание детям и подросткам в России и по всему миру.

Ключевые слова: Японская массовая культура, живые существа, ценности, манга

Alexander. M . Romanov

Representation of the biomorphic code of Japanese culture in the work of mass Japanese culture of the 2nd half of the XX century

The subject of the study is the biomorphic code of Japanese culture. The object of the study was a product of mass Japanese culture – the manga "Parasite", written by Hitoshi Iwaaki in the period from 1990 to 1995. The goals and objectives of the article are determined by the special attitude of the Japanese to insects and animals, and consists in identifying the semantic originality of living beings in Japanese culture. The relevance of the research is due to the importance of conceptualization and study of ideas about the world and values transmitted through Japanese visual mass culture into the minds of children and adolescents in Russia and around the world.

Keywords: Japanese mass culture, living beings, values, manga

В любой культуре вырабатывается и функционирует культурный код, который накапливает в себе материальный и духовный опыт носителей культуры в определённой области, соотносится с традиционными древнейшими представлениями и эти древнейшие представления в той или иной форме содержатся в символах, образах и художественных сюжетах культуры. Культурный код является фрагментом картины мира данной культуры, соответственно для понимания картины мира японской культуры, выявления биоморфного кода японской культуры является важным объектом исследования.

Жизнь, живые существа, животные, насекомые, растения – всё это является неотъемлемой частью мира человека, как одного из живых существ, его отношение к другим живым существам, не являющихся человеком и отличающихся от него в большей или меньшей степени формируется в глубокой древности. Очевидно, что живая природа является популярной темой мифов и верований людей, с жизнью, цикличностью жизни связаны многие архаические культурные сюжеты. В них же отслеживается и отношение человека к природе, в различных японских источниках, начиная с древнейших времён, мы можем проследить, на каких ценностях основывались эти отношения, как они развивались и как изображаются в современных сюжетах¹.

Сакральное отношение японцев к природе обусловлено архаическими представлениями, которые, в свою очередь, обусловлены буддийской литературой, проникшей в Японию в VI в., и усвоенными буддийскими ценностями. Одним из важнейших (для данной работы) буддийским догматом является карма – карма является важной составляющей в цикле перерождения человека и доброта к живой природе является важным качеством в её улучшении².

В современном мире, когда деятельность человека напрямую влияет на всё живое на планете, чаще всего губительно, в науке и культуре формируются различные представления о том, как человек должен относиться к живым существам, в различных культурах господствуют различные парадигмы, которые находят своё отражение в сюжетах массовой культуры, художественной литературе, анимации и кинематографе. Сове-

менные сюжеты несвободны от представлений, которые первоначально содержались в древнейших мифах и верованиях людей, и для полной расшифровки семантики современных сюжетов нужно обратиться к их прообразам в традиционной культуре. Соответственно, биоморфный код японской культуры можно исследовать через современную японскую мангу «Паразит», где прослеживаются семантически «нагруженные» символы и образы об взаимоотношениях человека и природы.

Автор манги «Паразит» Хитоси Ивааки увлёкся мангой в старших классах, став поклонником творчества Осаму Тэдзуки. Перед тем, как говорить об его творчестве следует сказать о влиянии, оказанном Осаму Тэдзуки на Хитоси Ивааки. Осаму Тэдзуки является доктором философии по специальности «медицина», получил известность как художник, который оказал влияние на эстетику современных аниме и манги, внёсший вклад в их популярность³. Темы произведений Тэдзуки являются гуманистическими, выделяются позитивным настроением и восхваляемой в них ценностью жизни⁴. В своих первых работах подписывался именем насекомого «Осамуси» (в переводе «жужелица»). Насекомые заняли немалое место в эстетике его работ – в них он часто изображал большое количество бабочек, кузнечиков, стрекоз, мух и других насекомых⁵.

Следует упомянуть, что семантика образа насекомых в японской культуре уже является известным объектом исследования. Ему посвящена работа Т. М. Гуревича и Н. Н. Изотовой «Энтомологический код японской культуры». Семантика насекомых в японских сюжетах имеет гуманистическую коннотацию – это является подтверждением любви японцев к живой природе, которая начинается с малых существ, которые находятся в тесном взаимодействии со всем остальным миром живых существ⁶.

Присутствие этих образов в творчестве Осаму Тэдзуки подтверждает яркую выраженность гуманистических идей в его работах, поклонником которых стал Хитоси Ивааки. Соотнесение работы Хитоси Ивааки «Паразит» с работами Осаму Тэдзуки порождает новые смыслы и значения, о которых пойдёт речь в данном исследовании.

Манга «Паразит» повествует о вторжении на Землю существ – паразитов, которые пробираются в человеческий мозг, захватывают контроль над человеческим телом и пытаются выжить, а для выживания необходима еда – едой для них являются другие люди.

Следует сказать о сходстве паразитов в манге и демонов-они в японской культуре. Исследованию демонов-они и восприятию зла, как таковому в японской культуре посвящена работа Е. С. Сорокиной «Специфика восприятия зла в японской культуре «на примере демонов-они». Демоны-они имеют неоднозначную коннотацию в японских традиционных сюжетах, они могут являться людоедами и изображаться ужасными существами, а могут измениться в лучшую сторону и оберегать людей. При чём в обоих случаях демоны-они не воспринимаются как зло или добро, они не противопоставляются божествам, лишь наделяются определёнными качествами. При таком подходе, если поставить в один сравнительный ряд малых существ и демонов-они, то мы придём к одному и тому же заключению, мир представляется единым, как малые существа находятся в тесном взаимодействии с остальным миром живой природы, так и демоны-они находятся в тесном взаимодействии с людьми, демонами и другими существами⁷.

Паразиты в манге являются поедающими людей живыми существами, обладающие сверхъестественными качествами. В синтоизме kami – это то, что обладает сверхъестественной силой, и они включены в синтоистскую энциклопедию в разделе, посвященном kami. Соответственно, паразиты попадают под классификацию kami и обладают той же отличительной чертой, что и демоны-они – людоедство. При этом, паразиты также не выступают, как зло, противопоставленное человечеству. Их целью является выжить, найти пропитание и сохранить свой вид, наделённые определёнными качествами – эта цель противоречит выживанию людей, так как они являются единственным источником еды для них. Но они также, как и демоны-они могут измениться и встать на сторону людей и защищать их.

Таким образом, архетипический образ спутника-паразита главного героя Миги – демон-они, который не воспринимается как зло или добро, наделённый определёнными сверхъестественными качествами, он попадает в «мир людей» и незнаком с их морально-этическими нормами.

Сюжет развивается вместе с дискуссиями о человеческой природе. Они сводятся к таким вопросам, как «Что и есть, и так ли плох эгоизм?», «Что есть человек?», «Нормален

ли антропоцентризм и почему мы его зачастую не замечаем?», «Так ли сильно отличается поведение паразитов и людей?». Также, как и паразиты пытаются выжить, уничтожая живое и видят в живом только еду и не считают это злом, также и люди в процессе своей жизнедеятельности убивают животных, эксплуатируют природу и не считают это злом.

Если продолжить рассматривать паразитов, как демонов-они, которые являются их прототипами в японской культуре, свободные от морально-этических установок им противопоставляется главный герой Синъити Идзуми – японский школьник с ярко выраженной сострадательной позицией, который не может позволить себе бездействовать и хочет спасти окружающий мир и людей. Хотя он не согласен с действиями паразитов, он не может найти ответ на вопрос, почему именно человечество должно выжить, а не паразиты, он не пытается найти ответы на эти вопросы.

Это противоречит основным положениям синтоизма, которые несли в себе проявление коллективных переживаний, но не личных⁸.

В японском мировосприятии именно буддизм уделял внимание человеку, как носителю этических норм, а не человеку, как части общины. Этические нормы формировали собственную идентичность человека и именно с усвоением буддийской литературы определялись параметры основных прегрешений и содержание главных добродетелей – это привело к возникновению «человека сострадательного» в японской культуре. Цитируя «Нихон рёики» (записки монаха храма Якусидзи), А. Н. Мещеряков перечислял эти прегрешения, за которые следовало кармическое воздаяние, среди них умерщвление животных и поедание мяса, и другие преступления против живых существ⁹.

Синъити Идзуми выступает в начале манги «Паразит», как «человек сострадательный», попав под влияние паразита его поведение меняется на холодное и бесчувственное ко всему живому, яркий иллюстрирующий момент такого поведения является выбрасывание в урну для отходов трупа животного, к которому он относится, как к «пустой оболочке, лишённый какой-либо ценности»¹⁰.

В ходе развития сюжета Синъити Идзуми сталкивается со многими моментами, связанными с жизнью и смертью различных существ, возвращается к состраданию и под влиянием оказывается уже паразит Миги, который начинает действовать уже не основываясь на своём существовании, но и на существовании Синъити Идзуми и окружающих его людей, он отказывается от своей борьбы и решает существовать за счёт сотрудничества с живыми существами.

Таким образом, манга «Паразит» художественное произведение, основанное на двух архетипических образах – «демон-они» в синтоизме и «человек сострадательный» в буддизме. Сущность одного существенна для сущности другого, но жизнь и смерть одного зависит от жизни и смерти другого. Сюжет показывает слияние этих двух противоположностей, и их путь к компромиссу и взаимному существованию.

Данный сюжет проекция диалога человек-природа, где человек пытается найти способ комфортного существования, которое не окажет губительного воздействия на живую природу и приходит к нему, основываясь на сострадании и почтении к чужой, отличной от него жизни, как живущей, так и ушедшей.

Заключение

Оценки окружающего мира и отношение к нему у различных культур характеризуются древнейшими представлениями и мифами, в них прослеживаются специфические для данного народа взгляды, основанные на их духовном и материальном опыте.

Цель работы заключалась в том, чтобы на основе художественного произведения расшифровать образы и символы, представленные в нём и исследовать отношение японцев к живой природе. Нам важно было подчеркнуть на чём основывается восприятие живой природы и какое место занимает человек в мире живых существ в японской культуре. Это помогло осознать концептуальное значение биоморфного кода японской культуры, основанного на синтоистских и буддистских сюжетах.

Буддизм в Японии и синто оказал огромное влияние на формирование японской картины мира. Буддийские и синтоистские архетипические представления, ритуалы и верования, тесно связаны с японскими культурными традициями. Кроме того, через японские художественные произведения известные по всему миру данные культурные традиции могут транслироваться и быть восприняты другими культурами через универсальные и общие для всех культур смыслы, образы и символы.

Примечания

- ¹ Мещеряков А. Н. Книга японских символов. Книга японских обыкновений. М.: Наталис, 2008. С. 75–96.
- ² Бореико В. Е. Постижение экологической теологии. Киевский эколого-культурный центр, 2000. С. 8. URL: <http://padaread.com/?book=94661> (дата обращения: 11.09.2023).
- ³ Иванов Б. А. Введение в японскую анимацию. 2-е изд. М.: Фонд развития кинематографии; РОФ «Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры. 2001. С. 357–364.
- ⁴ Катасонова Е. Л. Японцы в реальном и виртуальном мирах: очерки современной японской массовой культуры. М.: Восточная литература, 2012. С. 76.
- ⁵ Иванов Б. А. Введение в японскую анимацию... С. 357–364.
- ⁶ Гуревич Т.М., Изотова Н. Н. Энтомологический код японской культуры // Японские исследования. 2019. №1. С. 73–93.
- ⁷ Сорокина Е. С. Специфика восприятия зла в японской культуре на примере демонов-они. Современные востоковедческие исследования. 2020. 2(4). С. 56–64
- ⁸ Светлов Г. Е. Традиционные верования Японии // Религии в XX веке: Локальные и синкретические культы. Москва. ГРВЛ. 1991. С. 189–190.
- ⁹ Мещеряков А. Н. Древняя Япония: Буддизм и синтоизм. М., 1987. С. 57.
- ¹⁰ Хитоси Ивааки. Паразит. Том 3. Alt Graph. 2019. С. 16–23.

Генезис жанра сюнга в японской культуре

Возникновение эротического жанра сюнга обусловлено различными факторами, сопровождавшие Японию на протяжении столетий, и целями, что менялись от периода к периоду. В работе рассматриваются предпосылки происхождения жанра, влияние на это религиозной составляющей, а также его дальнейшее развитие на территории Японии.

Ключевые слова: сюнга, японская гравюра, генезис сюнга, японская живопись, «Весенние картинки», Япония

Ekaterina S. Yurova

The genesis of the shunga genre in Japanese culture

The emergence of the erotic shunga genre is due to various factors that have accompanied Japan for centuries, and goals that have changed from period to period. The paper discusses the prerequisites for the origin of the genre, the influence of the religious component on it, as well as its further development in Japan.

Keywords: shunga, Japanese engraving, genesis of shunga, Japanese painting, "Spring pictures", Japan

Япония в период Средних веков (XII–XVI) была в понимании европейцев очень чувственной и раскрепощенной, ведь именно в этот период появляются и активно распространяются цветные гравюры жанра сюнга, что изображали половой акт между людьми (иногда не только между ними).

Сама по себе сюнга – разновидность японской ксилографии и относится к гравюрам укиё-э, которые охватывали различные сферы жизни японцев¹.

Сюнга в переводе означает «весенняя картинка», где иероглиф «весна» является словом заменителем для обозначения секса. Есть несколько предположений о происхождении эвфемизма. Первый связан с тем, что «весна» в японском языке относится к обозначению сферы сексуальных отношений. Второй связан с тем, что в Японии Новый года ассоциировался с наступлением весны, поэтому японцы дарили календари с изображениями сюнга как доброжелательный знак, имеющий отношение к плодородию и продолжению рода.

Изначально предпосылки для возникновения жанра появились еще в Китае, где основоположником сюнга были медицинские трактаты с изображениями людей. Позднее, в период Муромати (1336–1573 гг.), трактаты перекочевали в Японию. Также, популярным художником, распространившего первоначальные сюнга, был Чжоу Фан, живший в период правления китайской династии Тан (VII–X в.). В своих работах он, как и многие живописцы того периода, гиперболизировал размеры полового органа, что в дальнейшем стало особенностью гравюр сюнга.

Но в то же время данный жанр начал зарождаться и в Японии в IX–X вв. Тогда, среди знати, стали распространяться так называемые макура-э ли же «постельные картинки» – пособия для молодой семейной пары. Иногда их называют «картинки для подушки» или «книжки у изголовья», потому как подобное пособие подкладывалось под подушку невесты (иногда жениха) родителями в первую брачную ночь и служило как помощник для дальнейших действий новобрачных². Сами по себе макура-э были сделаны в виде свитка и иллюстрировал различные позы, которыми могли бы воспользоваться молодожены («сидзю хаттэ»). Такие свитки имели огромную ценность в семье, поэтому передавались из поколения в поколение.

В период Хэйан (794–1185 гг.) фигурируют гравюры с изображениями сексуальных скандалов между монахами, а также высшей знатью и были написаны вручную на свитках. Данные изображения тоже изначально имели распространение только среди знати, но позднее получили широкое распространение.

Вместе с тем формируются варай-э, так называемые «картинки для смеха», где фаллический культ является главным иллюстрируемым сюжетом. Сцены полового акта, выполненные в этом жанре, были довольно популярны и рассматривались как подарок, который преподносили в качестве символа плодородия и силы. Иногда варай-э выступала как подношение в синтоистское святилище и оставались там как религиозный артефакт. Эти изображения должны были вызывать «ритуальный смех». Считалось, что боги Синто благоволит подобному обряду и одобряли изображения эротического содержания.

Ко всему прочему развиваются книги – кошокубон, основное содержание которых это иллюстрации, с расписанными на них сценами, имеющими отношения к сексуальности. Такие книги не были популярны в связи со сложностью исполнения, поэтому дарились только высокопоставленным японцам. Часто кошокубон упоминается в официальных документах Японии Средних веков. Сейчас кошокубон присоединен к эхону (иллюстрированным книжкам) как поджанр.

В дополнение к вышесказанному необходимо добавить о воинских шлемах XIII–XIV вв., на которых могли изображаться небольшие эротические картинки, а также панели раздвижных дверей и ручные свитки XV в., содержащие полномасштабные сюжеты похождения японцев.

Все вышеперечисленное еще не является сюнгой как таковой, однако именно эти направления – предпосылка для дальнейшего образования жанр.

Основоположник сюнги – Моронобу Хисикава (1618–1694 гг.). По совместительству он основатель школы укиё-э. Большая часть его работ посвящена изображениям эротического характера. В этом же жанре начинают работать такие популярные авторы как: Сигимура Дзихэй (годы творчества 1681–1703), Тории Киёнага (1752–1815), Китагава Утамаро (1753–1806), Хосода Эйси (1756–1829), Каванабэ Кёсай (1831–1889), Кацусика Хокусай (1760–1849). Вследствие того, что сюнга постоянно запрещалась, многие художники жанра укиё-э не подписывали свои работы или же подписывали не своим именем и поэтому сейчас современные исследователи сталкиваются с проблемой анонимности многих гравюр сюнга. До сих пор не известно точное количество гравюр, принадлежащих рукам выдающихся авторов.

Расцвет жанра сюнга пришелся на период Эдо (1603–1868). В этот период публичные дома получили широчайшее распространение по всей стране и изображение куртизанок стало основной темой для сюнга. Активная популяризация эротического жанра заставила правительство в 1772 г. ввести запрет на его распространение и продажу, любая новая книга перед выпуском должна была пройти проверку, однако закон не соблюдался и спрос на гравюры только рос. Причиной запрета служило не то, что сёгунат стремился прекратить снабжение горожан непристойными картинками, а то, что японцы того времени должны были вести скромный образ жизни и не тратить лишние денежные средства на дешевые яркие иллюстрации.

Сюнга не висела в домах как другие гравюры с изображениями пейзажей и каллиграфии, поскольку сам жанр не считался настоящей живописью и относился к более грубым направлениям в жанрах гравюрного искусства³.

Сексуальные взаимоотношения людей считались повседневностью, повторение брачного союза двух главных божеств синтоизма – Идзанаги и Идзанами. В результате их взаимодействий были порождены остальные божества и созданы острова Японии. О брачном обряде этих божеств сообщается в четвертой главе первого свитка священного свода «Кодзики» («Записи о деяниях древности», VIII в.). В связи с этим японцы повторяют действия божеств, что дает гарант благоденствия всей страны.

Однако гравюрах сюнга практически никогда не изображалась супружеская пара, т.к. семья, в понимании японцев, была создана для продолжения рода и воспитания будущих наследников дома. Тем не менее такое понятие как «любовь» тоже не подразумевалось в японской ячейке общества, потому как «любовь» – это бесконтрольность и отсутствие каких-либо логических рассуждений, только страсть и эмоциональность, что рассценивалось японцами как нечто неприличное. Поэтому браки заключались по расчету и рассматривались исключительно как проявление долга⁴.

Внутреннее устройство сюнги очень схоже с укиё-э. Гравюра идет вместе с пояснительным текстом и изображением, где изображение занимает большую часть всей гравюры.

Сама по себе сюнга издавалась комплектом из двенадцати гравюр, содержание которых объединено одним сюжетом, что чем-то напоминает современные комиксы. Основными героями гравюр сюнга являются женщина и мужчина, иногда встречаются зооморфные существа и божества синтоизма. При возникновении сюнга в период Эдо на гравюрах часто можно встретить не только гетеросексуальные пары, но и гомосексуальные, где изображение мужчин фигурировало в разы больше, чем изображение женщин. Необходимо отметить, что однополые отношения в Японии считались общественно приемлемыми и не преследовались государством или же религиозными общинами. С активным развитием гравюр сюнга гомосексуальные изображения теряют свою актуальность и теперь создаются как шуточный подарок, который можно было положить в кошелек.

Тем не менее сюнга все же имеет некоторые особенности, благодаря которым ее отделяют от укиё-э. Во-первых, характер изображения носил эротический характер. И хотя персонажи на гравюрах крайне редко были полностью обнажены, т.к. для японского человека нагота приравнивалась к лишению статусности, некоторые части тела все же были не прикрыты одеждой⁵. Необходимо отметить, что чем выше статус человека, тем больше частей тела будет прикрыто, и тем меньше он будет похож на себя на гравюре, поэтому вместе с гравюрой идет пояснительный текст.

Во-вторых, отличительной чертой гравюр сюнга являлись преувеличенные половые органы. Подобной особенностью японцы подчеркивали мужскую значимость и силу в их культуре и обществе⁶.

Помимо гравюр сюнга в Японии периода Эдо активно публиковались книги сюнпон, содержащие в себе большое количество эротических сцен из жизни японцев. Такие издания шли на массовое потребление, поэтому сюнпон – одно из многих достижений книгоиздательства Японии периода Эдо.

Примечания

¹ Аброзе Евгений Артурович Сюнга: мудрость Востока и пуританство Запада (сюнга: паттерн сексуальной культуры для Востока или порнография для Запада) // ТРУДЫ СПбГИК. 2010. Т. 190. С. 415–419.

² Мещеряков А. Н. Страна Япония: жить японцем. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2020. 504 с.

³ Синицын А. Ю. Коллекция В. Л. Серошевского (МАЭ № 831) как первая в отечественной этнографии целевая подборка визуально-иллюстративных и предметно-тематических материалов по традиционным японским фаллическим культам // Японские исследования. 2019. №4. С. 39–59.

⁴ Мещеряков А. Н. Страна Япония... 504 с.

⁵ Яроцкая Ю. А. Феномен сюнга в культуре Японии / Ю. А. Яроцкая // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 4(38). С. 46–51.

⁶ Screech, Timon (1999). *Sex and the Floating World*. London: Reaktion Books. P. 13–35.

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

УДК 002:070

С. В. Дедова

Книжные и библиотечные подкасты: специфика жанра и актуальные тенденции

Проведен терминологический и историографический анализ термина «подкаст». Осуществлен отбор популярных российских книжных и библиотечных подкастов по критериям тематики, географии, доступности, охвату, производителю, периоду создания, частоте обновления. По результатам сравнительного анализа книжных и библиотечных подкастов выявлены наиболее востребованные форматы вещания и некоторые тенденции развития жанра подкастов, а также предложены рекомендации по популяризации библиотечных подкастов, как средства продвижения книги и чтения.

Ключевые слова: подкаст, книжный подкаст, библиотека, продвижение чтения, медиалогия

Sofia V. Dedova

Book and library podcasts: genre specifics and current trends

A terminological and historiographical analysis of the term «podcast» was carried out. A selection of popular Russian book and library podcasts was carried out according to the criteria of subject matter, geography, accessibility, coverage, manufacturer, period of creation, and update frequency. Based on the results of a comparative analysis of book and library podcasts, the most popular broadcast formats and some trends in the development of the podcast genre were identified, and recommendations were proposed for the popularization of library podcasts as a means of promoting books and reading.

Keywords: podcast, book podcast, library, reading promotion, mediology

Развитие коммуникационных технологий в XXI веке, позволило участвовать в создании массмедийного контента не только профессиональным организациям, но и простым людям, а Интернет стал площадкой для его распространения и дистрибуции. Одной из современных форм медиатизации текстов и информационного воздействия на аудиторию является подкаст. Конвенционального определения этого термина, на данный момент, не существует. Как правило, говоря о подкастах имеют в виду цифровые аудио-файлы доступные для прослушивания онлайн или офлайн на различных портативных устройствах. За увеличением количества инструментов медиатизации текста¹ следует и «расширение объекта изучения» в рамках книговедческих дисциплин² с учетом необходимости включения в него «посткодексных форм бытования текстов»³ и изучения трансмедийных книжных проектов⁴.

Новые формы реализации потенциала устных коммуникаций конкурируют с традиционной письменно-печатной технологией⁵, участвуют в формировании новых моделей чтения⁶, информационного обслуживания⁷ и оказывают влияние на трансформацию системы библиотечно-информационного образования⁸, что предопределяет актуальность темы исследования.

Книжные подкасты – сегмент рынка подкастов, ориентированный на приобщение к чтению⁹ через обсуждение книг в беседах с экспертами и лекционные материалы, а также направленный на совершенствование библиотечных коммуникаций¹⁰.

Индустрия подкастов, в частности книжных, к двадцатым годам XXI века занимает большую нишу в образовательном и развлекательном секторах. В исследовании медиapotребления аудиоконтента, проведенном в 2020 году ВЦИОМ (Всероссийский центр изучения общественного мнения) было установлено, что подкасты слушает каждый пятый респондент¹¹. Исследование платформы Яндекс.Музыка¹², предпринятое компанией Яндекс в 2021 году подтвердило востребованность подкастов, а также позволило зафиксировать сегменты, занимающие наибольшую долю по объему производимого материала – это разделы «Общество и культура» (28%) и «Наука и образование» (23–24%).

К концу 2022 года отечественный рынок подкастов охватывает все сферы общественной жизни (экономика, политика, экология, право, литература и др.), его производителями становятся как крупные средства массовой информации, компании, известные журналисты, ученые, знаменитости, так и рядовые пользователи-любители. Ежегодный мониторинг ключевых тенденций осуществляется сервисом Podcast.ru¹³. Агрегированные данные 2022 года позволяют заключить, что чаще всего в отчетном году пользователи переходили на платформу Apple.Podcast (29%), далее с отрывом в один процент разместилась Яндекс.Музыка (28%), Google и Spotify (обе – 8%) заняли третье место, несмотря на то, что Spotify прекратила свое действие на территории РФ в начале 2022 года, и четвертое по востребованности место заняли такие платформы как Castbox и VK (обе – 4%).

Если обратиться к истории создания подкастов, то существует несколько теорий о первом употреблении этого слова. По одной из них термин был придуман в начале 2000-х годов журналистом Бенем Хамерсли, который использовал слово «подкаст» в статье для The Guardian¹⁴. По другой версии¹⁵ первым человеком, который использовал этот термин, был Адам Карри, который начал запускать свое аудиошоу через приложение на iPod. Так или иначе, первое словоупотребление относится к 2004 году, а уже на следующий год редакторы Нового Оксфордского американского словаря назвали его словом года¹⁶. Еще год спустя, в конце 2006 года первое упоминание о подкастах появляется в российских медиа¹⁷. Позже широкое распространение нового аудиоформата произошло благодаря созданию RSS-ссылок, которые помогали загружать и адаптировать файлы для интернет-пространства.

Активное освоение функционала и специфики подкаста как особого медиажанра относится к 2010-м годам. В 2012 году компания Apple объявила о запуске приложения «Подкасты», спустя два года оно было представлено на всех смартфонах и планшетах компании. В 2017 году этот жанр сделал новый виток в развитии, благодаря заинтересованности крупных масс-медиа, появлению дешевого мобильного интернета 3G и 4G, который позволял слушать их в любом месте и времени. В 20-е годы XXI века индустрия подкастов становится предметом научных исследований журналистов, социологов, коммуникативистов, филологов, книговедов.

Нами был проанализирован документальный поток российских научных публикаций, опубликованных за все время в электронной библиотеке Elibrary. При поиске по слову «подкаст» в названиях публикаций, аннотациях и ключевых словах, тип публикации – «все», было найдено 838 документов, при этом 567 из них приходится на период 2020–2023 годов. При аналогичных параметрах, но использовании в качестве лексической единицы термина «книжный подкаст» найдено 5 публикаций, при сочетании единиц «подкаст» и «книги» – 7 публикаций, а при использовании ключевого слова «продвижение книги и чтения» и последующего постатейного анализа на предмет упоминания книжных подкастов выявлено 22 публикации. Отобранные 34 документа стали предметом неформализованного поаспектного анализа.

Нами установлено, что основной проблематикой в статьях является образовательная, в частности рассмотрение подкастов в качестве средства интеграции цифровых технологий в традиционный учебный процесс. Также подкасты используются для продвижения культурных учреждений сферы культуры, в том числе библиотек. Кроме того, существует радикальная точка зрения (с которой мы позволим себе не согласиться) о том, что «вне онлайн-технологий книга сегодня нежизнеспособна. Нет самостоятельной книжной культуры, она укоренена в медиaprостранстве и нуждается в медиаподдержке»¹⁸, поэтому именно сервисы для чтения и многообразные новые цифровые форматы, к которым и относятся книжные подкасты, помогают развитию книжной культуры. Следует отметить, что существует обширная книговедческая литература и практика преподавания книговедческих дисциплин, свидетельствующая об успешном дополнении одних книжных форм другими в зависимости от ситуативных функциональных задач. Тем не менее, магистральной идеей всех публикаций является использование подкаста как инструмента влияния на аудиторию для популяризации книг и чтения, то есть реализации задач, ассоциативно связанных с тем, что ранее именовалось пропагандой и руководством чтением.

Базой нашего эмпирического исследования стала Яндекс.Музыка как наиболее посещаемая отечественная подкастинговая платформа по состоянию на 2022 год, а главным критерием отбора книжных подкастов стал охват пользователей: количество подписок на подкаст не должно составлять менее 1000, а количество подписчиков в социальной сети ВКонтакте производителя составлять более 5000. Ещё одним критерием отбора была частота обновления, чтобы исключить производителей, которые прекратили выпуск подкастов в результате законодательных изменений в начале 2022 года. Также были отобраны наиболее востребованные библиотечные подкасты в Санкт-Петербурге, с помощью сайта Культура.рф, где представлен список 224 общедоступных библиотек города. Был произведен отбор, вне зависимости от ведомственной принадлежности. Таким образом наиболее популярные российские книжные подкасты были отобраны по следующим критериям:

1. Тематика: книжное дело, литература, литературные деятели.
2. Географический охват: Российская Федерация.
3. Доступ: открытый.
4. Охват подкаста: от 1 000 подписчиков.
5. Охват социальных сетей: от 5 000 подписчиков.
6. Производитель: издательства, книжные магазины, СМИ, персональные.
7. Период создания: 2018–2022 годы.
8. Частота обновления: не менее одного раза в квартал.

По данным критериям были отобраны следующие подкасты: «Полка», «Умные книги», «Фантастические книги и где их обсуждают», «Книжный клатч», «Книжный чел», «Армен и Федор».

Анализ этих подкастов необходим для идентификации траектории развития книжных подкастов, последующего сравнения с библиотечными подкастами и формулировки рекомендаций для библиотек.

В связи со спецификой деятельности производителей и особенностями дистрибуции генерируемого контента для библиотечных подкастов был изменен ряд критериев. В тематику было добавлено библиотечное дело, поскольку именно библиотеки выступают экспертами в данной области и могут предложить аудитории свое экспертное мнение. Географический охват был ограничен городом Санкт-Петербургом, поскольку городская сеть общедоступных библиотек во многом моделирует процессы позднее происходящие в регионах страны, кроме того, практические рекомендации будут ориентированы именно на петербургские библиотеки. Таким образом для библиотечных подкастов были использованы следующие критерии:

1. Тематика: книжное дело, литература, литературные деятели, библиотечное дело.
2. Географический: Санкт-Петербург.
3. Доступ: открытый.
4. Охват социальных сетей: от 5000 подписчиков.
5. Производитель: библиотеки.
6. Период создания: 2018–2022 годы.
7. Частота обновления: не менее одного раза в квартал.

В результате было отобрано семь подкастов, создаваемых в четырех библиотеках, к ним отнеслись:

- «БИРО рек.» (БИРО | Библиотека роста и карьеры);
- «Мастера русского слова», «Есть что почитать», «Подкаст от библиографа», «Общество мертвых поэтов» (все – Библиотека Гоголя);
- «Космически умозрительно» (Библиотечный Центр Общения «Современник»);
- «Библиотека изнутри» (МЦБС им. М. Ю. Лермонтова).

В результате сравнительного анализа были выявлены платформы, которые пользуются наибольшей популярностью у производителей библиотечных подкастов – это ВКонтакте. Подкасты в Яндекс.Музыка, ими пользуются все библиотеки. Такими платформами как Apple.Podcasts, GooglePodcasts, Castbox пользуются две библиотеки, и платформой YouTube пользуется лишь Библиотека Гоголя, которая выкладывает видеверсию «Подкаста от библиографа». В то время как пять из шести российских книжных подкастов, а именно «Полка», «Армен и Федор», «Книжный клатч», «Умные книги», используют все вышеперечисленные платформы. Только у подкаста «Книжный чел» не

представлены выпуски на платформе «ВКонтакте.Подкасты» ввиду того, что у производителя отсутствует официальная группа в данной социальной сети.

Таким образом самыми востребованными платформами подкастов, отобранных по заданным критериям, становятся ВКонтакте.Подкасты (23,5%) и Яндекс.Музыка (23,5%), третье место занимает Apple.Podcasts (15,7%), четвертое место делят Google Podcasts и Castbox (13,7%) и на последнем месте находится YouTube (9,8%) ввиду того, что библиотечные подкасты предпочитают использование исключительно аудиального формата, что в целом соответствует изначальной характеристике подкаста как медиажанра.

С целью определения охвата библиотечных и книжных подкастов вместо критерия «прослушивания», который по-разному определяется на разных платформах, вследствие чего невозможно определить точные данные, были использованы критерии обратной связи, то есть «просмотры записи» и «отметки нравится».

Наиболее широкий охват в социальных сетях у подкаста Библиотеки Гоголя – «Мастера русского слова», за последний год количество просмотров записей составило от 2100 до 5100, а количество отметок «нравится» от 27 до 69. Также еще одним лидером по просмотрам и отметкам «нравится» в социальной сети ВКонтакте стал подкаст МЦБС им. Лермонтова – «Библиотека изнутри», последний выпуск получил отклик в 6900 просмотров и 118 отметок «нравится», соответственно.

Если рассматривать книжные подкасты, то наибольший охват у подкаста «Армен и Федор», в социальной сети ВКонтакте на постах, в которых прикреплены ссылки на выпуски, количество просмотров варьируется от 7000 до 24000, а количество отметок «нравится» от 288 до 750. Необходимо также отметить, что еще одним лидером по охвату среди книжных подкастов является «Полка», количество просмотров за 2022 год составило от 6300 до 25000, а количество отметок «нравится» на записях от 61 до 372.

В процессе нашего исследования мы рассчитали средний показатель просмотров: у библиотечных подкастов он в среднем составляет 2 000, в то время как у книжных 8840. Средний показатель отметок «нравится» также существенно различается и составляет у библиотечных подкастов – 30, а у книжных – 141.

Анализ частоты публикаций позволил установить, что создатели книжных подкастов публикуют выпуски не реже раза в месяц, иногда чаще, в то время как среди библиотечных подкастов есть производители, которые публикуют выпуски бессистемно и могут не обновлять свои ресурсы более месяца («Подкаст от библиографа», «Общество мертвых поэтов», «БИРО рек.»), что способствует утрате интереса аудитории к продукту.

Исследование показало, что создатели подкастов используют многообразные форматы, к числу наиболее востребованных относятся:

1. Интервью: ведущий приглашает различных гостей, и задает гостям вопросы по теме выпуска, такой формат является одним из наиболее популярных и динамичных.

2. Формат с соведущим: представляет собой беседу, которая ведется между двумя или более спикерами на заранее выбранную тему. В таком формате для каждого ведущего обозначена своя роль, например, один может зачитывать сводку новостей, а второй делает анализ, основываясь на научных материалах.

3. Монолог: ведущим является один спикер, который рассуждает на определенную тематику. Монолог удобен для людей, которые являются новичками на рынке подкастинга.

4. Bite-sized формат, что может быть переведено как «формат одного укуса». Его главной особенностью является то, что он в отличии от других форматов, продолжительность которых может начинаться от 20 минут и заканчиваться часом, длится не более 10 минут.

Наиболее популярным форматом среди книжных подкастов является интервью, его используют «Полка», «Фантастические книги и где их обсуждают», «Книжный чел», «Умные книги», что касается библиотечных, то его использует лишь «Библиотека изнутри». Bite-sized формат используется только библиотечными подкастами, такими как «БИРО рек.», «Есть что почитать», «Общество мертвых поэтов». Форматы монолог и с соведущим одинаково популярны среди книжных и библиотечных подкастов. Монолог используется такими подкастами как «Мастера русского слова», «Подкаст от библиографа», «Армен и Федор», а формат с соведущим – «Космически умозрительно», «книжный клатч», «Умные книги».

Проведенное исследование позволило установить ряд закономерностей и тенденций развития сегмента книжных и библиотечных подкастов. Во-первых, целевые установки этих тематически близких групп подкастов являются пересекающимися, но не тождественными. Так, книжные подкасты, зачастую, создаются в маркетинговых целях, с целью сбыта книжной продукции, в то время как главная задача библиотечных подкастов состоит в продвижении чтения как социального и культурного феномена. При этом и те, и другие ориентированы на формирование позитивного имиджа книжно-библиотечной отрасли, что, несомненно является позитивным фактором. Во-вторых, все подкасты целенаправленно или косвенно способствуют продвижению культурных учреждений, то есть несмотря на свою сетевую сущность поддерживают традиционные социальные институты. В-третьих, в связи с уходом с рынка подкастов ряда производителей контента наблюдается снижение конкуренции, что может быть использовано специалистами общедоступных и научных библиотек, книготорговых и книгоиздательских организаций, а также всей книжной общественности в качестве возможности занять эту нишу.

На основании проведенной работы по анализу книжных и библиотечных подкастов нами предложены следующие рекомендации для общедоступных библиотек:

- Увеличить частоту и обеспечить систематичность опубликования выпусков на используемых платформах с целью поддержания интереса аудитории к продукту.
- Использовать не только платформы, являющиеся типичными для целевой аудитории, но и другие площадки для привлечения потенциальных пользователей и продвижения продукта. К таким платформам могут быть отнесены Podcast.ru и Mave.
- Активнее внедрять формат интервью, так как он может не только повысить заинтересованность постоянной аудитории, но и привлечь пользователей-подписчиков, связанных с ресурсами приглашенных гостей.
- Делать акцент на особенности тематики. Библиотечно-информационная деятельность – эксклюзивный материал, который может заинтересовать не только профессионалов, но и людей из других сфер жизнедеятельности, часто довольно стереотипно и шаблонно представляющих функционал и возможности современных библиотечных пространств.
- Интенсифицировать взаимодействие с аудиторией, предлагать прохождение опросов для выявления интересов слушателей, анализировать статистику по обратной связи.
- Разрабатывать партнерские подкастинговые проекты, использовать возможности кроссплатформенного продвижения и трансмедийных продуктов.

Примечания

¹ Баль В. Ю. Аудиокнига, аудиоподкаст аудиосериал – новые форматы медиaprостранства // Библиосфера. 2020. № 1. С. 56–63. DOI 10.20913/1815-3186-2020-1-56-63.

² Мутьев В. А. Книговедческие образовательные программы и учебные дисциплины в зарубежных вузах / В. А. Мутьев // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2020. Т. 220. С. 37–47.

³ Эльяшевич Д. А., Мутьев В. А. Зарубежное книговедение: анализ исследовательских подходов (на примере переведенных монографий) // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2020. № 4. С. 180–186. DOI: 10.30725/2619-0303-2020-4-180-186.

⁴ Терентьева, Н. П. Трансмедийные проекты студентов-филологов по продвижению книги и чтения: возможности и риски // Вестник культуры и искусств. 2022. № 2. С. 26–32.

⁵ Мутьев В. А., Эльяшевич Д. А. Теория медиа М. Маклюэна и современный книговедческий дискурс: точки пересечения // Библиосфера. 2021. № 4. С. 3–13. DOI: 10.20913/1815-3186-2021-4-3-13.

⁶ Хамина Т. С. Молодежное чтение в цифровую эпоху и методы его продвижения // Модернизация культуры: потенциал искусства, науки, образования: материалы VIII международной научно-практической конференции. Самара, 2022. С. 241–244.

⁷ Шадская, Е. О. Рекомендательная библиография в веб-среде: трансформация жанров / Е. О. Шадская // Вестник Тюменского государственного института культуры. 2021. № 1. С. 96–102.

⁸ Мутьев В. А., Тургаев А. С. Библиотечно-информационное образование в контексте нормативных и социальных трансформаций // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2023. № 2. С. 171–179. DOI: 10.30725/2619-0303-2023-2-171-179.

⁹ Кобыльцова Е. Э. Книжный подкаст как инструмент продвижения книги и чтения // Наука и технологии: перспективы развития и применения: сборник статей международной научно-практической конференции. Петрозаводск, 2023. С. 240–250.

¹⁰ Лейченко, Н. М. Подкаст как актуальная форма библиотечной коммуникации // Библиотечный фронт: новые смыслы, вызовы, идеи и практики: материалы всероссийской научно-практической конференции, Улан-Удэ, 14 февраля 2022 года / отв. редакторы Е. Ю. Перова, Л. В. Гармаева. Улан-Удэ: Восточно-Сибирский государственный институт культуры, 2022. С. 33–36.

¹¹ ВЦИОМ. Исследование в сфере медиапотребления в аудиоформате: официальный сайт. URL: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/rossiyane-polyubili-slushat-podkasty> (дата обращения: 07.11.2023).

¹² Исследование Яндекс: Подкасты России. URL: <https://yandex.ru/company/researches/2021/podcasts>.

¹³ Где, кто и какие подкасты слушает в России? Данные сервиса Podcast.ru. URL: <https://podcasts.ru/itogi2022/> (дата обращения: 07.11.2023).

¹⁴ Hammersley Ben. Audible revolution // The Guardian. 2004. URL: <https://www.theguardian.com/media/2004/feb/12/broadcasting.digitalmedia>.

¹⁵ Jardin X. Audience With the Podfather // Wired. 2005. May 14. URL: <https://www.wired.com/author/xenijardin/> (дата обращения: 07.11.2023).

¹⁶ Skiba D. J. The 2005 Word of the Year: Podcast // Nursing Education Perspective. 2006. 27(1). С. 54–55.

¹⁷ Голицына А. Персональное радио в Интернете // Ведомости. 2006. Окт.30. URL: <https://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2006/10/30/personalnoe-radio-v-internete> (дата обращения: 07.11.2023).

¹⁸ Агеева Г. М. Литблоги и подкасты как форматы книжного медиабытия // Библиосфера. 2020. № 1. С. 102–107. DOI 10.20913/1815-3186-2020-1-102-107.

Привлечение молодежи в науку средствами библиотек и музеев

Охарактеризованы некоторые подходы к содержанию термина «популяризация науки», предлагается собственное определение термина. Рассмотрены причины актуальности проблемы формирования научной грамотности у детей и подростков. Выявлены и проанализированы основные каналы популяризации научного знания, а также средства, используемые библиотеками и музеями для решения данной проблемы.

Ключевые слова: популяризация науки, научная грамотность, средства популяризации научного знания

Varvara S. Ryabova

Attracting youth to science through libraries and museums

Some approaches to the content of the term “popularization of science” are characterized, and our own definition of the term is proposed. The reasons for the relevance of the problem of developing scientific literacy in children and adolescents are considered. The main channels for popularizing scientific knowledge, as well as the means used by libraries and museums to solve this problem, have been identified and analyzed.

Keywords: popularization of science, scientific literacy, means of popularizing scientific knowledge

Проблема популяризации науки в современном обществе привлекает внимание авторов, которые анализируют различные методы и подходы к решению данной проблемы. Авторы выявляют основные аспекты проблемы, предоставляют обзор средств и определяют потребность в распространении научных знаний и развитии научной грамотности.

Приведем несколько определений понятия «Популяризация науки». Одно из первых упоминаний данного термина было опубликовано в 1988 году в периодическом издании ЮНЕСКО. Ив Коппенс так описывает популяризацию науки: «Заявления экспертов должны быть понятны неспециалистам. Другими словами, популяризация происходит всякий раз, когда описываются научные открытия, за исключением статей, предназначенных для ученых, работающих в той же области науки»¹.

В 2012 году Е. Е. Макарова в своей работе «Популяризация науки в Интернете: содержание, формы, тенденции развития» определяет популяризацию науки как «процесс распространения научных знаний в современной и доступной форме для широкого круга людей (имеющих определенный уровень подготовленности для получения информации)»².

В 2018 году Е. Н. Жарова характеризует популяризацию науки как «важнейший инструмент, способствующий решению задач по реализации государственной политики в области научно-технологического развития»³.

На основании различных интерпретаций популяризации научного знания, можно выделить несколько основных характеристик внутри определения: процесс распространения научных знаний; научные данные получены в ходе исследований; изложение научных знаний осуществляется в доступной форме.

Исходя из сказанного выше, можно предложить определение термина «популяризация науки», пригодное для целей данного исследования.

Популяризация науки – это процесс распространения полученных в ходе исследований научных данных, в форме доступной для широкого круга людей.

Термин научная грамотность ввел в оборот профессор Стэнфордского университета Паул де Хард в 1958 году⁴, который видел в нем единство следующих компонентов: понимание сущности науки и знание ее базовых концепций; осознание необходимости этических регулятивов в науке; взаимодействие науки, технологии и общества.

Термин «научная грамотность» в трактовке Дж. Миллера, профессора Мичиганского университета, получил наиболее широкое распространение в среде представителей социальных и гуманитарных наук. По мнению ученого, научная грамотность включает

четыре основные составляющие: знание основных научных фактов; понимание методов, таких, как вероятностное суждение и постановка эксперимента; понимание общественного значения достижений науки и техники; отказ от предрассудков.

Множественность определений, которые предлагают зарубежные специалисты, может быть условно подразделена на три большие группы: определения, в которых отстаивается необходимость овладения и усвоения научных знаний; определения, в которых приоритетное положение занимает умение использовать научные знания для достижения личных и общественных задач; определения, которые интегрируют обе предыдущие установки. Следует отметить, что бурное развитие технологий привело к увеличению числа сторонников последней позиции.

Среди причин внимания к научной грамотности молодежи можно выделить следующие:

- экономические, связанные с тем, что заинтересованность в развитии научной грамотности молодежи напрямую связана с расширением возможностей для инноваций и продвижения в научно-технической сфере, что, в свою очередь, способствует экономическому росту и процветанию нации;

- политические, означающие, что важным аспектом научной грамотности является способность систематической критической оценки информации, различение объективных фактов от мнений или дезинформации. В условиях современной политической системы, столкнувшейся с вызовами феноменов, таких как фейковые новости, манипуляции и пропаганда, обладание научной грамотностью приобретает особое значение. Люди, обладающие научной грамотностью, могут осознавать и преодолевать эти препятствия, что способствует свободному и объективному обсуждению политических вопросов в обществе.

- социальные и культурные, включая способность человека ставить перед собой новые цели и открывать новые горизонты познания, социализацию, обеспечение способности человека адаптироваться к динамично изменяющейся окружающей среде, осуществлять успешную коммуникацию с внешним миром и его постоянно усложняющимися сегментам;

- образовательные, являющиеся ключом для обновления научного потенциала различных научно-технических структур, таких как исследовательские научно-технические и технологические центры, институты, лаборатории, технопарки и другие научно-технические организации.

Присутствие молодого поколения в стране, которое проявляет высокую мотивацию к научным исследованиям, является важнейшим фактором ее развития, однако, всестороннее формирование научной грамотности в обществе сталкивается с рядом сложностей и вызовов, которые необходимо рассмотреть более подробно:

1. Одной из ключевых проблем, связанных с наукой как источником развития человечества являются переходы от одного исторического этапа развития науки к другому, более высокому, эти изменения не приносят ясность и точность в понимании сущности науки.

2. Важными факторами, осложняющими процесс научного развития, являются постоянное изменение структуры научных дисциплин и процессы их дифференциации и интеграции. Эти факторы вносят неопределенность во взаимосвязи и соотношениях между различными областями науки, что затрудняет понимание современных тенденций в научных исследованиях.

Сложности, связанные с феноменом науки, неизбежно влекут за собой проблемы в разграничении научных знаний от паранаучных и псевдонаучных. Распространенность последних, их создание и передача в общество дополнительно подчеркивают необходимость того, чтобы наука не ограничивалась исключительно академическим и университетским сообществом.

Одна из основных трудностей заключается в том, что граница между научными и ненаучными концепциями может быть размытой. Паранаучные и псевдонаучные представления могут существовать на периферии научного знания, и их отделение может быть сложным процессом. Широкое распространение таких концепций может быть обусловлено не только активным их формированием внутри научных сообществ, но и их активной передачей в общественную сферу.

Это подчеркивает важность того, чтобы наука была доступной и понятной для общества в целом. Привлечение общественности к научным дискуссиям, образование научно

грамотного общества и поддержка открытого обмена знаний могут способствовать снижению распространения паранаучных и псевдонаучных представлений.

Необходимо стремиться к созданию открытого, инклюзивного научного сообщества, способного эффективно взаимодействовать с обществом и преодолевать трудности в разграничении научных и ненаучных знаний.

Важно не только повышать уровень осведомленности взрослого населения, но и активно привлекать молодежь к участию в научных и технологических исследованиях. Чем раньше молодое поколение осознает важность науки, тем раньше оно может начать свое активное участие в научном сообществе.

Необходимо также уделять внимание образовательным программам, направленным на развитие научной грамотности и технологической осведомленности среди молодежи. Это поможет создать благоприятную среду для формирования новых научных кадров и обеспечит устойчивый поток инноваций в различных сферах общественной жизни. Расширение круга людей, осознающих суть научных и технологических достижений, особенно среди молодежи, является ключевым фактором для обеспечения устойчивого и конструктивного развития общества в условиях быстрого научно-технологического прогресса.

В современной российской науке существует тенденция старения научных кадров, которые часто используют привычные для них подходы и методы. Привлечение молодежи в науку позволит внести в научную деятельность новые идеи, обновить «передний край научных исследований», ориентироваться на достижения мировой науки. Вхождение молодых исследователей в научную деятельность не только позволяет создать новые рабочие места, но и финансирование для молодых ученых по различным государственным программам.

И еще одним важным фактором необходимости привлечения молодежи в науку является удовлетворение молодыми людьми простого любопытства, а также возможностей, которые предоставляет наука для развития личности.

Кроме этого, стоит учитывать и значимость вовлечения в научную деятельность детей. Это особенно важно, учитывая уникальные когнитивные способности детей в раннем возрасте, которые predisполагают их к более эффективному восприятию и усвоению информации. В период раннего детства проявляется высокая степень любопытства и стремления к исследованию окружающего мира. Эффективное привлечение детей к научным исследованиям с младшего возраста, не только развивает их любопытство, но и способствует формированию и развитию научной грамотности. Это включает в себя не только усвоение фактических знаний, но и развитие критического мышления, аналитических навыков и умения применять научные методы.

В последние десятилетия большинство исследований указывают на то, что современная российская наука не обладает достаточной привлекательностью для молодежи. Возможные причины этого явления могут быть связаны с недостаточной стимуляцией и поддержкой со стороны образовательных учреждений, а также ограниченными возможностями для молодых ученых в развитии и реализации своих научных интересов.

Одним из ключевых аспектов стимулирования участия молодежи в научной деятельности является активная роль государства. Она проявляется в нескольких важных аспектах, направленных на реализацию комплекса мер, направленных на обеспечение благоприятных условий для развития молодых ученых:

1. Государство должно обеспечивать финансовую поддержку молодых ученых. Это проявляется в предоставлении грантов и субсидий для исследовательских проектов, оснащении лабораторий современным оборудованием и финансировании обучения и стажировок молодых ученых. Такая поддержка позволяет молодым специалистам реализовывать свои идеи и проводить качественные научные исследования.

2. Государство должно финансово поддерживать исследования текущей ситуации в российской науке, связанных с выявлением возможностей для молодых людей, которые заинтересованы в том, чтобы сфера науки стала первым местом их работы.

3. Создание и поддержка государством научно-образовательных программ и инициатив, направленных на привлечение и обучение молодых людей в сфере науки. Это может включать проведение научных конференций и симпозиумов, организацию научных олимпиад и соревнований, обеспечение доступа к научной литературе и ресурсам, а также поддержку научных школ и программ.

4. Немаловажно и оказание поддержки в сфере научной инфраструктуры. Это включает создание и развитие научных центров, лабораторий и институтов, обеспечение доступа к современным технологиям и оборудованию, а также поддержку научных команд и коллективов.

Все это позволит молодым людям продвигаться в научной среде и создать условия для успешной научной карьеры.

Однако важно отметить, что эти меры должны быть частью более широкой государственной политики в области науки и образования. Комплексный подход позволит государству сыграть основополагающую роль в привлечении молодежи в научную деятельность и обеспечить развитие перспективной и конкурентоспособной научной области в стране.

В частности, основными информационными средствами привлечения в науку школьников и старшеклассников являются, система образования, научно-популярная и научно-познавательная литература, научно-популярное кино, научно-технические музеи и библиотеки. Особая роль отводится каналам СМИ: телевидению, радио, кинематографу, Интернету и др.

Одним из основных средств привлечения школьников и старшеклассников в науку является система образования, которая предоставляет им возможность получить знания и навыки в различных научных областях. Научно-популярная и научно-познавательная литература также играют роль в расширении интереса к научным исследованиям. Они позволяют ученикам более глубоко погрузиться в любую тематику и расширить свой кругозор.

Кроме этого, влияние на привлечение школьников и старшеклассников к науке оказывает научно-популярное кино, которое показывает исследования и открытия в доступной форме. Это позволяет молодым людям увидеть, как научные знания применяются на практике и какие возможности открываются перед ними.

Особую роль в привлечении школьников и старшеклассников к науке играют каналы СМИ, такие как телевидение, радио и Интернет. Благодаря использованию этих средств молодые люди получают возможность получить доступ к актуальной информации и увидеть яркие примеры научных исследований. СМИ доставляют до аудитории новости и репортажи о научных открытиях, интервью с учеными и многое другое, что помогает формированию научного мышления у школьников и старшеклассников.

Рассмотрим различные формы привлечения школьников и старшеклассников к науке в музеях и библиотеках, их роль в процессе образования и развития интереса к научным исследованиям, значение организации активных практических занятий, экспериментов, которые оказывают положительное влияние на формирование у школьников и старшеклассников научного мышления и познавательной активности.

Музеи и библиотеки являются неотъемлемой частью форм привлечения школьников и старшеклассников к науке. Они предлагают различные интерактивные экспозиции и выставки, которые заинтересовывают молодежь своей наглядностью и возможностью «потрогать» науку. Благодаря посещению таких учреждений школьники и старшеклассники могут увидеть научные артефакты, экспериментировать и задавать вопросы экспертам.

Музеи научно-технического профиля способны не только привлечь внимание молодежи к инженерным профессиям, к выбору карьеры исследователя, но и формировать научное мировоззрение у самых широких слоев общества, показать значимость научных исследований для развития населения. Роль научно-технического музея заключается в том, что в нём документируется развитие и современное состояние науки и техники, показывается их влияние на развитие человеческого общества.

Нами выявлены такие формы привлечения молодежи в науку средствами научно-технических музеев как: экскурсионные программы, раскрывающие фонды музеев; тематические выставки, на которых представлены экспонаты, относящиеся к определенной области деятельности; квесты – мобильные «игры», позволяющие активно участвовать в процессе обучения; интерактивные экскурсии, например, QR-экскурсии, VR-экскурсии; экскурсии с элементами анимации и театрализации; также экскурсии-реконструкции.

Музеи занимательных наук также могут положительно повлиять на развитие интереса к научным исследованиям у школьников. К формам привлечения молодежи в науку средствами музеев занимательных наук можно отнести: экскурсии с элементами эксперимента; развлекательные шоу – научно-развлекательные программы, направленные на изучение различных явлений; представление научных исследований в форме игр; мастер классы – форма учебного занятия, которая основана на практических действиях

показа и демонстрации навыков; программы обучения с различными направлениями и тематиками; интерактивные и мультимедийные технологии в музее, предоставляющие возможность непосредственного контакта с экспонатами.

Представляется, что формирование разных видов научно-технических музеев и выставок, музеев занимательных наук, расширение интерактивной составляющей их работы могли бы способствовать возникновению и развитию у детей и подростков интереса к учебным предметам естественнонаучного и гуманитарного профиля, проведению научных исследований и созданию изобретений.

Просветительская деятельность библиотек всегда была одним из ключевых направлений работы. В настоящее время эта функция играет все более значимую роль. Однако, на наш взгляд, в современных условиях важна не традиционная просветительская деятельность (распространение научных идей и знаний), а вовлечение человека в научную деятельность, не требуя от него специальных знаний.

Библиотека может формировать положительное отношение к науке у молодежи своими традиционными средствами. Основным способом формирования научной грамотности в общедоступной библиотеке является раскрытие фонда соответствующих документов.

Мы обнаружили следующие способы привлечения молодежи к науке с использованием библиотек: книжные выставки, на которых экспонируется литература, относящаяся к определенной области деятельности; обзоры научно-популярных книг; создание научных биографий, рассказывающих о жизни и деятельности выдающихся ученых в разных формах; информационная поддержка научной деятельности молодых людей; интерактивные игры. Также библиотеки проводят конкурсы научных воркшопов и шоу, фестивали науки; «предметные недели», турниры знатоков и др.

Представляется, что наиболее эффективной формой формирования научной грамотности могли бы стать совместные проекты библиотек и научно-технических музеев.

Также существуют иные формы привлечения молодежи в науку: сайнс-арт – область искусства, находящаяся на стыке художественного и научно-технического творчества, позволяющая «почувствовать науку». Можно говорить о том, что сайнс-арт – это художественный способ представления результатов научных исследований; студенческие научные общества; средства массовой информации; социальные сети и порталы.

В последнее время отмечается возникновение многочисленных новых форм привлечения молодежи к научной деятельности. Они в значительной степени связаны с осуществлением совместных проектов между библиотеками и музеями, библиотеками и высшими учебными заведениями, а также библиотеками и школами. Рассмотрение данного аспекта проблемы запланировано на втором этапе нашего исследования.

Перечисленные мероприятия позволяют предоставить молодому поколению активную возможность участия в процессе образования и глубже погрузиться в сферу науки, интересующую их. Участие в совместных проектах библиотек и музеев позволит молодым людям ощутить увлекательность научных открытий и экспериментов. Коллаборация между библиотеками и высшими учебными заведениями способствует созданию и поддержанию стимулирующей образовательной среды, где молодые люди могут расширять свои знания и навыки в научной сфере. Наконец, взаимодействие между библиотеками и школами обеспечивает возможность завоевать интерес учащихся к науке и помочь им принять участие в научных исследованиях и проектах.

Примечания

¹ Yves Coppens, UNESCO: Impact of science on society (периодическое издание): Science popularization in a changing world, p. 301–409: illus., 1988.

² Макарова Е. Е. Популяризация науки в Интернете: содержание, формы, тенденции развития // Вестник Московского университета. Сер. 10. Журналистика, 2013, №2. С. 98.

³ Жарова Е. Н. Зарубежный опыт популяризации научно-технической деятельности на телевидении: уроки России // Управление наукой и наукометрия. 2018. Т. 13, вып. 3. С. 47.

⁴ Paul DeH. Hurd. Science Literacy: Its Meaning for American Schools // Educational Leadership. Journal of the Association for Supervision and Curriculum Development, NEA. 1958.

Сведения об авторах и научных руководителях • Information about authors and supervisors

Амелин Артем Сергеевич, студент, кафедра баяна и аккордеона СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова Amelin Artem Sergeyevich, student, department of bayan and accordion	Миняков Иван Дмитриевич, преподаватель кафедры баяна и аккордеона СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова Minyakov Ivan M. Dmitrievich, teacher of the department of bayan and accordion, SPIN-код: 7778-8974
Бахтурина Арина Юрьевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Bakhturina Arina Yurevna, student, Department of museology and cultural heritage, arinabahturina@gmail.com, SPIN-код: 2253-8848	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
Бикбулатова Карина Эдуардовна, магистрант, кафедра искусствоведения, СПбГИК Bikbulatova Karina Eduardovna, student, Department of art history, bikkarina@mail.ru	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения СПбГИК Petrakova Anna Evgen'evna, doctor in art studies, professor, Department of art history studies, petrakova.anna@gmail.com, SPIN-код: 7738-7078
Ван Юньтин, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК 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
Виноградова Полина Леонидовна, магистрант, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Vinogradova Polina Leonidovna, student, Department of theory and history of culture, p.l.vinogradova@gmail.com	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
Волкова Дарья Александровна, магистрант, кафедра искусствоведения, СПбГИК Volkova Daria Alexandrovna, student, Department of art history, dasha.volkova1008@gmail.com	Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствоведения СПбГИК Dyemshina Anna Uurevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of art studies, demshina24@mail.ru, SPIN-код: 8281-2355
Губанова Мария Евгеньевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Gubanova Maria Evgen'evna, Department of museology and cultural heritage, gubanova1703me@gmail.com	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
Гужвина Наталья Андреевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Guzhvinina Natalia Andreevna, student, Department of museology and cultural heritage, elinafrejman@gmail.com	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
Дедова Софья Вадимовна, студент, кафедра медиалогии и литературы СПбГИК Dedova Sofya Vadimovna, student, Department of Medialogy and Literature, dedova.sofia111@gmail.com	Мутьев Виктор Алексеевич, кандидат педагогических наук, доцент кафедры медиалогии и литературы, проректор по научной и творческой работе СПбГИК Mutiev Viktor Alekseevich, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Media and Literature, Vice-Rector for scientific and creative work victor.mutiev@gmail.com, SPIN-код: 1371-5339

Дьячкова Мария Игоревна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Dyachkova Maria Igorevna, student, Department of museology and cultural heritage, mari.dyachkova55@mail.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
Зайцева Александра Витальевна, магистрант кафедра теории и истории культуры СПбГИК Zaitseva Aleksandra Vitalievna, student, epartment of theory and history of culture, zaitseva.sasha111@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
Кадкина Светлана Ильинична, студент, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Kadkina Svetlana Ilyinichna, student, Department of theory and history of culture, kadkinasveta@gmail.com, SPIN-код: 4340–2092	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
Казакowa Юлия Евгеньевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Kazakova Yulia Evgenievna, student, Department of museology and cultural heritage, yuliaekazakova@mail.ru, SPIN-код: 1295–7027	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
Комов Валерий Борисович, магистрант, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Kotov Valery Borisovich, student, Department of theory and history of culture	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
Кудлачева Екатерина Дмитриевна, студент, кафедра искусствоведения СПбГИК Kudlacheva Ekaterina Dmitrievna, student, Department of art history, kudlacheva.c@gmail.com, SPIN-код: 2220–5136	Омельяненко Мария Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения СПбГИК Omelyanenko Mariya Valer'evna, PhD in art studies, associate professor, department of art history, omelianenko@mail.ru, SPIN-код: 7467–5794
Кузнецова Софья Евгеньевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Kuznetsova Sofya Evgenievna, student, Department of museology and cultural heritage,	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
Куркова Таисия Михайловна, магистрант, кафедра искусствоведения СПбГИК Kurkova Taisiia Mihailovna student, Medialogy and Literature Department of art history, taisiia.orel@mail.ru	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
Курницкая Маргарита, магистрант, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Kurnickaya Margarita, student, Department of theory and history of culture, gaton89@mail.ru	Свиридова Любовь Олеговна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Sviridova Lyubov Olegovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture, sviridova05@mail.ru SPIN-код: 6128-9354

Овчинникова Екатерина Михайловна, магистрант, кафедра искусствоведения СПбГИК Ovchinnikova Ekaterina Mikhailovna, student, Department of art history, kate.starlight@yandex.ru	Рыбакова Дарья Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Rybakova Daria Anatolyevna, PhD in Art's History, associate professor at the Art History Department, d_alt@mail.ru, SPIN-код: 5171–6922
Повалкина Екатерина Владимировна, магистрант, кафедра искусствоведения СПбГИК Povalkina Ekaterina Vladimirovna, student, Department of art history, ekpovalkina@gmail.com	Омельяненко Мария Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения СПбГИК Omelyanenko Mariya Valer'evna, PhD in art studies, associate professor, department of art history, omelianenko@mail.ru, SPIN-код: 7467–5794
Прохорова Анна Максимовна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Prokhorova Anna Maksimovna student, Department of museology and cultural heritage,	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,
Рикман Наталия Сергеевна, студент, кафедра искусствоведения СПбГИК Rickman Natalia Sergeevna, student, Department of art history, Neta-Keta@yandex.ru	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения СПбГИК Petrakova Anna Evgen'evna, doctor in art studies, professor, Department of art history studies, petrakova.anna@gmail.com, SPIN-код: 7738–7078
Розумная Дарья Валерьевна, магистрант, кафедра искусствоведения СПбГИК RozumnajaDar'jaValer'evna, student, Department of art history, d.rozumnaya@yandex.ru, SPIN-код: 4839–3671	Исаева Ольга Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК Isaeva Olga Anatoliyevna, PhD in Art History, senior lecturer of the Department of art history, issolga@gmail.com, SPIN-код: 9938–3970
Романов Александр Максимович, студент, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Romanov Alexander Maksimovich, student, Department of theory and history of culture, soliusipse@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
Рябова Варвара Сергеевна, студент, кафедра информационного менеджмента СПбГИК Ryabova Varvara Sergeevna, student, Department of digital management rabovavarvara68@gmail.com	Захарчук Татьяна Викторовна, профессор, кафедра информационного менеджмента, доктор педагогических наук Zaharchuk Tat'jana Viktorovna, professor of Department of digital management, Doctor in pedagogics, tzakhar56@gmail.com, SPIN-код: 5632–7242
Сомова Полина Валерьевна, студент, кафедра искусствоведения СПбГИК Somova Polina Valer'evna, student, Department of art history, agnerica@list.ru	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения СПбГИК Petrakova Anna Evgen'evna, doctor in art studies, professor, Department of art history studies, petrakova.anna@gmail.com, SPIN-код: 7738–7078
Степанова Мария Павловна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Stepanova Maria Pavlovna, student, Department of museology and cultural heritage, azalessom@gmail.com	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, i_kuklinova@mail.ru, SPIN-код: 1479–3294

Татаринова Лариса Александровна, магистрант, кафедра искусствоведения СПбГИК Tatarinova Larisa Aleksandrovna, student, Department of art history, tatarinova1565@gmail.com	Омельяненко Мария Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения СПбГИК Omelyanenko Mariya Valer'evna, PhD in art studies, associate professor, department of art history, omelianenko@mail.ru, SPIN-код: 7467–5794
Чехлатая Ксения Александровна, магистрант, кафедра искусствоведения СПбГИК Chehlataja Ksenija Aleksandrovna, student, Department of art history, holman13@yandex.ru	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения СПбГИК Petrakova Anna Evgen'evna, doctor in art studies, professor, Department of art history studies, petrakova.anna@gmail.com, SPIN-код: 7738–7078
Чечеткина Елизавета Александровна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Chechetkina Elizaveta Alexandrovna, student, Department of museology and cultural heritage, eliz.vas54@gmail.com	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
Шумилина Дария Дмитриевна, магистрант, кафедра искусствоведения СПбГИК Shumilina Daria Dmitrievna, graduate student, Department of art studies, daria.shumilina7@gmail.com	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения СПбГИК Petrakova Anna Evgen'evna, doctor in art studies, professor, Department of art history studies, petrakova.anna@gmail.com, SPIN-код: 7738–7078
Юрова Екатерина Сергеевна, студент, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Yurova Ekaterina Sergeevna, student, Department of theory and history of culture, yurova.2003@bk.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