

Научный журнал

Молодежный вестник

Санкт-Петербургского
государственного
института культуры

№ 1 (7) / 2017



2017
ГОД ЭКОЛОГИИ
В РОССИИ

МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК Санкт-Петербургского государственного института культуры

Научный журнал

№ 1 (7) / 2017

МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК Санкт-Петербургского государственного института культуры

Научный журнал

№ 1 (7) • 2017

Издается с 2012 г.

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

УЧРЕДИТЕЛЬ

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

Редакционная коллегия

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

Научные редакторы выпуска

канд. искусствоведения, доцент Ю. И. Арутюнян,
канд. культурологии, доцент А. Н. Балаш,
канд. культурологии, доцент О. В. Прокуденкова

Рецензируемое научное издание

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

Редактор: М. Е. Лисовская

Выпускающий редактор: С. А. Владимирова

Техническое редактирование: М. Е. Лисовская

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

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

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

Подписано в печать 05.04.2017. Формат 60 × 84¹/₈. Усл. печ. л. 24. Тир. 500 (1-й завод 1–125). Зак.

Отпечатано с готового оригинал-макета

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

Содержание • Contents

КУЛЬТУРОЛОГИЯ • CULTURAL STUDIES

У. П. Суздалова. Репрезентация национального самосознания в театральных постановках Саха академического театра им. П. Ойунского (Ulyana P. Suzdalova. Representation of national identity in theatrical productions of Sakha Oyunskey Academic Theater)	5
Н. В. Багрова. Интерпретация образа Антихриста в культуре Западной Европы XIV–XVI вв. (Natalia V. Bagrova. Interpretation of Antichrist's image at Western Europe's culture of 14–16 th centuries)	7
Е. В. Фетисова. Образ рогатого бога в художественной культуре древних кельтов (Ekaterina V. Fetisova. Representation of horned god in artistic culture of Ancient Celts)	10
А. В. Сараева. Культурологические концепции отечественных мыслителей XIX в. (Alina V. Saraeva. Cultural concepts of domestic philosophers of 19 th century)	14
В. А. Борунова. Культурологическая экспертиза кураторского проекта (Viktoriya A. Borunova. Cultural examination of curatorial project)	18
О. Е. Карпова. Семантика телевизионной передачи (Olga E. Karpova. Semantic of television broadcast)	21

МУЗЕОЛОГИЯ • MUSEOLOGY

М. Г. Теребилев. История фортификационных сооружений в России и Западной Европе: вопросы историографии (Maxim G. Terebilov. History of fortifications in Russia and Western Europe: problems of historiography)	24
Е. В. Сергеева. Слово и текст в современном религиозном искусстве (Ekaterina V. Sergeeva. Word and text in contemporary religious art)	28
О. Ю. Слепокурова. Экспозиция музея Ф. М. Достоевского: семиотический взгляд (Olga U. Slepokurova. Exposition of museum F. M. Dostoevsky: semiotic view)	32
Р. Д. Кузьменков. Традиции и новации музеефикации наследия культового зодчества в России (Roman D. Kuzmenkov. Traditions and innovations of museumification of heritage of religious architecture in Russia)	36
А. В. Коралева. Проблемы сохранения и музеефикации деревянного храмового зодчества: на примере мачтовых церквей Норвегии (Anastasia V. Koraleva. Problem of preservation and museumification of wooden temple architecture: case of stave churches of Norway)	40
И. И. Сафронова. Частный художественный музей в контексте современной отечественной культуры: на примере Музея им. Олега Маныюкова (Ingrid I. Safronova. Private art museum in context of contemporary national culture: on example of Oleg Manyukov's Museum)	44
А. А. Ахвердян. Изучение и экспонирование объектов археологического наследия (Artem A. Akhverdian. Study and exhibition of objects of archaeological heritage)	48
М. В. Стрельчихина. Сохранение произведений станковой живописи в региональных музеях комплексного профиля (Margarita V. Strelchinina. Conservation of easel paintings in regional complex museums)	52
А. В. Лазарев. Традиции и новации в вербальной интерпретации музейных предметов культуры повседневности (Aleksey V. Lazarev. Traditions and innovations in verbal interpretation of museum objects of everyday culture)	55
Е. В. Карпова. Технологии дополненной реальности в пространстве музея (Elena V. Karpova. Using augmented reality technology in museums)	59
О. М. Афонина. Формы репрезентации нематериального наследия в музеях-усадебках: традиции и инновации (Olga M. Afonina. Forms of representation of intangible cultural heritage in Russian estate museums: traditions and innovations)	62
Д. А. Страхова. Практика проектирования выставок эпохи модерн: традиции и современность (Daria A. Strakhova. Practice of making exhibitions of art nouveau: traditions and modern)	66
А. В. Белова. Наследие ленинградского музыкального андеграунда: систематизация и экспонирование (Anna V. Belova. Cultural heritage of Leningrad musical underground: systematization and exhibition)	70
А. И. Калашников. Экфрасис в экспозиции художественного музея (Andrey I. Kalashnikov. Ekphrasis on art museum exposition)	74
П. А. Шолохов. Театрализация в музейной сфере (Peter A. Sholokhov. Theatralization in museum field)	77
Е. В. Морозова. Музей как активный социальный агент культурной политики государства (Elena V. Morozova. Museum as active social agent of government cultural policy)	80
Е. В. Плугарева. Музей в культурных предпочтениях молодежной аудитории (Elizaveta V. Plugaryova. Museum as cultural preference of young audience)	83
А. В. Зайцева. Взаимодействие между музеем и людьми с особыми потребностями в экспозиционно-выставочном пространстве (Alexandra V. Zaitceva. Interaction between museum and people with special needs in the exposition and exhibition space)	86
М. Д. Куликова. Включение людей с инвалидностью в преобразование музейного пространства (Maria D. Kulikova. People with disabilities in transformation of museum space)	90

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ • ART HISTORY

А. Р. Бундзукчу. Формирование «османского стиля» в искусстве Турции XVI в. (Anastasiya R. Bundzucktchu. Formation of «Ottoman style» in Turkish art of 16 th century)	92
--	----

Л. В. Ковалева. Проблема художественных поисков в русской пейзажной живописи 1880–1890-х гг. (Liliya V. Kovaleva. Problem of artistic search in Russian landscape painting of 1880–1890's).....	95
А. С. Яковлева. Символизация как художественный метод в русском искусстве рубежа XIX–XX вв. (Anastasiya S. Yakovleva. Symbolisation as artistic method in Russian art, late 19–20 th centuries).....	98
А. М. Лукьяничкова. К проблеме производства волооченых и плащенных драгоценных металлов в Российской империи в XVIII в.: по материалам Полного собрания законов Российской империи (Alexandra M. Lukianichikova. Problem of stretched and flattened gold and silver production in Russian Empire in 18 th century: on basis of Code of Laws of Russian Empire).....	102
А. Ю. Демина. Наследие художников Северного Возрождения в творчестве Джеймса Энсора (Angelika Y. Demina. Heritage of artists of Northern Renaissance in works of James Ensor).....	106
В. А. Ушакова. Любовь земная и небесная: поиск образа идеальной возлюбленной в произведениях искусства героями трех романов (Varvara A. Ushakova. Sacred and profane love: search image of ideal sweetheart in works of art heroes of three novels).....	109
Ю. С. Махлина. Ориентализм и примитивизм в живописи Палестины накануне формирования художественной школы Израиля (Julia S. Makhlina. Orientalism and Primitivism in Palestinian art on eve of formation of Israeli art school).....	113
Н. М. Семенова. Мотив «ребенок у окна» в советской живописи 1920–1980-х гг. (Natalia M. Semenova. Motif of child at window in Soviet painting of 1920–1980's).....	117
А. А. Арутюнян. Проблема влияний в искусстве в публицистике Левона Манвеляна (Artur A. Arutyunyan. Problem of influences in art, in journalism Levon Manvelyan).....	121
М. О. Ткач. «Гейша, или История одного чайного дома» в театральном плакате начала XX в. (Marina O. Tkach. «Geisha, or Story of Tea House» in theatrical poster of early 20 th century).....	124
Ю. С. Виноградова. Интерпретация образа города в творчестве немецких экспрессионистов и художников арефьевского круга (Yuliana S. Vinogradova. Interpretation of town environment in work of German expressionists and artists of Arefyev circle).....	129
Ю. В. Крузман. Фотофиксация инсталляции как самостоятельное произведение искусства (Yulia V. Kruzman. Photographs of installation as independent work of art).....	133
Н. П. Блашко. Феномен анахронизма в живописи Карло Марии Мариани (Nadezhda P. Blazhko. Phenomenon of anachronism in painting of Carlo Maria Mariani).....	136
Е. А. Афонина. Готическая архитектура: отголоски прошлого в настоящем (Ekaterina A. Afonina. Gothic architecture: echoes of past in present).....	139
Д. М. Кожевин. Формы взаимодействия произведения искусства и зрителя в категориях «логос» и «эйдос» (Dmitrii M. Kozhevinn. Forms of interaction between spectators and works of art in categories of «logos» and «eidos»).....	143
А. С. Горбачева. Отражение принципов классических форм японского искусства в аниме-сериале «Монопоке» (Alexandra S. Gorbacheva. Reflection of principles of classical forms of Japanese art in anime series «Monopoke»).....	147
Е. Н. Пухаева. Концептуальное ювелирное искусство: Бруно Мартинацци (Evgeniya N. Pukhaeva. Conceptual jewellery: Bruno Martinazzi).....	151
К. А. Селюжницкая. Фрактал – искусство? (Kristina A. Selyujitzkaya. Is fractal an art?).....	155
М. А. Сергеев. Трансформации визуального образа в моде начала XXI в. (Maxim A. Sergeev. Transformation of visual image in fashion of early 21 st century).....	159
К. Е. Шведова. Скандинавская мода: традиции и современность (Kira E. Shvedova. Scandinavian fashion: tradition and contemporary).....	163
Е. В. Заровнятных. Гламур как культурный феномен и модный тренд (Evgeny V. Zarovnyatnykh. Glamour as a cultural phenomenon and fashion trend).....	167

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ • SOCIO-CULTURAL ACTIVITY

К. И. Бакунович. Партнерские связи как фактор инновационного развития зон семейного досуга в торгово- развлекательных центрах (Kristina I. Bakunovich. Partnership as factor in development of family entertainment zones in malls) ...	171
Ю. Д. Каримова. Стимулирование творческой активности студентов в условиях студенческого самоуправления (Yuliya D. Karimova. Stimulation of creative activity of students in terms of student government).....	174
Т. И. Степанов. К проблеме формирования критического отношения подростков к медиaprостранству (Timofey I. Stepanov. To problem of formation of critical attitude of teenagers to media).....	177

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

О. А. Солопова. Способы преодоления коммуникационных барьеров в организации (Oksana A. Solopova. Ways of overcoming communication barriers in organization).....	180
Ю. В. Силко. Тренинг как форма оптимизации структуры системы обучения (Julia V. Silko. Training as form of optimization of structure of education system).....	184

Сведения об авторах.....	188
--------------------------	-----

УДК 792(571.56)

У. П. Суздалова

Репрезентация национального самосознания в театральных постановках Саха академического театра им. П. Ойунского

В настоящее время актуальной проблемой становится сохранение национального самосознания. Преобразования 1990 г. дали толчок развитию культуры, профессионального искусства, и в целом, национального самосознания в Республике Саха (Якутия).

Ключевые слова: театр, спектакль, саха, мифология, традиционная культура

Ulyana P. Suzdalova

Representation of national identity in theatrical productions of Sakha Oyunsky Academic Theater

Currently topical is the problem of preservation of national identity. Conversion of 1990 gave impetus to the development of culture, professional art, and in General, national identity in the Republic of Sakha (Yakutia).

Keywords: theatre, performance, Sakha, mythology, traditional culture

Актуальной проблемой, стоящей перед каждым народом, является сохранение национального самосознания. В сохранении единого культурного пространства чрезвычайно важная роль принадлежит самосознанию народа, как универсальному коммуникативному каналу, способному устанавливать, поддерживать и стимулировать художественно-творческие связи.

Самосознание якутского народа подверглось упадку при воплощении коммунистической идеологии. Советская страна строила мифическое «светлое будущее», жертвуя национальной культурой, национальным характером, историей. После эпохи «перестройки», когда пропагандировались псевдоценности западного мира, материальные ценности вытесняли духовные, важно было отстоять, сохранить национальное сознание.

Саха академический государственный драматический театр им. П. А. Ойунского пережил советскую эпоху, эпоху перестройки, политический и национальный подъем в республике, и прочно занял достойное место в современной художественной культуре. В прошлом году открыл 110 театральный сезон¹. Обладает II премией первого Международного фестиваля тюркоязычных театров «Туганлык» в номинации «Лучший спектакль фестиваля» за спектакль «Желанный голубой берег мой», премией «Приз критики» на Национальной театральной премии «Золотая маска» за спектакль-олонхо «Кыыс Дэбилийэ», Специальным призом жюри драматического театра и театра кукол за спектакль «Макбет» Эжена Ионеско.

В репертуаре театра есть спектакли, отчетливо отражающие своеобразие якутского народа, направленные на пробуждение исторического и культурного самосознания народа². В 1990 г. Андреем Борисовым был поставлен спектакль «Кудангса Великий», по мифологизированной повести одного из зачинателей якутской литературы Платона Алексеевича Слепцова-Ойунского. Культурный миф о тьме, опустившейся над Срединным миром, о полярной звезде Чолбон сулус, с шаманскими мистериями и ритуальным обрядом Алгыс, поклонением Верхним божествам, обрел новый смысл в художественном мире якутов.

Спектакль-тойук «Дорогунов Николай дитя природы» (режиссер-постановщик А. С. Борисов, 1995). В народе есть поговорка, «саха сядет на быка – певец, сядет на коня – тойуксут», поэтому жанр спектакля определяется как «тойук» (протяжная песня)³. Музыкально-драматический спектакль о любви картежника, певца к замужней женщине Лагларыйа Дайыс.

Главные герои наполнены острым ощущением бытия и органично вписаны в круговорот человеческой жизни. Здесь ярко отражаются жизнь отдаленного улуса, духовно-нравственные ориентиры якута конца XIX в.

В «якутизированной» постановке «Илиир Хоруол» (В. Шекспир «Король Лир»). Режиссер А. С. Борисов использует бечевку из конского волоса – салама, которая оберегает людей от зла и бед. Значение этого символа можно объяснить следующим образом, салама из конского волоса –

продукт патриархально-родового сознания¹, и когда в финале спектакля сознание это обрывается, герои рвут на сцене эту бечевку. Мир, построенный Лиром, начинает рушиться, обрывается связь времен и поколений.

Спектакль-олонхо «Кыыс Дэбилийэ» появился в 2000 г., став началом нового этапа в творчестве Саха академического театра. «Кыыс Дэбилийэ» объединил в себе мифологию, религию, психологию и отчасти – метафизику якутского народа. В центре событий зеленый диск-алаас с племенем Ура-ангхай и пасущимся домашним скотом. На мирных жителей нападают темные силы, крадут детей, красивых девушек, несут с собой смерть и болезнь. На помощь приходит женщина-богатырь, защитница Срединного мира Кыыс Дэбилийэ. Алаас превращается в поле войны и брани. Спектакль повествует о единении племени Айыы аймага, о борьбе Добра и Зла.

Спектакль «Дыгын Дархан» (по повести Ивана Гоголева «Кындыл» «Утро Лены», режиссер-постановщик Сергей Потапов, 2010) о легендарном повелителе Дыгын Дархане (Кангаласский улус), пытающемся объединить якутские племена, о его военном методе консолидации народа, об экспансии извне. Задействованы сцены с праздником ысыах, национальной борьбой хапсагай, погоня за девушкой (догнавший женился на ней). В конце постановки череп коня возле коновязи сэргэ, выступали как символ окончания бранных лет (кыргыс күйэтэ) и кровной мести среди якутских племен, а также уход от власти первого вождя племени Ураа-хай-Дыгын Дархана и приход людей, «с глазами цвета неба» (русских) на долину Туймаада.

В торжественной церемонии открытия пятых международных спортивных игр «Дети Азии–2012» было поставлено театрализованное представление-легенда о приходе Эллэй Боотура на долину Туймаада (главный режиссер Людмила Антипина, художественный руководитель Андрей Борисов, главный художник Михаил Егоров). Прибытие Эллэй Боотура ознаменовало введение новой культуры в жизнь северных аборигенов. Здесь он находит свою вторую половинку девушку цветок, строит балаган и урасу, разводит конный и рогатый скот, появляются потомки, так начинается новая жизнь героя. Идея постановки – единство человека и природы. Совмещение новейших технологий с архаичным сюжетом. В театрализованном представлении участие приняли более 5 тыс. детей, со всех уголков Якутии, были задействованы все театральные коллективы, для массовки было сшито более 5 тыс. костюмов. Данное мероприятие вошло в историю как самое массовое детское мероприятие в России.

Мы пришли к выводу, что репертуар театра обогащается и меняется, формируя и укрепляя духовные ориентиры якутского народа. Саха театр развивался как самостоятельное культурное явление, тесно связан с обществом, в котором он формировался и существует, оставаясь одним из фундаментов национального самосознания.

Опыт евразийских регионов и стран (Казахстан, Туркменистан, Азербайджан, Армения, Грузия) показывает, что истинное объединение народов происходит только тогда, когда не подавляется национальное самосознание. Сегодня, когда весь мир охвачен всевозможной глобализацией, это становится особенно важным, чтобы устоять угрозе унификации самобытных культур народов, потере их национального своеобразия.

Примечания

¹ Сохранилась программа якутской оперы «Кулан кугас аттаах Кулантай Бухатыыр», поставленной 2 марта 1907 г. в Якутском клубе. Программа содержит краткое, но достаточно подробное описание всех пяти действий спектакля, под которым напечатано имя Председателя совета старейшин В. В. Никифорова. Вероятно, В. В. Никифоров сделал перевод содержания своего произведения и добился 28 февраля 1907 г. разрешения на постановку.

² Драверт П. Из истории якутского национального театра // Сиб. огни. 1927. № 3. С. 190–194.

³ Тюнгорядов З. Т. Саха театральнай искусствотын уоскуэбинэ // Хотугу сулус. 1971. № 2. С. 82.

⁴ Кун Дьёһөгөй обото = Священная лошадь саха / хомуйан онордулар: Р. И. Бравина, С. Г. Алексеева, Н. П. Степанов. Дьокуускай: Бичик, 2011. 184 с.

Н. В. Багрова

Интерпретация образа Антихриста в культуре Западной Европы XIV–XVI вв.

В статье рассматриваются различные трактовки образа Антихриста в культуре Западной Европы XIV–XVI вв., объясняются причины подобных вариаций.

Ключевые слова: средневековье, иконография, изображение Антихриста, эсхатология

Natalia V. Bagrova

Interpretation of Antichrist's image at Western Europe's culture of 14–16th centuries

It is considered in this article how the Antichrist's image was differently treated at Western Europe's culture of the 14–16th centuries. The reasons of such variations and eschatological value of an image of Antichrist are explained.

Keywords: Middle Ages, iconography, image of Antichrist, eschatology

Слово «антихрист» имеет греческие корни. Его первая часть, «анти», означает «взамен, против», а вторая – имя Мессии, «Христос». Поэтому слово целиком переводится как «некто, противоположный Спасителю». Прежде, чем обратиться к анализу некоторых памятников западноевропейской художественной культуры XIV–XVI вв., в которых зафиксировано различное понимание облика Антихриста, остановимся на том, кто такой Антихрист, согласно христианской письменной традиции.

В русскоязычной библеистике попытка проанализировать христианское учение об Антихристе была предпринята современным автором Б. Г. Деревенским. Он отмечал, что под Антихристом нередко понимается «противник собственно христианского вероучения и христианской Церкви, т. е. антихристианин»¹. В энциклопедии «Мифы народов мира» содержится похожее определение этого персонажа. Ее составители напоминают, что Антихрист – это человек греха, «воплощающий в себе абсолютное отрицание заповедей Бога»². Наконец, в «Большом путеводителе по Библии», изданном в 1993 г., дан такой перевод этого слова: «Антихрист – имя противника Христа в последнем столкновении перед концом света»³. Таким образом, Антихрист – это человек, который восстанет на Бога в последние времена.

Вместе с тем, Антихрист иногда ошибочно отождествляется с Сатаной. Объединяет их одно – непокорность Создателю, желание самому добиться поклонения. Но это разные личности, несхожие даже по своей природе. Сатаной наречен возгордившийся ангел, который возомнил себя равным Богу, за что и был низвержен на землю. «Разбился о землю, попиравший народы!»⁴ (Ис. 14:12), – написал пророк Исаия. О духовной сущности Сатаны говорит и одно из его имен – Люцифер. В переводе с латинского языка оно означает «Светоносный».

Природа Антихриста иная, человеческая. Христианская традиция подразумевает под ним именно земную, плотскую личность, которая явится миру незадолго до второго пришествия Христа, чтобы погубить, физически или духовно, как можно больше его последователей. Вдохновляемый Сатаной, он станет последним и самым беспощадным гонителем христиан.

Антихрист – не единственный противник христианской веры. Но именно его фигура имеет эсхатологическое значение. Он станет последним, самым непримиримым, врагом Церкви. Иоанн Богослов предупреждает, что Антихрист не запретит христианское учение, а извратит его, заменив истинную веру ложными идеями, суррогатом: «И дано ему было вложить дух в образ зверя и говорил и действовал так, чтобы убиваем был всякий, кто не будет поклоняться образу зверя»⁵ (Откр. 13:15). В Антихристе таким образом, согласно христианской эсхатологии, сосредоточится все зло нынешнего мира, которому, согласно библейским пророчествам, предстоит погибнуть вместе с его носителем.

Показательна средневековая иконография Антихриста, представленная в образцах художественной культуры Западной Европы. Прежде всего, тем, что он не всегда изображался отвратительным, сладострастным монстром с рогами и копытами. Б. Г. Деревенский во вступительной статье к сборнику «Учение об Антихристе в древности и средневековье» напоминает о другой

западноевропейской иконографической традиции, когда облик «князя мира сего» сближался с обликом Иисуса Христа. Он, в частности, пишет: «В основе этой традиции лежали теологические размышления, приводящие к выводу о некоем персональном дуализме Христа и Антихриста, которые хотя и противоположны друг другу по определению, но противоположны зеркально, т. е. внешне подобны»⁶.

Подобное изображение Антихриста можно видеть на средневековой фреске итальянского художника Луки Синьорелли «Проповедь и деяния Антихриста», украшающей капеллу Сан Брицио в соборе города Орвьето. Она является одним из шести фрагментов цикла «Страшный суд», созданного мастером в 1499–1503 гг. Здесь Антихрист стоит на пьедестале, окруженный толпой людей, которая его боготворит. Его внешность сходна с обликом Спасителя, каким его изображали западноевропейские живописцы Средневековья. И все же некоторые детали фрески говорят о том, что на ней явлен вовсе не лик Христа, а его пародия, фальшивый двойник. Антихриста, прежде всего, выдает взгляд – неуверенный, холодный, лишенный теплоты и сострадания. По церковной традиции истинный Христос обычно изображался в красном хитоне, символизирующем не только пролитую кровь Агнца, но и его царский титул. На персонаже фрески Л. Синьорелли красная лишь накидка, что также подчеркивает лжебожественную сущность ее обладателя. И, наконец, невозможно не заметить фигуру Сатаны, притаившегося за спиной самозванца.

Не только западноевропейских живописцев интересовало сближение образа Антихриста с обликом Иисуса Христа. Еще на заре христианства о том же задумывались и отцы церкви, известные богословы. Так, еще в III в. Св. Ипполит Римский в своем труде «Слово о кончине мира» сопоставил черты Спасителя и Антихриста, он писал: «Во всем желает уподобиться обольстителю Сыну Божию. Христос – лев, лев – и антихрист. Христос – царь небесного и земного, царем же (но только) на земле будет и антихрист. Показан Спаситель, как агнец – и тот предстанет, как агнец, хотя внутри будет волком. Обрезан был Спаситель – и тот подобным же образом явится в обрезании. Послал Христос апостолов ко всем народам – и тот подобным же образом пошлет лжеапостолов»⁷.

Французский историк религии Ж. Делюмо считает, что «никогда так много не говорилось об Антихристе, как после Великого раскола»⁸. Речь идет о том драматичном моменте истории католической церкви, когда сразу два папы объявили себя ее главой. Такое двоевластие длилось с 1378 по 1409 гг., а затем превратилось уже в троевластие, так как еще один священнослужитель был объявлен наместником Бога на Земле. Западная церковь, как известно, преодолела эти настроения лишь в 1417 г., после низложения трех спорных претендентов на священный престол и избрания папы, признанного всеми – Мартина V.

Позже, в эпоху Реформации, протестанты и вовсе нарекут папу Антихристом. В своей работе «К христианскому дворянству немецкой нации» (1520) Мартин Лютер напишет о главе римской церкви так: «Ныне они папу делают наместником Христа, возвеличившегося на небесах, и допустили некоторых дьяволов до такой степени овладеть собой, что полагают, будто папа выше ангелов небесных и повелевает ими; а это, собственно говоря, истинное деяние истинного Антихриста»⁹.

И подобное восприятие высшего католического духовенства разделяют некоторые западноевропейские художники. К ним, в частности, можно отнести саксонского живописца Лукаса Кранаха Старшего, друга и последователя М. Лютера. Иллюстрируя книгу отца Реформации «Страсти Христа и Антихриста», в которой сравниваются страдания Спасителя с роскошной жизнью его земного наместника, художник на своих гравюрах в виде Антихриста изображал папу. Так, на одной из них глава католической церкви охотно принимает денежные подношения, тогда как на смежном рисунке Иисус Христос изгоняет торговцев из храма.

Но подобные бунтарские изображения Антихриста появятся только в XVI столетии. А для западноевропейской религиозной традиции XIV–XV вв. наиболее характерно было изображать Антихриста отвратительным, звероподобным монстром, мифическим чудовищем. Популярность подобной иконографии Антихриста неслучайна. В Библии слово «Антихрист» встречается только в 1-м и 2-м Посланиях апостола Иоанна, предостерегающего паству от лжеучений. Однако во многих книгах Священного Писания он именуется «зверем»¹⁰. Поэтому, следуя за текстом Откровения, художники нередко изображали его «зверем, выходящим из бездны»¹¹ (Откр. 11:7) или из моря¹² (Откр. 13:1), с клыками, рогами, иногда с несколькими головами. Это был образ химеры, дракона, а не человека. Такое изображение Антихриста, в частности, можно увидеть на средневековой серии шпалер «Анжерский апокалипсис», созданных в конце XIV в. для французского герцога Людовика I Анжуйского. Все они сделаны по эскизам нидерландского художника Хеннекена де Брюгге в 1373–1381 гг. и являются визуальным комментарием к Откровению Иоанна Богослова. Фрагменты, посвященные приходу в мир Антихристу, в точности иллюстрируют текст Откровения, где внеш-

ность Антихриста описывается в виде «зверя с семью головами и десятью рогами: на рогах его было десять диадим, а на головах его имена богохульные. Зверь, которого я видел, был подобен барсу; ноги у него – как у медведя, а пасть у него – как пасть у льва; и дал ему дракон силу свою и престол свой и великую власть»¹³.

Отцы церкви отмечали, что подобный облик Антихриста символичен. Составитель сборника «Учение об Антихристе в древности и средневековье» Б. Г. Деревенский приводит, в частности, толкование звероподобного образа противника Христа, данное святителем Андреем Кесарийским: «Барсом означает царство Эллинское, медведем – Персидское, а львом – Вавилонское; над ними будет владычествовать Антихрист, который, придя как Римский царь, разрушит их владычество»¹⁴. Однако и этот комментарий нуждается в пояснении. Богословы считают, что эллинское государство подразумевает, что «управление антихриста будет напоминать эллинский беспорядочный мир»¹⁵, где люди слишком ценили земные блага и удовольствия. Персидское царство символизирует сладострастие, которому охотно предавались его жители. В период правления Антихриста, согласно предсказаниям, любовь к плотским утехам распространится уже по всему миру. И, наконец, Вавилон был славен оккультными учениями, и именно они станут главенствующими в последние времена.

В апокрифических книгах и трудах раннехристианских богословов внешность Антихриста также описывалась довольно устрашающе: «вид лица его мрачен; волосы головы его остры как стрелы, брови у него как у дикаря, правое его око как утренняя звезда восходящая, а другое как у льва; уста его – локоть, зубы – в пядь; пальцы его как серпы, стопа ноги его – в две пяди: и на челе его написано: Антихрист»¹⁶. Эти слова принадлежат автору новозаветного апокрифа «Апокалипсис Псевдо-Иоанна». Данное произведение, написанное на греческом языке, в средние века появилось в Византии. Сочинение «пользовалось широкой популярностью и оказало заметное влияние на христианскую эсхатологическую литературу»¹⁷. В Западной Европе оно было хорошо известно, но называлось несколько иначе – «Книга св. Иоанна» или «Вопросы св. Иоанна и ответы Господа Христа». Действие происходит в Палестине, на горе Фавор, которая в христианской традиции считается местом Преображения Иисуса Христа. На ее вершине предполагаемый Иоанн общается с Господом, расспрашивая его, каким будет второе пришествие Спасителя.

Однако, на основании приведенных выше примеров, можно сделать вывод о том, что в художественной культуре Западной Европы XIV–XVI вв. звероподобный образ Антихриста перестал быть незыблемым канонem. Наделяя его человеческим обликом, мастера той эпохи подчеркивали, как легко можно обмануться его внешностью, когда Антихрист будет стремиться выдать себя за спасителя человечества, требуя от него поклонения. И присматриваться придется к «деталям», т. е. к его делам.

Примечания

¹ Деревенский Б. Г. Учение об Антихристе в древности и средневековье. СПб.: Алетейя, 2000. С. 5.

² Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Совет. энцикл., 1987. Т. 1: А–К. С. 85.

³ Большой путеводитель по Библии / Г. Беллингер и др. М.: Республика, 1993. С. 38.

⁴ Библия: книги священного писания ветхого и нового завета. М.: Рос. библейск. о-во, 1997. С. 628.

⁵ Там же. С. 1299.

⁶ Деревенский Б. Г. Указ. соч. С. 12.

⁷ Ипполит Римский. О Христе и антихристе. СПб.: Библиополис, 2008. С. 277.

⁸ Делюмо Ж. Ужасы на Западе. М.: Голос, 1994. С. 175.

⁹ Лютер М. 95 тезисов. СПб.: Роза мира, 2002. С. 30.

¹⁰ Дан. 3:3–7, 23–26; Откр. 14:9–11, 19:19; и др.

¹¹ Библия. С. 1298.

¹² Там же. С. 1299.

¹³ Откр. 13:1–2.

¹⁴ Деревенский Б. Г. Указ. соч. С. 373.

¹⁵ Стеняев О. В. Беседы на Апокалипсис: Откровение Иоанна Богослова. М.: Благословение: Техинвест–3, 2010. С. 370.

¹⁶ Памятники отреченной русской литературы / собр. и изд. Н. Тихонравовым. М.: Унив. тип. Катков и К°, 1863. Т. 2. С. 176.

¹⁷ Деревенский Б. Г. Указ. соч. С. 429.

Е. В. Фетисова

Образ рогатого бога в художественной культуре древних кельтов

В статье представлен семантический анализ образа рогатого бога Цернунна в художественной культуре древних кельтов. Он проведен на основе изучения сохранившегося иконографического материала и работ таких исследователей, как М. Грин, Э. Росс, Д. Роуз, А. Н. Фанталов, Н. С. Широкова, Г. Биркхан, Д. А. Маккалох, А. Голан и др.

Ключевые слова: семантика, рогатый бог, Цернунн, художественная культура кельтов, иконография

Ekaterina V. Fetisova

Representation of horned god in artistic culture of Ancient Celts

In this article is presented semantic analysis of representation of the horned god Cernunnos in the art of Ancient Celts. It is based on studies of extant iconographic material and works of researchers: M. Green, A. Ross, D. Rose, A. N. Fantalov, N. S. Shirokova, H. Birkhan, J. A. MacCulloch, A. Golan and others.

Keywords: semantics, antlered god, Cernunnos, Celtic art, iconography

Одним из наиболее важных и загадочных среди всех типов языческих божеств кельтов является бог с рогами оленя. Он отличается от многих кельтских богов тем, что его иконография складывается до римского влияния на племена западной Европы¹. Его изображения встречаются почти на всей территории расселения материковых кельтов, однако, практически отсутствуют на Британских островах. Больше всего изображений бога с оленьими рогами сосредоточено в Бельгике II, римской провинции, расположенной между Ла-Маншем и рекой Маас². Свое имя в современных исследованиях бог с оленьими рогами получил благодаря надписи, представлявшей собой лишь одно слово «[C]ernunnos» и располагавшейся на «колонне лодочников» в Париже. Именно она дала название богу с рогами оленя – Цернунн («рогатый»)³. Изображение плохо сохранилось, однако мы можем определить, что на нем Цернунн изображен с грузным лицом и с торквесами, свисающими с его рогов. Исследователь Римской Галлии из Эдинбургского университета Д. Роуз пишет: «В дополнение к его рогам Цернунн имеет оленьи уши выше человеческих»⁴. Этот факт можно интерпретировать как усиление связи божества с его прототипом богом-оленьем. Сейчас эта колонна находится в парижском музее Клюни, посвященном средневековой Европе.

По мнению Д. Роуза среди кельтских племен имя и назначение Цернунна могло различаться, поэтому фактически его образ сочетал в себе несколько концепций: идею трехголового божества, покровителя охоты, защитника племени, бога плодородия и рогатого повелителя животных, произошедшего от раннекельтского бога-оленя⁵. На сакрализацию этого существа указывал неизменный атрибут иконографии Цернунна – торквес или шейная гривна древних кельтов, которая часто присутствовала при изображении богов и героев, являясь неким символом высших сил⁶. Следует помнить, что при интерпретации рогатых божеств необходима осторожность. Как пишет британский археолог С. Пиготт в своей книге «Друиды. Поэты, ученые, прорицатели»: «Не следует заходить слишком далеко, утверждая, в частности, что все рогатые боги или с оленьими рогами это Цернунн»⁷. Например, скульптурные изображения божества, сидящего в позе со скрещенными ногами были найдены в Рокепертюз, тем не менее, других кельтских символов на фигурах обнаружено не было, что делает ошибочным безоговорочную интерпретацию этого бога как рогатого⁸.

Самым ранним появлением рогатого бога, датируемым IV в. до н. э., считается наскальный рисунок из Вал Камоники, находящейся на севере Италии⁹. Изображение является достаточно сложным для интерпретации, так как выполнено в несколько примитивной и грубой манере. На рисунке мы можем увидеть две фигуры: первая – высокая, с ярко выраженными мужскими половыми признаками, одета в длинный балахон, а из ее головы растут рога. Вторая – заметно уступает в размере первой, тоже мужская и выглядящая так, будто человек молится большему божеству. Однако следует отметить некоторые атрибуты данной репрезентации рогатого бога, которые могут связывать его с кельтским Цернунном. Во-первых, это упомянутые ветвистые рога, судя по всему принадлежащие оленю. Во-вторых, на локте правой руки божества заметен торквес, один из самых характерных атрибутов Цернунна. В-третьих, и М. Грин и Д. Роуз предполагают, что волнистая линия рядом с божеством могла являться змеей, которая сопровождает Цернунна в некоторых более поздних изображениях. Подчеркнутые половые признаки фигур могут являться отсылкой к культу плодородия и божества – покровителя продолжения рода.

Изображения более позднего периода позволяют нам уточнить облик божества и его атрибуты. Иконография Цернунна встречается как в местных культах, так и в романизированном обществе. Как утверждает профессор археологии Кардиффского университета М. Грин в своей книге о символах кельтов, Цернунн являлся чисто кельтским, неримским божеством, так как божества получеловеческой-полуживотной формы не были объектами поклонения римлян, которые никогда не признавали сакрального статуса за животными как таковыми¹⁰.

Одним из самых известных изображений Цернунна является его появление на «котле из Гундеструпа», найденном в Ютландии. На одной из пластин изображен бог с оленьими рогами в окружении диких животных – оленей, быков, собак, кабанов и играющих львов¹¹. Большинство исследователей, такие, как профессор кафедры истории древней Греции и Рима СПбГУ Н. С. Широкова, М. Грин и др., определяют Цернунна на котле как «владыку животных». Это связано с тем, что помимо рогов здесь изображен фамилляр божества – олень. Причем и Грин и Широкова указывают на то, что рога у обоих существ выполнены в одном стиле.

Член Академии наук Чешской Республики, профессор Я. Филип приводит и другой пример изображения рогатого бога. Бронзовая статуэтка сидящего бога или героя с оленьими рогами была обнаружена в Буре (вблизи Парижа). О ее принадлежности к кельтской культуре говорит шейная гривна, или торквес, и бело-синяя вставка из стекла, сохранившаяся до нашего времени в левом глазу и являющаяся типично кельтской. К сожалению, руки фигуры были утеряны. Эта скульптура из бронзы является полой и состоит из двух частей, передней и задней. Как пишет Я. Филип: «Лантье и Губерт относят ее ко II или последнему веку до нашей эры. Кажется, что это сравнительно позднее произведение»¹². Однако основные элементы иконографии Цернунна, такие как торквесы, оленьи рога и поза со скрещенными ногами, иногда варьировались в разных регионах. Например, в Амьене была найдена бронзовая скульптура со скрещенными ногами, имеющая оленье ухо вместо оленьих рогов. Судя по всему, ухо у бога – это важный вотивный символ (он изображается в виду того, чтобы божество смогло услышать молитвы просящего)¹³. Каменная табличка из Сайренсестера также сложна для интерпретации из-за путаницы в определении его происхождения и из-за еще худшего состояния, чем алтарь Ключни¹⁴. Также бог на табличке изображен со скрещенными ногами и держащим за шеи двух рогатых змей, два характерных элемента иконографии Цернунна, и сам бог тоже изображен здесь рогатым. Из-за плохой сохранности изображения мы не можем определить, молод ли бог или он в возрасте, и если он в возрасте, то он не мог быть воплощением Меркурия, который всегда представлял молодым¹⁵.

В Этанг-сюр-Арру была найдена статуэтка трехголового существа, где Цернунн появляется со скрещенными ногами с двумя торквесами, один из которых расположен на его колене¹⁶. Раньше вместо этих голов присутствовали отверстия для съемных рогов из дерева, металла или настоящих оленьих.

Обращают на себя внимание и изображения Цернунна в качестве одного из триады божеств. Подобная триада была обнаружена на алтаре в Деневи, где из трех фигур одна является трехликой, а у другой в руках рог изобилия, который она предлагает змее. Также известно еще одно изображение трехликого бога, который держит змею с бараньей головой¹⁷.

На алтаре из Сента, датирующийся второй половиной I в. н. э., мы можем увидеть богиню с рогом изобилия в одной руке и с фигуркой птицы в другой, которая сопровождается мужской фигурой со скрещенными ногами, торквесом и кошельком¹⁸. Голова мужчины не сохранилась. Около колен женщины расположена еще одна маленькая женская фигурка.

Британский доктор богословия Маккалох также приводит описание некоторых изображений, которые, возможно, были связаны с иконографией Цернунна. Например, на одной из скульптур из Отена во Франции был надет металлический торквес с двумя бараноголовыми змеями. У этой скульптуры также обнаружены отверстия, куда могли вставляться рога. Вероятно, это было связано с ритуалами, посвященными смене сезонов. Осенью олень сбрасывает рога, а весной они отрастают вновь, поэтому выемка и вставка рогов могла означать умерщвление и возрождение природы осенью и весной соответственно. Рогатый бог, сидящий на корточках и прижимающий мешок, был изображен на памятнике в Вандовре в окружении двух персонажей, держащих его за рога. Российский историк и кельтолог Шкунаев пишет: «Под ногами боковых фигур вьются змеи, причем одна из фигур опирается на змею, а другая держит в руках предмет, похожий на торквес. Интересно, что на боковой стороне рельефа мы снова находим Аполлона с лирой»¹⁹. Стоит уточнить, что связь Цернунна с Аполлоном остается загадкой до сих пор, и над подобными совмещениями этих божеств ломают голову многие ученые.

Иконография Цернунна в сопровождении оленя, а также некоторых других животных, наблюдается еще в нескольких случаях. Во французском городе Лионе был найден кубок примерно 12 г. н. э.²⁰ На нем Цернунн изображен с двумя торквесами (один в руке, а второй – вокруг шеи), лежащим на ложе в окружении оленя, собаки, дерева (предположительно, омелы) и змеи. Голова его была отбита, но благодаря

форме краев отколотого места ясно, что когда-то этот человек носил раскидистые оленины рога. Рядом с ним за столом сидит Меркурий и считает деньги. Также как и в случае с оленем, есть несколько изображений Цернунна вместе с этим римским богом. Примечательным в данном случае является алтарь из Реймса (департамент Марна, регион Шампань – Арденны). Цернунн присутствует на алтаре вместе с двумя другими богами – Аполлоном и Меркурием, стоящими в свободных позах²¹. Бородатое божество с оленьими рогами сидит на пьедестале в уже известной нам «буддийской позе». К сожалению, рога Цернунна были утеряны. На его шее и в его руке находятся торквесы. В руках он держит большой мешок с сыплющимся зерном, которым кормятся олень и бык у его ног. На тимпане можно увидеть крысу – животное, которое редко встречается в религиозной иконографии кельтов; считалось, что ее расположение на вершине монумента говорило о подземном расположении царства Цернунна²². Стоящий рядом Меркурий также может указывать на связь Цернунна с нижним миром, так как, как пишет Д. Роуз, он был проводником душ между миром людей и миром мертвых²³. Поначалу олень был сопровождающим животным определенных богов и нередко отождествлялся с ними. Затем, как пишут составители книги «В мире мифов и легенд» В. Н. Синельченко и М. Б. Петров: «Центр тяжести, когда боги становились все более антропоморфными, сместился в сторону культового почитания этого животного, а далее олень стал все чаще фигурировать в качестве персонажа мифов»²⁴. Олень часто становился одной из форм перевоплощений, через которые должны были пройти мифические герои, или животным, в которого превращали человека его враги, умеющие колдовать.

Олень является достаточно сложным символом для интерпретации. Культ бога с рогами оленя происходил из глубокой древности и имел большое значение для людей того времени. Как было сказано ранее, культы зооморфных божеств появлялись из культов поклонения самим животным. Олень служил объектом охоты для доисторического человека и занимал его воображение на протяжении долгого времени. По мнению исследователя символики индоевропейских племен А. Голана в большинстве мифологий народов мира олень являлся солярным символом: «Солнечный или златорогий олень известен в русском фольклоре, фигурирует в Эдде и в греческих мифах; превращалась в олениху и ведическая богиня утренней зари или восходящего солнца; у хеттов образ оленя участвовал в ритуале почитания богини Солнца; на иврите утренняя заря имеет эпитет „ланы рассвета“»²⁵.

В Гемпшире была найдена кельтская серебряная монета, на одной из сторон которой была изображена голова с оленьими рогами и солнечным диском между ними²⁶. Однако, по мнению Грин, эта связь между Цернунном и солярным символизмом выглядит странной и единственной в своем роде. Исследовательница склоняется к тому, что, возможно, солнце в данном случае является эмблемой плодородия, поскольку в данном культе оно выражает этот аспект, или даже оно является просто орнаментальной деталью, так как изображение колеса часто можно найти на кельтских монетах. Олень являлся «погребальным животным, путеводящим мертвых»²⁷. А. Голан также пишет об этом, указывая на то, что в погребениях Древнего мира часто присутствуют бронзовые фигурки оленей; вотивные кораблики, которые олицетворяли идею ухода в загробный мир, иногда имели оленины протомы; олень изображался на рукоятках мечей и кинжалов. Маккалох считает, что олень, поедающий пшеницу, мог считаться «воплощением духа зерна», а его ассоциация с подземным царством возникла из-за того, что пшеница растет из земли²⁸. А российский филолог, историк культуры, доктор филологических наук, профессор Е. М. Мелетинский так характеризует самого Цернунна: «Господин подземного царства, связанный с циклами умирания и возрождения природы»²⁹.

Семантику рогов можно рассмотреть с еще одной точки зрения. Доктор филологических наук М. Ф. Мурьянов говорит об объединении понятий сила и рог животного³⁰. Возможно, в случае Цернунна использование рогов оленя говорит о видении его как могущественного бога, покровителя животных и плодородия. Помимо оленя, на некоторых репрезентациях присутствует еще одно рогатое животное – бык («котел из Гундеструпа», алтарь Реймса, кубок из Лиона). Однако о хтонической природе Цернунна могло говорить и присутствие змей с бараньей головой, «имевшей хтонический характер как в собственно римской мифологии, так и в религиозных верованиях кельтов еще с гальштатской эпохи»³¹.

Бронзовая статуэтка из Сен-Жермен-ан-Ле представляет собой еще одно изображение Цернунна в сопровождении змей. Он бородат, что возможно является аспектом, по которому он был более широко известен, даже если не изображен таковым. Цернунн сидит со скрещенными ногами на подушке и пьедестале, положив свои руки на бедра. Вокруг его торса обернуты две змеи с рогами барана и с рыбьими хвостами, положившие свои головы на его колени. Вокруг его шеи также изображен торквес, а второй – геральдический расположен внизу груди.

В иконографии Цернунна встречаются и совсем юные, и уже зрелые бородатые воплощения. Известны также и женские фигуры с присущими ему атрибутами. Был найден ряд маленьких фигурок, раскрывающих культ богини с оленьими рогами. Некоторые из них пришли к нам из Клермон-Феррана (столица

региона Овернь на юге центральной части Франции), а также из Безансона (город на востоке Франции) и Бруа (департамент Верхняя Сона, Франция)³². Чаще всего богини держали в руках жертвенное блюдо и рог изобилия. Но их отличительной чертой оставались рога, вырастающие из головы.

Таким образом, опираясь на мнение большинства исследователей, таких как М. Грин, Э. Росс, Д. Роуз, С. В. Шкунаев, Н. С. Широкова, Д. А. Маккалоха и др., мы можем сделать вывод, что Цернунн является божеством плодородия и процветания. Его олени рога заключают в себе солярную семантику культа плодородия, а также являются признаком могущества и силы. Торквес или шейная гривна кельтов выделяет его сакральную природу. Однако, это божество в том числе имеет связь с подземным царством. Здесь играет роль бинарная семантика самого оленя, который является проводником душ в другой мир. Также на алтаре из Реймса с Цернунном появляется крыса – хтоническое животное, которая возможно усиливала данную роль бога с оленьими рогами, на что указывают Н. С. Широкова, Д. Роуз и некоторые другие исследователи. Тем не менее, образ Цернунна остается расплывчатым. Многие изображения дошли до нас в плохом состоянии, письменных свидетельств о нем найдено не было, что делает его интерпретацию сложной и до конца почти невозможной. Однако Цернунн был важным богом для кельтских племен, и семантическое значение его изображений требует дальнейшего изучения.

Примечания

¹ Green M. J. Symbol and image in Celtic religious art. Routledge, 1992. P. 87.

² Бозунова-Пестрякова И. В. История искусства зарубежных стран: первобытное общество, Древний Восток, античность: учеб. для студентов высш. учеб. заведений. М.: Сварог и К, 2008. С. 372.

³ Росс Э. Кельты-язычники: быт, религия, культура. М.: Центрполиграф, 2005. С. 192.

⁴ Rose D. S. Cernunnos, an elusive Celtic God largely escaping interpretatio Romana and «Moderna». P. 67. URL: <http://edinburgh.academia.edu> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁵ Там же. С. 2.

⁶ Monaghan P. The encyclopedia of Celtic mythology and folklore. New York: Facts on file, 2004. P. 451.

⁷ Пиготт С. Друзиды: поэты, ученые, прорицатели. URL: <http://royallib.com> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁸ Шкунаев С. В. Культура Древнего Рима. Т. 2, гл. 5: Культура Галлии и романизация. URL: <http://bibliotekar.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁹ Фанталов А. Н. Культура варварской Европы: типология мифол. образов: дис. ... канд. культурологии: 24. 00. 01. СПб., 2010. С. 54.

¹⁰ Green M. J. Symbol and image in Celtic religious art. Routledge, 1992. P. 88.

¹¹ Биркхан Г. Кельты: история и культура. М.: Аграф, 2007. С. 421.

¹² Филип Я. Кельтская цивилизация и ее наследие. URL: (дата обращения: 17. 02. 2017).

¹³ **Карповов: to Carnonos.** URL: (дата обращения: 17. 02. 2017).

¹⁴ Широкова Н. С. Мифы кельтских народов М.: Астрель: Транзиткнига, 2005. С. 114.

¹⁵ Rose D. S. Op. cit.

¹⁶ Green M. J. Op. cit. P. 90.

¹⁷ Маккалох Д. А. Религия древних кельтов. М.: Центрполиграф, 2004. С. 34.

¹⁸ Широкова Н. С. Указ. соч. С. 115.

¹⁹ Шкунаев С. В. Указ. соч. Т. 2, гл. 5.

²⁰ Green M. J. Op. cit. P. 90.

²¹ Шкунаев С. В. Указ. соч. Т. 2, гл. 5.

²² Rose D. S. Op. cit. P. 7.

²³ Там же.

²⁴ В мире мифов и легенд / сост. В. Н. Синельченко, М. Б. Петров. URL: <http://florell-page.narod.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

²⁵ Голан А. Миф и символ. Иерусалим: Руслит Тарбут, 1994. С. 38.

²⁶ Green M. J. Op. cit. P. 89.

²⁷ Элиаде М. История веры и религиозных идей. URL: <http://psylib.ukrweb.net> (дата обращения: 17. 02. 2017).

²⁸ Маккалох Д. А. Религия древних кельтов. М.: Центрполиграф, 2004. С. 34.

²⁹ Языческие божества Западной Европы: энциклопедия / сост. К. Королева. URL: <http://e-reading.club> (дата обращения: 17. 02. 2017).

³⁰ Мурьянов М. Ф. К семантическим закономерностям в лексике старославянского языка: рогъ и его связи // Вопр. языкознания. 1979. № 2. С. 104.

³¹ Шкунаев С. В. Указ. соч. Т. 2, гл. 5.

³² **Карповов: to Carnonos.**

А. В. Сараева

Культурологические концепции отечественных мыслителей XIX в.

Проанализированы труды трех отечественных мыслителей XIX в. И. В. Киреевского, Н. Я. Данилевского и К. Н. Леонтьева. Именно в работах этих философов на основе выявления самобытности русской культуры, была разработана теория локальных цивилизаций.

Ключевые слова: образ Московской Руси, историософия, монголо-татарское иго

Alina V. Saraeva

Cultural concepts of domestic philosophers of 19th century

The works of Russian philosophers of 19th century I. V. Kireevsky, N. Y. Danilevsky, K. N. Leontiev are analyzed. Their works was founded on the identification of the identity of Russian culture. A theory of local civilizations was developed by I. V. Kireevsky, N. Y. Danilevsky, K. N. Leontiev.

Keywords: image of Moscow Russia, historiosophy, Mongol-Tatar Yoke

В данной статье мы рассмотрим культурологические концепции трех отечественных мыслителей XIX в. Их труды оказались чрезвычайно важны и востребованы в следующих столетиях и по сей день не потеряли своей актуальности.

Еще в начале XIX в. русский философ и публицист П. Я. Чаадаев в своём первом философическом письме, которое зачастую рассматривается как один из первых культурологических очерков, отводит России значимое место в мировой истории и культуре. «Говоря о России, – пишет П. Я. Чаадаев, – постоянно воображают, будто говорят о таком же государстве, как и другие; на самом деле это совсем не так. Россия – целый особый мир, покорный воле, произволению, фантазии одного человека»¹. Данной мыслью П. Я. Чаадаев дал толчок для дальнейших размышлений на тему своеобразия и значимости русского государства.

Русский философ И. В. Киреевский в своей работе «О характере просвещения Европы и его отношении к просвещению России» пользуется словом «образованность», т. е. он пишет о том, чем отличается европейская образованность от образованности русской. В действительности, перед нами, безусловно, культурологическое исследование, просто слова «ментальность», «культурная специфика» еще не стали общепотребительными. Суть отличия И. В. Киреевский видит в том, что русская образованность была лишена того ярко выраженного рационального начала, которое чрезвычайно ярко проявило себя на западе. Для русского быта существенной была значимость семьи и рода. В смысле характерных черт востока и запада, по мысли И. В. Киреевского, Россия во многом ближе востоку, с его углубленным вниманием ко внутреннему миру человека.

Главным вопросом в историософии Н. Я. Данилевского, крупного социолога и культуролога XIX в., являлся вопрос о взаимодействии двух крупных цивилизационных центров – России и Европы.

В своем главном труде «Европа и Россия» Н. Я. Данилевский охватывает множество значимых для России вопросов, одним из которых является вопрос о том, почему Европа враждебна России. Давая оценку этому явлению, Н. Я. Данилевский развеивает множество предрассудков о русском народе, которые широко распространены в массах европейцев. К таким стереотипам он относит «воинственность русского государства, которая якобы угрожает спокойствию и независимости Европы, враждебность свободе и прогрессу»². Н. Я. Данилевский говорит о том, что все эти предрассудки не имеют под собой реальных оснований. На самом же деле Россия не является честолюбивой, завоевательной державой, а наоборот она нередко выступала «спасительным щитом Европы»³, жертвуя собственными интересами. И здесь четко прослеживается позиция Н. Я. Данилевского по поводу влияния татаро-монгольского нашествия на Россию. Говоря о том, что русский народ во время нашествия варваров заслонил собой европейскую цивилизацию, Н. Я. Данилевский тем самым выделяет для России особое место.

Перед Н. Я. Данилевским также встает такой вопрос как «Европа ли Россия?». И отвечая на него, Н. Я. Данилевский однозначно говорит о том, то Россия – это уникальное государство, ко-

торое по своей самобытности не похоже ни на одну другую культуру. Россию нельзя назвать Европой, так как она не питалась корнями германо-романской цивилизации, не всасывала ее благотворные или вредоносные соки. Она также никогда не входила ни в одно из европейских государств, не участвовала в борьбе с феодальным насилием, не имела нужды в протестантизме или католицизме, не разделяла европейских научных и художественных поисков. Н. Я. Данилевский пишет, что «ни истинная скромность, ни истинная гордость не позволяют России считаться Европой»⁴.

По мнению Н. Я. Данилевского, ни одна цивилизация не может быть вечной, каждая культура должна рано или поздно исчезнуть, пережить свой закат, и на смену ей должна прийти новая, более молодая культура. И эту роль Н. Я. Данилевский приписывал славянской цивилизации. Но для того чтобы заменить господствующий европейский культурно-исторический тип ей необходимо объединить все славянские народы.

Как писал сам Н. Я. Данилевский, «объединенной Европе может противостоять только объединенное славянство»⁵. Разрешение проблемы объединения славянских народов Н. Я. Данилевский видел в решении Восточного вопроса, который рассматривался как противостояние европейского и славянского миров. Именно поэтому Н. Я. Данилевский уделял особое внимание Царьграду, который, по его мнению, должен стать столицей и культурным центром всеславянской федерации. Однако Н. Я. Данилевский особо подчеркивал то, что Царьград ни при каких обстоятельствах не может быть столицей Московской Руси. Эту роль Н. Я. Данилевский отводит лишь Москве. Он говорит и том, что Царьград никогда не должен входить в состав российского государства. Для решения Восточного вопроса «нужно не поглощение славян Россией, а объединение всех славянских народов общею идеею Всеславянства, как в политическом, так и в культурном отношении, и в первом – главнейшее преимущество для возможности осуществления последнего»⁶. По мнению Н. Я. Данилевского, всеславянский союз является необходимой основой для того, чтобы создать самобытную славянскую культуру и обеспечить ее успешное развитие.

Н. Я. Данилевский говорил о том, что Россия должна сделать своей главной целью сохранение культурной самобытности, а для этого российскому государству необходимо укрепить свою политическую самостоятельность. Н. Я. Данилевский отмечает, что среди множества славянских культур лишь русская отличается тем, что имеет большое количество действительно выдающихся шедевров. И именно поэтому, как считает Н. Я. Данилевский, всему славянскому народу необходимо вступить в борьбу с Европой, так как только это действие способно зародить «спасительное отчуждение»⁷ от ценностей европейской цивилизации и проявить интерес к своему родному, самобытному, славянскому.

Н. Я. Данилевский писал, что «борьба с Западом – это единственное спасительное средство как для излечения наших русских культурных недугов, так и для развития общеславянских симпатий»⁸.

Таким образом, можно сказать о том, что Н. Я. Данилевский выделяет для России особое место в мире. Ее культуру можно сравнить с эллинизмом, латинством, европеизмом. Также Н. Я. Данилевский выделяет то, что значительную роль в культуре периода Московской Руси и России в целом сыграло татаро-монгольское иго, которое положительно сказалось на всех аспектах жизнедеятельности русского народа.

Учение Н. Я. Данилевского собрало вокруг себя небольшое количество последователей. Его идеи были вполне оценены только после становления культурологии, ибо именно Н. Я. Данилевский является основателем крупнейшего научного направления – культурно-исторической типологии.

Примечательно, что данное направление, которому следовали такие крупные западные мыслители, как О. Шпенглер и А. Тойнби, сложилось в стремлении подчеркнуть самоценность славянского культурного типа и в контексте спора о России, ее истории и культуре. Одним из тех, для кого идеи Н. Я. Данилевского были значимыми и вдохновляющими, является русский философ XIX в. К. Н. Леонтьев, который в своих трудах не только развил идеи Н. Я. Данилевского, но и на их основе создал свою собственную оригинальную концепцию. К. Н. Леонтьев не согласился с поисками самобытности России в составе славянского культурно-исторического типа. Он писал о самобытности самой России и русской культуры.

Основной проблемой в историософии К. Н. Леонтьева была проблема русского национального идеала, для понимания которого К. Н. Леонтьев активно пользовался культурологическими концепциями Н. Я. Данилевского.

Однако, не смотря на то что сам К. Н. Леонтьев считал себя учеником и последователем Н. Я. Данилевского, тем не менее он не стал апологетом его идеи славянства. К. Н. Леонтьев считал, что Н. Я. Данилевский слишком верил в славян, надеялся на самобытность их духа, однако на самом деле, как писал сам К. Н. Леонтьев, «все славяне, южные и западные, именно в этом... суть для нас, русских, не что иное, как неизбежное политическое зло, ибо народы эти до сих пор в лице „интеллигенции“ своей ничего, кроме самой пошлой и обыкновенной современной буржуазии, миру не дают»⁹.

По мнению К. Н. Леонтьева, высшая цель русского народа, к которой он и не стремился сознательно, но к которой его неизбежно влечет история, не может обуславливаться идеями этнического порядка, а наоборот она является религиозной целью. «Истинно национальная политика должна и за пределами своего государства поддерживать не голое, так сказать, племя, а те духовные начала, которые связаны с историей племени, с его силой и славой»¹⁰. К. Н. Леонтьев считал, что для России таким духовным началом является православие, которое способно оградить русский народ от разрушающего влияния Запада. Также православие сможет вовлечь Россию в сферу не только славянских, но и восточных национальных отношений.

В трудах К. Н. Леонтьева отчетливо прослеживается его предпочтение к политике «православного духа»¹¹, нежели к политике «славянской плоти»¹². К. Н. Леонтьев однозначно говорил о том, что миссия России никогда не была односторонне славянской. Для нее подготовлено более высокое назначение, которое состоит в том, чтобы создать новую славяно-азиатскую цивилизацию. Это предположение К. Н. Леонтьев выводит из того факта, что российское государство издавна является не чисто славянской державой. Половцы, Хазарский каганат, татаро-монголы... Все это повлияло на состав населения России. Особенно татаро-монгольское нашествие, а вследствие этого трехсотлетнее иго, заметно повлияло на этнический состав Московской Руси. А при Иване Грозном Россия только увеличила свои внешние границы на Востоке. Потому можно сделать вывод, что на протяжении всей истории Россия тесно сотрудничала с Востоком, что, разумеется, принесло свои плоды.

Большое население азиатских провинций, которые находятся под властью русского государства, имеет большое значение в судьбе России. Именно по этой причине ей необходимо учитывать настроения этих народов при определенных политических движениях. Под влиянием всех вышеизложенных факторов в характере русских людей выработались «очень сильные и важные черты, которые гораздо больше напоминают турок, татар и других азиатцев, или даже вовсе никого, чем южных и западных славян»¹³. Поэтому у русского населения, по мнению К. Н. Леонтьева, выработалось намного больше наклонностей к творчеству, в основном религиозному, к культуре, чем у других славянских народов. Благодаря этой особенности русский народ может развить в своем характере, в своей культуре «многое такое, что не свойственно было до сих пор ни европейцам, ни азиатцам, ни Западу, ни Востоку»¹⁴. Обобщая все свои рассуждения К. Н. Леонтьев говорит о том, что «Россия – не просто государство, Россия, взятая во всецелости со всеми своими азиатскими владениями, это целый мир особой жизни, особый государственный мир, не нашедший еще себе своеобразного стиля культурной государственности»¹⁵.

Следуя мысли К. Н. Леонтьева, если главной целью России является создание и развитие новой славяно-азиатской цивилизации, то для того чтобы реализовать эту цель необходимо перенести столицу России в другой крупный центр, а именно в Царьград, где будет заложен фундамент новой культурно-государственной столицы. По мнению К. Н. Леонтьева, в дальнейшем Россия не сможет существовать без нового центра, без культурной столицы. Она просто на просто угаснет как в экономическом, так и в нравственном плане. Поэтому ей необходимы не только внутренние, но и внешние изменения. Свою правоту К. Н. Леонтьев доказывал ходом российской истории: «Россия начала свою историческую жизнь в Новгороде; но очень скоро перенесла свой центр в Киев, потом во Владимир и Москву»¹⁶. В тот период, когда центром Руси был Новгород, появились первые предпосылки государственности и племенного объединения; при Киеве Русь приняла новую религию и пришла к удельной системе; Московская же Русь охарактеризовала себя падением удельной федерации и возникновением единого царства, которое вызвало новый порыв «из варяг в греки», т. е. утверждение восточно-византийского культурного стиля.

По мнению К. Н. Леонтьева, если Россия завоюет Царьград и перенесет туда свою столицу, то с того момента возникнет новая Россия, которая ознаменует себя как Великий Восточный Союз. Эта новая Россия объединит в себе два мощных государства – Московскую Россию и Царьградскую, которая впоследствии привнесет нечто новое в Московскую Русь.

В вышеизложенных положениях и заключается историософская концепция К. Н. Леонтьева. Из его размышлений мы видим, что он описывает Россию как единственное в своем роде государство, которое обладает своей неповторимой культурой, традициями, нравственностью. Проблема сохранения культурного своеобразия России остро стояла перед ним на протяжении всей его научной деятельности. Проблему же «Восток – Россия» К. Н. Леонтьев решил догматически и консервативно, по выражению А. Ф. Замалеева, «попросту растворив Восток в России»¹⁷.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что историософские концепции отечественных мыслителей И. В. Киреевского, Н. Я. Данилевского и К. Н. Леонтьева во многом сходны между собой. В них прослеживается стремление выявить самобытные черты русской культуры, обусловившие исторический путь России, рассмотреть Россию как особый неповторимый культурный тип.

Примечания

¹ Чаадаев П. Я. Полн. собр. соч. и избр. письма. М., 1991. Т. 1. С. 569.

² Данилевский Н. Я. Россия и Европа. М., 1991. С. 375.

³ Рахманина Н. В. Социально-философский анализ концепции «Россия и Европа»: Н. Я. Данилевский: дис. ... канд. филос. наук: 09. 00. 11. М., 1995. С. 95.

⁴ Иконникова С. Н. История культурологических теорий: учеб. пособие. М., 2005. С. 283.

⁵ Кузнецов Ю. В. Исторические судьбы России в учении Н. Я. Данилевского о культурно-исторических типах // Вестн. МГТУ. 2011. № 2. С. 153.

⁶ Данилевский Н. Я. Россия и Европа: взгляд на культ. и полит. отношения славян. мира к герм.-роман. СПб., 1995. С. 329.

⁷ Пушкин С. Н. Н. Данилевский и К. Леонтьев как философы культуры // Вестн. Рус. христиан. гуманитар. акад. 2006. № 2. С. 34.

⁸ Данилевский Н. Я. Россия и Европа: взгляд... С. 368.

⁹ Леонтьев К. Н. Византизм и славянство. М., 2010. С. 154.

¹⁰ Там же. С. 170.

¹¹ Замалеев А. Ф. Россия глазами русского. СПб., 1991. С. 11.

¹² Там же.

¹³ Леонтьев К. Н. Указ. соч. С. 186.

¹⁴ Там же. С. 191.

¹⁵ Там же. С. 253.

¹⁶ Там же. С. 198.

¹⁷ Замалеев А. Ф. Указ. соч. С. 13.

В. А. Борунова

Культурологическая экспертиза кураторского проекта

Статья посвящена проблеме культурологической экспертизы относительно кураторского проекта. Основным объектом анализа становится фигура куратора, оценка его деятельности, а также особенности выбора куратора при подготовке художественного проекта.

Ключевые слова: современное искусство, куратор, культурология, арт-рынок, культурологическая экспертиза

Viktoriya A. Borunova

Cultural examination of curatorial project

The article is devoted to the problem of the cultural expertise of the curatorial project. The main objects of the article are the figure of a curator, evaluation of his work and the choice of a curator in the process of creating an art project.

Keywords: contemporary art, curator, cultural studies, art market, cultural expertise

По мнению современных исследователей, сегодня мы находимся в пространстве дисциплинарных коммуникаций, которые развиваются в рамках научных сообществ представителями различных научных областей. Это является научной платформой, на основе которой реализуются различные формы междисциплинарного взаимодействия. Как результат, возникает актуальный на сегодняшний день вопрос о роли и ценности таких взаимодействий. И вследствие этого формируется потребность в проведении особого рода новых видов экспертиз, например, культурологической экспертизы¹.

Культурологическая экспертиза имеет основную задачу, которая заключается в изучении объектов культуры с целью определения их свойств, качеств, ценности, различных функций. Подобный тип исследований становится все более востребованным и актуальным на сегодняшний день. Объектами культурологической экспертизы могут являться совершенно различные предметы, для изучения которых, однако, требуются специальные знания в области культурологии, а также применение специальных культурологических методов исследования. К таким объектам относятся произведения живописи, фотографии, скульптуры, различные аудиовизуальные произведения, рекламные ролики, сообщения, производимые СМИ, архитектурные сооружения, элементы садово-паркового искусства.

К культурологической экспертизе обращаются для решения широкого спектра вопросов. Таковыми могут являться расследования уголовных и гражданских дел, чаще всего связанных с хищением произведений искусства, контрабандой, нарушением авторских прав, повреждением или уничтожением памятников культуры, распространением порнографических материалов. Помимо этого, культурологическая экспертиза может помочь в решении вопросов, связанных с экстремистской деятельностью. В данном случае устанавливается наличие или отсутствие в объекте пропаганды насилия и/или вражды по отношению к определенной расовой, этнической социальной или религиозной группе.

Культурологическая экспертиза является новым видом исследования, подвергающим анализу культурные процессы, а также различные аспекты современной культуры. Несомненно, культурологическая экспертиза требует высокого уровня профессионализма от ее исполнителя. Однако, история знает и такие случаи, когда экспертами становились не только и не столько профессионалы в той области, к которой относилось оцениваемое произведение. Например, это подтверждает известное событие 1874 г., когда журналистом Л. Леруа было сделано небрежное замечание по поводу выставляемых на выставке картин: «Это какой-то импрессионизм». Впоследствии его оценка оказалась достаточно точной и определила название нового революционного жанра в искусстве, несмотря на то, что его представители не считали Леруа профессиональным экспертом².

На сегодняшний день в России актуализируется вопрос о развитии теоретической и практической сторон экспертной деятельности в сфере культуры. Это связано с тем, что происходит усложнение культуры, появляются новые формы искусства и художественных практик, развиваются межкультурные контакты, идет процесс включения отечественной культуры в глобализацию. Еще

несколько десятилетий назад экспертиза художественных ценностей была ограничена музейной деятельностью или деятельностью по охране культурного наследия. Но сейчас ее функции расширились. Новые направления экспертных практик предполагают более объемное понимание культуры как совокупности смыслов, ценностей. Данное экспертное направление подразумевает сам факт участия культурологов в разных видах экспертиз, а также разработку экспертного инструментария. Однако нужно отметить, что данный вид экспертизы пока еще не институционализирован³.

Переходя к теме кураторского проекта и его экспертизы необходимо дать определение фигуре куратора. На сегодняшний день под этим термином понимают человека, следящего за ходом какой-либо работы или процесса. В узком художественном смысле куратор является важной составляющей практически любого художественного процесса. Он является не только главным организатором, но и проводником проектного начала в актуальном искусстве. Куратора понимают как своего рода участника, соавтора какого-либо художественного проекта, а зачастую он и есть его автор. Из чего следует, что в целом кураторская деятельность является новой формой авторства в искусстве⁴.

Праотцом современной кураторской деятельности считается Харальд Зеeman, основавший свое агентство по организации культурных событий, которое взаимодействовало с разными художественными институциями, но в то же время не зависело ни от одной из них. Это случилось после организованной им выставки «Когда отношения становятся формой» (1969). Выставка имела одну важную особенность: она объединила работы художников, которые в самом процессе создания произведения видели намного больше смысла, чем в окончательном результате. Большинство экспонатов художники создавали в галерее незадолго до открытия выставки, которая и стала отправной точкой кураторских экспериментов⁵.

Отличительная особенность куратора от организатора выставок состоит в том, что куратор является соавтором экспозиции: в его задачи входит определение концепта проекта, его актуальности и современности, работа с художниками, помощь в трансляции их идеи зрителю, таким образом, он также определяет идейное содержание выставки.

Во взаимоотношениях выставки и зрителя важную роль играют приуроченные к выставке образовательные программы, включающие в себя встречи с художниками, открытые обсуждения, экскурсии, лекции, которые призваны погружать зрителя в контекст проводимой выставки, что способствует более ясному пониманию концепции проекта.

Создавая ту или иную выставку, куратор создает высказывание. Кураторский проект – это анализ современной художественной ситуации, где итогом является не текстовое сообщение, а выставка, т. е. произведения разных художников, собранные воедино в своем определенном уникальном порядке. Куратор также является и исследователем, работа которого должна иметь свой четкий ракурс: для того, чтобы высказывание было цельным и успешным, он должен понимать что он экспонирует, зачем и почему.

Важным инструментом мышления XXI в. становится способность отбирать, синтезировать, адаптировать, хранить и помещать в нужный контекст разную информацию. На сегодняшний день куратор понимается не только как человек, наполняющий пространство различными объектами, но и как человек, который изобретает новые способы демонстрации, соединяющий различные культурные сферы, создающий новые точки соприкосновения, вследствие чего появляются новые углы обзора и неожиданные результаты.

Этот подход, например, может находить свое выражение в новом взгляде на создание выставок. Считается, что когда международная выставка готова и ее нужно начинать привозить в разные точки земного шара, необходимо лишь собрать все экспонаты в ящики, а затем разобрать все это уже на новом месте. Такое мнение является усредняющим аспектом глобализации. Поскольку мы живем в такую эпоху, необходимо выстраивать своего рода диалоги культур: одна и та же выставка при перевозке ее в разные места может «играть» по-разному, т. е. при переносе ее из одного контекста в другой она меняется. Поэтому куратор должен создавать гибкие и подвижные условия для коммуникации с целью установления новых связей⁶.

Поскольку культурологическая экспертиза является сравнительно молодым направлением экспертной деятельности, на сегодняшний день она только начинает взаимодействовать с различными кураторскими проектами и выставками. Но несмотря на это здесь уже имеются свои сложившиеся методы: метод визуальной оценки, предметная идентификация, сравнительно-ситуационный анализ. Все эти методы применимы и к культурологической экспертизе выставок. Экспертная деятельность в данном случае делится на «холодную» и «горячую» части. Первая подразумевает под собой описание выставки: место ее проведения, описание экспонатов, контекст выставки, сообщение куратора. Во второй части эксперт дает свое субъективное мнение.

Культурологическая экспертиза кураторского проекта затрагивает и вопрос о критериях отбора куратором работ для будущей выставки. Каждый представитель данной профессии имеет определенный набор критериев, необходимых для отбора произведений: актуальность творчества того или иного художника, личные отношения между художником и куратором, определенные творческие приемы, используемые художником. Для того, чтобы проект был успешным, куратору необходимо уметь находить баланс между различными крайностями, например, между объективной и субъективной оценками, когда куратору, вне зависимости от своих личных пристрастий, нужно найти художников, творчество которых отличалось бы объективным профессионализмом и качеством исполнения. К подобной проблеме относится и выбор куратора между сенсационной темой выставки, которая привлекала бы внимание своей провокационностью и спорностью, и универсальной темой, которая, несмотря на свою уместность и всеобщее признание, не смогла бы произвести эффект чего-то нового и интригующего⁷.

Культурологическую экспертизу выставки в широком смысле проводят с целью оценки социокультурных процессов. На практике потребность в культурологической экспертизе возникает тогда, «когда складывается спорная или неопределенная ситуация, требующая точного и конкретного решения»⁸. Например, зачастую возникает необходимость в проведении культурологической экспертизы выставок на предмет обнаружения в них элементов экстремизма. Особенность культурологической экспертизы выставок является то, что она взаимодействует не просто с отдельными работами в рамках экспозиции; такой вид экспертизы исследует контекст всего проекта, анализируется культурное пространство в целом. Таким образом, культурологическая экспертиза является динамично развивающимся, современным, междисциплинарным научным подходом.

Примечания

¹ Кондратьева И. В. К понятию и значению культурологической экспертизы // Современ. проблемы науки и образования. 2013. № 6. С. 211.

² Культурологическая экспертиза: теорет. модели и практ. опыт / под ред. В. А. Рабоша. СПб.: Астерион, 2011. С. 219.

³ Москвина И. К. Теоретические основы экспертизы культурных ценностей в современной России: к постановке вопроса // Educatio. 2015. № 6. С. 59.

⁴ Фрай М. Словарь современного искусства. URL: <http://azbuka.gif.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁵ Обрист Х.-У. Краткая история кураторства. М.: Ad Marginem, 2012. С. 3.

⁶ Обрист Х.-У. Кураторство. URL: <https://esquire.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁷ Прилашкевич Е. Е. К проблеме оценки современного искусства: на примере куратор. деятельности // Изв. РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 73–1. С. 372.

⁸ Культурологическая экспертиза. С. 159.

О. Е. Карпова

Семантика телевизионной передачи

Несмотря на недолгий срок существования, телевидение имеет свой собственный язык. Оно не только передает сообщение, но и становится производителем культурных смыслов. Одним из способов разобраться, что они значат, является семиотический анализ. В статье рассмотрены семантика различных жанров: новостных и аналитических передач, сериалов, реалити-шоу.

Ключевые слова: телевидение, телевизионная передача, средства массовой коммуникации, средства массовой информации, медиа, семантика, миф, мифологизация, новости, шоу, реалити-шоу, сериалы

Olga E. Karpova

Semantic of television broadcast

Television exist a short while, but it has its own language. Television broadcast is not just sends a message – it make new cultural meanings. To understand what does it mean, it is necessary to make semiological analysis. The article analyzes semantics of different TV-genres: news, talk-show, reality show, tv series.

Keywords: TV, television, telecast, broadcast, television broadcast, media, mass-media, mass communication, semantic, myth, mythologization, news, show, reality show, tv series

По степени распространенности телевидение вышло на первое место в XX в. среди всех средств массовой коммуникации. Несмотря на то, что другие медиа постепенно вытесняют телевидение с лидирующих позиций¹, по-прежнему, большое количество россиян смотрят телевизор. Телевизионные послания меняют повседневную культуру зрителей и способствуют формированию общественного мнения. Чтобы понять, как это происходит, необходимо разобраться в семантике телевизионной передачи.

Несмотря на такой недолгий срок существования, телевизионные передачи имеют свой собственный язык, который кодирует текст. Истинный смысл сообщения не всегда очевиден. Медиа-текстам присуща полисемия (множественность значений), что делает их интересными для разных социальных слоев, которые так же при этом по-разному поймут одно и то же телесообщение. По Дж. Фiske текст медиа это не только то, что закодировал кодировщик, но и значения, которые приписывают тексту получатели. «Программа (телевизионная. – О. К.) становится текстом в момент чтения, т. е. когда ее взаимодействие с одной из ее многочисленных аудиторий активирует какие-нибудь смыслы/удовольствия, которые она способна вызвать»². Британский социолог Стюарт Холл считал, что коммуникаторы кодируют сообщения с идеологическими целями, и таким образом, манипулируют языком и медиа, но получатели могут, используя свой опыт, сопротивляться манипулированию. Тем не менее, не стоит забывать, что декодированный смысл не всегда совпадает с тем смыслом, который был закодирован. В этом кроется одна из причин провала успешной рекламы на зарубежном рынке, не учитывающей реалий другой страны.

Анализ использования мифа в медиатекстах является очень важным для понимания способа манипулирования общественным мнением. При мифологизации общественного сознания причинно-следственные связи подменяются связью по аналогии и ассоциации. Типичными чертами мифологизации сознания является отсутствие аргументации, подмена смыслов, «конструирование» сообщений из обрывков высказывания или видеоряда³. Подобный метод часто используется при опросе общественного мнения в телевизионных передачах. Например, задается общая тема «День рождения Москвы». Телеведущий задает вопрос у 10–20 местных жителей: знают ли они, почему Москва называется третьим Римом? При монтажной нарезке получается необходимый результат. Если передаче выгоднее, чтобы результат получился отрицательным, то в нарезке будет большинство не знающих ответа или ответивших неправильно. Если положительный, то количество ответов будет сокращено и представлено разными социальными и возрастными категориями, так что будет казаться, что москвичи всех возрастов знают и любят историю своего города.

Р. Барт считал, что в любом случае в процессе коммуникации создается семиологическая система – миф. «Миф – это сообщение, представляющее собой один из способов означивания, это форма, которая задается коммуникатором»⁴.

Миф можно прочесть тремя разными способами:

- 1) буквально, если сосредоточиться на означаемом, т. е. на форме;
- 2) различая смысл и форму, расшифровывая миф;
- 3) воспринимая означаемое как неразрывное единство смысла и формы, подвергаясь воздействию механики мифа и становясь его читателем.

Р. Барт выделяет несколько фигур, символических образований, обуславливающих разнообразие означающих мифа:

1. Прививка. Признание незначительных недостатков, в попытке скрыть значительные, серьезные проблемы. Этот миф часто используется в новостях и в условно аналитических передачах.
2. Изъятие истории. История уходит на второй план и перестает быть значимой. Нередко подобное свойственно историческим сериалам, где вымысел становится важнее историчности.
3. Отождествление. На экране обязательно должны быть герои, с которыми мы можем себя отождествить. Если в передачах и появляются странные персонажи, они служат скорее дополнительным стимулом, чтобы отождествиться с другим героем или ведущим.
4. Тавтология. Этот прием нередко используется в скандальных ток-шоу, где смысл не столь важен, а важны эмоции и накал страстей.
5. Нинизм. «Эта фигура заключается в том, чтобы, сопоставив две противоположности и уравновесив их отвергнуть затем и ту, и другую»⁵.
6. Квантификация качества. «Сводя качество к количеству, миф экономит на умственных усилиях, и осмысливание реальности обходится дешевле»⁶. Программы, претендующие на «серьезность», обязательно пользуются этой фигурой.

Обычно на телевидении чаще появляются суггестивные тексты, которые апеллируют к мифологическому сознанию, чем информативные.

Телевидение, как и другие средства массовой коммуникации, стремится к устной речи. Сказанное невозможно отменить, не прирачивая к нему новое. Исправляя, зачеркивая, мы продолжаем говорить еще. Эту отмену Барт называл «заиканием»⁷. Телевидение охвачено процессом прирачивания. В новостях и телепередачах не прекращается «гул»: опровержение ранее сказанной информации. Чтобы понять опровержение, нужно узнать, что же было ранее сказано неправильно, появляется огромный смысловой шум, что «приводит к сужению смыслового горизонта, низводя целостное восприятие до клипового мышления»⁸.

Рассмотрим подробнее семантику различных видов передач.

Новостные и аналитические программы построены на передаче наиболее актуальной и новой информации. Смысл существования новостных передач в оперативном информировании актуальной информацией телезрителей. Для этого используется, заимствованный из рекламы механизм внушения, который называется «стратегия убеждения». Он заключается в дозированном и кратковременном воздействии определенных идей, к которым зритель сначала привыкает, а после уже считает своими.

Показательным примером, как одни и те же события могут нести разное значение, прослеживается при анализе новостей. К примеру, для того, чтобы снизить эмоциональный накал слово «война» могут заменить на «миротворческую операцию». Показательным было, что из новостей в начале 2000-х гг. исключили слова «Чечня», «чеченец», это было сделано, чтобы убрать ассоциацию «чеченец – терроризм».

Обычно новости и аналитические программы состоят из большого блока, посвященного политике, а так же событиям, являющимся отклоняющимися от нормального течения жизни (стихийные бедствия, преступления, несчастные случаи) и лишь напоследок появляется небольшой блок, посвященный новостям культуры и позитивной общественной жизни. По этом принципу, уже много лет строятся новости на государственных и частных каналах (Вести, Время и др.).

Различные шоу и аналитические программы, в которых имеется фигура комментатора, уходят корнями в традиционные зрелища. Особенно это ярко проявляется в ток-шоу и реалити-шоу. В них отчетливо проявляется особое свойство постфольклора – «обращенность к массе как к цензурному механизму»⁹. В основе любого ток-шоу лежит принцип, что людям нравится узнавать скрытое о жизни других людей. В начале передачи ставится проблема, а затем высказываются чаще всего противоположные точки зрения, и выносится вердикт. «Этот вид программ (ток-шоу. – О. К.) ориентирован не только на коммуникацию, обсуждение того или иного вопроса, но и на терапию»¹⁰.

Можно усмотреть корни традиционного карнавального зрелища в ток-шоу и реалити-шоу. Во время карнавала происходит десакрализация образа имеющего идеологически важное значение. С точки зрения М. Бахтина «именно низы в процессе карнавального разоблачения сакрального

образа усваивают, а затем воспроизводят в повседневной жизни ценности и властные установки верхов»¹¹. Выход за пределы нормального в ток-шоу, превращение конструктивного обсуждения в «балаган», как и карнавал, способствует сохранению системы.

Особый вид шоу – это реалити-шоу. Они отличаются предельной неотредактированной подачей информации. Однако удивительной особенностью отечественных реалити-программ была несамостоятельность невымышленной жизни. Она была попросту неинтересна зрителю. Когда единственным цензурирующим фактором является рейтинг, шоу доходят до «легитимизации недопустимого опыта»¹², что активно использовалось в ток-шоу (Большая стирка, Окна) и реалити-шоу (За стеклом, Дом–2, Последний герой). Некоторое время были популярны телешоу заставляющие людей проявлять осуждаемые в повседневной жизни качества (Слабое звено, Алчность). В то же время появилась другая тенденция – трансляция типического и более идеализированного (Фабрика Звезд, Битва экстрасенсов), люди благодаря своему труду обязательно достигают успеха. Таким образом, зрители разделились на тех, кто хочет смотреть на скандал и тех, кто хочет смотреть на сказку.

Освоив опыт иностранных поставщиков телевизионных передач, отечественные создатели сериалов создают сложную систему образов, составляющую смесь текстов американской культуры, наложенные на знакомые реалии. Кино и телевидение пока что не потеснены другими медиа, как поставщики ролевых моделей поведения. Если рассматривать динамику развития и постепенной смены различных передач, то можно заметить, что вместе со сменой политического режима начала 2000-х идет процесс отчуждения от политической жизни, апатия и эскапизм, что выражается, в практически полном исчезновении политических аналитических передач и доминирующем пространстве развлекательных программ и сериалов. «Успешность программ обусловлена их способностью адресоваться как можно более широкой аудитории, отвечать на запрос об общих ценностях, коллективно разделяемых знаках и значениях, в условиях дефицита тем, сюжетов, символов, языка, вокруг которых такая солидарность могла бы выстраиваться»¹³, поэтому нередко мы можем видеть отсылки к общему советскому прошлому, как фундамент, объединяющий всех зрителей.

Сериалы очень популярны и потому привлекают инвестиции рекламодателей. Нередко знаковая система сериала и рекламы причудливо сочетаются.

Телевидение трансформировалось на своем пути. Изначально идеологи телевидения планировали доставлять актуальную информацию по средствам ТВ, а художественную составляющую осуществлять за счет кино. До середины 60-х, когда телевидение находилось под строгим государственным контролем, так и было. Теперь можно точно говорить о том, что телевидение предоставляет доступ к полному спектру мультимедийной продукции. Существуют и «серьезные» научные передачи, и новости, предоставляющие наиболее актуальную информацию, и кинофильмы, и развлекательные шоу. Однако преимущественно телевидение воздействует в основном манипулятивно, что становится понятным после анализа телепрограмм.

Примечания

¹ URL: <http://ecsocman.hse.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

² URL: <http://psyberlink.flogiston.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

³ Герасимова С. А. Культурология и теория телекоммуникации: элемент. курс: учеб. пособие. М.: Гардарики, 2007. С. 61.

⁴ Там же. С. 74.

⁵ Барт Р. Избранные работы: семиотика, поэтика / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989 С. 124.

⁶ Там же.

⁷ Барт Р. Гул языка: избр. работы: семиотика, поэтика. М.: Прогресс, 1994.

⁸ Азаренко С. А. Топология коммуникации и медиареальность // Медиафилософия IX: языки медиафилософии / под редп В. В. Савчука. СПб.: Изд-во РХГА, 2013. С. 159.

⁹ Колотаев В. А. Метаидентичность: киноискусство и телевидение в системе построения способов жизни. СПб.: Нестор История, 2010. С. 248.

¹⁰ Зверева В. В. «Настоящая жизнь» в телевизоре: исслед. соврем. медиакультуры. М.: РГГУ, 2012. С. 85.

¹¹ Колотаев В. А. Указ. соч. С. 65.

¹² Там же. С. 286.

¹³ Зверева В. В. Указ. соч. С. 54.

УДК 930:[623.1:728.8.051.8]

М. Г. Теребилов

История фортификационных сооружений в России и Западной Европе: вопросы историографии

Фортификация – очень важный элемент истории человечества, который может дать ответ на многие вопросы, связанные с историей, культурой, бытом, поскольку предметы фортификации – крепости, замки, кремли и другие постройки веками служили людям не только защитой во время войны, но и домом. И в наше время особенно важно изучать не только саму фортификацию как науку, но и ее историю, развитие фортификационного дела, памятники военной истории, дошедшие до нас порой в весьма руинированном виде. И для того, чтобы лучше понять данный вопрос, необходимо также изучить труды тех авторов, которые писали о фортификации с эпохи Средневековья вплоть до нашего времени.

Ключевые слова: фортификация, фортификационный объект, крепость, замок

Maxim G. Terebilov

History of fortifications in Russia and Western Europe: problems of historiography

Fortification is an important element of the human history, which could give an answer for huge amount of questions connected with history, culture, life, because the subject matter of fortification – fortresses, castles, acropolises, etc. served as a protection during the wars and houses for people for ages. Today it's very important to explore not only fortification as a science, but her history, developing of subject, monuments of war history, which extended to us sometimes in very ruined condition. For best comprehending this question we also need to learn the books of the authors, who wrote about fortification from Medieval to Modernity.

Keywords: fortification, fortification object, fortress, castle

Фортификация – самостоятельная наука, которая является отраслью военно-инженерного дела. Она включает в себя исследования, связанные с различными постройками оборонительного назначения, что имеет непосредственное отношение к истории и теории войны, которая была и является одним из важнейших факторов, влияющих на ход истории человечества. Но не менее важным является тот факт, что при исследовании фортификационных объектов появляется возможность получить некоторые сведения и о культуре, в которой они и были созданы. В частности, любые фортификационные сооружения являются памятниками определенной эпохи и культуры, и, соответственно, заключают в себе огромный информационный потенциал, который можно использовать в музейной работе. И для того, чтобы понять, как реализовать возможности, предлагаемые замками и крепостями, необходимо, прежде всего, изучить историю самой фортификации в русле всеобщей истории, культуры, развития определенных регионов и всего мира в целом.

Многие ученые прошлого занимались описанием фортификации как науки, исследованием ее корней, составляли списки самых известных замков и пытались определить тенденции дальнейшего развития. Довольно часто такие исследователи были и практиками, разрабатывавшими и применявшими определенные методы ведения войны с использованием фортификационных объектов, что находило отражение и в их трудах. Чаще всего это, конечно, касалось обороны и осады крепостей. В данной работе будет представлен анализ мнений и трудов различных авторов, чьи произведения оказали наибольший вклад в исследование истории фортификации, а также их наиболее значимые труды, которые благодаря своей фундаментальности позволяют рассмотреть историю как фортификации, так и отдельных объектов в русле этой науки.

Одним из наиболее ранних исследователей, оставивших заметный след в истории фортификации, является Альбрехт Дюрер (1471–1528), известнейший немецкий художник и гравер, мастер Северного Возрождения. Дюрер также являлся знаменитым теоретиком искусства, основоположником сравнительной антропометрии и одним из величайших математиков своего времени, оставившим после себя немало теоретических трудов. В последние годы жизни он создал фундаментальную работу по теории фортификации под названием «Руководство к укреплению городов, замков и

теснин» (1527). Как говорил сам автор, создание этого труда было обусловлено развитием огнестрельного оружия и усовершенствования техники ведения войны и осадных технологий, потому необходимо было усовершенствовать оборонительные укрепления для защиты городов и их жителей¹. Эта работа стала весьма значимой, поскольку в ней Дюрер описывает накопленный опыт по теории фортификации, а также предлагает и многие новые идеи. Заслуга Дюрера состоит в том, что ему удалось систематизировать всю собранную информацию и детально описать ее, кроме того, снабдив качественным иллюстративным материалом стен городов и крепостей, орудий, различных схем. В частности, именно Альбрехту Дюреру на основе его «Руководства к укреплению...» историки фортификации, например В. В. Яковлев², приписывают создание таких сооружений, как бастея, а также круглые и квадратные фортификационные укрепления, предупредившие появление форта-заставы и полигональных фронтов с капонирами. Таким образом, идеи Дюрера стали важной вехой в истории фортификации и повлияли на появление крепостей нового типа. Работа написана достаточно живым языком, хотя и предназначена была, скорее, для узкого круга профессионалов, поскольку пестрит большим количеством терминов из области математики и фортификации, кроме того, отличается во многом прикладным характером. Несмотря на фундаментальность и в определенной степени новаторство работы Дюрера, некоторые его идеи носили несколько гротескный характер, кроме того, требовали больших затрат, и потому осуществить их не представлялось возможным. Несмотря на это, многие его идеи были восприняты не только современниками, но и более поздними теоретиками и практиками (голландский военный инженер Менно ван Кегорн)³.

В 1629 г. выходит сочинение «Фортификация...», принадлежащее перу французского военного инженера Антуана де Вилля (1596–1656). Этот труд имеет важное значение для истории фортификации XVII в., поскольку в нем затронуты такие темы, как строительство и усовершенствование оборонительных сооружений, правила осады и обороны крепостей, и, что самое главное, в «Фортификации...» автор, по праву считающийся одним из основоположников бастионной системы, разработал теорию этой системы, которая использовалась при строительстве крепостей вплоть до середины XIX в. После вступления Франции в Тридцатилетнюю войну де Вилль переработал свое сочинение, сделав из него, скорее, практическое пособие, и издал под новым названием «Обязанности губернатора крепости...», в котором особое внимание уделил штурму и обороне крепостей⁴.

Еще одним французским исследователем, внесшим значимый вклад в развитие фортификации и ее истории, был историк и теоретик архитектуры, основоположник архитектурной реставрации Эжен Эммануэль Виолле-ле-Дюк (1814–1879). Его работы имели наибольшее значение для прикладной и теоретической реставрации, которой он занимался почти сорок лет, однако, будучи также военным инженером-подполковником во время Франко-Прусской войны 1870–1871 гг., он издал ряд трудов, посвященных фортификации, наиболее значимой из которых является книга «Крепости и осадные орудия. Средства ведения войны в средние века», которую сам автор скромно называл «эссе»⁵. Особенностью сего труда является систематизированное исследование истории сооружений долговременной фортификации с древнейших времен до современного автору XIX в. Будучи человеком, искушенным в вопросах архитектуры и принципах строительства, Виолле-ле-Дюк предлагает по-новому взглянуть на всю историю фортификации, проводя масштабное исследование и ставя ход исторических событий в зависимость от уровня развития замковых и крепостных сооружений, что определяло ход войн. Кроме того, будучи опытным реставратором, Виолле-ле-Дюк также демонстрирует новый взгляд на руины старинных замков, поднимает вопрос о необходимости их подробного изучения. Потому и работа, написанная им, имеет большое значение как с точки зрения истории фортификации, так и в плане практического изучения памятников фортификационного зодчества. Стоит также отметить, что Виолле-ле-Дюк предложил множество проектов по реставрации памятников французской средневековой архитектуры, в том числе и фортификационных сооружений⁶. Среди его реализованных проектов можно назвать цитадель в Каркассоне (реконструирована в течение 1849–1903 гг.), замок Куси (впоследствии разрушен в годы Первой мировой войны), замок Пьерфон, а также Венсенский замок, что говорит о том, что его труды, пусть и критиковавшиеся многими современниками за ненаучный подход к реставрации, все же нашли успешное практическое применение.

Среди отечественных исследователей также есть те, кто оставил заметный след в истории и историографии фортификации. Среди них можно выделить, прежде всего, Цезаря Антоновича Кюи (1835–1918), известного русского инженер-генерала и профессора фортификации, лектора фортификационной науки в нескольких академиях Российской империи. Он издал около десятка работ, посвященных фортификационной науке, среди которых есть и статьи, публиковавшиеся в периодических изданиях («Инженерный журнал»), и курсы лекций, и учебники. Большинство

работ Кюи отличается прикладным характером и детальным описанием современной ему фортификационной системы, однако отдельного упоминания заслуживает труд под названием «Краткий исторический очерк долговременной фортификации», изданный в 1877 г. и впоследствии не раз переиздававшийся. Большим плюсом работы является систематизация – Кюи разделил ее на две части. Первая рассказывает о всеобщей истории фортификации – от древних времен до последних десятилетий XIX в. В этом труде освещены особенности фортификации каждого периода, примеры древнейших укреплений, более современные автору способы обороны городов, рассказывается также и об отдельных личностях, оказавших наибольшее значение в развитии фортификационного дела. Вторая часть посвящена истории русской фортификации – рассказано о способах обороны Древней Руси и Московского царства, о Петровской эпохе, а также о фортификации XVIII–XIX вв., вплоть до царствования Александра III. Также выделены особенно значимые крепости и события, рассказано о наиболее значимых инженерах-фортификаторах в русской истории. Работа разделена на главы, а главы, соответственно, на параграфы, что упрощает и делает максимально удобным поиск необходимой информации. Что немаловажно, «Краткий исторический очерк долговременной фортификации» рассказывает также и о теоретиках фортификации, внесших наиболее значимый вклад своими исследованиями и научными трудами – среди них, например, Дюрер, Вобан, де Вилль, Кегорн и т. д.⁷

Значимым исследователем также можно назвать Яковлева Виктора Васильевича (1871–1945), доктора технических наук, генерал-майора Императорской армии и генерал-лейтенанта РККА. На счету этого ученого человека также большое количество трудов, связанных и с инженерным делом в целом, и с фортификацией в частности, некоторые из них заслуживают отдельное упоминание. Прежде всего, интерес вызывает его капитальный труд «Эволюция долговременной фортификации», переизданный в постсоветское время под названием «История крепостей». Он написан не только для специалистов и учащихся Военно-инженерной академии РККА, но и для тех, кто может интересоваться вопросами истории фортификации. Что характерно, его труд описывает историю крепостей с древнейших времен до Первой мировой войны, фортификационные идеи и формы, способы обороны, взятия крепостей, сильные и слабые стороны объектов фортификации. Работа снабжена иллюстративным материалом, включает качественный анализ различных крепостей Руси и России, Германии, Франции и других государств Западной Европы, а также использование крепостных и других фортификационных сооружений в различных военных кампаниях – Франко-прусской войны 1870–1871, Русско-японской войны и т. д. История развития крепостей показана очень наглядно, Яковлев приводит в описании большое количество литературных источников, как современных ему, так и исторических. Единственный возможный недостаток, который следовало бы отметить – более современные автору периоды развития фортификации (XIX–XX вв.) описаны намного лучше, чем крепости того же древнего или средневекового периода. Что, впрочем, легко объяснить стремлением автора, прежде всего, принести этой работой больше практических знаний.

Среди современных авторов, изучающих историю фортификации, можно назвать британского историка Чарльза Стивенсона, и его книгу «Самые знаменитые замки мира» (2012). Этот труд несколько отличается от предшествующих – он написан более легким и понятным языком, что делает его удобнее и интереснее для изучения более широким кругом потенциальных читателей. Однако написан он, скорее, для историков, нежели для туристов, поскольку представляет собой осмысленный материал, планомерно раскрывающий историю фортификации на примере самых известных в мире крепостных сооружений (включая некоторые крепости и кремли на территории России) от древних времен до XIX в. Книга, помимо прочего, информирует читателя и об уже привычных аспектах науки – способах обороны и захвата крепостей в определенные исторические периоды и эволюцию этих способов.

Несмотря ни на что, труд Стивенсона подходит современному читателю намного больше, чем трактат Дюрера или очерк Цезаря Кюи, и это неспроста – современные тенденции написания подобных работ заключаются во все возрастающей ориентации на широкие круги, нежели на непосредственно историков и профессиональных исследователей. Популярность замков и крепостей как символа достаточно романтизированной в наше время эпохи Средневековья заставляет авторов создавать работы, которые вызовут интерес у миллионов. Но такие работы едва ли можно назвать научными, несмотря даже на то, что при их создании могут использоваться авторитетные источники, а выявленная информация может быть не только интересной, но и полезной (в качестве примера можно привести такие работы, как «Знаменитые замки Европы» А. Лисицыной⁸, В. Олейниченко, или «100 великих крепостей мира» Н. Н. Непомнящего⁹). Кроме того, современная война, которая предполагает, скорее, больший упор на тактическое ведение боя, маневренность и временные

укрытия, уже едва ли нуждается в долговременной фортификации, которая массово применялась лишь до второй половины XX в., потому и работы, описывающие ее, уже не будут иметь столь сильного практического влияния. Однако такие труды необходимы как минимум для обобщения исторического опыта и сохранения культурного наследия, перешедшего нам от предков, потому, возможно, актуальным будет создание полноценного труда не только по истории развития самой фортификации, но и по истории всех отдельно взятых фортификационных объектов, имевших сколь-нибудь важное значение в истории войны.

Примечания

¹ Нессельштраус Ц. Литературное наследие Дюрера // Дюрер А. Тракаты. Дневники. Письма / пер. Ц. М. Нессельштраус. М.: Искусство, 1957. Т. 2. С. 99.

² Яковлев В. В. История крепостей. СПб.: Полигон, 2000. 400 с.

³ Там же. С. 38.

⁴ Де Вилль А. Обязанности губернатора крепости. М.: Грифон, 2016. С. 262–280.

⁵ Виолле-ле-Дюк Э. Э. Крепости и осадные орудия: средства ведения войны в средние века. М.: Центрполиграф, 2007. С. 6.

⁶ Виолле-ле-Дюк Э. Э. Энциклопедия готической архитектуры. М.: Наше слово, 2013. С. 284.

⁷ Кюи Ц. А. Краткий исторический очерк долговременной фортификации. СПб.: Тип. имп. Акад. наук, 1897. С. 24–33, 77–107.

⁸ Лисицына А. С. Знаменитые замки Европы. М.: Эксмо, 2013. 304 с.

⁹ Непомнящий Н. Н. 100 великих крепостей мира. СПб.: Вече, 2016. 384 с.

Слово и текст в современном религиозном искусстве

Сакральный текст, для человека принадлежащего той или иной конфессии является источником истины. Именно сакральная роль слова стала причиной использования текста в произведениях религиозного искусства, развития и популярности такого искусства как каллиграфия, занимавшегося визуализацией божественного слова. В статье рассматриваются формы использования религиозного текста в современных произведениях, а также роль выставочной деятельности в развитии религиозного искусства.

Ключевые слова: современное христианское искусство, современное исламское искусство, каллиграфия, современный музей каллиграфии, религиозный текст, выставка религиозного искусства

Ekaterina V. Sergeeva**Word and text in contemporary religious art**

Religious text is a verity source for a human of any religious denomination. Sacral meaning of the word is the reason why the text is used in Religious art. Also it is the reason for developing and promoting calligraphy as a visualization the divine word (word of God). In the article are considered different forms of using text in contemporary religious art and the role of exhibition activity in the development of religious art.

Keywords: contemporary Christian art, contemporary Islamic art, calligraphy, Contemporary Museum of Calligraphy, exhibitions of religious art

«Словом созидался мир». Это утверждение справедливо в одинаковой степени для христианства и ислама, поскольку сложно сказать в какой из религий слово играет большую роль. Слово Аллаха, его чтение и изучение, как главная основа арабо-мусульманского мира, предопределило становление каллиграфии в качестве доминирующего искусства. Арабская вязь, по своей сакральной значимости оказалась сравнима лишь с христианской иконой. Сыграл свою роль и запрет на изображение живых существ, не позволивший использовать изобразительное искусство для воплощения сакрального, как это произошло в христианской традиции. Но, можно подумать, что, если арабская каллиграфическая работа равносильна иконописи, то она представляет исключительно область культового, сакрального искусства, а слово в исламе имеет большее значение, нежели в христианстве. Это не верно, поскольку новый всплеск интереса к данному искусству, проявившийся в середине XX в. в Европе и Америке, привел к актуализации каллиграфического наследия, использованию его для создания новых произведений. Вслед за «двигателями прогресса» в лице Европы и Америки, сами арабские страны пересмотрели отношение к этому искусству и включились в процесс его десакрализации. Нужно оговориться, что оно не исключается из пространства храма совсем, не перестают создаваться традиционные исламские культовые предметы, переписываются книги.

Касаемо второй части утверждения: что слово в мусульманской культуре имеет большее значение, чем в христианской, хотелось бы привести несколько отрывков из Священного писания: «Словом Господним небеса утвердишася, и духом уст Его вся сила их» (Пс. 32, 6), «Якоже рече, и быша, повеле, и создашася» (Пс. 32, 9). Как мы видим, слово в христианстве играет ничуть не меньшую роль, нежели в исламе, являясь началом всего сущего: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Иоанн 1:1). Слово – «Логос», заимствованный из античности, и приобретший в христианском учении смысл иной. Здесь он – второе Лицо Троицы – Слово Божье, которое «есть творческая сила, призывающая из небытия к бытию видимый мир. Логос и образ, слово и икона совпадают и поэтому слово можно рассматривать как икону»¹. О значении слова для христианства говорилось и на седьмом Вселенском соборе, где икона была признана лишь подобием первообраза, получающим имя изображаемого. Имя это, а точнее его написание, являлось своего рода удостоверением и средством установления связи между изображением и изображаемым. Призывалась таким образом в изображение и «божественная энергия» святого, который, в соответствии с учением православной церкви, «присутствует» в своей иконе².

И в христианской и в исламской традиции такое трепетное отношение к слову привело к формированию особого искусства его написания – каллиграфии. Современное значение термина включает в себя и классическое понимание каллиграфии, как «искусства красивого письма», «оформле-

ния знаков в экспрессивной, гармоничной и искусной манере», и множество иных трактовок. Так А. Г. Чекаль, русско-украинский каллиграф и искусствовед считает, что каллиграфия «это не просто красивое письмо, а некое ощущение пространства, движения в этом пространстве. И каждая эпоха в истории человечества имеет свой тип ощущения, свою стилистику»³. Это определение в некоторой степени созвучно с тем, что писал о каллиграфии Г. Цаф в 70–80-е гг. XX в.: «Каллиграфия сегодня, так же как и в былые времена отражает дух и вкус нашего времени»⁴.

Исламская каллиграфия – не просто красивое письмо, а область изобразительного и декоративно-прикладного искусства, важный атрибут культа и основа исламского искусства. Особенность языка и сложившихся шрифтовых форм позволила превратить каллиграфию из разборчивого красивого текста в абстрактный образ, зачастую образующий замысловатый орнамент. Выполнение текстом основной функции – передачи информации читателю – в религиозной каллиграфии не является главной, поскольку текст уже несет в себе сакральный смысл, который выражается самим фактом его написания.

Исламская каллиграфия – это отклик на Божественное Послание, зримое воплощение Священного слова. Буквы, слова и стихи Корана являются не просто письменными знаками, но существами, заключенными в обозримую оболочку каллиграфической формы⁵. Зародившаяся как кораническое искусство, каллиграфия в процессе развития охватила многие области, выйдя на пределы искусства культового, но она до сегодняшнего дня сохраняет свою сакральную значимость. Канонические для данного искусства 6 шрифтов: куфи, сульс, насх, рика, дийвани, фарси, – сегодня в искусстве каллиграфии активно перерабатываются, образуя иные, порой футуристические, формы.

Религиозное искусство – конфессиональное (по замыслу, направленности и исполнению) искусство, не включенное в обрядовую сферу, как его определяет В. С. Глаголев, является авторским, выражает субъективный взгляд художника и позволяет творить вне канона. Отсутствие канона дает возможность, как применять в создании современные средства и материалы, так и модернизировать, видоизменять принятые формы изображения. Современные каллиграфические работы представляют собой не просто написанный от руки текст, но эмоционально-образную интерпретацию художником первоисточника, личное восприятие которого отражается в особенностях текста: шрифте, росчерке, цветовом решении, композиции и пр. Произведения, выполняющиеся сегодня вне следования более ранним образцам являются самодостаточными, авторскими работами. По словам каллиграфа А. Г. Чекаля, текст подобен компасу, который воспринимает не только все изменения в различных областях искусства, но и в мировоззрении общества⁶. Именно современное искусство, стили и новые тенденции оказывают влияние на неканоническую каллиграфию – не придерживающуюся принятых в написании религиозных текстов почерков, размеров, технологии письма и инструментов.

Каллиграфия как основной вид изобразительного искусства в исламской традиции, сегодня является наиболее динамично развивающимся. В России возрождение исламской каллиграфии приходится на последнее десятилетие, несмотря на то, что начало этому процессу было положено в конце XX в. Проследить путь возвращения ей доминирующего места в исламском искусстве возможно благодаря истории выставочной деятельности последних лет, которая на территории России наиболее активно развивается в республике Татарстан, в частности в Казани.

Выставка является основным средством публикации произведений современного искусства, в том числе и религиозного. Анализ многочисленных выставочных проектов позволил выделить из многообразия произведений те, где используется текст, а также обратить внимание на молодых еще неизвестных художников. Особо следует отметить ежегодную выставку каллиграфии «Шамайль моей семьи», проходящую в Казани. Выставка является подведением итогов всероссийского конкурса и демонстрирует лучшие работы участников, авторы которых могут быть как признанными художниками-каллиграфами, так и любителями. Целью выставки является привлечение населения к возрождению такого национального явления как шамайль. Шамайль в культуре суннитской ветви ислама представляет собой религиозное произведение, созданное посредством искусства каллиграфии и оформленное в виде картины или панно. Используемые для создания шамайля материалы весьма разнообразны: холст и масло, стекло и фольга, вышивка по ткани и пр., поэтому относящиеся к этому виду изобразительного искусства произведения объединяет лишь общность тем и мотивов, а также композиционных и художественных приемов⁷. Еще в начале XX в. шамайль являлся неотъемлемой частью религиозной жизни татарского общества, а содержащиеся в нем текстовые послания обладали высокой информативностью и служили просвещению мусульман, пропаганде религиозных идей ислама. Но, потерявший свое сакральное значение в советский период, шамайль сегодня является не столько предметом культа, сколько произведением искусства,

возрождение которого приходится на 90-е гг. XX в. Роль национального символа и продолжения традиционного искусства позволяет произведениям являться скорее изобразительными формами, нежели вербальным посланием, как это было первоначально. Связано это, в первую очередь, с сегодняшней утратой возможности восприятия арабского текста татарским населением.

Возрождение школы каллиграфии и искусства шамаили в Казани во многом принадлежит творческой группе «Алиф», которая была создана в 2004 г. и объединила художников, активно использующих искусство каллиграфии в своем творчестве. Членам группы принадлежит заслуга в организации выставок во многих городах России. Многочисленные персональные выставки таких художников как Джамил Ахметгалиев, Салават Гелязетдинов и др. во многом определяют направление развития современной исламской каллиграфии в России. Эти проекты – главное свидетельство развития религиозного искусства.

Развитие каллиграфии в России, установление связей между художниками реализуется и недавно открытым в Москве Современным музеем каллиграфии. Основу его экспозиции составляют работы-участники международных выставок каллиграфии, организованных Союзом каллиграфов России. Первая такая выставка прошла в здании Российской Академии Художеств в 2008 г., с тех пор они проводятся каждые 2 года в разных городах страны. Регулярная международная выставка позволяет включить произведения российских художников в общемировой контекст и наоборот, ознакомиться нашим каллиграфам с искусством представителей других стран. Большой пласт работ (в том числе и в экспозиции музея) составляют произведения религиозного искусства, относящиеся к различным конфессиям, представленным на территории России. За возрождение традиционного искусства, налаживание межкультурных и межконфессиональных связей и развитие религиозного искусства письменно поблагодарили художников и организаторов выставок Патриарх Кирилл, Главный раввин России Берл Лазар и Председатель Совета муфтиев России муфтий шейх Равиль Гайнутдин. Объединение светского и религиозного, христианского и исламского, российского и зарубежного в одном выставочном пространстве для каллиграфии характерно в большей степени, чем для любых других видов искусства. Анализ экспозиции музея позволил сделать вывод о том, что арабская каллиграфия в странах средней Азии и Западной Европы более тесно, чем в мусульманской культуре России, связана со светским искусством. Это подтверждается и материалами, публикующимися в сети Интернет, свидетельствующими о возросшей популярности такого направления как каллиграффити (каллиграфические объекты стрит-арта), использовании каллиграфии в создании декоративных элементов экстерьерного декора зданий (например, недавняя роспись выставочного здания в ОАЭ, а также в дизайне).

Каллиграфия – не единственное возможное использование текста в искусстве. Вербальный компонент произведения, выраженный в виде слова или текста, может быть выполнен не в каллиграфической манере и не являться самостоятельным произведением, а входить в состав изображения, или сопутствовать изображению, например в виде письменного комментария⁸. Эстетически текст и изображение – различные формы, но их взаимодействие имеет множество возможных вариаций. Они могут сближаться, повторяясь один в другом, дополнять повествование друг друга⁹. Поскольку изображение требует меньше специальных знаний для его идентификации, нежели текст (заклученный в рамках одного языка), то оно может быть дополнением текста, включенным в его структуру. Иллюстрацией одной из форм взаимодополнения изображения и текста в произведении искусства может быть русский лубок, где текст зачастую становился неотделим от изображения из-за вплетения его в композицию. Современное развитие эта форма взаимодействия двух компонентов получила в творчестве Елены Черкасовой. Активное использование христианского церковно-славянского текста – яркая, заметная стилистическая особенность ее живописи. Функция этих текстов не только декоративная, но и структурная, выстраивающая композицию. Надписи, не всегда легко читаемые, придают картине образ таинственности и архаичности. В них не то сакральный текст поясняет изображаемое, не то наоборот. Произведения художницы известны не только благодаря персональным проектам, но также и выставкам, организуемым содружеством христианских художников «Артос». Одним из наиболее крупных и успешных проектов стала выставка «Дары», открывшаяся в музее архитектуры им. Щусева в декабре 2013 г. Выставка объединила христианское искусство во всем его многообразии, не делая различий между церковным и религиозным. Наряду с Еленой Черкасовой, одним из участников «Даров» стал Максим Ксута с серией работ «Изгнание из Рая». Эти произведения, выполненные с использованием современных технических средств и материалов, впервые были представлены в 2007 г. на выставке в галерее «Триумф» (Москва). В работах Ксуты текст – лишь средство, инструмент для создания визуального образа. Нанесенные

на прозрачную пленку при помощи сольвентно-масляной печати, строки из Корана и Библии накладываются и переплетаются образуя силуэты Адама, Евы, архангелов и пр.

Использование слова или текста, являющегося отрывком из первоисточника (Корана, Библии и др. писания) в религиозном искусстве позволяет исключить спорность и многочисленность трактовок непосредственно произведения, на которое, зачастую, даже люди, принадлежащие одной конфессии, могут иметь абсолютно противоположные взгляды. Возникновение споров связано, как правило, с изображением, которое является «пониманием» автором религиозного текста. Примером тому может служить замечание О. С. Лобазовой, о том, что известный сюжет изгнания торгующих из храма в произведениях некоторых художников представляет слишком буквальное прочтение текста евангелия от Иоанна. Изображая Иисуса, который бьет «собственноручно сделанным бичом продающих и покупающих, выгоняя их из Иерусалимского храма»¹⁰, художники представляют личную трактовку евангелия. Такая открытость религиозного искусства для выражения собственного «переживания» художника и свобода от церковного канона, зачастую провоцирует современных борцов на выражение крайней степени нетерпимости к тем или иным произведениям искусства.

Проблема многочисленности взглядов на изображаемое может быть связана не только с изображением, но и с транслируемым автором текстом первоисточника. Как известно, существует множество трактовок тех или иных, например, сур Корана. То, что для одного верующего будет призывом к борьбе «за чистоту религиозного сознания», для другого не будет иметь того же эффекта. Размышление о силе слова и его невиновности за действия людей, трактовавших его так или иначе, является еще одной темой в современном религиозном искусстве. Текст в работах художников, осмысляющих эту проблему, выступает ключевой действующей фигурой, при этом, не всегда присутствуя в самом произведении, порой оставаясь на концептуальном уровне.

Примечания

¹ Чекаль А. Г. Шрифт в иконе и иконический текст. Харьков, 2003. С. 7.

² Карташев А. В. Вселенские соборы. Клин: Христиан. жизнь, 2002.

³ Левченко А., Чекаль А. Каллиграфия в Церкви, или О битве со смыслами, управлении словами и восхвалении имени Божьего // Православие и мир: сайт. URL: <http://pravmir.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁴ Философия дизайна Германа Цапфа: избр. ст. и лекции о каллиграфии, шрифт. дизайне и типографике. М.: Студия А. Лебедева, 2014. С. 16.

⁵ Наср С. Х. Исламское искусство и духовность. М.: Дизайн, информация, картография, 2009. С. 40.

⁶ Левченко А., Чекаль А. Каллиграфия в Церкви, или О битве со смыслами, управлении словами и восхвалении имени Божьего // Православие и мир: сайт. URL: <http://pravmir.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁷ Шамсутов Р. И. Искусство татарского шамаила // Исламский портал: сайт. 27. 05. 2010. URL: <http://islam-portal.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁸ Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX в. М.: Индрик, 2008. С. 63.

⁹ Чекаль А. Г. Указ. соч. С. 4.

¹⁰ Лобазова О. Ф., Хабаров А. С. Миссия религиозного искусства в современном мире // Культура. Духовность. Общество. 2015. № 21. С. 93.

О. Ю. Слепокурова

Экспозиция музея Ф. М. Достоевского: семиотический взгляд

В статье анализируется экспозиция литературно-мемориального музея Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге с точки зрения семиотики. Каждый экспонат рассматривается как отдельный самостоятельный элемент гипертекста. Это прием создания экспозиции, при котором информационное поле, в котором человек любого пола, возраста, национальности мог бы воспринимать тему этого музея индивидуально и так же индивидуально мог бы сопоставлять предметы, проводить между ними связи в зависимости от степени осведомленности.

Ключевые слова: музей, Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского, знаковая теория, знак

Olga U. Slepukurova

Exposition of museum F. M. Dostoevsky: semiotic view

The article analyzed exposition Literary-Memorial Museum F. M. Dostoevsky in St. Petersburg in terms of semiotics. Each exhibit is treated as a separate independent element of hypertext. This method of creation of the exhibition, in which the information field, where people of any age, gender, nationality could perceive the theme of the museum individually and also individually could compare items made between them due depending on the degree of awareness.

Keywords: Museum, Literary Memorial Museum F. M. Dostoevsky, theory of sign, sign

Современное течение жизни все больше разобщает социум на малые группы, и основой такого деления могут служить не только профессиональная деятельность, национальность, половозрастные характеристики, но и специфика воспитания, образования и исторического сознания. Поэтому для музея, как для социально-культурно института, необходимо создавать такого рода экспозицию, которая могла бы восприниматься всеми людьми одновременно. Для достижения такого эффекта применяется знаковая теория экспозиции, при которой каждый экспонат является определенным знаком, включающим в себя множество значений, и из этих знаков формируется цельный текст экспозиции. Специфичный текст музейной экспозиции говорит о самом феномене музейного языка. Впервые о нем заговорил Дункан Камерон в своей статье в 1968 г. Н. А. Никишин писал: «Музейный предмет – это, безусловно, главное, что составляет язык музея. В самом широком смысле это знаки, с помощью которых создается основа любого экспозиционного „высказывания“»¹. Знаковая теория экспозиции – это область, изучаемая семиотикой, наукой о знаках и знаковых системах как средствах коммуникации. Существует несколько видов знаков по классификации Ч. Пирса: иконический знак (основывается на внешнем сходстве с изображаемым, это может быть портрет человека или фотография здания), знак-индекс или знак-признак (он воссоздает существующие причинно-следственные связи между самим предметом и им изображаемым, например, запах цветка является знаком-признаком самого цветка) и знак-символ (обозначает не сам предмет, а его род или даже не сам предмет, например, взмах руки – приветствие, кивок головой – согласие, эти знаки носят метафоричный характер)². В то время как обозначающее – это сам знак, обозначаемое имеет свое терминологическое название – «денотат». Вся сложность создания такого рода экспозиции состоит в том, что в предмет необходимо вложить несколько различных смыслов, в зависимости от которых будет по-разному восприниматься и вся экспозиция.

Современный литературный музей – это сложная система, функционирующая одновременно в нескольких направлениях: он является центром исследования художественной литературы конкретного автора и его эпохи, осуществляет просветительскую деятельность в отношении творчества самого писателя, исторической эпохи, в которой он жил, рассказывает о быте писателя и его семьи. И то, что необходимо показать быт писателя, его обычную повседневную жизнь в комплексе с анализом самих произведений, конечно, вызывает затруднения с точки зрения экспозиционного построения музея.

Достоевский за свою жизнь в Петербурге успел сменить около 20 адресов. В последнем доме Достоевского адресу Кузнечный переулок, д. 5/2 в 1971 г. был открыт литературно-мемориальный

музей Ф. М. Достоевского. Именно здесь Достоевский написал свой последний и главный роман «Братья Карамазовы».

Сейчас это место – центр города, но раньше это было пространство между Невским проспектом и периферией. Основные сюжеты разворачиваются на Сенном рынке, у церквей, в темных подворотнях и узких улицах Петербурга XIX в. Совсем недалеко от этого места – бывший Семеновский плац, где проходила гражданская казнь петрашевцев. Все это составляет пространство романа писателя и среду их бытования. Сам город создает внешнюю оболочку, в которую можно поместить образы героев и событий, и сам по себе становится знаком-признаком в среде экспозиции.

Вообще в литературном музее очень важно создать то пространство, которое смогло бы преодолеть стереотипность представлений о такого рода музеях. Обычно с литературным музеем у посетителя ассоциируется мемориальная квартира, заполненная предметами, бытовавшими во время жизни писателя, т. е. место, фактически лишенное каких бы то ни было современных экспозиционных решений. Конечно, необходимо показать и то место, в котором жил писатель, именно в том виде, в котором оно существовало при нем, но экспозиция, рассказывающая о его творчестве и биографии, намного легче воспринимается и преподносится, если она составлена в отдельном пространстве и в совершенно ином решении музейного дизайна. Именно музейный дизайн создает все те вспомогательные материалы, которые в знаковой теории экспозиции составляют систему знаков-символов. Цвет оформления залов мгновенно настраивает посетителя на нужный лад. Глянцево-черный фон в музее Достоевского играет важнейшую роль для создания того настроения, при котором посетитель будет в том или ином ключе считать всю информацию с экспозиции. С. В. Пшеничная пишет: «Любой элемент музейной экспозиции, выступающий в „музейном сообщении“ в роли особого „знака“, раскрывает свой информационный потенциал не только через собственные физические признаки и свойства, но и через то конкретное место, которое он занимает в структуре экспозиционного „текста“»³.

Еще один прием для создания такого эффекта – это разные уровни расположения самих экспонатов и освещение. Снизу вверх освещение усиливается. И некоторые предметы на заднем плане внизу совсем затенены. Таким образом, незримо, но сквозь всю экспозицию протянута нить, по которой посетитель проходит, последовательно изучая жизнь и творчество писателя.

Так как экспозиция музея тесно связана с самими городом как пространством жизни Достоевского и его героев, то все экспонаты имеют функцию знака по отношению к местам в самом городе или передвижениям героев по этому городу.

Вся экспозиция поделена на несколько частей по хронологическому принципу: детство, учеба в Инженерном училище, кружок Авдотьи Панаевой, кружок Петрашевцев, арест и гражданская казнь, которая и ссылка, первый брак с Марией Исаевой, смерть близких людей, встреча с Анной Сниткиной, «Великое пятикнижие», путешествие по Европе, выступление на вечере памяти Пушкина, смерть. Любая из этих частей с помощью топографического экспоната отсылает посетителя к той точке в городе, где происходило то или иное действие.

Для каждого хронологического отрывка помимо экспоната, рассказывающего о топографии места действия, выбрано несколько портретов людей, которые составляли окружение Достоевского в тот период, какая-то вещь, символизирующая идею (книги французских социалистов-утопистов) или основное занятие писателя (чертежный набор для рассказа об Инженерном училище).

Экспозиция не сопровождается какими-либо специфическими средствами воздействия на посетителя: музыкой или запахом. Для нее главными приемами являются свет, цвет, размер помещения, место размещения предмета.

Перед составителями экспозиции стояла сложная задача одновременно показать Достоевского как самого петербургского писателя, ввести посетителя в художественный мир его романов, рассказать при этом и о бытовой части его жизни в этом городе. Все это должно было быть вложено в совсем пространство музея. Поэтому естественной задачей стало то, что в один предмет необходимо было вместить сразу несколько значений, несколько смыслов, чтобы он мог просматриваться сразу с этих трех ракурсов. Естественно, что в один предмет было сложно посетить сразу так много сообщений, поэтому функции такого разнородного сообщения приняли на себя хронологические ячейки экспозиции.

Например, в части рассказа об учебе в Инженерном училище – это изображение Михайловского дворца и портрет Павла I. Помимо того, что изображение Михайловского дворца – это иконический знак по отношению к денотату, которым является само место, Инженерный замок, где учились и жили студенты, и где ранее был убит император Павел I, но и знак-символ, рассказывающий о том, что Александр II предположительно был замешан в деле убийства своего отца Павла I, и этот сюжет

отцеубийства впоследствии вошел в основу романа «Братья Карамазовы». Необходимость вложить два или три смысла в ограниченное число предметов располагает экспозиционера к использованию переносных значений-метафор, для того, чтобы личный опыт каждого посетителя был направлен не только на обычное считывание информации с предмета или вербальной формы коммуникации, но и затронул его душевную организацию и интеллектуальные способности.

Так, в той части экспозиции музея Достоевского, где рассказывается о романе «Преступление и наказание», в витрине находится статуэтка Наполеона. Это знак-символ, описанной Раскольниковым теории о том, что все люди делятся на простых обывателей и на Наполеонов, и знак-икона к денотату-Наполеону. Денотат-Наполеон здесь требуется для того, чтобы пояснить саму теорию, почему Раскольников сравнивает себя и лучших людей человечества именно с ним. Здесь следует рассматривать этот экспонат как два предмета: сама статуэтка и та тень которую она отбрасывает. Тень – это знак-символ Раскольникова как то, что не существует в реальном мире, но все же является следствием реального предмета. Статуэтка – иконический знак Наполеона, как уже было сказано ранее. На этом примере видно, как с помощью всего двух предметов может быть раскрыта идея целого романа.

Портреты на экспозиции помимо того, что, как иконические знаки они несут информацию о реальном человеке, взаимодействовавшем на том или ином этапе жизни с Достоевским, еще и являются знаками-символами. Изображенные на них люди, как правило, являются прототипами героев романов. С помощью этих портретов можно понять, как выглядел в представлении Достоевского тот или иной герой. Еще один плоскостной изобразительный материал – это репродукции картин, среди которых «Мертвый Христос» Ганса Гольбейна Младшего, «Пейзаж с Ацисом и Галатеей» Клода Лоррена и др.

Картина Ганса Гольбейна младшего «Мертвый Христос» – иконический знак в экспозиции, сюжета картины, и для сюжета романа, как воссозданный на полотне образ Христа. Это также знак признак, если рассматривать существующую связь между Христом на картине и Христом в романе, потому что в первоначальной версии этой книги князь Мышкин был князем Христосом. Картина «говорит» читателю еще даже не в конце романа, что будет с Мышкиным, что сделают с ним люди, как его добрая невинная душа погибнет от человеческих страстей. Она и знак-признак по отношению к персонажу Парфена Рогожина, потому что по сюжету эта картина висит именно у него в доме, она же становится очень четкой и очень точной характеристикой такого человека: «Это копия с Ганса Гольбейна, – сказал князь, успев разглядеть картину, – и хоть я знаток небольшой, но, кажется, отличная копия. Я эту картину за границей видел и забыть не могу. – А на эту картину я люблю смотреть! – пробормотал, помолчав, Рогожин. – На эту картину! – вскричал вдруг князь, под впечатлением внезапной мысли, – на эту картину! Да от этой картины у иного вера может пропасть! – Пропадает и то, – неожиданно подтвердил вдруг Рогожин»⁴.

Помимо репродукций на экспозиции очень много копий с литографий или репродукций изображений тех мест, где когда-то был Достоевский. Это стандартный тип иконического знака того места, в котором проходила жизнь Достоевского. Но это и знак-индекс, потому что пространство города – один из важнейших элементов создания настроения в романе, передачи состояния героя или предупреждение о том, что еще произойдет.

Естественно предполагать, что человек, пришедший в музей писателя, ожидает увидеть там книги. Они являются иконическим знаком оригинала книги. И знаком-индексом для восприятия человеком все экспозиции в целом.

В экспозиции есть предметы, иллюстрирующие реальную действительность того времени, к которым относятся игрушечная лошадка, готовальня, скрипка, веер, перчатки, стол с рюмками и штофом, кандалы, статуэтка Наполеона, рулетка, статуэтка Дон Кихота, чемодан, зонтик, крест, две сколоченные доски (обратная сторона разбитой иконы). Следует сказать, что предметы до статуэтки Наполеона несут в себе смысл биографических моментов жизни Достоевского, т. е. лошадка – знак-символ самого детства, а кандалы – знак-символ каторги как таковой, не только детства и каторги именно Достоевского. То же самое и с готовальней как символом учебы, комплекс: скрипка, перчатки, веер, – символ театра и общества Авдотьи Панаевой, откуда Достоевский был изгнан. Рулетка помещена именно в ту часть, где ведется рассказ о заграничных путешествиях Анны Григорьевны и Федора Михайловича, потому что это было не просто сваденное путешествие: они скрывались от кредиторов, которым Достоевский из-за своего азарта задолжал много денег, играя в рулетку.

Остальные перечисленные предметы в основном служат для более красочного описания, каких-то сцен романов. К примеру, статуэтка Дон Кихота имеет сразу несколько денотативных зна-

чений, во-первых, как персонаж Мигеля де Сервантеса, как прототип князя Мышкина и как символ трогательно-героического романтика, далекого от мирской жизни.

В описании художественного произведения на экспозиции нельзя обойтись простыми приемами воссоздания сюжета через текст или с помощью приведенных изображений людей, обладающих портретным сходством с персонажами. Обязательно нужны предметы, которые создают иллюзию реального существования героя в жизни. Например, зонт и чемодан Степана Трофимовича Верховенского из «Бесов». При восприятии реально существующего предмета у посетителя складывается и образ героя. Ведь задача музея состоит в привлечение интереса к самим произведениям. Важно, чтобы после посещения, человек захотел взять в руки книгу и прочесть ее. Для этого и применяются методики «оживления» героя, помещения его в реальную среду города.

Музей Ф. М. Достоевского в этом плане провел огромную работу в 2009 г., когда произошла реконструкция старой экспозиции. Как говорит Вера Бирон, на тот момент заместитель директора музея по развитию, в своем интервью Ольге Шервуд: «Литературная экспозиция, на мой взгляд, начинает устаревать в момент создания. Время изменилось; сейчас, думается, важнее показать связь его книг с биографией. Допустим, в остроге он вспоминает свое детство, потом в „Дневнике писателя“ вспоминает острог... некое перетекание одного в другое. Таков основной принцип новой экспозиции. Задача – создать единое целое с едиными идеями»⁵. Эти задачи выполнялись с помощью комплексного подхода к формированию образа Петербурга Достоевского, населенного его героями, образа самого Достоевского, восприятие которого свободно от идеологии и предвзятых суждений. В этом музее получилась именно та экспозиция, которая по всем правилам знаковой теории может трактоваться абсолютно по-разному в зависимости от духовного и интеллектуального опыта посетителя.

Экспозицию литературно-мемориального музея Ф. М. Достоевского дает возможность посетителю воспринимать информацию в зависимости от его личного опыта, собственной исторической памяти и индивидуального эмоционального состояния. В. П. Арзамасцев пишет: «Индивидуальные качества музейного посетителя, его потребности, цели, интересы и мотивы посещения, его информационный тезаурус неизбежно оказывают влияние на восприятие им музейной информации»⁶. Именно для этого знаковую теорию экспозиции применяют в музеях такого типа. Сегодня индивидуальность имеет большее значение и большую ценность, чем даже в самом недавнем прошлом. И музей Достоевского в этой тенденции смог развить такого рода инструменты коммуникации, при которых материал был бы преподнесен в доступной форме.

Знаковая теория экспозиции – еще развивающаяся ветвь развития музейной коммуникации на экспозиции. Она – не способ адаптации информации, которую нужно преподнести, а особый метод создания самого экспозиционного пространства через универсальный язык

Примечания

¹ Никишин Н. А. Музейные средства: знаки и символы // Музейная экспозиция: теория и практика, искусство экспозиции, новые сценарии и концепции: на пути к музею XXI в.: сб. науч. тр. М., 1997. С. 26.

² Махлина С. Т. Семиотика культуры и искусства: слов.-справ.: в 2 т. СПб.: Композитор СПб., 2003. Т. 1. С. 94.

³ Пшеничная С. В. Музей как социокультурные феномен: информ.-коммуникат. модель. СПб.: Образование, 1999. С. 59.

⁴ Достоевский Ф. М. Идиот. Л.: Гослитиздат, 1960. С. 253.

⁵ Шервуд О. Достоевский: окно в космос. // С.-Петербург. вед. 2009. № 22. С. 3.

⁶ Арзамасцев В. П. О семантической культуре музейной экспозиции // Музееведение: на пути к музею XXI в.: сб. науч. тр. М., 1989. С. 37.

Р. Д. Кузьменков

Традиции и новации музеефикации наследия культового зодчества в России

Проанализированы традиции и новации в сфере музеефикации наследия культового зодчества в России. Сформулированы основные идеи различных исторических этапов музеефикации российских религиозных памятников. Определено проблемное поле, которое должно стать предметом осмысления специалистов различных областей в сфере сохранения религиозных культурно-исторических памятников России.

Ключевые слова: музеефикация, зодчество, религия, культурное наследие, реставрация, охрана исторических памятников, недвижимые памятники истории и культуры

Roman D. Kuzmenkov

Traditions and innovations of museumification of heritage of religious architecture in Russia

This article analyses the traditions and innovations in the field of museumification of heritage of religious architecture in Russia. Are formulated the basic ideas of the different historical phases of the museumification of Russian religious monuments. Is determined the problem field, which must become the object of the reflection of specialists of different fields in the sphere of the preserving religious cultural-historical monuments in Russia.

Keywords: museumification, architecture, religion, cultural heritage, restoration, the protection of historical monuments, the immovable monuments of history and culture

Культурное и историческое наследие России сохранено благодаря людям, которые в течение своей жизни занимались исследованием и сбором материалов, проливающих свет на историю нашей страны. Музейное дело предполагает сбор и детальное исследование зачастую редких материалов, имеющих историческое значение, необходимых для воссоздания точной и полной картины исторической действительности. Музейное дело зачастую объединяет талантливых архивистов, историков, коллекционеров, реставраторов. Музеи являются главной культурной сокровищницей любого города, чтящего свою историю.

Музеефикация объектов религиозного зодчества поможет внести свою лепту в процесс изучения исторического прошлого религиозной архитектуры в контексте всей российской истории.

Актуальность данного исследования обусловлена значимостью и важностью музеефикации культовых исторических памятников России, как метод сохранения культурно-исторического наследия.

Целью данного исследования является традиций и новаций музеефикации наследия культового (религиозного) зодчества в России.

В связи с целью можно выделить следующие задачи:

1. Рассмотреть степень изученности данной темы.
2. Проанализировать традиции русской музеефикации.
3. Рассмотреть историю развития реставрации в России, как наиболее важной части процесса музеефикации русского наследия культового (религиозного) зодчества.
4. Выявить особенности новых технологий в музеефикации наследия культового (религиозного) зодчества в России.

Переходя непосредственно к теме нашей статьи и в то же время несколько отклоняясь от непосредственного ее содержания, хотелось бы упомянуть об одном легендарном рассказе. В некоторых летописях упоминается, что Александр Македонский (356–323 до н. э.), завоевав Вавилон в 331 г. до н. э., приказал своим ветеранам заняться расчисткой и восстановлением сильно обветшавшей Вавилонской башни. И вот, этот рассказ о попытке иноземца сохранить святыню чужой культуры, может намекать нам о том, что стремление человека сохранить наследие предков, своими корнями уходит к проявлению духовной деятельности, как образ творчества и внутренних поисков. И уже лишь после этого, это стремление, есть выражение различных по форме следствий постоянно меняющихся ценностей непостоянного человеческого мира, при своей неизменной подлинной причине во всей человеческой истории.

Говоря о разработанности данной темы, можно отметить работы знаменитого русского богослова, религиозного философа и ученого Павла Александровича Флоренского. Но при этом, важно отметить, что Флоренский говорил не о реставрации как таковой, а рассматривал музеефикацию, как метафизический процесс, но применительно к физическим объектам.

Свои музееведческие идеи П. А. Флоренский высказал в статье «Храмовое действо как синтез искусств»¹, в которой он попытается осмыслить специфику восприятия интерьеров культовых зданий в первые послереволюционные годы. П. А. Флоренский настаивал на необходимости комплексного сохранения культурно-исторического наследия.

П. А. Флоренский обосновывает идею синтетичности интерьера культового здания. Каждое из произведений православного искусства должно восприниматься только в синтезе с остальными: в музейной среде полноценная жизнь культового памятника, с точки зрения П. А. Флоренского, невозможна². П. А. Флоренский не отвергает возможность создания музея-храма, как например, в статье «Троице-Сергиева лавра и Россия», где Флоренский говорит о том, что необходимо сохранить лавру в качестве самобытного «памятника русской духовной жизни XIV–XIX вв. в качестве живого монастыря-музея»³.

Идея музея-храма близка и для работ Н. Ф. Федорова⁴. В его исследованиях лежит идея «музея-храма», которая подчеркивает генетическое родство музея и храма. Ведь, по мнению Н. Ф. Федорова, храм и музей достаточно близки, но в своем изначальном смысле, т. е. храм, как и музей, выступают первыми изображениями мира.

Следом за статьей П. А. Флоренского появилась не менее важная статья А. С. Давыдовой⁵, где дается краткий исторический обзор музеефикации исторических памятников древнерусской архитектуры. Также, необходимо отметить, что в данной статье продемонстрированы этапы и специфика подготовки зданий к музейному показу. Также автор акцентирует внимание на роли и значении научной реставрации в обеспечении сохранности и экспонировании интерьеров.

Также необходимо рассмотреть работу Дукельского В. Ю. «Памятники истории и культуры в системе музейной деятельности»⁶, в которой исследуется аксиологическая модель механизма работы музейной экспозиции как канала музейной коммуникации. Автор статьи рассматривает музейный предмет прежде всего как объект ценностного восприятия, а музейную экспозицию в целом – как средство приобщения зрителя к аксиологии собственной культуры.

Заостренное внимание к этому вопросу обусловлено рядом сложностей, как например, использование правильных и безопасных методов реставрации, получение разрешения использовать религиозный объект как часть музейной экспозиции и т. д. Ученый мир призывает к интеграции науки и культуры для осуществления нового детального подхода к проблеме разработки новых, более эффективных методов музеефикации культовых памятников российского зодчества.

Говоря об опыте поддержания и восстановления культурного наследия в России, пожалуй, стоит начать с того, что на территории нашей страны главным объектом такой деятельности служила, в первую очередь, религиозная архитектура (всевозможные храмы и соборы, разбросанные по обширным землям), воплотившая в себе гений русского зодчества.

Необходимо отметить, что для России одним из первых примеров сохранения и реставрации памятников старины, является событие 1471 г., когда московский купец Василий Дмитриевич Ермолин, возглавил работы по возобновлению Георгиевского храма в городе Юрьеве-Польском (созружен в 1230–1234 гг. князем Святославом Всеволодовичем). Есть разница между реставрацией, поновлением, ремонтом, реконструкцией. В данном случае можно говорить о реконструкции, чем о реставрации, ведь Василий Дмитриевич Ермолин пытался воссоздать здание по обломкам, при этом, добавив новые детали к дизайну и самой конструкции храма.

Но говоря именно о музеефикации исторических памятников, о возникновении музейного дела, необходимо отметить деятельность Петра I, который рядом своих указов 1718–1722 гг. приказал собирать различные предметы, представляющие историческую ценность. В Петербурге по распоряжению Петра была организована «Фунсткамера», ставшая первым в России музеем, объединившим как исторические редкости, так и всевозможные иные раритеты. Подобного рода распоряжения характерны и для последующих десятилетий⁷.

К периоду второй половины XVIII в. относятся первые важные мероприятия, приближающиеся по своему характеру к реставрации. Екатерина отвергла проект Бажова по реставрации кремля и в связи с этим разобранные башни и участки стен были в 1783 г. вновь возведены в старых формах (конечно, с относительной точностью). Воссоздание стен и башен, несомненно, диктовалось желанием возратить целостность Кремлю, который был осознан современниками как важный исторический и архитектурный памятник⁸.

Реставрация наряду с консервацией являются наиболее важными видами музеефикации, поэтому в данной статье пристальное внимание направлено именно на историю реставрации русских культурно-исторических памятников.

Интерес к историческим памятникам провоцировал развитие реставрационной деятельности. Но первые попытки реставрации исторических объектов, в силу отсутствия полноценной исследовательской базы, были неудачными. Так, попытка реставрации Дмитриевского собора во Владимире (1193–1197), инициированная в 1834–1843 гг. Николаем I потерпела крах, так как руководивший реставрацией архит. Е. Я. Петров совершил грубую ошибку, удалив обстройки собора, являющиеся крайне ценными, как с точки зрения истории, так и со стороны общей стилистики собора.

При этом, некоторые элементы скульптурного убранства были заменены новой резьбой, что говорит об отсутствии у реставраторов начала XIX в. какой-либо исследовательской базы. При этом, важно отметить, что реставраторы того времени не понимали разницу между подлинником и реставрационным дополнением⁹.

Конец XIX в. – это время нового подхода к реставрационным работам. Так, при реставрации Успенского собора во Владимире И. О. Карабутов внес очень важное предложение – сравнить данные химического анализа разных растворов. Это был первый случай применения точных наук для повышения эффективности реставрационных работ.

Также необходимо отметить появление метода археологической реставрации, когда начали детально анализировать наслоения памятника, что и произошло во время реставрации В. В. Суловым с 1893 по 1900 г. храма Софии в Новгороде. Реставрация, как полноценный метод восстановления прежнего облика объекта, оформилась благодаря деятельности П. П. Покрышкина, который отреставрировал в 1902–1908 гг. церковь Спаса на Нередице в Новгороде.

Критики неоднозначно отнеслись к самой идее реставрации: «Что-то неуловимое и вместе с тем особенно нам близкое, после реставрации исчезло, и наоборот, выступили черты как будто чуждые Новгороду... Эта реставрация, которой предшествовали обмеры и исследования, своей точностью и строгой научностью далеко опередившая все предыдущие»¹⁰. Но эта оценка подчеркивает возросший профессионализм реставраторов, хотя сама реставрация и отвергается, как попытка разрушить прежнюю гармонию древних сооружений.

И все же XX в. – это время создания полноценной советской реставрационной школы, куда входили такие имена как: И. П. Машков, Ф. Ф. Горностаев, И. В. Рылский, Д. В. Милеев, Д. П. Сухов.

Организация Центральных государственных реставрационных мастерских, возглавляемых И. Э. Грабарем, стала важным событием для окончательного формирования и обоснования научных принципов реставрации. И. Э. Грабарь, как и Б. Н. Засыпкин, практиковал принципы археологической реставрации, последовательно, слой за слоем, изучая каждый фрагмент исторического объекта.

Как уже упоминалось ранее, одними из первых, кто высказался с новой оценкой в понимании памятника, были Н. К. Рерих и И. Э. Грабарь. Они указали на значимость неуловимых черт в теле каждого памятника, которые так легко нарушить, и которые создают целостный образ памятника, открывающий связь веков.

Необходимо отметить, что после распада СССР начался совершенно новый этап в развитии отечественного музееведения и музеефикации исторических памятников. Для многих государственных музеев новый период развития отечественного музейного дела обернулся своего рода «идейным кризисом» и неспособностью многих из них вписаться в новые условия¹¹. Проблема многих музеев заключалась в неспособности разработать новую концепцию, например, в плане понимания основной сути и значения музейной экспозиции и работы с ней. Раньше выстраивали экспозицию и вели работу согласно требованиям определенной профильной науки, но с конца 1980-х гг. большинство музеев отказываются от «научных» концепций.

Но помимо разработки научных концепций, необходимо было систематизировать и упорядочить весь имеющийся материал по охране памятников. Углубленное изучение теоретического и эмпирического материала по охране памятников было вызвано введением в конце 80 – начале 90 гг. XX в. в вузах страны новых специальностей «Музейное дело и охрана памятников» и «Музеология».

В связи с этим возникла необходимость в специальной учебной литературе по охране памятников. Одним из первых таких изданий было учебное пособие А. М. Кулемзина «Охрана памятников в РСФСР», вышедшее в 1992 г.¹² В этом пособии впервые был систематизирован исторический материал о развитии охраны памятников в России, начиная со средних веков и заканчивая современным периодом. В результате это пособие стало своеобразным катализатором активного развития музейного дела в сфере образования.

Таким образом, можно отметить, что 90-е гг. XX в. – это действительно новый этап в развитии отечественного музееведения, сопровождавшийся ростом интереса к собственной истории и желанием сохранить те исторические памятники, которые являются неотъемлемой частью российской истории и культуры.

В последнее десятилетие XX в. стали приобретать популярность музеи-заповедники¹³ и музеи-храмы, как примеры музеев недвижимых объектов. При этом, важно отметить, что именно в это время размывается граница между движимыми и недвижимыми объектами.

Современный мир – мир XXI в., характеризуется быстрыми темпами глобализации и всеобщей компьютеризации. Так, на сегодняшний день можно говорить о широком применении информационных технологий в процесс музеефикации исторических объектов. Сегодня многие сложнейшие компьютерные программы, способны не просто воспроизводить информацию, но и создавать трехмерные объекты, учитывать не только масштаб предполагаемого объекта, но и структуру ландшафта и особенности месторасположения объекта. Как, например, использование BIM – технологий информационного моделирования. Данная технология позволяет создать информационную модель «с целью восстановления утраченного наследия»¹⁴. Такие технологии необходимы для виртуальной реконструкции разрушенного объекта, чтобы охранить для будущих поколений память о нем.

С такой целью нередко создаются виртуальные музеи, где с помощью виртуальной экскурсии можно познакомиться с каким-либо недвижимым объектом (храмом, церковью, собором и т. д.). При этом, виртуализация выступает как новое слово в развитии музеефикации, помогая использовать технические средства в деле сохранения культурно-исторических памятников. Так, для создания виртуального объекта русского зодчества, используется методика информационного моделирования недвижимых объектов деревянной архитектуры. Здесь целесообразно применять «дискретную» методику моделирования¹⁵. Процесс создания модели в таком случае представляет собой аналог реального процесса возведения сруба – модель дома собирается поэлементно как конструктор. Для создания информационной модели использовалась программа «Autodesk Revit».

Таким образом, резюмируя все вышесказанное, можно отметить, что современные методы музеефикации наследия культового (религиозного) зодчества в России направлены на широкое применение новейших информационных технологий, при этом, продолжают использоваться и хорошо зарекомендовавшие себя традиционные методы, что говорит о совмещении традиций и новаций в сфере музеефикации исторических объектов.

Примечания

¹ Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Архитектура и строительство Москвы. 1988. № 6. С. 18–20.

² Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. М.: Этерна, 2012. 432 с.

³ Флоренский П. А. Указ. соч. С. 18–20.

⁴ Федоров Н. Ф. Музей, его смысл и значение // Сочинения. М., 1982. 671 с.

⁵ Давыдова А. С. Вопросы сохранения и использования интерьеров памятников древнерусской архитектуры в музейных целях // Вопросы охраны, реставрации и пропаганды памятников истории и культуры. М., 1979. С. 31–36.

⁶ Дукельский В. Ю. Памятники истории и культуры в системе музейной деятельности // Памятниковедение: теория, методология, практика. М., 1986. С. 98–107.

⁷ Реставрация памятников архитектуры: учеб. пособие для вузов / С. С. Подъяпольский, Г. Б. Бессонов, Л. А. Беляев, Т. М. Постников; под общ. ред. С. С. Подъяпольского. М.: Стройиздат, 1988. 264 с.

⁸ Там же.

⁹ Реставрация памятников архитектуры.

¹⁰ Грабарь И. Э. Особенности новгородского церковного зодчества. URL: <http://orthodox-book.ru> (дата обращения: 17.02.2017).

¹¹ Поправко Е. А. Музееведение: учеб. пособие. Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2005. 229 с.

¹² Кулемзин А. М. Охрана памятников в РСФСР: учеб. пособие. Красноярск: Изд-во Красноярск. гос. ун-та, 1992. 108 с.

¹³ Никишин Н. А. Естественнонаучные музеи // Российская музейная энциклопедия. М., 2001. Т. 1.

¹⁴ Аникеева С. О. Об опыте использования технологии BIM для музеефикации деревянных памятников архитектуры // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2014. № 1 (13). С. 31–36.

¹⁵ Козлова Т. И. Информационная модель недвижимого объекта культурного наследия как новый инструмент работы в музеефикационной практике // Вестн. Том. гос. ун-та. История. 2013. № 3 (23). С. 33–37.

А. В. Кораблева

Проблемы сохранения и музеефикации деревянного храмового зодчества: на примере мачтовых церквей Норвегии

Изучение мачтовых церквей Норвегии дает обширный научный опыт, поскольку их уникальная история не только иллюстрирует актуальные проблемы истории культуры, но и позволяет проследить становление и развитие методики сохранения объектов культурного наследия в Скандинавии. В статье также рассматриваются вопросы консервации и реставрации памятников деревянного зодчества в Норвегии.

Ключевые слова: Норвегия, мачтовые церкви, музеефикация, деревянное зодчество

Anastasia V. Korableva

Problem of preservation and museumification of wooden temple architecture: case of stave churches of Norway

The study of Norwegian stave churches gives a vast experience since its unique history does not only illustrate recent issues of cultural history, but also allows to trace formation and development of preservation methods for objects of cultural heritage in Scandinavia. The article also presents the problem of conservation and restoration of medieval Norwegian stave churches.

Keywords: Norway, stave churches, stavkirke, museumification, wooden architecture

Деревянные мачтовые церкви – ставкирки – получили свое название благодаря необычной форме собственной конструкции (от норвеж. stav – стойка, столб)¹: такие стойки поддерживают за счет распределения веса каркас здания.

О том, какую важную роль играл храм в жизни жителей средневековой Скандинавии, сообщает так называемая «Проповедь на освящение церкви»². Ее текст содержится в четырех списках, древнейший из которых датируется серединой XII в.³ (к этому времени относится возведение старейших ставкирок, например, в Урнесе, Каупангере, Хопперстаде, Хедалене, Луме и других регионах Норвегии). В трактате проводятся четкие параллели не только между архитектурной организацией здания и христианским учением, но также и догмой мироотношения самого верующего: так, церковный алтарь уподобляется Христу («Ибо как те дары, что мы приносим Богу, не будут освящены, если не поместить их над алтарем, так и деяния наши не будут приятны Богу, если они не будут совершаться из любви к Христу»⁴) и любви верующего, дощатый пол – это «скромные люди, те, кто снижает свою ценность и служат всему народу больше остальных, хотя все наступают на них»⁵, равно как и олицетворение покорности и терпения христианина, четыре угловых столба (те самые stavr) – это и символ четырех Евангелий («Ибо их учения есть самые крепкие опоры, поддерживающие все христианство»⁶), и олицетворение главных добродетелей верующего, «которые есть сильнейшая опора другим добрым деяниям»⁷.

Текст «Проповеди» является ключом к пониманию сложной организации деревянных мачтовых церквей и объясняет масштабность разvernувшегося храмового строительства уже на ранних этапах христианизации Скандинавии. Более того, «Проповедь» позволяет сделать вывод о стремлении к унификации и жесткой регламентации архитектурных форм с самого начала, итогом чего стала целая плеяда сходных по форме и конструкции церквей – ставкирок (всего их существовало более 900⁸). Влияние ставкирок на последующее развитие скандинавской архитектуры внушительно: так, мачтовые церкви породили своеобразный тип планировочной конфигурации (когда алтарный объем меньше и даже уже нефа)⁹. Храмы такого типа многие столетия возводились в Норвегии, а также в некоторых частях Исландии (реконструированный по археологическим находкам комплекс в Стенге). Такая же конфигурация сохраняется и в каменном строительстве последующих эпох (церкви в Тальгье, Йиске, Тронденесе и др.).

Однако в течение нескольких веков отношение к ставкиркам было сугубо утилитарным: конструкции перестраивались как на волне Реформации, пришедшей в XVI в. в Норвегию через Данию, так и позже в связи с нуждами прихода. Так, например, ставкирка из Хегге (датируется XIII в.) перестраивалась несколько раз и теперь своим экстерьером существенно отличается от «ровесниц» из Боргунда (сохранила наиболее аутентичную структуру) или даже Эйдсборга

(эйдсборгская ставкирка так же, как и церковь из Хегге, была удлинена с изменением изначальной планировки, но сохранила внешнее убранство). Иной пример представляет ставкирка из Рейнли. Хотя поперечная стена, разделявшая наос и хор церкви, была демонтирована, в целом эта ставкирка сохранила аутентичную конфигурацию, что выделяет ее на фоне остальных церквей: дело в том, что любые поновления, связанные как с культурно-этическими, так и с чисто утилитарными нуждами, нередко меняли всю планировку здания. С этой точки зрения показателен пример ставкирки из Гарму: после увеличения хора, демонтажа галереи, пристройки башни и последующего добавления срубного трансепта церковь полностью переменила изначальную конфигурацию. Наконец, распространенной практикой было перенесение элементов из одной постройки на другую: так, знаменитый портал дошедшей до нас ставкирки из Урнеса заимствован из разрушенного комплекса (так называемый Урнес II), бывшего ранее на месте нынешней церкви¹⁰.

Итогом сугубо рационалистического подхода, который несколько столетий практиковался в отношении мачтовых церквей, стало исчезновение десятков храмов и кардинальное изменение многих оставшихся. Осознание необходимости профессионального изучения и сохранения ставкирок пришло лишь в начале XIX в. на волне роста народного самосознания (обращение к собственным историческим памятникам обуславливалось в том числе и стремлением норвежцев подчеркнуть свою самобытность на фоне притязаний более развитых соседей – Швеции и Дании)¹¹. Первым, кто обратил внимание на обветшалые, находящиеся в то время в плачевном состоянии мачтовые церкви родного края, был художник Йохан Кристиан Даль: в 1837 г. он начал публиковать свои рисунки экстерьеров и интерьеров, порталов и предметов утвари из ставкирок в Урнесе, Хеддале и Боргунде¹², а «в начале 1840-х он выдвинул и реализовал идею разборки и переноса церкви из местечка Ванг в резиденцию прусского короля Фридриха Вильгельма IV, что предвосхитило концепцию будущих музеев под открытым небом»¹³. Купленное Далем здание длительное время «путешествовало» по Европе, пока наконец не было окончательно установлено в Польше, где и находится по сей день. Наконец, в 1844 г. по инициативе художника было создано Общество по сохранению древних памятников (Fortidsminneforeningen), которое до сих пор остается ведущим негосударственным объединением по охране и сохранению архитектурного наследия Норвегии¹⁴.

Тем не менее во времена Даля масштабы утрат были катастрофическими: так, к середине XIX столетия осталось лишь 60 ставкирок, а после закона 1851 г. о реорганизации церквей под нужды прихода некоторые из них были разобраны¹⁵. Наконец, уже в 1880-х гг., когда ведущим представителям норвежской интеллектуальной элиты удалось доказать важность мачтовых церквей как памятников исторического культурного наследия, начался обратный процесс, направленный на сохранение и реставрацию уцелевших храмов. Так, энтузиасты той эпохи собирали не только образцы народного искусства и предметы быта, но и выкупали сохранившиеся постройки: к примеру, в 1867 г. один норвежец перенес на свои земли под Осло постройки старой сельской усадьбы¹⁶, а в 1881 по указу Оскара II близ королевской резиденции «Конгсгарден» под Осло разместили ряд исторических деревянных построек. Сюда же в 1884 г. по проекту Н. Николайсена переместили ставкирку из Гула¹⁷. Такие коллекции стали основой многих музеев нового типа – музеев под открытым небом¹⁸. К примеру, уже в 1894 на основе коллекции Оскара II был учрежден Норвежский народный музей, в котором до сих пор находится мачтовая церковь из Гула.

Однако процесс сохранения деревянного зодчества прошлых веков не шел гладко: недостаточная изученность археологического материала и многочисленные перестройки зданий, спор о том, какой именно облик здания восстанавливать (вид изначальной постройки без поздних наслоений или же результат неоднократных перестроек) вкупе с популярными тогда архитектурными веяниями (и практикой стилистических поновлений) привели к весьма противоречивым результатам реставрации ставкирок. Так, в 1880-х гг. П. Бликс, в то время ведущий архитектор-реставратор Норвегии, занялся восстановлением ставкирки в Хопперстаде, но не удовлетворился одним лишь приведением в надлежащее состояние сохранившихся частей церкви, а решил дополнить основной объем башенкой, галереями и полуциркульным обходом-амбулаторием, добавив также на коньки кровли декоративные элементы в виде драконьих голов; уже упомянутый Н. Николайсен провел, по выражению Ходаковского, «стилистическую» реставрацию церкви из Гула¹⁹. Хотя у современных исследователей подход предшественников вызывает противоречивые мнения, такое внимание к заброшенным до того на многие столетия ставкиркам стало значимым явлением культурной жизни Норвегии конца XIX в.

На протяжении XX в. разворачивался процесс профессионального и разностороннего изучения памятников деревянного зодчества, было получено большинство известных на сегодняшний день археологических сведений и данных дендрохронологического анализа. Несмотря на это, все еще имели место противоречивые с научной точки зрения попытки реставрации, как, например, восстановление Хедаленской ставкирки в 1902 г., сопровождавшееся также и перестройкой здания, или обновление церкви в Гripe в 1930–1932 гг., лишенное бытовавшего ранее «романтического увлечения национальным средневековьем» и не соответствующее аутентичным экстерьером ставкирок²⁰. Кроме того, в начале века вновь получил распространение утилитарный подход (в качестве примера можно привести радикальные изменения фасадов ставкирки из Рульдаля в 1915–1917 гг., в результате чего удалось укрепить стены здания в ущерб историческому облику). Однако к концу столетия норвежское сообщество взяло ориентир на дальнейшее сохранение исторического облика зданий (по этой причине сейчас ведется полемика о возвращении поновленным в первой половине XX столетия ставкиркам их исторического вида, а также поднимается вопрос о повторном проведении реставрации в видоизмененных в конце XIX в. церквях в соответствии с полученными сведениями).

Проблема возвращения исторического облика перестроенным церквям не всегда является вопросом эстетики и точки зрения: нередко приходится учитывать и то, каким целям теперь служит здание. Так, если экспонируемая сейчас в норвежском народном музее ставкирка из Гула является предметом музейной коллекции (т. е. используется в качестве экспоната, без сохранения культовых функций), то сопоставимая с ней по возрасту ставкирка из Хедалена до сих пор является действующей, связанные с ней вопросы решаются местной епархией (за исключением реставрации, которой занимается Департамент по вопросам культурного наследия), а возвращение церкви к историческому облику затрудняется тем, что аутентичная постройка не сможет вместить прихожан (по этой причине церковь и была некогда перестроена).

На сегодняшний день из более чем 900 ставкирок на территории Норвегии сохранилось лишь 28²¹. Учтя опыт предыдущих поколений и основываясь на современных методах консервации и реставрации памятников культурного наследия, в 2001 г. Департамент по вопросам культурного наследия приступил к реализации «Программы сохранения ставкирок», завершившейся в 2015 г.²² По заявлению департамента, «28 (сохранившихся. – А. К.) ставкирок – важнейший вклад Норвегии в мировую архитектуру, а также старейшие из сохранившихся в стране деревянных построек. Это уникальное в европейском контексте явление, в первую очередь отображающее наш вклад в международную историю зодчества. Ценность ставкирок – не только в самих постройках. Это и ценные детали культурного ландшафта, показывающие также, где ранее проходили основные транспортные пути и как использовали местность»²³.

Итак, признав ставкирки, их архитектурный облик и культурный ландшафт вокруг неоспоримой исторической ценностью, норвежские исследователи лишь в XXI в. предприняли попытку реализации централизованной и последовательной программы сохранения мачтовых церквей. При этом, однако, организаторы программы отмечают, что их деятельность направлена не только и не столько на восстановление ставкирок, сколько на привлечение внимания к проблеме их сохранения, а также популяризации их как уникальных исторических комплексов (в том числе с целью поддержания экономики региона)²⁴. Главным образом Департамент заботится о сохранности материалов (т. е. дерева и покрытий), из которых построены ставкирки (необходимо периодическое предотвращение гниения и рассыхания)²⁵.

Тем не менее вопрос о проведении новых реставраций или отказа от них до сих пор является актуальным для культурного сообщества, и связан он в первую очередь с трудностью интерпретации исторического облика церквей. Данная проблема осложняется ввиду того, что многие комплексы до сих пор служат своим изначальным целям, а значит, находятся в ведении прежде всего епархии и прихода. Несмотря на то, что использование ставкирок в качестве мест отправления культа фактически делает невозможным проведение масштабных реставрационных работ по возвращению храмам их аутентичного облика (ведь тогда бы некоторые церкви пришлось перестраивать, так что они не смогли бы вместить всех прихожан, а некоторые – лишать относительно поздних предметов интерьера, необходимых для проведения служб), они представляют собой значимый пример объектов культурного наследия, сохранивших свои первоначальные функции. С точки зрения музеологии изучение ставкирок Норвегии дает обширнейший опыт, поскольку уникальная история зданий (одни стали музеями под открытым небом, другие были разобраны, и только их части попали в музей, третьи остаются *in situ* и выполняют те же функции, что и 500–700 лет назад) позволяет проследить и сопоставить методику сохранения и актуализации объектов культурного наследия в целом.

Примечания

- ¹ Ходаковский Е. В. Деревянное зодчество Скандинавии: учеб. пособие. СПб.: СПбГУ, 2011. С. 15.
- ² Ходаковский Е. В., Цикорева П. Н. «Проповедь на освящение церкви» как источник по средневековой деревянной архитектуре Северной Европы // Деревянное зодчество: нов. материалы и открытия. СПб.: Коло, 2015. Вып. 4. С. 20.
- ³ Там же. С. 9.
- ⁴ Там же. С. 21.
- ⁵ Там же.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Там же. С. 22.
- ⁸ Ходаковский Е. В. Деревянные мачтовые церкви средневековой Норвегии. СПб.: Аврора, 2015. С. 224.
- ⁹ Ходаковский Е. В., Цикорева П. Н. Указ. соч. С. 13.
- ¹⁰ Jensenius J. H. Research in medieval Norwegian wooden churches, relevance of available sources // Nordisk Arkitekturforskning. Oslo, 2000. С. 10.
- ¹¹ Шмелев В. Г. Музеи под открытым небом: учеб. пособие. Киев: Наук. думка, 1983. С. 18.
- ¹² Dahl J. C. Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den innern Landschaften Norwegens. Dresden, 1837.
- ¹³ Ходаковский Е. В. Деревянные мачтовые церкви средневековой Норвегии. С. 28.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Шмелев В. Г. Указ. соч. С. 18.
- ¹⁷ Hurt D. R. Agricultural museums: a new frontier for the social sciences // The History Teacher. 1978. Vol. 11, № 3, May. P. 368.
- ¹⁸ Шмелев В. Г. Указ. соч. С. 41.
- ¹⁹ Ходаковский Е. В. Деревянные мачтовые церкви средневековой Норвегии. С. 127.
- ²⁰ Там же. С. 214.
- ²¹ Fortidsminneforeningen. URL: <http://riksantikvaren.no> (дата обращения: 17.02.2017).
- ²² Там же.
- ²³ Там же.
- ²⁴ Там же.
- ²⁵ Haake L. Waterlogged and dry wood: a comparison between conservation methods // Conservation and restoration of cultural heritage / Univ. of Amsterdam. Amsterdam, 2014. 2 Nov. P. 1–7. URL: <http://conservation-restoration-training.nl> (дата обращения: 17.02.2017).

И. И. Сафронова

Частный художественный музей в контексте современной отечественной культуры: на примере Музея им. Олега Манюкова

Статья посвящена одному из представителей неофициального советского искусства: Олегу Григорьевичу Манюкову (1934–1981). Она дает краткий обзор его творческого пути и этапов посмертной популяризации творчества художника. На примере проекта Музея им. Олега Манюкова в дер. Косохново автор стремится показать общие тенденции развития частных художественных музеев и определить их социокультурное значение.

Ключевые слова: частный художественный музей, ленинградский андеграунд, неофициальное искусство, Олег Манюков, Газаневская культура

Ingrid I. Safronova

Private art museum in context of contemporary national culture: on example of Oleg Manyukov's Museum

This article is devoted to Oleg G. Manyukov (1934–1981), who was one of the representatives of the non-official Soviet art. The article gives an overview of his career and posthumous stages promotion of the artist's work. On the example of the Museum of Oleg Manyukov's project in the village Kosohnovo the author aims to show the general trend of the development of private art museums and determine their socio-cultural significance.

Keywords: private art museum, Leningrad underground, non-official art, Oleg Manyukov, Gazanevskaya culture, artist's wife, countryside museum

Конец 1950-х – 1960-е гг. стали переломными для советского искусства. Это время зарождения неконформизма в искусстве. Именно тогда воедино сошлись все события, чтобы дать платформу для появления неофициального искусства. Желание художников избавиться от шаблонности, приветствуемой цензурой и замкнутой академичностью, привело к появлению новых принципов художественного восприятия, и, как следствие, возможности художественного поиска. Все это произошло не безосновательно: после знаменитого XX съезда партии в 1956 г. в культурной прослойке общества родились надежды на его развитие и демократизацию, восстановление подлинных реалистических традиций в искусстве и возможность большего художественного раскрепощения. Уже в конце 50-х в крупных столичных музеях состоялись первые выставки, посвященные западным художникам первой половины XX в.: Пабло Пикассо, Джексону Поллоку и др.¹ Однако события, произошедшие шесть лет спустя 1 декабря 1962 г., когда генсек Н. Хрущев посетил выставку в Манеже, посвященную 30-летию Московского Союза Художников, произвели на мир советского искусства обратное действие: произошло, так называемое «закручивание гаек». Генсеку выставка пришлась не по душе, события этого, переломного для развития советского творчества, дня, как выяснилось позже, произвели на свет одно из ярчайших явлений мирового искусства – культуру андеграунда или неконформизм. Собственно, мир искусства условно разделился на два лагеря: тех, кто хотел выставляться и готов был ради этого идти на серьезные компромиссы с государством, и тех, кто жаждал свободы самовыражения как отправной точки любого творчества вообще. Представители последней группы и стали впоследствии «подпольными художниками». К сожалению, формат данной работы не предполагает углубленного развития этой темы, поэтому автор ограничивается только упоминанием событий, ставших плодородной почвой для становления Олега Григорьевича Манюкова (1934–1981), как графика и живописца, а также первооткрывателя новой техники в изобразительном искусстве.

О. Г. Манюков родился в Псковской области. О судьбе художника и его семьи в военные годы известно немного. В 1950-х гг. будущий художник обучался в Демидовском художественном училище ЛХГПУ № 2: мастерская Е. Антиповой и В. Тетерина. По окончании училища Олег Григорьевич отправился в армию, где во время службы на территории Латвии познакомился со своей будущей женой Людмилой Павловой. 1960-е – начало 1970-х гг. стало временем становления О. Г. Манюкова, как самобытного художника. В этот период он вместе с женой поступает в Университет им. Герцена: мастерская Л. Кабачека, В. Серова; получает возможность писать в собственной мастерской и ведет активный внутренний поиск своего стиля. Будучи близко знаком с такими яркими представителями

андеграунда, как М. Шемякин, А. Арёфьев и многими другими, О. Г. Манюков входит в число организаторов первых выставок художников-нонконформистов. На 60-е гг. приходятся и эксперименты художника с фактурной живописью – изобретение нового вида левкаса под основу для живописи на холсте стало ключевым отличием работ Олега Манюкова от работ других художников того времени. Неожиданные композиции и сочетания, казалось бы, несочетаемых материалов, – свой неповторимый стиль художник будет прорабатывать и шлифовать до конца своих дней.

Всю жизнь, как художник, Олег Манюков жил «на обочине официального искусства»². Он отвергал его. И оно в ответ не жаловало его. Разумеется, подобные жизненные ситуации накладывают серьезный отпечаток на мировосприятие и интерпретацию окружающей действительности, что для художника, в первую очередь, отражается в его полотнах. Сегодня работы О. Г. Манюкова находятся в собраниях многих коллекционеров, как отечественных, так и зарубежных, и в экспозициях и фондах крупных мемориальных музеев, например, во Всероссийском музее им. А. С. Пушкина и в Старорусском музее им. Ф. М. Достоевского. Но признание пришло к О. Г. Манюкову посмертно, и полностью благодаря стараниям его вдовы, Людмилы Павловны. Дело в том, что для поколения Олега Манюкова, которое поверило «оттепели», чрезвычайно показательным и шокирующим, оказалась реакция Н. С. Хрущева на искусство, представленное на уже упомянутой выставке в Манеже. Ответом на сложившуюся ситуацию стал уход творческой интеллигенции в сферу личного начала. Общее настроение народа в те годы выразило творчество Б. Окуджавы, Н. Матвеевой, позже театров «На Таганке», «Современника», В. С. Высоцкого³. Главным для героев того времени было отчетливое понимание неповторимости, уникальности каждого человека и собственного творческого «Я». В своей книге «Герои ленинградской культуры, 50–80-е гг.» Л. Скобкина справедливо отмечает, что, не смотря на «поднадзорность» и бедность граждан в те годы, они имели роскошь образованности, богато проводили досуг и имели огромное количество увлечений⁴. Так, неумная энергия амбициозной и образованной творческой молодежи вылилась в феномен под названием «андеграунд».

Путь О. Г. Манюкова как художника подробно описан в книге «Между Сциллой и Харибдой: судьба и муза художника О. Г. Манюкова»⁵, изданной силами и средствами его вдовы Людмилы Павловны Манюковой. Последняя посвятила своему мужу, в прямом смысле слова, всю жизнь: сначала, поддерживая супруга в тяжелые времена становления и развития его таланта⁶, потом, после его трагической кончины, своими силами организовывая именные выставки произведений мужа, как на родине, так и за рубежом (Франция, Австрия, Германия). Но главной данью памяти таланту любимого мужа стало для Людмилы Павловны создание посвященного ему музея. В Пушкиногорском районе Псковской области, по соседству со всемирно известным Государственным мемориальным историко-литературным и природно-ландшафтным музеем-заповедником им. А. С. Пушкина, в лесном массиве притаилась крохотная, но исторически значимая для данной территории деревня Косохново. Она находится в границах территории заповедника, в глубине леса, в одном километре от Михайловского. Эта земля была, столетия назад, подарена Петром Великим за примерную службу стрелцу Косохнову. С течением времени деревня стала одной из шести, принадлежавшей Надежде Осиповне – матери поэта. Здесь прадед Александра Пушкина, Иосиф Абрамович Ганнибал, решил построить свою усадьбу и назвать ее «Генварская». Деревня Косохново расположена в 12 км от усадьбы Тригорское, владелица которой П. А. Осипова-Вульф была близким другом поэта. В русскую культуру она вошла и как создательница первого музея в России, посвященного жизни и творчеству А. С. Пушкина.

Деревня Косохново – это не только место с богатой историей, но и место, где большую часть жизни вдохновлялся и творил О. Г. Манюков. Исторически так сложилось, что родословная обоих супругов Манюковых проистекает именно из Псковской области. Тем более значительно и знаменательно становится создание музея им. О. Г. Манюкова на территории исторической родины художника.

Здание под нужды музея Людмила Павловна начала возводить в 2007 г. на месте сгоревшего дома ее дальних родственников (после Великой Отечественной войны из родных у Людмилы Павловны осталась только родственница по материнской линии, проживавшая с мужем в дер. Косохново, где Людмила Павловна и Олег Григорьевич проводили много времени). Благодаря наличию высшего художественного образования, Людмила Павловна самостоятельно спроектировала здание музея. Оно представляет собой небольшую двухэтажную бревенчатую постройку усадебного типа с высоким крыльцом и балконом, а также крытой платформой, с двух сторон примыкающей к дому. Так как главной целью вдовы художника является воссоздание атмосферы домашнего уюта, покоя и умиротворения, а также эстетической гармонии природы и искусства, музей в данном случае вы-

ступает не как место для «консервирования» предметов искусства, а как открытое синкретическое пространство, где можно насладиться силой искусства, спокойствием природы и гостеприимством хозяйки. В здании музея располагаются следующие помещения: прихожая (по совместительству – раздевалка), экспозиционные залы на двух этажах, кухня, туалет. Большой зал с камином (для которого предусмотрена температурная и влажностная регулировка, чтобы избежать нанесения вреда картинам) на первом этаже полностью посвящен творчеству Олега Григорьевича. Помещение на втором этаже отведено под акварели Людмилы Павловны. А кухня, обустроенная по деревенским канонам, является местом, где посетитель, после знакомства с экспозицией, может расслабиться и побеседовать с хозяйкой за чашкой чая.

Но создание частного художественного музея на столь труднодоступной территории вызывает много сложностей. Находясь между двух столиц: в 700 км от Санкт-Петербурга и 850 км от Москвы, рядом со знаменитым музеем-заповедником, но, по сути, в глухом лесу, куда ведет только одна грунтовая дорога, к тому же размываемая ливневыми дождями, а зимой вовсе недоступная для легковых автомобилей – казалось бы, музей вряд ли будет иметь жизнь и полноценно функционировать. Однако реалии показывают, что это мнение ошибочно. Официально музей еще не открыт (открытие планируется на лето 2017 г.), но до конца сформирован план экспозиции, не все полотна находятся на своих местах. Тем не менее, музей, еще не получив официального статуса такового, уже принял несколько десятков посетителей.

Цель музея: познакомить посетителя не просто с творчеством художника, а с его личностью в философском контексте единства природы и человека. Вдовой Олега Манюкова, Людмилой Павловной, концептуально не предусмотрено большого количества посетителей. Данный музей не может стать центром широкой популяризации творчества О. Г. Манюкова, так как находясь на отдаленной от мест скопления туристов, территории он имеет характер камерного мемориального музея, символически играя роль посмертного памятника таланту любимого человека, являясь своеобразным подарком жены мужу. Тем не менее, нельзя недооценивать значение данного музея по следующим причинам. Не смотря на удаленность от крупных городов и неразвитую инфраструктуру, Пушкинские Горы и прилежащие территории можно назвать местом паломничества туристов и точкой сбора творческих людей. Музей-заповедник «Михайловское» является центром притяжения туристов со всех уголков России и из зарубежья. А недавно открывшийся в пос. Березино дом-музей С. Довлатова является еще одним подтверждением непрерывного культурного развития данного региона. Также, Л. П. Манюкова активно сотрудничает с Театральным Фестивалем ЛИК, который проводится в Пушкинских Горах каждый август в течение уже 14 лет. Уместно сказать несколько слов об этом мероприятии. ЛИК–2 находится вблизи от села Михайловское и является важным творческим дополнением к работе Заповедника «Пушкинские Горы». Бывший кордон лесников стал культурным центром. Учредители лаборатории исходят из того, что культурный потенциал этих мест не исчерпывается деятельностью государственного музея-заповедника А. С. Пушкина. Одной из культурных ниш, которую заняла «Лаборатория искусств», является неформальный и нетрадиционный подход к пониманию и освоению современной культуры. Основная форма работы комплекса – лаборатория-семинар, в которой творческие деятели разных жанров обмениваются опытом, демонстрируя результаты своей работы друг другу и широкой публике во время Фестиваля. В течение первой недели августа территория кордона превращается в площадку non-stop-performance. Объекты художественного творчества, выставленные для публичного обозрения на территории всего комплекса, в том числе и под открытым небом (напр. эскизы к спектаклям, элементы декораций, мастер-классы), доступны публике в течение светового дня. Будучи одним из основателей данного мероприятия, Людмила Павловна каждый год в рамках Фестиваля проводит курс лекций, посвященный творчеству мужа. Это один из способов популяризации Музея им. Олега Манюкова: после лекции обязательно появляются желающие посетить его.

В дальнейшем, уже после официального открытия музея, при грамотном маркетинговом построении существует возможность получения музеем достаточно известности. Соответственно, являясь некоммерческим проектом, он получит необходимое количество посетителей и выполнит главную функцию, заложенную его основательницей: функцию проводника из мира обыденности в мир гармонии и искусства.

Музей им художника О. Г. Манюкова, выступая в качестве института общественной памяти⁷, выполняет не только основную функцию любого музея, документирование, но в первую очередь, посредством особого построения экспозиционного пространства, является носителем коммуникативной функции⁸: связь с внутренним миром художника, пространством и временем, в которых он существовал и творил.

Частные художественные коллекции собираются по движению души, духовным интересам, несут отпечаток личного вкуса собирателей. В то же время многообразие видов и множество своеобразных концептуальных воплощений малых музеев не позволяют систематизировать их экспозиционные решения⁹. Возможно, это и не нужно, скорее, следует рассматривать этот вопрос с точки зрения музейной коммуникации. Например, когда направленность работы музея смещается с потребности эмоционально и физически удовлетворить массового посетителя, на необходимость угодить индивидуальности – что и составляет главную идею Музея О. Г. Манюкова. Такое смещение, очевидно, свидетельствует о возрастании роли посетителя в коммуникации с музейным предметами. Тем не менее, с этим связаны и определенные проблемы, как то необходимость поиска новых досуговых форм, расширения и углубления коммуникационной составляющей, необходимость по-новому раскрыть предмет.

Роль частных музеев художественного профиля для малых городов имеет большое значение в развитии музейного туризма, даже если частный музей изначально является крохотной частью большего музейного комплекса. В небольших, имеющих свою неповторимую историю, населенных пунктах, именно такие музеи становятся центрами «культурного туризма»¹⁰. А когда дело касается такого многогранного и, до сих пор, мало изученного явления, как ленинградский андеграунд, такое, пусть еще точечное, но распространение информации о представителях этой культуры поспособствует не только увеличению заинтересованности данной темой у аудитории, но и дальнейшему углубленному изучению темы, что позволит раскрыть еще немало имен художников, как это произошло с О. Г. Манюковым.

Примечания

¹ Флорковская А. К. Художники «другого искусства» и «живопись действия» Дж. Поллока // Вестн. славян. культур. 2013. Вып. 2. С. 81–94.

² Манюкова Л. П. Между Сциллой и Харибдой: судьба и муза худож. О. Манюкова. СПб.: Серебряный век, 2004. 208 с.

³ Оттепель и шестидесятые: рождение андеграунда. URL: <http://arzamas.academy> (дата обращения: 17.02.2017).

⁴ Скобкина Л. Герои ленинградской культуры, 50–80-е гг. СПб.: Тетра, 2005. 256 с.

⁵ Манюкова Л. П. Указ. соч.

⁶ Там же. С. 183.

⁷ Музейное дело России / под ред. М. Е. Каулен, И. М. Коссовой, А. А. Сундиевой. М.: ВК, 2005. С. 24.

⁸ Юренева Т. Ю. Музееведение: учеб. для высш. шк. М.: Акад. проект, 2006. С. 336.

⁹ Там же. С. 24.

¹⁰ Романчук А. В. Музейный туризм: учеб.-метод. пособие. СПб.: СПбГУ, 2010. 46 с.

А. А. Ахвердян

Изучение и экспонирование объектов археологического наследия

За время существования археологии как научной дисциплины сложились методы поиска и интерпретации древних артефактов. В то же время методы экспонирования долгое время воспринимались лишь как иллюстрация научного знания. Развитие форм и методов экспонирования археологического наследия, опирающееся на научные методы интерпретации, должно также учитывать их эстетическую выразительность древних памятников.

Ключевые слова: археологическое наследие, типологический метод, вещеведение, экспонирование

Artem A. Akhverdian

Study and exhibition of objects of archaeological heritage

During the existence of archeology as a scientific discipline developed research methods and interpretation of ancient artifacts. At the same time, methods of exposure for a long time perceived only as an illustration of scientific knowledge. Development of forms and methods of exposure of the archaeological heritage, based on the scientific method of interpretation must also take into account their aesthetic expressiveness of ancient monuments.

Keywords: archaeological heritage, typological method, study of things, displaying

Археология в современном значении является относительно молодой наукой. В ней еще достаточно белых пятен, недоработанных методов и нерешенных проблем. Кроме данных недостатков не следует забывать и об экспонировании археологических памятников. Выставляемые экспонаты должны быть отобраны и показаны не только строго соответствуя научным требованиям, но так же быть аттрактивными и апеллировать к эмоциональному и образному восприятию зрителя. Просто демонстрируя «ряды вещей», особенно множество практически не различимых между собой ржавых фрагментов металлических предметов, мы не сможем обеспечить должную заинтересованность большинства посетителей экспозиции. Автор книги «введение в вещеведение», Ю. Л. Щапова поясняет недостатки методов, использовавшихся и использующихся в прежние времена и на сегодняшний день.

Исследователь каждый раз получает, использует и фиксирует исключительно ту часть информации из вещи, которая необходима ему для решения его конкретной задачи в данный момент. При этом он не обращает внимания на остальную часть информации о вещи. Приходится всякий раз снова и снова рассматривать одну и ту же вещь, для получения ответов на конкретные вопросы. Подобной информации накапливается такой объем, что дальнейшее развитие в изучении вещей возможно только при условии соблюдения правил в сборе и хранении этих вещей.

Изучение всех древних вещей проводят по ставшему классическим типологическому методу. Стоит отметить, что и данный метод и проблемы, решаемые с его помощью, нуждаются в уточнении. Большое количество методологических подходов, теорий и приемов, принятых для изучения современного вещного мира оказались полезными для изучения древнего вещного мира. Главной целью изучения вещей является умение отличать их по функции, происхождению, времени бытования, времени и месту изготовления. Данной информации считается достаточно в случае изучения вещи, принадлежащей археологическому комплексу¹.

С 1989 г. на кафедре археологии МГУ им. М. В. Ломоносова существует семинар «Морфология древностей». Участники данного семинара провели большую критическую и экспертную работу, по итогам которой были созданы программы описания древних вещей, испробованы исследовательские алгоритмы, подготовлены три выпуска «морфологии древностей», написаны десятки статей и шесте кандидатских диссертаций.

Перед тем, как перейти к разговору о вещеведении как таковому, Ю. Л. Щапова описывает типологический метод и его развитие в течение его существования, так как он является основным в изучении вещей в историко-культурном контексте.

Типологический метод предполагает внимание к форме, декору, материалу, функции и месту существования. Естественно, даже при изучении вещи типологическим методом не всегда учитывают все его требования, ограничиваясь необходимыми в данный момент. Типологический метод

был придуман в археологии в конце XIX в. для создания культурно-исторической классификации древностей, взятых в нешироких географических пределах². Данный метод в археологии не только усложнился, но и оказался приспособленным к решению многих новых задач.

Городцов В. А. создал отечественный вариант типологического метода в археологии. Он стал относить к одному типу предметы более или менее близкие по форме. «Типологический метод ведет к выяснению закономерностей развития индустриальных явлений и раскрытию их истинного смысла путем классификации. В основу типологической классификации положен тип, понимаемый как собрание предметов, схожих по значению, веществу и форме»³. Городцов настаивал на том, что необходимо добиваться идеально чистых делений и избегать категорий и типов, который в свою очередь объединяют другие категории или типы. Термина «класс» в вариации Городцова нет, под классом он предполагал и категорию и группу и отдел и тип, Описание более высшего класса должно быть введением к описанию более низшего класса.

П. П. Ефимено и А. В. Арциховский добавили несколько нововведений и изменили тем самым содержание типологического метода, он стал приспособлен для изучения вещей⁴. Таким образом, на основе типологического метода возникла пара методов археологического исследования: первый – для изучения отдельной культуры, второй – древних вещей. В итоге следующих преобразований метода его сфера применения была увеличена. Стало возможно изучать не только вещи в целом, но и отдельные их элементы и детали. В типологический ряд стали объединять не только некоторое число вещей, близких по форме, но и конкретные вещи.

Из вышесказанного следует, что использование типологического метода как основного не позволяет в полном объеме извлечь из исследуемой вещи всю возможную информацию. В качестве альтернативного и более подходящего для изучения, описания и классификации вещей метода, Ю. Л. Шапова приводит в пример новый – вещеведение.

Вещь – изделие, орудие труда, объект купли-продажи, полезная утварь, она вписана в повседневный быт, праздничный и торжественный ритуал, а так же в криминальную сферу. Археология руководствуется высокой целью в изучении древних вещей – она пытается восстановить то время, когда люди не владели письмом и умением читать. Как бы наука археологии не развивалась и не расширяла свои научные интересы, применяла новые методы и технологии исследования, главным объектом ее изучения остаются древние вещи. Под вещью в данном случае понимается не вещь в собственном смысле слова, это и постройки и комплексы сооружений и фортификационные элементы города и т. д., искусственно созданные и являющиеся результатом человеческого труда.

Форму, способ изготовления и материал вещи можно назвать «тремя китами» вещеведения. Иными словами это морфология, технология и химический состав. Археолог не должен сам проводить физические и химические анализы, но обязан уметь разбираться в них и правильно использовать их результаты.

Использование оптических приборов и разного вида анализов заметно расширили глубину и точность видения изучаемого предмета. Не стоит забывать, что так же для расширения объема знаний, получаемых о предмете, необходимо использовать теории, разработанные в других науках, так как внешнее несходство еще не означает отсутствия между ними родства. Древние вещи изучаются различными специалистами: археологами, этнографами, дизайнерами, технологами. Кроме изучения древних вещей при помощи нового метода вещеведения, необходимо было составить программу описания этих вещей согласно строгому алгоритму действий.

Если смотреть с точки зрения информатики, то древние вещи следует изучать как хранилище, носитель информации о своем создателе, а так же рассматривать связи с различными системами, в которых они функционировали. Не всегда место изготовления вещи совпадает с местом, где она была найдена и где она была известна. Информация о древней вещи или их совокупности разделяют на две части. Первая – это информация, касающаяся места нахождения, числа находок, материала, размеров, формы и декора. Вторая включает в себя представления о функции, технике изготовления предмета, о значащих ассоциациях.

Информация о древних вещах предоставляется в двух видах. В словесной, свободной форме обозначается название памятника, место находки, культурно-историческая принадлежность. Второй вид – графически-образный; следует отметить, что описание конструкции, технологий изготовления, формы и декора предмета требует использования особого языка.

Хронология является так же важной и обязательной характеристикой вещей, однако существует рядом с вещеведением, а не внутри него. Возможно, что хронология древностей в будущем обретет статус вспомогательной археологической дисциплины, так же, как хронология, нумизматика и прочие являются вспомогательными историческими дисциплинами.

Описание так же является важной целью науки, как и объяснение процессов и явлений на основе их изучения. Ж. К. Гарден с соавторами создал новое научное направление – дескриптивную (т. е. описательную) археологию. Определились принципы работы с вещами, такие как ориентация, сегментация и дифференциация. Например, на рисунках стрелы и копья стали изображать острием вверх, а ножи – лезвием вниз, у сосудов указывался венчик, горло, тулово и т. д., различались формы бус по степени выпуклости или вогнутости.

По самым строгим меркам, описание должно быть полным, точным и кратким. Как уже говорилось, исследователь использует и изучает только тот сегмент информации, который необходим ему для исследования. Оставшаяся часть информации теряется. Необходимо осознать эту проблему и обязать фиксировать и сохранять всю имеющуюся информацию о древней вещи, хранящейся в фондах музеев и археологических экспедиций. Благодаря словарям-описаниям можно остановить процесс потуги информации о древней вещи. В каждом из подобных словарей, в зависимости от археологической категории, содержится 200–400 слов, каждое из которых непротиворечиво соответствует лишь одному значению признака. Подобная организация предлагает информационную насыщенность, а так же видна четкая связь с опытом, накопленным отечественной и зарубежной археологией. В совокупности это означает, что данные информации в таких словарях по объему близки к сложившемуся на данный момент состоянию насыщенности благодаря обобщению профессионального опыта ученых разных поколений из разных научных школ.

Один и тот же элемент в разных вещах может быть как основным, так и дополнительным; в разных категориях вещь он может быть разным по форме и размерам или же наоборот, одинаковым. Используя подобные словари, может устранить проблему получения единообразных и сопоставимых описаний. С введением подобного словаря существенно упрощается процедура классификации древностей.

Кроме археологических знаний, вещеведение требует использование дополнительных, естественнонаучных. С их помощью осваиваются аналитические методы и умение представлять информацию в удобной словесной форме. Конструктивно-морфологическое изучение предполагает описание и объяснение строения органа или организма, что, как писал В. Н. Беклемишев и «сводится к более точному и строгому сравнению этих объектов со всеми остальными организмами и их органами, к нахождению естественного места этого объекта в общей системе многообразия организмов». Использование морфологии в археологии в полном виде позволяет надеяться на выявление движущей силы (сил), действия которой (которых) определяло факторы и закономерности развития вещей. Возможной становится идея построения генеалогического дерева эволюции вещного мира. Любую вещь, сосуд, нож, стрелу, серьгу или подвеску, можно рассмотреть как конструкции, составленную из частей. Количество сочетаний элементов всегда будет больше, чем их самих.

Конструктивно-морфологический подход состоит из нескольких этапов. Первый – сбор информации, после нахождения всех признаков и их значения, которых может быть достаточно для описания изучаемой системы, перед глазами исследователя находится список, исчерпывающий все возможное разнообразие группы вещей. По законам комбинаторики проходит второй этап, решение комбинаторных задач. Следует отметить, что знания, полученные этим путем, являются прогностическими по своему характеру, так как рассматриваются не только реальные, но и возможные комбинации, т. е. при использовании данного метода не только упрощается поиск информации, но становится возможным расширить представление о древнем вещном мире. Для правильной ориентации предмета необходимы небольшие согласования, тогда как для разделения вещи на составляющие элементы и классификация последних требует действительно объемных работ.

Одни части могут быть названы основными, другие – дополнительными, так как первые играют важную роль, а вторые – второстепенную. Основные признаки позволяют различать вещи крупномасштабно, например, топор отличается от ножа, но в свою очередь дротик и копье различаются не так по конструкции, как по размерам, да и топоры могут различаться между собой (объемные, плоские и т. д.).

В настоящее время все технические конструкции разделяются на стрелы, плоскости и объемы, при этом из стержней и пластин можно создать нечто объемное. Прибавляя к конструкции предметов различные элементы можно изменить не только конструкцию, но так же и функцию вещи, и ее место в культуре и системе ценностей. Таким образом, вместо вещи мы получаем перед глазами конструкцию из различных элементов, тем самым исчерпывая общее представление о ней. Итогом такой обработки данных является матрица, в которой колонки соответствуют признакам, а строки – изучаемым вещам. Затем можно обобщить сведения первоначальных матриц и составить общую классификацию выбранной археологической категории.

До относительно недавнего момента изучение древних вещей проходило в соответствии с правилами типологического метода. Затем в него были добавлены нововведения, расширившие его функциональность (естественнонаучные, математические и технические). Применяя данные методы, усложнилась и структура археологического знания, сама наука при этом превратилась в экспериментальную и прогностическую. Современное вещеведение, в отличие от традиционного, ставит перед собой задачу извлечения всей содержащейся в вещах информации. С этой целью были созданы программы нормированного описания вещей, которые включают в себя до 200 единиц признаков сходства и различия. Создание подобной базы данных – работа, с которой справится только специалист, работать же с самой базой способен любой археолог. Кроме создания подобных баз необходимо так же и упорядочить немалый объем информации.

Отдельно хочется отметить, что археология является не только наукой, но так же в некоторой степени и видом искусства. Начнем с того, что сам археолог становится зачастую не только исследователем искусства, но так же и персонажем и даже творцом⁵. В каком – то роде раскоп существует как трехмерная пространственная инсталляция. Кроме того, что раскоп представляет собой деконструкцию культурного слоя, археологи с неохотой расстаются с окончанным раскопом, стараются сохранить его. Последним примером такого сохранения может быть открытие на Ивановской площади в Москве археологических окон, вырезанных в брусчатке, которые позволяют познакомиться с результатами археологических раскопок, увидеть фрагменты фундаментов разрушенных зданий. Так же следует отметить и процесс фотофиксации, так как при нем необходима и правильная постановка света и выбор точек съемки, а так же создание теней и пр. Кроме вышесказанного, отдельно вспомним и про археологический рисунок. Можно выделить три жанра археологической графики: фиксационное техническое рисование, реконструкция зданий и ландшафтов, экспедиционная графика. Все три жанра, особенно последний, активно используются, в том числе и для «подачи» готовых материалов, например, в методической литературе.

В заключение хотелось бы отметить, что «вещеведение» в археологии – одна из форм интерпретации, которая позволяет сформировать концептуальные основы для решения задачи привлечения посетителей на археологические экспозиции. Проводимая должным образом, с использованием современных методов описания и изучения древних вещей, работа в музейных хранилищах может оказаться столь же ценной по значению, что и многолетние полевые работы, причем не только для самого исследования древних вещей, но и их экспонирования.

Примечания

¹ Шапова Ю. Л. Введение в вещеведение: естественнонауч. подход к изучению древ. вещей. М.: МГУ, 2000. 144 с.

² Клейн Л. С. Археологическая типология. Л., 1991. 442 с.

³ Городцов В. А. Типологический метод. Рязань, 1977.

⁴ Арциховский А. В. Курганы вятичей. М., 1930; Евименко П. П. Рязанские могильники: опыт культ.-ист. стратиграфии // Материалы по этнографии. Рязань, 1926. Т. 3.

⁵ Беляев Л. А. Археология как катализатор в процессе познания древнего и создания нового искусства // Искусство и наука в современном мире: сб. материалов междунар. науч. конф., 11–13 нояб. 2009 г. М., 2010. С. 57–63.

М. В. Стрельчихина

**Сохранение произведений станковой живописи
в региональных музеях комплексного профиля**

На уровне комплексных музеев регионального уровня существует проблема отсутствия условий для сохранения и предотвращения старения произведений станковой живописи. Ухудшение состояния художественных коллекций происходит по причине несоблюдения мер по превентивной консервации и некомпетентности персонала. Превентивная консервация музейных предметов все больше становится актуальной, так как данный метод не предполагает активных воздействий на объект, сохраняет как историческую, так и художественную подлинности памятника. Необходимо введение образовательных программ по превентивной консервации для сотрудников региональных музеев.

Ключевые слова: превентивная консервация, региональный музей, художественная коллекция, условия хранения и экспонирования

Margarita V. Strelchinina

Conservation of easel paintings in regional complex museums

Among complex museums of the local level there is a problem of the lack of equipment for conservation and prevention of the easel painting objects. The conditions deterioration of art collections happens because of non-compliance with the preventive conservation measures and the incompetence of staff. The preventive conservation of the museum objects is gaining in relevance, since this method does not include the impact on the object. It's primarily important for the conservation both historical and art authentic of the object. It is necessary therefore to impose preventive conservation education programs for the local museums' workers.

Keywords: preventive conservation, local museum, art collection, storage and display conditions

Проблема «консервации» (консервация – комплекс мер, обеспечивающих длительную сохранность историко-культурных и природных объектов путем стабилизации их физического состояния и создания долговременной защиты от неблагоприятных воздействий окружающей среды)¹ произведений из музейного собрания является одной из основополагающих задач сохранения культурного наследия. Наряду с изучением и культурно-образовательной деятельностью – хранение – это один из аспектов, на которых стоит музейное дело. Для каждого музея достичь высокого показателя в данной области является целью, к которой необходимо стремиться. Отсутствие климатологического отдела, фондохранилищ, специалистов, а также необходимого оборудования в музеях регионального уровня ведет к частичному разрушению или утрате материального культурного наследия.

«Одной из новых тенденций в сохранении культурного наследия является превентивная консервация. Понятие превентивной консервации было введено в 90-х гг. прошлого века, когда пришло осознание необходимости предупредительных мероприятий для сохранения культурного наследия, когда стало ясно, что превентивная консервация обеспечивает экономию ресурсов»². Создание благоприятных условий хранения и экспонирования предмета не предполагает активных воздействий на объект и непосредственно вмешательства в ткань произведения, что особенно актуально в работе региональных музеев комплексного профиля, где зачастую отсутствуют реставрационные мастерские и специалисты, которые могли бы осуществлять данные процедуры.

К сожалению, не все музеи располагают ресурсами для осуществления ежедневного контроля состояния внутренней среды при помощи новейших технологий. А иногда и вовсе существует проблема отсутствия должного ремонта самого музейного здания. И здесь речь идет о региональных музеях, где такие, уже совсем неприемлемые факторы, как неисправность труб отопления, протекание крыши, становятся причиной внеочередной реставрации произведений станковой живописи. В России насчитывается большое количество провинциальных художественных музеев, а также краеведческих музеев со смешанным типом коллекций, которые также могут включать художественные собрания.

В качестве исследовательской базы процесса сохранения произведений станковой живописи в региональных музеях были отобраны учреждения Ленинградской области. Данные о количестве фондов исследуемых музеев были получены из отчетной формы 8-НК «Сведения о деятельности

музея» комитета по культуре Ленинградской области. Отбор музеев был основан на количественном анализе единиц хранения предметов живописи. Исходя из полученного соотношения, были отобраны музеи, в которых количество предметов живописи превышает 20 единиц, из них 2 являются художественными, 20 – музеи различного профиля: историко-краеведческие, мемориальные дома-музеи, историко-архитектурные.

Таким образом, большая часть объектов из отчетной формы представлена региональными музеями комплексного профиля, в коллекциях которых имеются художественные произведения. Наибольшее количество единиц хранения произведений живописи представлено в музеях: Историко-этнографический музей «Ялкала» – Выборгский музей-заповедник, Выборгский район, пос. Ильичево – 724, Сосновоборский художественный музей современного искусства, г. Сосновый бор – 596, Тихвинский историко-мемориальный и архитектурно-художественный музей ТИМАХМ, г. Тихвин – 487, Сланцевский историко-краеведческий музей, г. Сланцы – 328, ГБУК ЛО «Староладожский историко-архитектурный и археологический музей-заповедник», с. Старая Ладога – 255, Лодейнопольский историко-краеведческий музей, г. Лодейное поле – 225, Киришский историко-краеведческий музей, г. Кириши – 155. Историко-культурная специфика исследуемого региона позволяет накапливать в фондах музеев объекты различного направления. В экспозициях делается акцент на демонстрацию предметов, которые отражают историю и особенности развития данного региона (археология, этнография, нумизматика, предметы декоративно-прикладного искусства), когда художественные коллекции выступают как иллюстративный материал и не рассматриваются в фокусе сохранения. «Основная масса художественных произведений нуждается в реставрации главным образом из-за неправильного хранения в музеях, на выставках, при транспортировке»³. В то время как произведения живописи в данных музеях представляют немалую часть от общего количества фондов. В свою очередь, хорошее состояние художественных коллекций влияет на состояние всей экспозиции, делая ее привлекательной для посетителей.

В дальнейшем, основываясь на показателях из отчетной формы 8-НК «Сведения о деятельности музея», необходимо провести экспертную оценку состояния художественных фондов, условий хранения и экспонирования произведений живописи в музеях Ленинградской области. Проанализировать состояние фондов нехудожественных музеев планируется с помощью анкетирования музейных сотрудников, а также личного экспертного анализа произведений живописи. Целью анкетирования является систематический сбор информации об инфраструктуре музеев, их коллекциях, кадрах. Основная часть вопросов посвящена теме превентивной консервации: методы регулирования микроклимата в музее, наличие приборов для осуществления мониторинга микроклимата, наличие реставрационных мастерских и специалистов в данной области. По результатам проведенного анкетирования будет составлена сводная таблица данных. Систематизирование полученных результатов, поможет выявить, в какой степени осуществляются меры по превентивной консервации в музеях регионального уровня, а также систему отношений, которая складывается у непрофильных музеев с реставрационными мастерскими, профильными курирующими организациями и реставраторами-индивидуалами.

Таким образом, определив, сколько материала, нуждающегося в реставрации, остается вне ее из-за отсутствия организации процесса, предполагается разработать систему сохранения живописи в непрофильных музеях. В рамках данной задачи предполагается разработка методических рекомендаций для музеев регионального уровня; программы по стажировке музейных сотрудников. Необходимо внести изменения в структуре работы музея, которые затронут вопросы связанные не только с подготовкой музейных специалистов в данной области, но и ввести изменения касающиеся посетителей. Консервация и реставрация для людей представляется как процесс закрытый. Поэтому, необходимо информировать публику о ценности или хрупкости как отдельного экспоната, так и всей представленной художественной коллекции. Результаты консервационно-реставрационных работ должны быть публично представлены. А именно, организация временных выставок, которые отражали бы результаты проведенной работы в данной области (возможна реконструкция самой реставрационной мастерской). Использование мультимедийных установок с целью показа видеоматериалов о специфике реставрационного процесса в других крупных музеях РФ, интервью главных хранителей музеев. Информировать о появлении в экспозиции отреставрированного произведения. Использование показа «системы открытого хранения»⁴, открытой части реставрационного процесса (если в музее имеется реставрационная мастерская). Все эти меры могут стать импульсом для привлечения потенциальной публики музея, что немаловажно для общественной и культурной жизни, а также экономики региона.

Современная теория и практика превентивной консервации станковой живописи должна выходить за пределы отделов климатологии ведущих музеев. Одним из перспективных направлений развития превентивной консервации можно считать обобщение отечественного и зарубежного опыта, с целью его внедрения в музеи регионального уровня. «Значимость этой области музейной деятельности трудно переоценить, следовательно, возрастает не только практическое значение, но и научная актуальность разработки проблем музейной климатологии. В последние годы отмечается рост заинтересованности музейных сотрудников в знаниях, связанных с микроклиматическими условиями хранения экспонатов»⁵.

На сегодняшний день уже имеется некоторый опыт по внедрению принципов и технологий превентивной консервации в структуру работы малых музеев. Однако данный процесс внедрения идет неравномерно. «На практике в нашей стране, к сожалению, превентивные меры все еще не рассматриваются в качестве важнейшего инструмента сохранения культурных ценностей»⁶. Недостаток средств, отсутствие оборудования, соответствующей инфраструктуры и подготовленного персонала – все это замедляет внедрение основ превентивной консервации в музеи регионального уровня, требующие перемен в умах и взглядах всего музейного персонала. Поэтому, задача состоит в том, чтобы по-новому взглянуть на уже существующий опыт и обеспечить всестороннюю подготовку для всех категорий музейных работников.

С целью обеспечения сохранности произведений живописи в комплексных музеях регионального уровня необходимо, чтобы музейные сотрудники обладали достаточными знаниями в области физико-химических особенностей материалов, из которых состоят произведения, знать условия, оптимальные для их нормального существования, изучить причины их разрушения и вести в этом направлении всю организационную работу в музее. Все эти действия должны способствовать реализации главной функции музея по обеспечению хранения и представления объектов культурного наследия.

Примечания

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

² Юнова А. Н. К вопросу о превентивных мерах сохранения культурного наследия в Германии // Общество. Среда. Развитие. 2012. № 3. URL: <http://terrahumana.ru> (дата обращения: 17.02.2017).

³ Золотова М. В. Хранение произведений станковой масляной живописи: монтаж и сохранность музейн. предметов в экспозиции: метод. пособие // Тр. ГИМ. М., 2007. Вып. 168.

⁴ Слейтер Д. Открытое хранение: эксперимент в музее Гленбоу // Museum. 1996. № 2.

⁵ Оганесова Ю. Ю. Превентивная консервация музейных коллекций и ее роль в сохранении объектов культурного наследия // РГПУ им. А.И. Герцена. 2011. № 131. С. 363–368. URL: <http://cyberleninka.ru> (дата обращения: 17.02.2017).

⁶ Бобров Ю. Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. М., 2004.

А. В. Лазарев

Традиции и новации в вербальной интерпретации музейных предметов культуры повседневности

Музей и музейные предметы рассмотрены как система передачи информации исторического прошлого общества, в том числе истории и культуры повседневности. Главный акцент сделан на анализе вербальной интерпретации музейной работы, выявлены традиционные и современные вербальные формы музейной деятельности.

Ключевые слова: культура повседневности, музейный предмет, музейная коммуникация, вербальное общение, инновационные технологии

Aleksey V. Lazarev

Traditions and innovations in verbal interpretation of museum objects of everyday culture

The museum and museum objects are treated as a data transmission system of the past society, history and culture of everyday life. The main emphasis is on the analysis of verbal interpretation of museum work, identified traditional and contemporary verbal forms of museum activity.

Keywords: culture of everyday life, museum object, museum communication, verbal communication, innovative technologies

В России в середине 1980-х гг. появилась новая отрасль исторического знания – «история повседневности», которую чаще относят к культурологии или этнологии. Проблематика повседневности включает в себя самый широкий круг явлений и предметов, изучение которых имеет уже сложившуюся историю. Основные методологические пути изучения повседневности были намечены ведущими представителями школы Анналов (М. Блок, Ж. Ле Гофф, Л. Февр и др.), проблематику повседневности с общенаучной точки зрения рассматривали Э. Гуссерль, А. Шюц и др., с точки зрения герменевтики – Г. Г. Гадамер, М. Хайдеггер и др. Концептуальные подходы, предмет и методы изучения повседневности представляли в своих работах И. Г. Касавина, Г. С. Кнабе, Н. Н. Козлова, В. Л. Козырькова, Ю. М. Лотман, В. Д. Лелеко и др.¹

Хотя настоящее время не существует устоявшегося представления о сущности и значении культуры повседневности, тем не менее она постепенно становится все более актуальным объектом интереса не только исследователей и специалистов, но и широкого круга непрофессионалов. Н. Пушкарева пишет: «Принципиальное отличие изучения повседневности от этнографических исследований быта состоит в понимании значимости событийной истории, в стремлении показать многообразие индивидуальных реакций на череду политических событий. Взгляд через призму повседневности позволяет увидеть историю в другой перспективе»². В. Д. Лелеко отмечает, что «события повседневной жизни есть форма проявления определенного уклада жизни. <...> Повседневность, которая существует в положительном событийном контексте, застрахованная от значительной части природных и социальных катаклизмов, реально удел немногочисленных социальных групп на протяжении веков европейской истории. Наверное, можно утверждать, что и это скорее идеал, чем реальность»³. Вероятно, именно поэтому в обстановке постоянного ускорения темпа смены эпох выраженное через культуру повседневности прошлое обладает такой притягательностью для современного посетителя музея.

Культура повседневности формируется жизненным пространством человека, предметами, которые окружают его в обыденной жизни и тоже являются частью культуры, как совокупности форм человеческой деятельности. Целостный образ культуры общества не возможен без обыденной стороны жизни, что подводит нас к понятию предмета культуры повседневности как музейного экспоната.

Предметы повседневности прошлого несут в себе информацию различного плана: социальную, культурную, эмоциональную. Ценность таких предметов заключается в их воздействии на человека. В современном культурном пространстве именно благодаря музеям культуру повседневности, сохраненную в виде музейных предметов, удастся не только уберечь от исчезновения, но и

профессионально представить вниманию посетителей. Влияя на зрителя не только как источник знания, но и эмоционально, предмет бытовой культуры вызывает интерес к себе, будит в человеке желание изучать историю семьи, малой Родины, страны в целом.

Н. Ф. Федоров предупреждает, что к музейным предметам нужно относиться не как к «накоплению мертвых вещей», а видеть в них памятники истории⁴. Красноречивые примеры приводит Т. Ропот: «Так, маски, которые надевали повсеместно при выходе на улицу (отчасти это было обусловлено этическими соображениями), ассоциируются у нас с XVI в., так же, как и „блохоловки“, исчезнувшие позднее из повседневного обихода. Табакерки и, соответственно дополняющие их табакотерки, сейчас являются символом XVIII в.»⁵. Автор напоминает о роли простых «дамских альбомчиков» XIX столетия, которые имелись практически у всех женщин из высшего общества и в результате донесли до нас стихи, рисунки известных людей того времени. «Сколько находок и открытий было сделано при их изучении», – резюмирует Т. Ропот⁶.

Однако язык музейного предмета многозначен, требует интерпретации, а иногда и упрощения. Музейная интерпретация (от лат. *interpretatio* – «разъяснение», «истолкование») постоянно развивается, приспосабливаясь к новым условиям и видам передачи информации, возникающим в обществе. Музейный сотрудник выступая транслятором исторической памяти и при помощи музейных предметов не просто передает информацию, а помогает формированию сознания, культуры. Представляется необходимым, чтобы представители музейного сообщества не только следовали традиционным, давно зарекомендовавшим себя методам интерпретации и представления музейных предметов и коллекций, но и искали новые способы эффективной коммуникации с посетителями музеев с учетом постоянно расширяющихся технических возможностей и актуальных методологических разработок. В качестве примера реализации такого нового подхода приведем ряд инновационных музейных технологий и проектов: «Открытые сибирские мастерские», Летнюю музеологическую школу на о. Кизи, музейно-педагогическую лабораторию и Международную музеологическую студию кафедры музейного дела АПРИКТ, помогающие в развитии музейного дела, освоении исторического прошлого в разных интерпретациях.

Можно выделить три коммуникативные модели музейной работы, каждая из которых подразумевает определенную интерпретацию. Первая предполагает общение с вещами, несущими информацию о прошлом, передачу знаний от предков потомкам посредством музейного предмета. Вторая модель – это общение потомков с культурным наследием предыдущих эпох, как материальным, так и духовным. И третья, которую мы рассмотрим подробнее, – вербальная передача информации от музейных специалистов посетителям музея, т. е. взаимодействие между людьми на основе речевого (устного или письменного) общения. Вербальная передача информации необходима, поскольку «обращенный исключительно к зрению музей не удовлетворяет синестетическую способность человеческого восприятия»⁷.

Способы репрезентации культуры быта в музейном пространстве, основанные на разработке возможностей вербальной передачи информации и современном понимании специфики музейной коммуникации, представляют особый интерес. Рассмотрим традиционные подходы к вербальной коммуникации и интерпретации в музейном пространстве и приведем примеры новаций в вербальной интерпретации музейных предметов культуры повседневности. Подобный сравнительный обзор поможет выявить положительные стороны последних.

Традиционный подход ранее предоставлял связь музейного работника и посетителя музея как передачу сведений пассивному получателю знаний. Специфическими формами вербальной коммуникации для музея долго оставались экскурсия, лекция и консультация. Экскурсия объединяет визуальное, вербальное и эмоциональное восприятие музейных предметов, экспонатов, экспозиций, которые являются необходимой частью экскурсии как музейно-педагогической деятельности. В музейной лекции предмет повседневной культуры также является необходимым источником информации. Эта форма не совсем полно использует возможности экспозиции, поскольку она статична. Она послужила базой для других статичных форм: конференции, школы в музее, лектория, музейного урока, учебного электива, дискуссии, круглого стола. Консультация по сравнению с другими традиционными формами вербальной коммуникации имеет положительное отличие – индивидуальный характер, в силу чего ее развитие очень перспективно.

Названные формы коммуникации предполагают пассивность принимающей информацию стороны – посетителя музея. Традиционные формы, перешедшие из образовательных и культурных учреждений (клубы, кружки, студии), напротив, предусматривают некоторую активность посетителей в музейной деятельности.

Новый взгляд на развитие музейной коммуникации принадлежит известному немецкому музееведу Ю. Ромедеру. Он предложил рассматривать музейный предмет не как самоценный знак,

а видеть в нем средство для преодоления исторической дистанции между культурами прошлого и настоящего. Сотрудник музея становится посредником между этими культурами. Этот процесс зависит и от индивидуальных особенностей посетителя, и от умения работника музея правильно передать информацию посетителю.

Музейные коммуникации, развиваясь, стремятся к преодолению односторонности «музейного языка». Современное музееведение ищет самые разные пути привлечения людей, возможностей через общение передать информацию в интересной, содержательной форме. Посетитель музея для его сотрудников теперь уже не является пассивным получателем информации.

Новый коммуникационный подход, в отличие от традиционного, представляет посетителя полноправным участником процесса коммуникации, собеседником и партнером музея. В настоящее время можно увидеть самые разные структурные формы музейной коммуникации, в которых музейный предмет играет роль источника знания, а не иллюстрации:

- музейный урок в классе;
- урок-экскурсия;
- урок-путешествие (виртуальные экспозиции);
- урок-эксперимент (погружение в поисковую деятельность);
- урок-экскурс (погружение в эпоху);
- музейная мастерская (создание экспонатов своими руками);
- музейный пикник (музей под открытым небом: инсталляции, реконструкции).

В музейных залах проводятся концерты, театральные действия, игры-путешествия, связанные с тематикой экспозиции. В пример можно привести игру-путешествие по музеям «Детские дни в Петербурге», проведенную в рамках Всероссийского фестиваля детских музейных программ, где участвовали 19 музеев.

Повышение эффективности сферы музейной коммуникации в последнее время связано с развитием новых технологий и появлением разных видов просветительской деятельности. Сейчас можно встретить в музее такие нетрадиционные формы, как музейный праздник, конкурс, форум или фестиваль. Ставятся представления и спектакли, на базах музеев организуются школы, выпускаются музейные СМИ. Циклы мероприятий – еще один из современных видов музейных мероприятий. Также музеи взяли на вооружение образовательный метод – разработку проектов и опыт зарубежных музеев – программы по музейному делу, рассчитанные на длительную перспективу. Получается, что современное музейное дело впитывает различные виды и формы из других сфер, помогающие создавать эффективные музейные коммуникации, соединяющие в себе традиционные и инновационные формы работы.

Вхождение в культуру определенной эпохи может быть осуществлено в студии, созданной в музее, в творческой лаборатории, при участии в викторине или олимпиаде. Встречи любителей старины могут проходить в музее в форме посиделок, встречи или клуба. Практикуются и досуговые мероприятия, рассчитанные на разновозрастную аудиторию. Такие формы, как День открытых дверей, музейный праздник, концерт, ярмарка, карнавал рассчитаны на посещение семьей, группой любителей. Иногда в музее можно увидеть игровые комнаты для детей. Организуются елки для школьников, выпускные балы, имитации балов исторических эпох в музее. Исторические, деловые, интеллектуальные игры, игры-имитации – это тоже новые формы.

Вариаций игр в музее с музейными предметами множество. Интересный вариант – игра «О чем говорят вещи». Дети слушают сказку об «оживших» экспонатах. В их задачу входит придумать ее продолжение. Участникам нужно представить, что музейные вещи могли бы рассказать о своем прошлом, бывших хозяевах. Увлекательным для детей мероприятием может стать коллективное сочинение и театрализация созданного небольшого сказочного произведения, артистами которого являются они сами, а действующими лицами выступают музейные предметы культуры повседневности. После экскурсии можно слепить, нарисовать, вырезать из бумаги сказочных героев, которых дети заберут с собой. Приводя примеры таких игр, М. В. Короткова подчеркивает: «Из сказочного занятия в музее дети обязательно выносят определенный нравственный урок („Сказка ложь, да в ней намек“) и оптимистическое настроение, так как сказка всегда хорошо заканчивается»⁸.

Характерной чертой современных форм мероприятий стал синтез музейной среды, различных видов искусств и новых технологий. В августе 2014 г., состоялось официальное открытие частного музея «XX лет после Войны: музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», основанного на коллекции культуролога Н. Баландиной. Деятельность этого музея, возглавляемого О. Сапанжа, прекрасно иллюстрирует изложенный в статье материал. Музей воссоздает атмосферу послевоенного Ленинграда. Он не просто представляет материалы, а реализует множество образовательных

и рекреационных проектов. Музей активно участвует в Форуме малых музеев, Фестивале детских музейных программ «Детские Дни в Санкт-Петербурге», проекте «Ночь музеев».

Здесь найдена очень интересная форма работы: погружение юных посетителей в ту эпоху для того, чтобы почувствовать, что значит жить без телевизора и интернета, попробовать позвонить бабушке по дисковому телефону, узнать, какие книги читали сверстники 50 лет назад. Здесь же музей предлагает школьникам вместе прочитать рассказ Л. Пантелеева «Честное слово», перенестись в Ленинград 1940 г. в интерактивной программе «Как в музее оживить рассказ» и познакомиться с модной индустрией 1950–1960-х гг. в программе «Советская модница». Для учащихся средних и старших классов проходит Фестиваль школьного кино «Годы возвращающий экран».

Создана в стенах музея и интерактивная программа «Вечер в Ленинграде» для различных групп посетителей – российских и иностранных туристов, жителей города, иностранцев, изучающих русский язык. Эта театрализованная программа помогала совершить увлекательное путешествие в прошлое – в Ленинград начала 1960-х гг. Посетители имели возможность познакомиться с бытом ленинградской коммунальной квартиры. Желающие могли потанцевать под настоящий патефон, поиграть в домино, примерить модные шляпки ленинградского ателье. При этом программа вариативна и учитывает пожелания разных групп. Так, гостям из КНР предлагаются журналы «Китай», публиковавшиеся в Советском Союзе, демонстрируются предметы экспорта из Китая и СССР, произведения промышленного дизайна, украшавшие быт ленинградцев.

Интерес представляет также постоянная экспозиция Государственного музея истории Санкт-Петербурга «История Петербурга–Петрограда, 1703–1918», размещенная в Комендантском доме на территории Петропавловской крепости. Она организована по хронологическому признаку и предлагает вниманию посетителей историю старого Петербурга и петербуржцев от основания города до революционных событий 1917 г., представленную через призму их повседневной жизни. Экспозиция буквально оживает перед глазами благодаря богатству коллекции и выбранным вариантам экспонирования: макетам исторических залов и комнат с интерьерами и всеми предметами быта, архитектурным моделям, интерактивным объектам, совмещению экспозиции с тематической видео- и аудиотрансляцией. Неизменной любовью посетителей всех возрастов пользуется детальный макет петербургского доходного дома, позволяющий рассмотреть внутреннее устройство и особенности помещений на разных этажах здания.

Из всего изложенного можно сделать вывод, что миссия предмета культуры повседневности для музея состоит сейчас не в том, что он будет просто экспонатом. Он должен стать «говорящей историей», полноправным участником коммуникаций музея, создавать атмосферу эпохи. Простые вещи простых людей могут помочь воссозданию исторической памяти народа. Согласимся с точкой зрения Н. Пушкаревой: «История повседневности ставит задачу не разглядывания мелочей, а рассмотрения в подробностях, поскольку ставит на первое место не само описание материального предмета, но отношение к нему людей. Бытовые детали помогают исследователю отыскать в истории то, что выражало на тот момент „дух времени“, соотнести частное существование человека с ходом исторических событий»⁹.

Примечания

¹ Цит. по: Малова Е. Ю. Повседневность: сущность и предмет изучения в гуманитар. науках // Соврем. наукоемк. технологии. 2007. № 7. URL: <http://cyberleninka.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

² Пушкарева Н. «История повседневности» как направление исторических исследований // Перспективы: сет. изд. / Фонд ист. перспективы, Центр исслед. и аналитики. URL: <http://perspektivy.info> (дата обращения: 17. 02. 2017).

³ Лелеко В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре. СПб.: СПбГУКИ, 2002. С. 83.

⁴ Федоров Н. Ф. Музей, его смысл и назначение // Собр. соч.: в 4 т. / сост. А. Г. Гачева, С. Г. Семенова. М.: Прогресс, 1995. Т. 2. С. 401.

⁵ Ропот Т. Вещь в контексте современности // Культуролог: сайт о культуре вообще и соврем. культуре в частности. URL: <http://culturolog.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁶ Там же.

⁷ Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Петрополис, 2001. С. 186.

⁸ Короткова М. В. Изучение повседневной культуры России в музее и школе. Методическое пособие. М.: Прометей, 2013. С. 291.

⁹ Пушкарева Н. Указ. соч.

Е. В. Карпова

Технологии дополненной реальности в пространстве музея

Музей должен отвечать запросам общества, в котором он функционирует, адаптироваться к происходящим изменениям. Дополненная реальность является одной из современных технологий, способных решить ряд возникающих перед современным музеем задач и проблем. Технология имеет ряд преимуществ в сравнении с традиционными музейными средствами и является одной из перспективных для использования в музее.

Ключевые слова: визуализация, дополненная реальность, современные технологии в музее

Elena V. Karpova

Using augmented reality technology in museums

The museum should adapt to changes of the society in which it functions. Augmented reality is one of the technologies that can solve a number of problems emerging in front of a modern museum. The technology has a number of advantages compared to traditional forms of museum demonstration and is one of the most promising for use in the museum.

Keywords: visualization, augmented reality, technology in museum

На сегодняшний день проблема интеграции новейших технических и технологических разработок в музейное пространство является одной из актуальных. Это обусловлено рядом причин: современной социокультурной ситуацией, изменившимся типом восприятия информации человеком, возможностями современных технологий в сравнении с традиционными средствами и формами визуализации, а также изменяющимися запросами аудитории.

Современный человек ориентирован на восприятие информации в образной форме. Его ежедневно окружают огромные потоки визуальной информации, разные по своей значимости и форме, что приводит к так называемому клиповому восприятию информации¹. Человек больше не воспринимает полноценно статичную информацию, представленную в традиционной форме текста. Исследователи отмечают, что около 80% всей получаемой информации, человек осваивает посредством зрения². Следовательно, информация, представленная в визуальной форме, воспринимается зрителем быстрее, и вызывает определенные ассоциации, что способствует лучшему усвоению полученных данных. В этой связи проблема визуализации в современном мире стоит очень остро перед многими организациями. Являясь одним из наиболее эффективных способов подачи информации, визуализация реализуется в том числе и в музейном пространстве.

В музее визуализация может принимать различные формы и выполнять разные функции. На сегодняшний день в экспозиционной деятельности используются как традиционные ее традиционные формы в виде научно-вспомогательных материалов, так и инновационные, реализуемые с помощью мультимедийных технологий.

Однако использование только научно-вспомогательных материалов в современном музее не всегда способно отвечать запросам как самого музея, так и общества, которому они служат. Они разрабатывались и применялись в определенных социокультурных условиях как ответ на возникающие и изменяющиеся требования. С течением времени и развитием технологий требования изменились настолько, что взаимодействие с привычными формами визуализации стали не способны удовлетворить зрителя. По этой причине музеи все чаще обращаются к современным мультимедийным технологиям, которые становятся их неотъемлемой частью, значительно расширяя границы его возможностей, помогая реализовывать с их помощью сразу несколько функций и задач музея одновременно: визуализацию и трансляцию культурного наследия, его сохранение и доступность, рекреационную, образовательную и информативную функцию.

Инновационные формы визуализации наследия как правило представляют собой комплексный формат, соединяя несколько способов трансляции информации, и способны осуществлять сразу несколько функций, что требует от музея современной социокультурная ситуация, в которой он развивается. В данном случае речь идет о формах визуализации наследия с помощью технологии дополненной реальности, которые начали применяться в музейной среде примерно с конца первого десятилетия 2000-х гг. Технология представляет собой совмещение в реальном времени виртуальных и реальных элементов в интерактивной форме. Виртуальные элементы могут выступать в виде текста, графики, аудио и т. д.

Для воспроизведения технологии пользователю, как правило, необходимо специальное оборудование. Первоначально таким оборудованием являлись шлемы, дополняемые компьютерами, однако такой способ имеет ряд недостатков: размеры, вес, неудобства использования, недоступность широкой аудитории, себестоимость и др. Технологическое развитие портативных устройств позволило распространиться технологии более широко и массово в форме мобильного приложения³. При таком подходе не требуется специального оборудования для воспроизведения технологии, кроме обычного смартфона, планшетного компьютера или любого другого гаджета достаточной мощности и с наличием камеры для воспроизведения необходимого приложения. Другим распространенным способом реализации является стационарное музейное оборудование.

Все формы визуализации, осуществленные с помощью технологии дополненной реальности, можно условно разделить на две группы в соответствии со способами предоставления информации: простые и комплексные. Кроме того, каждая из категорий может быть представлена как мобильными, так и стационарными формами.

Наиболее ранними формами дополненной реальности, применяющимися в музее, являются простые формы. Они начинают появляться примерно в 2008–2012 гг., однако некоторые из них появились позднее. Это обусловлено, во-первых, развитием современных мультимедийных технологий в целом, а также изменением парадигмы музея и ожиданий публики. Этот период времени связан с активной интеграцией современных технологических средств в музейную среду вообще, в число которых входит и дополненная реальность.

Простые формы направлены, как правило, на предоставление дополнительной информации в интерактивном визуальном формате, позволяющие подробнее изучить тот или иной представляемый объект, помочь с навигацией, используются в образовательных и развлекательных целях. Простые формы имеют в своем составе чаще всего только один из видов дополнительных виртуальных элементов, слоев, накладываемых на реальное изображение: либо текст, либо изображения, либо видео и т. д. В отличие от них, комплексные формы могут сочетать в себе несколько или все виды дополнительных слоев. Кроме того, сложные формы дополненной реальности позволяют пользователю активно с ними взаимодействовать. Однако, как сложные, так и простые формы имеют свои преимущества при использовании в пространстве музейной экспозиции, и все они обладают интерактивностью.

К простым формам реализации дополненной реальности можно отнести: отображение зрителя на экране в окружении виртуальных элементов; 3D-моделирование с помощью QR-кодов; мобильные приложения, дополняющие реальный объект простыми графическими или текстовыми элементами, в том числе навигационные; виртуальные примерочные; проекционная песочница; 3D-мэппинг.

К комплексным формам можно отнести: интерактивные мобильные приложения и стационарные мультимедийные комплексы, комбинирющие различные виды дополнительной информации; интерактивные игровые комплексы и мобильные приложения, воспроизводящие текст, аудио и графические элементы; интерактивные витрины, способные совмещать текст, статичные и активные графические элементы; интерактивные голограммы и виртуальные гиды;

Активное использование современных мультимедиа в пространстве музея не только набирает все большие обороты, но и получает развитие в функциональном плане, отвечая на возрастающие требования как самого музея, так и его посетителей. Поэтому с течением времени появляются более сложные, комплексные формы дополненной реальности, используемые в экспозиционном пространстве. Они стали результатом развития как самой технологии, так и устройств, воспроизводящих ее. В современном мире технологии развиваются с невероятной скоростью, что приводит к быстрому их обновлению и устареванию. Это касается и дополненной реальности, где комплексные ее формы приходят на смену простым, устаревшим формам. На сегодняшний день комплексные формы находят более активное применение в музеях мира, что связано с их широким спектром функциональных возможностей и способностью удовлетворить разнообразные запросы современного посетителя.

Все же применение в музейном пространстве находят как простые, так и комплексные формы, поскольку все они являются довольно популярными. Каждая из форм имеет свои преимущества. В этой связи в каждом конкретном случае выбирается та форма, которая отвечает определенным запросам музея.

3D-мэппинг, часто относящийся исследователями к одной из форм реализации дополненной реальности, ориентирован на использование на больших площадях, в связи с чем в России зачастую применяется в пространстве городской среды, путем осуществления трехмерной проекции на фасад зданий. Такую форму используют, например, Государственный Эрмитаж и Государственный музей-заповедник Петергоф.

Навигация в музее с помощью дополненной реальности является полезным инструментом для посетителя, осуществленным в простой, интерактивной форме и всегда находящаяся «под рукой», в формате

мобильного приложения. Для Британского музея в 2010 г. было разработано приложение-карта, позволяющее посетителям ориентироваться в пространстве: указатели накладываются на реальное изображение, получаемое с камеры мобильного устройства⁴. Другой простой формой мобильного приложения является наложение исторических фотографий местности на современный ландшафт. Приложение, запущенное на устройстве, через камеру считывает по специальным меткам ваше местоположение в пространстве и, в соответствии с этим, выдает на экране изображение, фотографии, наложенную на реальное изображение таким образом, чтобы их границы совпадали, создавая единое целостное изображение, своего рода реконструкцию. Примером реализации такого приложения является Музей Лондона⁵.

Форма 3D-моделирования с помощью QR-кодов используется в музеях сравнительно давно в рамках истории применения дополненной реальности в музеях. Например, музей Гетти (США) в 2010 г. применил данную технологию, позволив посетителям с помощью QR-кодов и устройства с камерой и предустановленным приложением изучать трехмерные модели некоторых экспонатов⁶. В некоторых отечественных музеях данная форма также нашла свое применение.

Мобильные приложения, как пример комплексной формы, способны представлять пользователю трехмерные модели объектов и предметов, а также накладывать на реальное изображение вспомогательные тексты, звуки, статичные и анимированные графические элементы, видео. Некоторые из них способны «оживлять» животный мир⁷, (Королевский музей в Онтарио, Смитсоновский национальный музей естественной истории), воссоздавать утраченные элементы⁸ (Женевский музей искусства и истории, Музей Акрополя) и необходимый контекст для восприятия экспоната⁹ (Баварский национальный музей), использоваться в игровой форме с образовательной образовательной и развлекательной функцией¹⁰ (Британский музей, Кливлендский художественный музей).

Стационарные мультимедийные комплексы работают по тому же принципу, что и мобильные приложения: с помощью камеры на экране устройства отображаются дополнительные элементы, которые считываются со специальных маркеров. Такие маркеры могут быть выполнены в самых разнообразных формах, в том числе и быть замаскированы в самом экспонате (в отличие от QR-кодов). Примером может служить интерактивный стол «Мой океан» в Военном музее Окленда¹¹ (Новая Зеландия, 2013), где посетитель в интерактивной форме может изучить флору и фауну океана с помощью мультимедийного стола с технологией дополненной реальности. В данной статье приведены примеры реализации лишь некоторых наиболее показательных форм дополненной реальности.

Одна и та же форма может реализовывать сразу несколько функций, что позволяет решать несколько задач одновременно. Такая полифункциональность присуща инновационным технологиям в музее, чего нельзя сказать о традиционных формах визуализации в музее. При этом применение дополненной реальности в различных формах способно реализовать ряд задач на минимальных площадях, а иногда не требуя их вовсе, что позволяет отнести ее к одной из наиболее перспективных технологий для интеграции в музейное пространство. Однако следует помнить, что дополненная реальность, как и любая другая мультимедийная технология в пространстве музея, является лишь вспомогательным инструментом в достижении определенных целей и решения задач, но не является самоцелью.

Примечания

¹ Шевченко В. Э. Визуальный контент как тенденция современной журналистики // Медиаскоп: электрон. науч. журн. фак. журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова. 2014. № 4. URL: <http://mediascope.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

² Вольфсон Ю. Р., Вольчина А. Е. Визуальное восприятие в современном обществе, или Куда движется галактика Гуттенберга? // Соврем. исслед. социал. проблем. 2015. № 4 (48). С. 181.

³ Миловидов С. В. Принципы «дополненной реальности» и интерактивная реконструкция в музеях / Гос. ин-т искусствознания. URL: <http://sias.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁴ Карта в Британском музее. URL: <https://youtube.com> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁵ Уличный музей на базе Музея Лондона. URL: <https://youtube.com> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁶ QR-коды в Музее Гетти. URL: <https://youtube.com> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁷ Приложение Смитсоновского национального музея естественной истории Skin and Bones. URL: <http://naturalhistory.si.edu> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁸ Восстановление утраченных элементов в Музее Акрополя. URL: <https://youtube.com> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁹ Создание контекста в Баварский национальном музее. URL: <https://youtube.com> (дата обращения: 17. 02. 2017).

¹⁰ Игра в формате дополненной реальности в Британском музее. URL: <https://youtube.com> (дата обращения: 17. 02. 2017).

¹¹ Интерактивный стол в Военном музее Окленда. URL: <https://youtube.com> (дата обращения: 17. 02. 2017).

О. М. Афонина

**Формы репрезентации нематериального наследия в музеях-усадьбах:
традиции и инновации**

Исследование посвящено осмыслению нематериального наследия как предмета музейного показа. В контексте рекреационно-образовательной деятельности музея рассматриваются формы и методы репрезентации нематериального мира. Выделяется традиционность и инновация в сфере репрезентации наследия. Делается вывод о том, что направления музейной педагогики становятся стратегическими для музея.

Ключевые слова: нематериальное наследие, репрезентация, музей-усадьба

Olga M. Afonina

**Forms of representation of intangible cultural heritage
in Russian estate museums: traditions and innovations**

The article is devoted to understanding the intangible heritage as a subject of museum display. The form and methods of representation of the intangible cultural heritage in the Russian estate museums reviews in the context of the museum edutainment. It is necessary to reveal the traditions and innovations in this sphere. There is a conclusion about the museum edutainment activity becomes strategic for the museum.

Keywords: intangible cultural heritage, representation, Russian estate museum

Новизной нематериального наследия и его репрезентацией в музейном пространстве давно уже никого не удивить. Обоснование проблем, связанных с нематериальным миром становится одним из актуальных вопросов и направлений музейных исследований.

Следует отметить, что вопрос представления нематериального наследия в качестве объекта музейного показа остается пока еще слабо разработан. Методология включения нематериального наследия в музейную экспозицию опирается на представление в экспозиции объектов, которые составляют материальный базис тематико-экспозиционного плана. Осмысление понятия нематериального культурного наследия долгое время было связано с сохранением прежде всего материального наследия. Однако, понятие нематериального наследия уже прочно закрепилось в терминологическом аппарате не только музеологии, но и археологии, истории, философии, культурологии и т. д.

Процесс перевода историко-культурного наследия русской усадьбы в объекты репрезентации нематериального наследия в музеях-усадьбах реализуется с помощью музеефикации. Особенностью данного процесса в контексте нематериального мира является то, что вместе с объектом нематериального мира музеефицируется также и способ, метод его создания, производства. Характерным примером такой особенности является музеефикация традиционных ремесел, народных промыслов, традиции, ритуалов и всего, что так или иначе связано с традиционной культурой.

Как отмечает Л. А. Климов¹, в отношении нематериального культурного наследия как правило используют понятие «музеализация» (от англ. musealisation), однако в отечественной практике прочно утвердился термин музеефикация, который определяется как «процесс преобразования историко-культурных и природных объектов в музейные объекты»². Сохранение нематериального наследия возможно лишь тогда, когда музейное пространство не мешает тому или иному проявлению развиваться самостоятельно. Музейная интерпретация не должна опираться на институциональное начало музея и сохранять нематериальное наследие «под колпаком». Наиболее сложная задача музея состоит в том, чтобы не навязывать алгоритм действий носителям культурной традиции и тем самым не делать их частью регламентированной музейной институции. Нематериальное наследие всегда находится в процессе изменения.

Говоря о формах репрезентации нематериального наследия, следует отметить, что оно может представляться в музее как в визуальных, так и в вербальных формах работы с посетителем. Музейная практика последних лет говорит о том, что зачастую именно репрезентация нематериального наследия составляет весомую долю рекреационно-образовательной деятельности музея. Однако, по мнению Л. М. Шляхтиной³, взаимодействие, которое существует между социальными функциями музея, должно прослеживаться во всех направлениях музейной работы.

Обращаясь к истории этого вопроса, следует подчеркнуть, что в разное время в России рекреационно-образовательная деятельность музея носила различные названия. С начала появления первых общедоступных музеев вплоть до 1917 г. работа носила название «просветительная». Музей был гармонично вписан в систему внешкольного образования. С 1934 г. просветительная работа стала называться «политико-просветительной», основной функцией которой было идеологическое воздействие на посетителя. Послевоенное время привело к «музейному буму» 1960–1970-х гг. В конце 1970-х – начале 1980-х гг. информационная музейная парадигма изменилась на коммуникационную. «Идейно-воспитательная» работа стала «научно-просветительной». К 1980–1990-м гг. данное направление музейной работы стало называться «культурно-просветительная деятельность»⁴.

В контексте темы данного исследования рассмотрим рекреационно-образовательную составляющую нематериального наследия в музеях-усадьбах.

По мнению Л. А. Климова⁵, одним из наиболее эффективных способов сохранения нематериального наследия является его музеефикация, однако, как указывает автор, в музее создается только лишь модель нематериального явления, и объект изучается посредством сложного кодирующего механизма музейной экспозиции.

Способ музеефикации и репрезентации объектов нематериального наследия в музее зависят от степени их сохранности и характера бытования. Прежде чем стать музейным объектом, нематериальное наследие как и материальное проходит несколько стадий перевода в состояние музейного объекта и переосмысления объекта, а затем – включение его в смысловое пространство музейной экспозиции. Выделяют четыре способа включения объекта нематериального наследия в смысловое пространство музея: фиксация, ревитализация, моделирование, конструирование. Рассмотрим подробнее каждый способ. Фиксация – это перевод объекта из среды бытования в состояние музейного объекта без существенных изменений. Ревитализация – ситуация, убедительно доказывающая необходимость реконструировать объект наследия на научной основе. Основным критерием ревитализации является связанная с нематериальным наследием определенная традиция, которая в силу обстоятельств уже утеряна или находится на грани исчезновения. Моделирование – способ воспроизведения объектов реальной действительности с помощью имитаций. Метод конструирования предполагает «использование элементов материального и духовного наследия для создания новых объектов на основе разработанной музеем концепции». Вне зависимости от способа музеефикации объекта музеефицируется не только сам артефакт традиционной культуры, но и традиционные способы его изготовления и бытования.

Как было уже сказано, репрезентация нематериального наследия может осуществляться как в визуальной, так и в вербальной форме. Следует отметить, что наиболее актуальной и инновационной формой является комплексная репрезентация. Многогранные усадьбные комплексы, некоторые из которых являются средовыми музеями, как нельзя лучше отвечают всем требованиям сохранения, репрезентации и активной ревитализации нематериального наследия. Это направление работы музея-усадьбы связано не только с сохранением архитектурного и ландшафтного усадьбного наследия, но и с актуализацией и ревитализацией бытийной и бытовой сфер жизни человека, воссозданием образа жизни усадьбы и ее духовной культуры.

Современные ученые отмечают дефицит визуального мышления у подрастающего поколения. Все чаще и чаще традиционный ансамблевый показ музейных предметов усиливается использованием дополнительных выразительных средств: запах (запах жилого дома, природы, традиционных ремесел), а также вкус традиционных блюд, напитков и т. д., тем самым повышая аттрактивность экспозиции. Примерами таких комплексных методов могут служить традиционные праздники в Государственном музее-заповеднике С. А. Есенина в селе Константиново. Хлебосольством и гостеприимством отличаются фестивали в музейные программы в этом заповеднике⁶. В Государственном историко-архитектурном и этнографическом музее-заповеднике «Кижи» помимо традиционных ремесел и зимних забав Олонецкой губернии воссозданы и традиционные карельские блюда, которые являются неотъемлемой частью комплексного посещения острова⁷. Показательным стал проект работы с нематериальным наследием «Анковский пирог, или секреты усадьбной кухни» музея-усадьбы Л. Н. Толстого «Ясная Поляна»⁸. Данный проект открывает посетителям секреты не только кулинарии, но и бытовой стороны жизни известной семьи. В качестве музеефицируемых объектов выступают традиционные рецепты и способы приготовления блюд. Музей-усадьба принимает участие в проектах разного формата, тем самым актуализирует традиционную кухню семьи Толстых. Сотрудники учитывают повышенный интерес музейной публики к традициям кулинарии и используют все доступные формы метода edutainment (дегустация, интерактивное приложение для смартфона, мастер-класс).

В городской петербургской усадьбе Г. Р. Державина кроме типологической экспозиции воссоздан усадебный сад, спроектированный Н. А. Львовым. Отдельного внимания заслуживает воссозданный усадебный огород и представленные там традиционные для усадьбы сельскохозяйственные культуры. Данная репрезентация традиции ведения усадебного быта является комплексным дополнением не только для музейной экспозиции, связанной с творчеством и жизнью поэта, но и служит одним из важных аспектов в изучении русской усадебной культуры. Следует добавить, что кроме всего прочего, в недавно открывшейся экспозиции «Державинские кухни» разрабатывается и внедряется технология распространения гастрономических запахов, что позволит посетителям не только вербально и визуально воспринимать репрезентацию нематериального наследия, но и получать информацию через обоняние⁹.

Следует сказать, что в процессе исследования репрезентации нематериального наследия в музеях-усадьбах удалось выявить уже сложившиеся традиции, а также наметившиеся тенденции в этом направлении музейной деятельности. Как с показом материального объекта, так и с нематериальным музейным предметом традиционными формами работы являются экскурсия, лекция, семинар, занятие, клуб, кружок, консультация. Прочно вошло в музейную практику применение метода театрализации и игрового метода, благодаря чему классические формы могут быть реализованы по-новому. Праздник, фестиваль, смотр, вечер благодаря своей комплексности являются сложными традиционными формами работы.

Инновационным является метод свободных ассоциаций. Благодаря этому методу формы работы с посетителем переживают переосмысление инновационного характера, что совершенствует способы воздействия на аудиторию. Примером этому может служить экскурсия-спектакль, экскурсия-концерт, театрализованная и музыкальная экскурсии, экскурсия-квест и т. д. Однако, помимо традиционных форм работы с посетителем активно внедряются и нетрадиционные формы, такие как перформанс и хеппенинг, а также культурно-исторические реконструкции и балы.

В современной музейной практике рекреационно-образовательная деятельность стала все более практикоориентированной.

Важной составляющей в реализации образовательной функции музея является развитие музейной педагогики. Технологии музейной педагогики пронизывают все сферы музейной деятельности. Следует отметить, что, по мнению Л. М. Шляхтиной¹⁰, системный (программный) подход в культурно-образовательной деятельности с привлечением музейно-педагогических методик делает работу с потенциальной и реальной аудиторией наиболее эффективной.

Все направления музейной педагогики (информирование, обучение, развитие творчества, общение, отдых) взаимосвязаны. Традиционными для музейной педагогики являются экскурсия, семинар, лекция, музейный урок, кружок, консультация. Новационным в музейно-педагогической практике является поиск потенциальной аудитории. Адресный характер каждой музейно-педагогической формы способствует привлечению в музей посетителей различных категорий, а также удовлетворению культурных запросов широкой аудитории. В последнее время актуальным является включение в культурно-образовательную деятельность музея неработающих посетителей «третьего возраста», когда завершившие профессиональную деятельность пожилые люди нуждаются в ресоциализации. К аналогичной ситуации относятся ветераны воин, инвалиды и посетители с ограниченными физическими способностями, а также социально незащищенные категории граждан.

Специфика реализации рекреационной составляющей функции музея заключается в том, что рекреация становится частью образовательного процесса в музее. Следуя выводам Л. М. Шляхтиной о том, что сам образовательный процесс начинает формулировать свои задачи не только как обучение, но всестороннее развитие аудитории, отметим, что особую актуальность приобрела позиция автора о изменении модели «музей-учебник» на технологию «образование через развлечение»¹¹.

Данная технология edutainment (с англ. education – образование, entertainment – развлечение) используется для объединения образования и рекреации в музейном пространстве¹². Эдьютейнмент позволяет активно использовать интерактивные подходы и музейно-педагогические методы в музейных программах, что обеспечивает включение аудитории в рекреационно-образовательных процесс.

Яркими примерами внедрения данной технологии могут служить интерактивные музейные программы Государственного историко-архитектурного, художественного и ландшафтного музея – заповедника «Царицыно» («По страницам сказки императрицы», «В традициях галантного века», «Романтическая прогулка-детектив по императорской резиденции» и др.)¹³, а также воссозданные костюмированные балы в Елагинском дворце – музее декоративно – прикладного искусства

и интерьера XVIII–XX вв. в ЦПКиО им. С. М. Кирова для взрослых и детей¹⁴. Особой популярностью среди детской аудитории созданная на базе Государственного литературно-мемориального музея-заповедника А. П. Чехова «Мелихово» театральная студия, а также музейные рекреационно-образовательные мероприятия «Театральные субботы в Мелихове»¹⁵.

Следует также отметить, что для комплексного развития музейно-рекреационной недостаточно лишь разработки музейных программ. Организация свободного времени посетителя затрагивает все службы музея.

Примечания

¹ Климов Л. А. Нематериальное наследие и музей // Музей. 2013. № 7. С. 10–12.

² Ключевые понятия музеологии / пер. А. В. Урядниковой; сост. А. Desvallees, F. Mairesse. М., 2012. 101 с.

³ Шляхтина Л. М. Основы музейного дела: теория и практика: учеб. пособие для студентов по направлению «Музеология и охрана объектов культ. и природ. наследия». 3-е изд., доп. СПб.: Лань, 2016. 246 с.

⁴ Шулепова Э. А. Основы музееведения. М.: Едиториал УРСС, 2005. 504 с.

⁵ Климов Л. А. Музей в сохранении и презентации нематериального культурного наследия: дис. ... канд. культурологии: 24. 00. 03 / СПбГУКИ. СПб., 2012. 231 л.

⁶ Государственный музей-заповедник С. А. Есенина. URL: <http://museum-esenin.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁷ Кизи: гос. ист.-архитект. и этногр. музей-заповедник. URL: <http://kizhi.karelia.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁸ Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна»: гос. мемориал. и природ. заповедник. URL: <http://yurmuseum.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁹ Всероссийский музей А. С. Пушкина. URL: <http://museumpushkin.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

¹⁰ Шляхтина Л. М. Указ. соч.

¹¹ Шляхтина Л. М. Рекреационно-образовательная миссия современного музея: образование или развлечение? // Вопр. музеологии. 2013. № 2 (8). С. 206–212.

¹² Шола Т. Вечность здесь больше не живет / Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна». Тула, 2013. С. 118.

¹³ Царицыно: гос. ист.-архитект., худож. и ландшафт. музей-заповедник. URL: <http://tsaritsyno-museum.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

¹⁴ Елагиноостровский дворец – музей декоративно-прикладного искусства и интерьера XVIII–XX вв. URL: <http://elaginpark.org> (дата обращения: 17. 02. 2017).

¹⁵ Афолина О. М. Нематериальное наследие как элемент русской усадебной культуры: традиции и соврем. репрезентация // Молодеж. вестн. СПбГИК. 2016. № 2 (6). С. 38–39.

Д. А. Страхова

Практика проектирования выставок эпохи модерн: традиции и современность

Методы и подходы к проектированию выставок эпохи модерн складывались исходя из практик предшествующих эпох. В период модерна происходит эволюция в освобождении экспозиционного пространства и признании самодостаточности произведения искусства. Интерьерные экспозиции обретают свободу от систематизации и приходят к ансамблевым методам экспонирования. В наши дни сочетание приемов начала XX в. с современными тенденциями позволяет представить стиль модерн в экспозиции как целостный и самодостаточный стиль.

Ключевые слова: стиль модерн, стиль эпохи, экспозиция, синтез искусств, проектирование выставок

Daria A. Strakhova

Practice of making exhibitions of art nouveau: traditions and modern

The practice of making exhibition at the end of 19th century have given new for making exhibitions of art nouveau. At the beginning of 20th century many museums exempted a space and make a revolution to recognizing self-sufficiency of the art. Expositions of interiors gave freedom from systematic method of exposure and went to ensemble method. Nowadays receptions of the beginning 20th century with modern trends allow imagine art nouveau at the museums like holistic and self-sufficient style.

Keywords: Art Nouveau, style of epoch, exhibition, synthesis of arts, making exhibitions

Вторая половина XIX в. в Европе и России были обусловлены бурным развитием металлургической промышленности, а так же использованием металла повсеместно, включая архитектуру. В это время ритм жизни ускоряется в несколько раз, развивается транспорт и сети коммуникаций. Все нововведения влекут за собой социальные изменения и разделение общества на два лагеря. Первые утверждали, что новая капиталистическая модель приводит к снижению качества изготавливаемых продуктов, так как производить стали ради количества, другие не представляли себе иной модели существования и развития общества.

Изменения коснулись так же и оформления жилого пространства. Остро стояла проблема наслонения одного стиля на другой, происходили смещения направлений, хаотичное наполнение пространства предметами интерьера. Ярчайшим примером того времени является оформление интерьера в «стиле Макарта»¹. В новом «стиле» стали проектировать гостиные комнаты, отличительной чертой которых была большая концентрация дорогих и диковинных вещей на квадратный метр. Изменения вкусов повлекли за собой «кризис и разрушение интерьерного и экспозиционного ансамбля»².

В проектировании экспозиций музеев прослеживались идеи историзма. Следуя этой идее, музеи пошли по пути построения хронологических экспозиций, без применения каких-либо художественных средств³. Сотрудники музея зачастую создавали экспозиции, походившие на раскладку предметов в магазине, либо же на открытое хранение в современном его понимании. В связи с чем возникала перегруженность интерьера и тяжесть его восприятия посетителем. Примеров таких экспозиций немало, даже в начале XX в. Стоит вспомнить знаменитую фотографию экспозиции Городской художественной галереи П. М. и С. М. Третьяковых 1898 г., где по-прежнему преобладала шпалерная развеска картин.

В середине XIX в. так же зарождается идея создания экспозиции по принципу стилизации интерьеров конкретных эпох. Данная идея получила название «period rooms». «Period rooms» широко распространились в экспозициях художественных музеев и «представляли собой стиливые интерьеры с органично включенными в них произведениями живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства»⁴.

К концу XIX в. общество приходит к переосмыслению внутреннего пространства как музея, так и жилого интерьера. Эти изменения были непосредственно связаны со стилем модерн. Музейное пространство воспринимается теперь как синтез архитектуры и интерьера. Сотрудники музеев «уже не интерпретировали общие стилистические черты, а „копировали“ в большинстве случаев

наиболее выразительные и совершенные конкретные стилевые интерьеры»⁵. В оформление экспозиций возвращается концепция ансамблевого построения интерьера. Каждая выставка, каждый экспозиционный зал – это законченный комплекс, в котором художественными средствами, с учетом архитектурных особенностей, формируется новая экспозиция. Эта тенденция становится ведущей в конце века. Музеи стали перестраивать свои экспозиции по принципу ансамблей. Именно историко-стилевые экспозиции объединили экспонаты по их принадлежности к культурным эпохам, а упомянутые ранее «period rooms» наглядно их иллюстрировали.

История проектирования выставок эпохи модерн началась с момента возникновения стиля в конце XIX – начале XX в. В этот период происходит изменение вкусов и взглядов на окружающий мир. Художники и дизайнеры задумываются о единении с природой, которая станет формообразующим стержнем модерна. Модерн нашел отражение во многих странах Европы и мира: прежде всего, в Бельгии, Франции и Германии, а затем в Италии, Англии, Америке и России. Модерн проник во все сферы жизни человека, он подчиняет себе архитектуру, городскую среду, живопись, декоративно-прикладное искусство. Внедрение идей стиля в общество происходило посредством проектирования экспозиций на всемирных выставках, показа в салонах и мастерских, а так же за счет организации новых площадок для работы и жизни художников.

В 1893 г. В. Орта был спроектирован и построен Особняк Тасселя в Брюсселе. В основу проектирования интерьеров легла идея о гармоничном пространстве, подчиненном единому стилю. Доминирующим орнаментальным мотивом здесь стали морская волна, стебли растений, развивающиеся женские волосы, присутствовавшие в отделке экстерьера и интерьеров⁶. Особняк Тасселя является первым живым воплощением концепции всего стиля модерн. Строительство, планировка, дизайн особняка дали художникам нового стиля отличную базу для реализации будущих проектов.

Так, во Франции утверждение модерна происходило во многом благодаря деятельности маршана С. Бинга, который в декабре 1895 г. преобразовал свой магазин на рю де Прованс в галерею «Дом нового искусства» («Maison de l'Art Nouveau»), интерьеры которой были спроектированы бельгийским архитектором и дизайнером А. ван де Велде. В Германии были перестроены или получили новое оформление популярные общественные места. Архитектор А. Эндель в 1897 г. оформил фасад и фотоателье «Эльвира» в Мюнхене. Интерьеры фотоателье были выполнены немецким скульптором Г. Обристом.

В 1899 г. на Немецкой художественной выставке была представлена инсталляция «Музыкальная комната» по проекту Р. Иммершмида для мюнхенских Объединенных мастерских⁷. В 1900 г. на Всемирной выставке в Париже в павильоне С. Бинга были представлены произведения Э. Галяра и Ж. де Фера. Нельзя не отметить выставку 1901 г. «Документ немецкого искусства», представлявшую работу Дармштадской колонии⁸.

В Россию стиль модерн приходит в 1898 и перестает существовать и развиваться в 1912 г. Модерн в России, как и в других странах приобретает свои личные черты – неорусские мотивы национального романтизма, а так же обращается к идеям международного стиля. В начале XX в. в стране, как и в Европе, проходили выставки стиля, на которых, согласно концепции о едином и гармоничном пространстве среды бытования человека, экспонировались предметы декоративно-прикладного искусства.

Так, в 1902 г. в Москве прошла выставка, соединившая в себе все черты нового течения – «Выставка архитектуры и художественной промышленности». Организатором новой выставки был художник-архитектор русского модерна И. А. Фомин. В экспозиции были представлены архитектурные проекты Ф. О. Шехтеля, а так же произведения мастеров живописи и прикладного искусства. Помимо русских мастеров на выставку были приглашены художники из Европы: А. Ван де Велде, Ч. Макинтош и многие другие.

В конце этого же года в Петербурге прошла выставка: «Современное искусство». Общество «Мир искусства» совместно с князем С. А. Щербатовым, И. Э. Грабарем и В. В. фон Мекком решили реализовать проект по созданию «нового стиля». Проект должен был представлять публике разработанные жилые интерьеры в новом стиле. В течение года были созданы: «Чайная» К. А. Коровина, «Будуар» Л. С. Бакста и «Светелка» или «Теремок» А. Я. Головина.

Все вышеперечисленные выставки, общественные пространства, мастерские были объединены основополагающей идеей стиля – единство и синтез элементов интерьера. В обществе появляется понимание художественной целостности. В каждом рассмотренном интерьере идея синтеза искусств находит свое отражение.

Охватив важные аспекты выставочной деятельности конца XIX – начала XX вв. Европы и России можно сделать несколько заключений: проходящие выставки и спроектированные экспозиции

можно разделить на две группы: 1) выставки, имеющие временный характер; 2) постоянные экспозиционные пространства для демонстрации стиля модерн.

Временные выставки создавались с целью показа только эстетической стороны предмета, без дополнительной интерьерной нагрузки (выставка работ Школы Нанси на Всемирной выставке в Париже 1900 г.), или же создавались экспозиции, основанные на ансамблевом методе экспонирования с различными тематическими блоками (выставка «Современное искусство», проходившая в 1902–1903 гг. в Петербурге). Данные временные выставки схожи с постоянными экспозиционными пространствами, такими как «Дом нового искусства» С. Бинга, тем, что в основу создания экспозиции закладывалась идея о гармоничном и едином интерьерном пространстве⁹. Создаваемая экспозиционная площадь уже сама по себе воздействовала на посетителя, проектировался аутентичный интерьер в подлинном пространстве. Компоновка предметов, оформление художниками интерьера и экстерьера создавали единый стиль.

В наше время при создании выставок эпохи модерн происходит обращение к практикам начала XX в., экспозиционеры продолжают экспонирование произведений декоративно-прикладного искусства в ансамблевом блоке исключительно одного художника, что позволяет прочувствовать идею создания единого и гармоничного пространства. В сочетании с современными приемам создается акцент «неповторимого индивидуального художественного значения вещи, создание условий для углубленного переживания увиденного, формирование эстетического вкуса зрителя»¹⁰.

При создании экспозиции в наше время используется прием «прием взаимной документации»¹¹, который чаще всего помогает бумажному материалу в овеществлении. Например, в музее Бреана (Берлин) – экспозиция стиля модерн построена так, что предметы мебели составляют единое целое совместно с фотографиями архитектурных памятников и интерьеров периода модерн, интерьер и экстерьер стиля взаимодополняют друг друга. «Прием контрастного показа»¹² помогает сопоставить или же противопоставить предметы друг другу. Такой прием мы находим в экспозиции Главного Штаба Государственного Эрмитажа, посвященной модерну, в одной витрине представлены изделия из стекла разных мастеров: Э. Галле, братья Дом, Л. К. Тиффани, каждый из мастеров имеет свои специфические особенности в создании произведений и благодаря данному приему их можно точно отследить. «Прием экспонат в фокусе»¹³ повышает эстетическое воздействие на посетителя за счет дизайна экспозиции. При использовании данного приема экспонаты могут быть полностью изолированы друг от друга, что было сделано на выставке «Чарльз Рени Макинтош: Манифест Нового стиля», прошедшей в 2014 г. в Музеях Московского Кремля. При экспонировании стульев, созданных мастером, была создана витрина с пятью отсеками, каждый отсек был отгорожен друг от друга зеркалами. В этих отсеках располагались сами произведения. Свет был направлен сверху. Такой способ позволяет детально и с разных сторон рассмотреть произведение, не отвлекаясь на рядом стоящие предметы, а так же в целом представить картину и понять стилистические и технологические особенности в проектировании мебели Чарльзом Макинтошем.

Помимо полной изоляции друг от друга, предметы могут находиться в одном ансамбле, но располагаться на разном уровне. На выставке «Петербургский модерн» в Петропавловской крепости, в некоторых залах, представляющие интерьерные блоки экспозиции предметы мебели имеют свое собственное пространство и свой угол зрения, за счет расстановки на разных осях, несмотря на то, что находятся в ансамбле друг с другом. Посредством использования приема «экспонат в фокусе», экспозиционеры повышают внимание зрителя простыми, но действенными способами, позволяют посетителю свободно общаться с экспонатами, имея разные уровни подготовленности к восприятию тематики. Поставив во главе построения всей экспозиции данный прием, сотрудникам удастся показать посетителю «художественные качества и достоинства стиля, его эстетическую ценность»¹⁴.

Сочетание современных приемов и принципов позволяют структурировать экспозицию. В «Словаре музейных терминов» выделено три таких принципа: историко-хронологический, комплексно-тематический и проблемный¹⁵.

«Историко-хронологический принцип» может быть применен при создании экспозиции раскрывающий основные этапы формирования стиля модерн, от Уильяма Морриса до угасания стиля в 1910-х гг. Примером может являться экспозиция в музее Бреана, которая начинается с истории о распространении стиля во Франции и плавно переходит в новые залы, уже посвященные Ар Деко. «Комплексно-тематический принцип» в свою основу закладывает единую тему, которая раскрывается благодаря различным экспозиционным блокам. Так заданная тема выставки «Петербургский модерн» использует именно этот принцип, закладывая в каждый зал конкретную идею, которые вместе раскрывают заданную тему. «Проблемный принцип» может быть применен в экспозициях,

направленных на выявление острых вопросов, например на сравнение одного национального варианта модерна (Ар Нуво) с другим (Югендстиль).

Подводя итог, нужно отметить, что правильно заданный вектор концепции, при начальном этапе создания выставки, позволит точно определить верные принципы и приемы проектирования, а ансамблевый метод поможет заложить идею целостного показа, основанного на синтезе искусств. Экспозиционерам нужно понимать, что каждая выставка, посвященная стилю модерн, должна раскрывать стремление художников рубежа XIX-XX вв. к созданию единого, синтетического стиля, в котором должны гармонично взаимодействовать все элементы экстерьера, интерьера и сам человек.

Рассмотрев выставки начала XX в. и современные примеры можно сказать, что посредством взаимодействия традиционных и новых приемов экспонирования происходит более глубокое осмысление стиля в экспозиционном пространстве. Модерн перестает экспонироваться просто как совокупность предметов декоративно-прикладного искусства, происходит осмысление среды, в которой он зародился, развивался и существовал.

Примечания

¹ Власов В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 8 т. СПб.: Лита, 2001. Т. 4. С. 306.

² Майстровская М. Т. Музей как объект культуры: искусство экспозиционного ансамбля. М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 628.

³ Там же. С. 629.

⁴ Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Петрополис, 2008. С. 106.

⁵ Майстровская М. Т. Указ. соч. С. 668.

⁶ Всеобщая история интерьера / Н. К. Соловьев, М. Т. Майстровская, В. С. Турчин, В. Д. Дажина. М.: Эксмо, 2013. С. 550.

⁷ Филл Ш. История дизайна. М.: Колибри: Азбука-Аттикус, 2014. С. 209.

⁸ Там же. С. 212.

⁹ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: истоки, история, проблемы. М.: Искусство, 1989. С. 270.

¹⁰ Калугина Т. П. Указ. соч. С. 114.

¹¹ Шулепова Э. А. Основы музееведения. М.: Едиториал УРСС, 2005. С. 272.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С. 124.

¹⁵ Там же. С. 273.

А. В. Белова

Наследие ленинградского музыкального андеграунда: систематизация и экспонирование

Ленинградский музыкальный андеграунд – явление, возникшее как естественный ответ на социокультурную ситуацию в обществе, породившее внутри себя собственную многогранную художественную культуру. С одной стороны, современность и годы подполья отделяют пара десятков лет, с другой – рассматриваемый феномен уже в полной мере стал исторической эпохой, пережившей возникновение, расцвет и упадок. Культура андеграунда представлена многообразием предметов и объектов как материального, так и нематериального наследия, относящихся к разным или сразу нескольким видам искусства, требующих скорейшего документирования и изучения для последующего представления в музейных и выставочных пространствах.

Ключевые слова: ленинградский музыкальный андеграунд, неформальная культура, рок-культура, музеефикация, музейная экспозиция, Центр современного искусства им. С. Курехина

Anna V. Belova

Cultural heritage of Leningrad musical underground: systematization and exhibition

Underground is a phenomenon that has arisen as a natural response to the socio-cultural situation in society. It gave birth within itself its own multi-faceted art culture. On the one hand the present moment and times of underground's being separated couple decades. On the other hand a phenomenon already considered fully became a historical era which has experienced an emergence, rise and fall. The underground culture presented the variety of subjects and objects of tangible and intangible heritage related to different or multiple types of art that require a speedy record and study for further submission to museum and exhibition spaces.

Keywords: Leningrad musical underground, subculture, rock culture, museumification, museum exhibition, Kuryokhin Center

Любая экспозиция и выставка – следствие тщательно проведенной научно-исследовательской работы. Ее цель – отбор, изучение музейных предметов, создание для них благоприятных условий хранения – как в фондах музея, так и на экспозиции. Вместе с этим основой научно-исследовательской деятельности является осмысление и превращение в достояние общественности ценности подлинных свидетельств развития общества или природы. В процессе исследования всесторонне изучается как сам музейный предмет, так и прежняя среда его бытования¹.

В настоящее время все более остро встает вопрос выявления и сбора предметов музейного значения, принадлежащих эпохе ленинградского музыкального андеграунда, отражающих важнейшие ее особенности и характеристики. Связано это с реальной возможностью подробного изучения перспективных музейных предметов в связи нахождением их в личных архивах владельцев или их близких, способных наиболее полно представить легенду и историю, описание среды бытования предметов, а значит – и усилить впоследствии их выразительность, информативность, аттрактивность в экспозиции.

Другая сторона вопроса – актуальная для комплектования любого музейного собрания – сохранность предметов, представляющих музейную ценность, но хранящихся в ненадлежащих для их сохранения условиях. Здесь также стоит упомянуть домашние архивы представителей андеграунда, их родственников и друзей, а также собрания, только ставшие на путь превращения в основу полноценных музеев.

Решение как музейных задач, связанных с документированием, изучением и хранением предметов, так и задач экспонирования, охарактеризованных поиском правильного размещения того или иного предмета на выставке, требует определенной классификации музейных предметов, фиксирующей закономерные связи между типами и видами предметов. Есть смысл рассмотреть предметы, в первую очередь, по наиболее общей классификации, разделяющей их по типу источников: вещевые, изобразительные, письменные, фонические, фото- и киноисточники. Затем, наряду с общей классификацией, использовать другие ее варианты, группирующие предметы по одному родственному признаку. Для систематизации предметов, связанных с ленинградским музыкальным

андеграундом, из частных вариантов классификации нам видится наиболее подходящей классификация по тематическому признаку, устанавливающая отношение к изучаемой теме, и именная (авторская) классификация, объединяющая предметы, относящиеся к одному лицу.

Конкретизируя, попробуем предположить, каким образом будет работать выбранный метод по отношению к находящимся в стадии формирования фондам гипотетического музея ленинградского музыкального андеграунда, взяв за основу проект Музея Сергея Курехина.

Большинство уникальных материалов, связанных с ленинградским музыкальным андеграундом и потворствующих его изучению, в настоящий момент относится к фото- и киноисточникам. Большую роль здесь играют личные архивы, как, например, архивы А. Курехиной, уже задействованные в выставочной деятельности и еще требующие музеефикации; архивы семьи Г. Гурьянова, также уже реализуемых в выставочной деятельности. Особое место занимают фото- и видеоархивы Дж. Стингрей, в определенном смысле выступившей в годы активности андеграунда в качестве полевого исследователя, проведя колоссальную работу по документированию деятельности и личной истории советских и, в частности, ленинградских музыкантов и художников.

Видеоматериалы документируют ключевые события из жизни андеграунда – как личного, так и публичного характера: здесь и записи с репетиций, концертов музыкальных коллективов и одиочных исполнителей, и запечатление квартирников, домашних встреч, поездок и иных персональных и совместных событий, имеющих важное мемориальное значение, как например, видео с выступлением «Поп-Механики» у Петропавловской крепости в 1986 г.; свадьбой Дж. Стингрей и Ю. Каспаряна; или съемки совместного отдыха С. Курехина, С. Бугаева, музыкантов группы «Кино» и других музыкантов и художников на даче у А. Липницкого в 1987 г. Данная запись, кстати, послужила основой для документального фильма «Солнечные дни», выпущенного в 1996 г. Исходя из этого факта, нужно отметить, что в определенной мере источником музейной информации являются документальные и художественные фильмы с участием представителей андеграунда. Например, документальный «Рок» А. Учителя, в особом ключе рассказывающий о творческих деятелях 1970–1980-х гг. Б. Гребенщико, А. Ада辛ском, О. Гаркуше, А. Башлачеве и др.; или художественный «Два Капитана–2» С. Дебижева, ярко раскрывающий творческое взаимодействие С. Курехина с Б. Гребенщиковым и режиссером.

Не менее важную роль играет фотография – как условно любительская (архивы Дж. Стингрей, А. Троицкого и др.), так и профессиональная (например, фотографии И. Мухина, Д. Конрадта), являясь одним из важнейших свидетельств тех или иных событий эпохи, выступая и как самостоятельный музейный предмет, и как вспомогательный материал, участвующий в процессе коммуникации между предметом и зрителем. Широко известен вариант использования в экспозиции фотографии как наглядного примера нахождения представленного предмета в первоначальной среде, во взаимосвязи с владельцем или в действии (пальто музыканта на экспозиции и фото, на котором он одет в это пальто). Посредством подобных приемов в продуманной экспозиции за предметом видится не просто объект, а гораздо большее, предмет «полностью раскрывает содержательные и аксиологические аспекты информации о себе»².

Тем не менее нужно помнить и о том, что, хотя видео- и фотоисточники имеют широкое применение в экспозиции (от переключения внимания посетителя и «разбавления» экспозиции, в которой преобладают предметы других типов, до способствования более цельному отражению темы и созданию образа), в зависимости от их представления они далеко не всегда формируют полноценный образ, который стремятся создать экспозиционеры, не в полной мере раскрывают ту информацию, которую могли бы передать подлинники и, в случае использования только копий или электронных версий фото или видео – игнорирующую первостепенность подлинного предмета экспозицию из поля музейной деятельности вообще.

Решающую роль, безусловно, играют вещевые источники – рукотворные предметы утилитарного назначения³. Наиболее актуальными являются мемории, личные вещи музыкантов и иных творческих деятелей, одежда, обувь, аксессуары, музыкальные инструменты (как «общепринятые», так и тяготеющие скорее к определению в качестве отдельных произведений искусства, как утюгон – «первый русский синтезатор», созданный Т. Новиковым и И. Сотниковым⁴, принимавший многократное «участие» в Поп-Механике). Не менее важны и другие, находящиеся на стыках традиционных типов предметов – например, представленные на выставке «Обличья» в Музее театрального и музыкального искусства падали роля, на котором играл С. Курехин.

Среди письменных источников, относящихся к рассматриваемой теме, определенно стоит выделить черновики и автографы текстов песен творческих деятелей, письма и иные их записи, такие как либретто, сценарии (например, первоначальный сценарий фильма «Музыкальные игры»,

созданный С. Курехиным и В. Аксеновым) и т. д.; газеты и журналы, книги (так, труд А. Кана «Курехин. Шкипер о Капитане» выступает не только в качестве биографической работы, но и как документ, характеризующий эпоху одним из очевидцев), музыкальная и художественная критика как периода существования явления («Back in the USSR» А. Троицкого, написанная в конце 1980-х и выпущенная в России в 2007 г., являясь первым опубликованным осмыслением русского рока и его исполнителей вообще), так и более позднего времени, в зависимости от контекста, используемые как источник для предшествующих построению экспозиции исследований или как основной или вспомогательный материал на выставке.

Особое место между письменными и изобразительными источниками занимают афиши. Являя собой свидетельство того или иного события, они интересны и своим оформлением и деталями, способствуя большому погружению посетителя в раскрываемую эпоху, усиливая как собственную музеальность, так и других предметов, представленных на экспозиции. Подлинная афиша содействует соблюдению важного правила синтеза двух времен – «времени, о котором ведется музейное повествование, и времени, когда оно ведется, т. е. времени создания экспозиции»⁵. Афиши – явление, привычное для современного человека, он видит их вокруг себя каждый день, но афиша 1984 г. способна вызывать ощущение другого времени и другого пространства.

Немаловажными в раскрытии темы ленинградского музыкального андеграунда представляются фониические источники – записи композиций, репетиций, интервью музыкантов и т. п., представленные на различных носителях – от известного феномена записи музыки «на костях»⁶ и самодельных магнитозаписей, возникших в СССР в начале 1980-х гг.⁷ до современных.

Вопрос экспонирования музыки представляется одним из актуальных на сегодняшний день и заслуживает отдельного исследования. Роль и место музыки в выставочном пространстве определяется формой, в которой она представлена. Классификацию существования фониических источников в музее предлагает Н. Г. Колокольцова в своем труде «Музыка в музее: опыт исследовательского этюда»: это 1) «озвучивание» экспозиций, 2) музыка как «звучащий экспонат», 3) ситуация концерта в музее⁸. Каждый из этих вариантов порождает ряд проблем, требующих решения в процессе проектирования экспозиции. Правомерность представления музыки как фонового сопровождения, правильное ее использование в мемориальных экспозиционных блоках и музеях, выбор уместного технического оборудования для ее воспроизведения на экспозиции, воспроизведение индивидуальным посетителем – лишь некоторые из них.

Любопытное положение с позиции изучения эпохи ленинградского андеграунда занимают изобразительные источники, в частности, живопись и графика. Живописные, графические и иные работы художников возможно исключить при проектировании экспозиции, посвященной именно музыкальному андеграунду, но в этом видится мало смысла ввиду преобладающего синтетического характера художественной культуры, порожденной деятелями той эпохи⁹.

Одним из примеров синтетического характера творчества – художественные поиски персоналий, ассоциирующихся в первую очередь с искусством музыкальным, но пробовавших себя в живописи или плакатном искусстве, как, например, В. Цой, Б. Гребенщиков и др. Еще более важный пример – равное по значимости как музыкальное, так и художественное творчество Г. Гурьянова, барабанщика культовых «Кино», с одной стороны, и знакового представителя «Новых художников» – с другой.

Поп-Механика С. Курехина – наверное, самое яркое подтверждение взаимодействия разных видов искусств: так, во время выступления нестабильного по составу коллектива одновременно могли выступать художники разных школ и взглядов, прозаики и поэты, рок-музыканты, джазмены, музыканты-академисты, даже эстрадные певцы, такие как Э. Хиль или К. Бельды. Невозможно представить экспозицию, посвященную одному только этому явлению без предметов, связанных с андеграундными художниками такими, например, как Т. Новиков, С. Бугаев, И. Сотников, О. Котельников, и их произведений. Здесь же необходимо рассматривать предметы и объекты, относящиеся к двум или более типам. Одним из примеров, требующих комплексного подхода в систематизации, является представленное в ЦСИ им. С. Курехина полотно, расписанное «Новыми художниками» прямо на сцене во время одной из Поп-Механик.

На стыке разных типов источников требуют рассмотрения произведения актуального искусства, в частности, инсталляции и арт-объекты.

Инсталляции и арт-объекты выступают в качестве бутафорий¹⁰, т. е. не как предметы, имитирующие подлинники и не имеющие ценности как таковой, а как самоценный вид искусства. Кажется парадоксальным, но, включая в инсталляцию копии, художник превращает их, с точки зрения музейного дела, в подлинники, благодаря новому контексту¹¹.

В последние годы все чаще инсталляция используется в музейной деятельности не только как предмет искусства, но и как экспозиционное решение. Результаты подобного подхода бывают разными – это и экспозиции, в которых художественное решение превалирует над научной концепцией, и те экспозиции, в которых оба этих фактора равнозначны, но среди копий и вспомогательных материалов теряется в прямом и переносном смысле предмет-подлинник (или вовсе не используется), что вычеркивает такую выставку из поля музейной деятельности¹²; но бывают и случаи, когда в музейной инсталляции уравновешены и идея, и образ, и значение подлинника, и научное его осмысление. Удачным примером такого явления представляется экспозиционный блок «Время новых» временной выставки «Обличья. Больше чем реальность» в Музее театрального и музыкального искусства (ноябрь 2016 г. – февраль 2017 г.).

И все же вопрос о систематизации предметов актуального искусства представляется наиболее спорным и требует подробного изучения, в том числе и посредством индивидуального подхода к каждому из перспективных экспонатов подобного типа.

Определенно, музеефикация ленинградского музыкального андеграунда необходима уже сейчас, представляя собой один из многочисленных актуальных вопросов музеологии. Синтетический характер культуры андеграунда способствовал созданию предметов и объектов, которые не всегда укладываются в рамки общепринятых музейных классификаций, а недостаточная изученность явления вследствие историко-политических и иных факторов усложняет процесс его музеефикации. Тем не менее, тенденции развития этого процесса уже заметны в ретроспективе художественной жизни Петербурга и других городов и современном ее состоянии, но, по нашему мнению, он требует более активного и профессионального подхода и дальнейшей разработки.

Примечания

¹ Шляхтина Л. М. Основы музейного дела: теория и практика: учеб. пособие. М.: Высш. шк., 2005. С. 69.

² Крылова И. В. Создание музейных экспозиций как способ передачи исторического знания // Триумф музея? = *Triumphus musei* / СПбГУ, Гос. Эрмитаж; редкол. М. Б. Пиотровский (председатель), А. А. Никонова (отв. ред) и др. СПб.: Осипов, 2005. С. 173.

³ Словарь музейных терминов. URL: <http://museum.ru> (дата обращения: 17.02.2017).

⁴ Кан А. Курехин: Шкипер о Капитане. СПб.: Амфора, 2012. С. 164–165.

⁵ Розенблюм Е. Время и пространство в музейной экспозиции // Музейная экспозиция: на пути к музею XXI в.: сб. науч. тр. М.: РИК, 1997. С. 111.

⁶ Троицкий А. Back in the USSR. СПб.: Амфора, 2007. С. 21.

⁷ Там же. С. 131.

⁸ Колокольцова Н. Г. Музыка в музее // Музееведение: музеи мира: сб. науч. тр. М.: НИИ Культуры, 1991. С. 345.

⁹ Ваулина Е. В поисках синтеза: «Популярная механика» С. Курехина // Молодежь и проблемы современной культуры: сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 117–118.

¹⁰ Розенблюм Е. Указ. соч. С. 112.

¹¹ Балаш А. Н. Вещь в музейной инсталляции // Тр. СПбГИК. 2015. Т. 2012: Музей в мире культуры, мир культуры в музее. С. 240.

¹² Там же. С. 243.

А. И. Калашников

Экфрасис в экспозиции художественного музея

Статья посвящена экфрасису в экспозиции как основному инструменту музейной коммуникации в контексте образовательной миссии художественного музея. Проанализировано применение интерпретационных практик на примере выставки в Государственном Эрмитаже «Ян Фабр: рыцарь отчаяния – воин красоты».

Ключевые слова: экфрасис, интерпретация, экспозиция, музей, Фабр, Эрмитаж

Andrey I. Kalashnikov

Ekphrasis on art museum exposition

The article is deals with the role of ekphrasis on exposition like the main instrument of museum's communication at context of educational mission of art museum. There are analyzed methods of interpretation by an example of exhibition «Jan Fabre. Knight of Despair – Warrior of Beauty».

Keywords: ekphrasis, interpretation, exposition, museum, Fabre, Hermitage

Глубокое и разнообразное взаимодействие музейной аудитории с экспозицией является основополагающим критерием эффективности образовательной деятельности музея. Указанный фактор соотносится с одной из главных задач современного музея – истолкованием информационного кода, заложенного в хранящихся в его стенах предметах. При этом большая часть доступной посетителю информации сосредоточена именно в экспозиции, служащей основным инструментом музейной коммуникации. Так, она способствует нахождению общего языка в прочтении поставленной проблематики, помогает посетителю через взаимодействие с предметом прикоснуться к определенным социальным и культурным пластам. Однако, в силу определенного количества причин, у публики способно вырабатываться естественное привыкание к этому архиву ценностей, что влечет за собой снижение восприимчивости к экспозиционному тексту и остроты эстетических переживаний от представленных произведений. Данное явление характерно для крупных музеев с проживающими долгу жизнь экспозициями, превращающимися в такой же исторический документ-хранитель эпохи, как и представленные артефакты. В попытке восполнить собственную состоятельность музей прибегает к интенсификации образовательных мероприятий: организует публичные дискуссии, открытые лекции, мастер-классы. И тем не менее, ни одна из перечисленных форм музейной медиации не сравнится по масштабу воздействия с экфрасисом – интерпретационным внедрением в экспозицию с целью обнажения ее содержательных структур.

Экфрасис – метод описания произведения искусства, используемый еще в Древней Греции¹. Несмотря на фактическое бытование и успешное функционирование в деятельности многих авторов на протяжении веков, полноценное научное осмысление термин получил лишь в середине XX в. Сейчас он переживает активное переосмысление и приобрел весьма подвижные семантические рамки, что позволяет многим исследователям выдвигать новые гипотезы в отношении его функциональных и структурных особенностей. Тем не менее, большинство специалистов едины в его широкой интермедийной сущности, что выводит экфрасис как прием из филологического дискурса в общекультурологический². Выделение Н. В. Брагинской на примере «Картин» Филострата класса диалогического экфрасиса как жанра наставления³ и последующее раскрытие его генезиса⁴ является отправным пунктом для осмысления его аналитической, толковательной способности как интерпретационного приема. Так, истолковывающие пинаки речи ритора в «Картинах» Филострата для собравшейся вокруг публики не тождественны самим произведениям, но являются их интерпретацией с набором самостоятельных художественных образов. При этом, рассматривая экфрасис как интерпретационный прием, необходимо обратить внимание на вызванную его пограничным положением аналитическую способность – ту плоскость, где хранится функциональная особенность, связанная с потенциальностью углубить, дополнить и объяснить эмоциональное и эстетическое переживание вызываемое произведением искусства. Эта особенность позволяет расширить круг проблем, инициированных художественным образом и получить на них ответы благодаря порождаемому интерпретацией новым взглядам на уже поставленные вопросы. Как видим, экфрасис способен

быть не просто механизмом порождения образотворчества, но и исключительным инструментом обнажения системных свойств языковой формы и раскрытия содержательных элементов. Таким образом, применение экфрасиса в контексте музеологических практик выявляет его обширнейший образовательный потенциал.

Ярким примером является выставка «Ян Фабр: Рыцарь отчаяния – воин красоты» в Государственном Эрмитаже, подготовленная отделом современного искусства Эрмитажа и проводимая с 22 октября 2016 г. по 9 апреля 2017 г. Это огромный проект, в рамках которого в 11 залах Зимнего дворца, а также 4 залах Главного штаба представлены более 200 работ художника Яна Фабра (род. 1958)⁵. Однако, содержательное построение выставки по большому счету таково, что в основе своей рассматривать ее можно независимо от авторства. По сути говоря, Фабр для музея не имеет даты рождения, не представляет конкретную страну или школу в отличие от тех мастеров, с которыми делит выставочное пространство. А попытки художника апеллировать к своему происхождению, занять позицию наследника и продолжателя фламандской художественной традиции, выражаются скорее в надуманной театрализации, особого рода игре. Ведь его творчество интернационально в той же мере, как и творчество многих других современных художников. В этом плане, Ян Фабр – имя нарицательное. Сами по себе произведения автора не требуют специальной фактической подготовки, столь зачастую необходимой для восприятия произведений классического искусства, а вне контекста выставочного пространства являются не более чем специфичными «редкостями», в том смысле, в котором это слово употреблялось в отношении экспонатов кунсткамер для увеселения публики в XVII в. Художественная же ценность его работ на выставке проявляется, главным образом, в их концептуальной и интенсифицирующей зрительное восприятие роли. Именно методом контекстуального внедрения в экспозицию Фабр назначает свои работы проводниками к истолкованию привычных образов в залах Эрмитажа. Например, в зале Франса Снейдерса (1579–1657) сопоставляются характерные для барокко категории переживаний – жизненная мощь и мощь смерти. Как известно, любая жизнь – представленная ли на полотнах фламандца птиц и животных или человеческая – обречена. В таком духе на экспозиции сталкиваются работы противоположных категорий: огромные форматы Снейдерса – гигантские картины монументального жанра, «испускающие тошнотворный запах бойни, распада и смерти», как выражается сам Фабр и обязательные элементы жанра *vanitas*, произведения практически ювелирного формата – человеческие черепа. Представленные кисти, зафиксированные в их челюстях – вероятно, намек на бренность искусства как такового. Зрителю предстоит поразмыслить, насколько представляемые ценности вечны, связаны с нашей эпохой, что в них негасимо. В другом зале – зале Рубенса среди оригинальных работ Питера Пауля Рубенса (1577–1640) включены интерпретации Фабра с первого взгляда кажущиеся беспредметными, однако, это едва различимые сквозь синюю пелену человеческие фигуры. Работа Фабра «Появление и исчезновение Христа» (2016) сопоставляется с полотнами Рубенса «Отцелюбие римлянки» (ок. 1612) и «Снятие с креста» (ок. 1617–1618), серия «Появление и исчезновение Вакха» (2016) вступает в диалог со знаменитым «Вакхом» (ок. 1638–1648), наконец, «Появление и исчезновение Антверпена» (2016) коррелирует с «Союзом Земли и Воды» (ок. 1618), на которой аллегорически изображены река Шельда и Антверпен. Это вновь концептуальное искусство, с одной стороны, а с другой, искусство, которое интенсифицирует способность наблюдения, оно тематизирует проблему проявления. Быть может, то что являет взору в первые мгновения Рубенс – тоже всего лишь некая поверхность? Как и насколько долго необходимо работать с картинами Рубенса, чтобы они проявились взору? В подобном ключе сопоставлений размещены работы Яна Фабра и в других залах. В зале Якоба Йорданса, где сопоставляются зеленые переливающиеся мозаики «Adsum qui feci (Я, стоящий перед вами, виновен)» (2016), «Преданный проводник тщеславия» (2016), а также инсталляция «Верность и повторение смерти (Симметричное/!)» (2016) с по-новому заигравшими «Бобовым королем» (ок. 1678) и «Пиром Клеопатры» (1653) Якоба Йорданса (1593–1678), «Адамом и Евой» (1608) Хенрика Гольциуса (1558–1617), «Кефалом и Прокридой» (1610-е) Теодора Ромбаутса (1597–1637). В зале Ван Дейка (1599–1641), созданная серия Фабра «Мои королевы» (2016) позволяет взглянуть на традиционный парадный портрет XVII в. в контексте взаимоотношений художника и власти. Рыцарский зал разбавлен «дикивинными» аттрактивными, неутилитарными доспехами из ярких панцирей жуков. Но, не являясь ли расположенные по соседству подлинные, но, вероятно, ни разу не орошенные кровью латы эпохи Возрождения, в каком-то смысле, такой же частью индустрии развлечений своей эпохи, как и произведения современного художника? Экспозиция буквально пронизывается вопросами и загадками.

Подводя итог, выставка Государственного Эрмитажа «Ян Фабр: Рыцарь отчаяния – воин красоты» представляет собой достоинства метода аналитического экфрасиса, реализованного с целью раскрыть посетителю классическую экспозицию музея и несет выраженную образовательно-просветительскую функцию. Интерпретационные практики примененные на экспозиции в отношении классического искусства Питера Пауля Рубенса, Антониса Ван Дейка, Якоба Йорданса и других мастеров, способствуют актуализации их выдающегося наследия, а потому пример внедрения в экспозицию «указателей» в лице произведений искусства Яна Фабра является весьма эффективным решением. Так, интерпретируя известные объекты в новом ключе, обнажаются и выставляются напоказ их структурные особенности, тем самым актуализируются как предметы искусства в отдельности, так и экспозиция в целом. На наш взгляд, описанный пример воздействия на экспозицию несет наиболее яркие последствия в рамках образовательной политики музея.

Примечания

¹ Брагинская Н. Экфрасис как тип текста: к проблеме структур. классификации // Славянское и балканское языкознание, карпато-восточнославянские параллели, структура балканского текста / ред. Т. М. Судник. М.: Наука, 1977. С. 260.

² Геллер Л. Экфрасис, или Обнажение приема: несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / ред. Д. В. Токарева. М.: Новое лит. обозрение, 2013. С. 47.

³ Брагинская Н. Указ. Соч. С. 260.

⁴ Брагинская Н. «Картины» Филострата Старшего: генезис и структура диалога перед изображением // Одиссей: человек в истории: картина мира в народном и ученом. М.: Наука, 1994. С. 276.

⁵ Ян Фабр: рыцарь отчаяния – воин красоты // Государственный Эрмитаж: офиц. сайт. Выставки и события. URL: <https://hermitagemuseum.org> (дата обращения: 17. 02. 2017).

П. А. Шолохов

Театрализация в музейной сфере

Театрализация в музее рассмотрена как способ формирования музейной аудитории. Отмечается проблема подмены понятия «Театрализация» на «Анимация в сфере развлечений» и «Музейная интерактивность», а также отсутствия междисциплинарного подхода к изучению процесса театрализации и неоднозначную оценку ее профессиональным музейным сообществом. Оцениваются некоторые музейные мероприятия, основываясь на предлагаемых критериях театрализации, созданных на основе законов театра. Статья может быть использована для понимания и внедрения процесса театрализации в современную жизнь музея.

Ключевые слова: театрализация, музей, музейная аудитория, коммуникация

Peter A. Sholokhov

Theatralization in museum field

The author reviews the theatralization in the museum as the method of forming the museum's audience. He draws attention to the problem of substitution of the concept of «Theatralization» to «Animation in the entertainment» and «Museum interactivity», as well as the lack of a multidisciplinary approach to the study of the process of theatralization and its controversial review by professional museum community. The author evaluates some museum events, based on the proposed criteria of theatralization, created on the basis of the laws of the theater. The article can be used for comprehension and introduction of the process of the theatralization in the contemporary museum life.

Keywords: theatralization, museum, museum audience, communication

В наше время, когда музей находится в постоянной конкуренции с другими общедоступными учреждениями культуры и досуга, на первый план выходят вопросы – как музею существовать в условиях постоянной борьбы за посетителя? Каким образом формировать музейную аудиторию и каковы ее ожидания и потребности? Какими способами можно привлечь внимание посетителя, без нанесения ущерба имиджу музея? А также вопрос, какой из своих задач музей придерживается в первую очередь в данной борьбе? Безусловно, мы не можем дать однозначный ответ на все эти вопросы, так как у каждого музея есть свои «рецепты» и особенности, но мы можем смело рассуждать о конкретных случаях и придумывать тактики и стратегии, касающиеся определенных ситуаций и музеев.

Анализируя практическую деятельность разнообразных музеев по формированию аудитории, мы можем прийти к выводу, что «театрализация»¹ является распространенным способом для привлечения внимания к музею и уверенно занимает положение неотъемлемой части этого процесса. Этот способ дает хорошие результаты, но при этом неоднозначно оценивается профессиональным сообществом. Несмотря на многие успешные практические опыты применения театрализации в различных музеях, это явление уже достаточно долго остается спорным. И с каждым днем появляется все большее число как сторонников этой деятельности, так и противников самого понятия «театрализация в музейной сфере».

Так, например, М. Т. Майстровская еще в 1997 г. писала, что «экспозиция наших дней, все более тяготея к динамике, характеризуется многогранностью и сложностью концептуальных решений, остротой и яркостью своего пластического выражения, сближая экспозиционный жанр со спецификой театрального действия, с неким сценографическим построением музейной среды, которая все в большей степени становится игровой»².

М. Б. Пиотровский отмечает, что «музеи сегодня занимают промежуточное положение между Храмом и Диснейлендом», а также, что «в музейной жизни, однако, сохраняется тенденция к „театрализации“ и „украшению“ экспозиции фальшивками и симулякрами, ориентация музеев на привлекающие массы публики эффектные и зрелищные выставки, так называемые блокбастеры <...> Музейное удовольствие – не легкое удовольствие приходящее само собой <...> Визит в музей утомляет, и он должен утомлять»³.

При этом, как возможная причина разделения мнений, происходит подмена понятий. Театрализацию в музее сейчас чаще путают с такими понятиями как «анимация»⁴ и «интерактивность»⁵.

Существуют случаи, когда использование музея как площадки для постановки спектакля также путают с процессом театрализации в музее.

И прежде чем отказываться или все же начинать использовать театрализацию в музее, необходимо точно понимать сам термин, основные правила театрализации, ее законы, без которых и театра как такового не существует.

В театроведении принимается, что «театр включают в себя практически все иные искусства: литературу, музыку, изобразительное искусство (живопись, скульптуру, графику и т. д.), вокал, хореографию и др.; а также используют многочисленные достижения самых разнообразных наук и областей техники <...> В любом произведении театрального искусства есть еще один полноправный и важнейший соавтор – зритель, чье восприятие корректирует и трансформирует спектакль, по-разному расставляя акценты и порой кардинально меняя общий смысл и идею представления. Театральный спектакль без зрителя невозможен – уже само название театра связано со зрительскими местами»⁶.

Не претендуя на исключительность суждений и выводов, можно предположить, что театрализация и в музейной сфере предусматривает обязательное наличие сценария (идеи), зрителя, исполнительской (актерской) и режиссерской деятельности. Важно отметить и то, что зритель может быть активным или пассивным участником и/или наблюдателем театрального действия. В основном решение, вовлекать ли зрителя в процесс театрализации, определяется режиссером.

Очевидно, сценарий в музейной сфере также создается на основе идеи. Это могут быть литературная и художественная основы, обряды, традиции, ритуалы, памятные даты и календарные, государственные, личные праздники. Другими словами, практически все, что так или иначе связано с тематикой и проблематикой того или иного музея. Эффективность реализации сценария должна строиться на основе идеи сверхзадачи, высказанной К. С. Станиславским и связано с пониманием того, что развитие сценария всегда должно проходить по сквозному действию, своеобразному «лейтмотиву» и стремиться к своей сверхзадаче. «Действенное, внутреннее стремление через всю пьесу двигателей психической жизни артисто-роли мы называем на нашем языке... „сквозное действие артисто-роли“ <...> Не будь сквозного действия, все куски и задачи пьесы, все предлагаемые обстоятельства, общение, приспособления, моменты правды и веры и прочее прозябали бы порознь друг от друга без всякой надежды ожить. Но линия сквозного действия соединяет воедино, пронизывает, точно нить разрозненные бусы, все элементы и направляет их к общей сверхзадаче»⁷.

Как было замечено, важным элементом театрализации в музее является исполнительская и режиссерская деятельность. Исполнитель, актер, культивируя в себе все искусства, используя свои психофизические данные, технологические приемы и инструменты, создает сценический образ и становится воплощением сценария и связью со зрителем. Режиссер же, основываясь на своей собственной интерпретации сценария, руководит всем процессом театрализации, в том числе и в музее.

К сожалению, профессиональных режиссеров и актеров и их игру часто путают с аниматорами, занимающимися организацией досуга и созданием театрализованных корпоративных и шоу-программ. Не исключено, что возможно именно из-за отсутствия понимания профессиональных функций и возможностей актера существуют противники театрализации в музее.

Удачным примером использования театрализации в музейной практике, на наш взгляд, является опыт Государственного музея-заповедника М. А. Шолохова при проведении ежегодного литературно-этнографического праздника «Кружилинские толоки» в Ростовской области. Так, в 2016 г. тема праздника была «Как кружилинские казаки на бахчу в разведку ходили и как потом арбузный мед варили». В основу сценария в данном случае положена народная традиция: «„Толоки“ – это когда любую работу делают „всем миром“, дружно и весело, старый добрый обычай помогать соседям в работе»⁸, описанная в литературных произведениях М. А. Шолохова. В течение всего мероприятия то на сцене, то в поле актеры исполняют роли из известных повестей, рассказов и романов, которые иллюстрируют суть этой традиции. Тем самым происходит развитие действия по сквозной линии. Важно отметить, что посетители музея привлекаются в процесс вместе с актерами. Используя инвентарь прошлого века, они попадают таким образом и в атмосферу произведений М. А. Шолохова, и в реализацию казачьих традиций во время различных работ. Это мероприятие создано в форме историко-культурной реконструкции и основано на методе театрализации.

Существуют и другие опыты использования театрализации в музее. Так, например, в Санкт-Петербурге в музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме существует проект «Музей + Театр». «Каждая постановка – это яркое действо, в котором принимают участие не только актеры, объемные и теневые куклы, анимационные персонажи, но и публика, мнение которой зачастую влияет на развитие сюжета. На спектакли лучше приходить заранее – перед представлением можно принять

участие в музейной мастерской или литературной игре»⁹. С 2013 г. в музее проходит собственный театральный фестиваль – «Златая цепь»¹⁰. На наш взгляд, данный проект следует рассматривать как использование музейной площадки для создания театрализованных представлений и спектаклей.

Существуют также и не весьма успешные опыты театрализации. Например, организация Пушкинского дня России 6 июня 2016 г. на Мойке, д. 12. В целях создания театрализованного музыкально-литературного городского праздника был составлен сценарий, приглашены Губернаторский оркестр Санкт-Петербурга, Концертный хор Санкт-Петербурга (бывший Камерный хор Смольного собора) и знаменитые артисты Санкт-Петербурга, среди которых Анастасия Мельникова, Николай Бузов, Сергей Мигицко и др. Кульминацией мероприятия стало прочтение артистами, директорами музеев Ленинградской области, а также представителями администрации и бизнес-элиты города поэм Пушкина «Домик в Коломне» и «Граф Нулин». Некоторые из чтецов не обладали профессиональными актерскими навыками, что, конечно же, плохо отразилось на внимании зрителя к происходящим на сцене событиям. Если оценивать данное мероприятие по предложенным ранее критериям понимания музейной театрализации, то в нем соблюдены зрительский и сценарный факторы, но ошибкой, на наш взгляд, является неправильный подход к фактору режиссерской и исполнительской деятельности. Мы считаем, что этот проект является не театрализацией, а празднично-концертной программой на музейной площадке.

В заключение хотелось бы сказать, что театрализация, как и театр – это не просто проиллюстрированный, «оживленный» синтез всех искусств. Театрализация – это мощное коммуникативное средство между музеем и посетителем. Ставя объект материальной и/или нематериальной культуры в основу сценария, расставляя нужные акценты, правильно реализованные профессиональными актерами, режиссер способен вовлечь зрителя в познание этой культуры. Но применение театрализации в музейной сфере – это не только современный и продуктивный способ привлечь внимание общества (а, как следствие, и увеличения посещаемости), но и процесс, который требует профессионального подхода и углубленного изучения на междисциплинарном уровне.

Примечания

¹ Театрализация – приспособление чего-нибудь для театра, придание чему-нибудь театральных свойств (Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1935–1940. 4 т. URL: <http://dic.academic.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017)).

² Музейная экспозиция: теория и практика, искусство экспозиции, новые сценарии и концепции: на пути к музею XXI в.: сб. науч. тр. / ред. М. Т. Майстроваская М.: Рос. ин-т культурологии, 1997. 216 с.

³ Пиотровский М. Б. Философия музейного дела // Вестн. СПбГУ. Сер. 6. 2006. Вып. 1 (3), март. С. 7–10.

⁴ Анимация – деятельность по разработке и представлению специальных программ проведения свободного времени. Анимационные программы включают спортивные игры и состязания, танцевальные вечера, карнавалы, игры, хобби и т. п. (Зорин И., Квартальнов В. Толковый словарь туристских терминов: туризм, туристская индустрия, туристский бизнес. М.; Афины: Infogroup, 1994. 408 с.).

⁵ Интерактивность музейная – технология, предполагающая активное участие аудитории в процессе коммуникации с целью обретения личного опыта для лучшего освоения музейного пространства. Осуществляется путем создания особой интерактивной среды (Словарь актуальных музейных терминов // Музей. 2009. № 5. С. 47–68).

⁶ Кругосвет: универс. науч.-попул. онлайн-энцикл. URL: <http://krugosvet.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁷ Станиславский К. С. Работа актера над собой. М.: Худож. лит., 1938. Ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания. 205 с.

⁸ Государственный музей-заповедника М. А. Шолохова: офиц. сайт. URL: <http://sholokhov.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁹ Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме: офиц. сайт. URL: <http://akhmatova.spb.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

¹⁰ Там же.

Е. В. Морозова

Музей как активный социальный агент культурной политики государства

На современном этапе развития общества сфера культуры становится одним из приоритетных направлений политики государства. Музей, будучи социокультурным институтом, обладает большим потенциалом в вопросах формирования социума, что позволяет признать за ним роль активного социального агента, способного нейтрализовать кризисные проявления современной цивилизации и повысить уровень жизни общества.

Ключевые понятия: музей, музейная политика, государственная культурная политика, миссия музея

Elena V. Morozova

Museum as active social agent of government cultural policy

Culture is becoming one of the major priorities for the government policy in contemporary stage of social development. Museum as a social and cultural institute has large potential for society formation therefore it might be recognized as an active social agent that can neutralize crisis manifestations of contemporary civilization and improve standards of living.

Keywords: museum, museum policy, government cultural policy, museum mission

В последнее время в политике развитых европейских государств наблюдается «поворот к культуре», что позволило исследователям¹ считать государственную культурную политику особым инструментом стратегического управления страны, обеспечивающим ее целостность и раскрывающим перспективы ее социокультурного развития. Данный подход находит подтверждение в указе Президента России «Об основах государственной культурной политики», где культура обозначена как «фактор роста качества жизни граждан и гармонизации общественных отношений»².

Государственная политика в нашей стране реализуется на 4 уровнях: федеральном, региональном, муниципальном и на уровне учреждений культуры. При этом, как считает В. Дукельский³, именно музеи, находящиеся на четвертом уровне обладают наибольшим потенциалом среди учреждений культуры и могут в рамках своей деятельности не только осуществлять, но и определять муниципальную и даже региональную политику. Данная мысль перекликается с теорией Ричарда Сандела, выдвинувшего концепцию музея – активного социального агента⁴, который может способствовать социальной инклюзии граждан и решать некоторые государственные проблемы. В упомянутом ранее Указе Президента Российской Федерации выделяются следующие кризисные явления, мешающие интенсивному развитию нашего государства: снижение интеллектуального и культурного уровня общества; девальвация общепризнанных ценностей и искажение ценностных ориентиров; рост агрессии и нетерпимости; деформация исторической памяти; разрыв социальных связей (дружеских, семейных, соседских). Рассмотрим на конкретных примерах, что могут предложить российские музеи в решении обозначенных проблем.

По мнению Л. В. Монтановой⁵, одной из основных задач культурной политики государства является превращение духовно-нравственных ценностей в определяющие, что должно стать залогом перехода к новой цивилизации. Отход от ценностей техногенной цивилизации детерминирован, в частности, сложной экологической ситуацией, характерной для современного этапа развития человечества. Отмечая взаимосвязь культурного и экологического кризиса, Л. С. Именова⁶ предлагает сформулировать миссию музея как культурно-экологическую. В Федеральной целевой программе «Культура России, 2012–2018 гг.»⁷ говорится о тесной связи вопросов культуры с проблемой охраны окружающей среды. Все это определяет необходимость воспитания у граждан экологического сознания, в том числе и посредством музейных программ. Наиболее показательным примером здесь может служить проект непрерывного экологического образования, предложенный Центральным музеем почвоведения им. В. В. Докучаева. Программа реализуется на четырех уровнях (дошкольном, школьном, университетском и послевузовском) и предполагает использование различных средства и методов работы: специальные обучающие экспозиции, современные компьютерные программы и обучающие компьютерные игры, вовлечение обучающихся в технологический процесс, различные аудиовизуальные средства, моделирование и макетирование⁸. Музей также активно выстраивает сотрудничество (в большей степени на правах наставника) с различными сельскохозяйственными организациями, школьными учителями, университетами и музеями. Более того, как пишет в своей

статье С. В. Алексеев⁹, экологическое образование может быть встроено в программу социально-гуманитарных дисциплин, в частности философии, истории, краеведения, искусства.

Экологическое сознание является также частью общего мировоззрения, одним из важнейших элементов которого является историческая память и самоидентификация граждан. Соглашаясь с Е. М. Акуличем¹⁰, выделяющим среди функций музея функцию воспроизводства социальных отношений, мы полагаем, что современные музеи должны внести ощутимый вклад в поддержку семьи как важнейшего для благосостояния общества института. В частности, довольно многообещающим решением проблемы представляется предоставление услуг в виде семейного абонеента. Подобную программу реализует, например, Музей театрального и музыкального искусства, предлагающий своим посетителям межмузейный (по всем филиалам музея) абонемент для всей семьи «Путешествие в сказку». Участникам предлагается в форме увлекательной игры познакомиться с театральной культурой страны, проявить свои таланты в области музыкального, театрального, декораторского искусства, узнать секреты актерского перевоплощения. Более развернутым воплощением подобной идеи можно считать организованный в 2008 г. Океанариумом проект «Большая регата», в котором принимают участие многие музеи Санкт-Петербурга. Данный проект позволяет решать многие задачи: пробуждает в детях интерес к познанию окружающего мира, вырабатывает потребность в посещении музеев, развивает изобретательное и творческое мышление, учит работе в команде. Интерес для нас представляет тот факт, что в Большой регате могут участвовать как полностью детские команды, сформированные из одноклассников или друзей, так и семейные. Не менее значимым представляется решение организаторов публиковать отчеты всех команд после завершения соревнований. По мнению А. Коробкова¹¹, это позволяет всем участникам проекта почувствовать себя частью одной большой и значимой для общества идеи, объединившей незнакомых между собой людей, ставших единомышленниками. Отметим, что подобный проект реализуется и в Москве под названием «Семейное путешествие. Всей семьей в музей!».

Современные музеи, с точки зрения Н. В. Нагорского¹², осуществляют информационно-интегративную функцию, которая на основе диалога культур позволяет обобщить и презентовать совокупность ценностей культуры и истории. Продолжением этой мысли может служить позиция А. А. Гревцевой¹³, которая видит альтернативу культурной глобализации в культуре антропокосмизма, основанного на духовных ценностях, сложившихся в культурах различных народов. Поддерживая данную точку зрения, мы не можем не отметить ее сходство с идеями философии «общего дела» Н. Ф. Федорова¹⁴, в который музею отводилась роль духовного центра человечества. Иллюстрацией данных идей может служить программа «Религиозный мир Петербурга: вера, традиции, культура». Данная программа ставит целью демонстрацию многообразия верований и культурных традиций разных конфессий и общин города, оставивших след на его внешнем неповторимом облике¹⁵. Примечательно, что после своего атеистического прошлого, музей не впадает в другую крайность – пропаганды религиозного сознания, а идет по пути поиска связей культуры и религии как одной из ее составляющих.

Между тем, как отмечают некоторые исследователи¹⁶, уровень культуры в стране во многом зависит от интеллектуального уровня ее граждан. Однако, как показывают результаты опросов, опубликованных в статье заместителя директора департамента науки, образования и информационных технологий Министерства Культуры российской Федерации А. В. Суконкина¹⁷, на данный момент культурно-познавательная форма проведения досуга молодежи является недостаточно востребованной. Выход из сложившейся ситуации А. В. Суконкин видит в более активном использовании в воспитательном и образовательном процессе интерактивных технологий, мобильных устройств и возможностей социальных сетей. На наш взгляд, именно музей может приспособить свою деятельность к новым условиям и запросам социума за счет нахождения новых форм работы с посетителем и при этом успешно участвовать в противостоянии обозначенным ранее вызовам времени. Одной из форм, позволяющих повысить культурный и интеллектуальный уровень музейных посетителей, является организация квестов в музейном пространстве. Подобную практику успешно реализуют крупнейшие музеи Санкт-Петербурга – Русский музей и Государственный Эрмитаж. Квест можно проходить как лично, так и в составе команды со своими друзьями, что делает процесс нахождения в музее еще более запоминающимся. Задания, предложенные участникам, требуют не только знаний, но и использования интеллектуальных способностей, потребность в которых увеличивается в условиях конкуренции с другими командами и ограниченности во времени. Подобное времяпровождение, связанное с посещением музея, способствует развитию интеллекта, расширяет эрудицию, учит взаимодействию в команде и создает имидж музея как современного культурного института, ориентированного на молодежную аудиторию.

Между тем, музей может выступать и в роли места поиска ответов на дискуссионные вопросы. Возможности музея как дискуссионной площадки, позволяющей решать, в том числе, межэтни-

ческие конфликты, были отмечены еще основателями теории музейной коммуникации. Однако современные технологии позволяют расширить возможности музея, создавая виртуальное пространство диалога. Новые технологии позволяют посетителям поделиться своими мыслями, впечатлениями от экспозиции через платформу 2. 0. Выкладывая свои отзывы в специальное Интернет-пространство, посетители могут поделиться своими идеями не только с сотрудниками музея, как традиционно это происходило в форме записи в специальной книге, но и с незнакомыми им людьми, пришедшими в музей на эту же экспозицию или выставку. Пользователь ресурса может предложить свое прочтение экспозиции, добавить в нее новые экспонаты, провести параллели с увиденным в других местах. По замыслу австрийского теоретика медиаискусства Петера Вайбеля¹⁸, все эти мысли, выраженные в формате текстов или графических данных, могут проецироваться в самом музее в форме своеобразной компьютерной инсталляции. Отметим также, что подобная форма диалога предполагает и проведение онлайн-семинаров с участием музейных сотрудников или организации образовательного портала. Все это может помочь сделать музей более доступным, открытым и интересным для современных пользователей Интернета. Таким образом, музей сможет выдерживать конкуренцию с массовой культурой в процессе воспитания молодежи, как не без оснований подмечает А. Ю. Демшина¹⁹.

Приведенные в данной статье некоторые примеры, иллюстрирующие новые формы работы современного музея, позволяют говорить о том, что музей может оставаться не только местом интересного проведения досуга, но и, выступая в роли социального агента, активно влиять на решения проблем дальнейшего развития общества.

Примечания

¹ Астафьева О. Н. Культурная политика: теоретическое понятие и управленческая деятельность: лекции. М.: РАГС, 2010. С. 21.

² Об основах государственной культурной политики: указ Президента РФ № 808 от 24 дек. 2014 г. URL: <http://base.garant.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

³ Дукельский В. Ю. Культурная политика и региональная специфика // Музей и регион / Рос. ин-т культурологии; отв. ред. А. В. Лебедев; сост. В. Ю. Дукельский. М., 2011. С. 11–35.

⁴ Sandell R. Museums as agents of social inclusion // Museum management and curatorship. 1998. Vol. 17 (4). P. 401–418.

⁵ Мантанова Л. В. Стратегия развития: ценности новой цивилизации. Улан-Удэ, 2004. С. 41.

⁶ Именнова Л. С. Концепт «экология культуры» в музейном дискурсе // Музеи, библиотеки и архивы как институты исторической памяти: соврем. проблемы музееведения: VI междунар. музейн. чтения: сб. науч. ст., докл. и тез. Орел: Орлов. гос. ин-т искусств культуры, 2014. С. 39.

⁷ О федеральной целевой программе «Культура России, 2012–2018 гг.»: постановление Правительства РФ № 186 от 3 марта 2012 г. URL: <http://base.garant.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁸ Апарин Б. Ф., Сухачева Е. Ю. Экологическое образование в ЦМП им. Докучаева // Материалы по изучению русских почв. сб. науч. докл. / под ред. Б. Ф. Апарина. СПб.: СПбГУ, 2004. Вып. 5 (32). С. 45–53.

⁹ Алексеев С. В. Санкт-Петербургская научно-педагогическая школа экологического образования молодежи // Знание. Понимание. Умение. 2013. № 1. С. 176.

¹⁰ Акулич Е. М. Музей как социокультурное явление // Социол. исслед. 2004. № 10. С. 91.

¹¹ Коробков А. Большое музейное путешествие // Музей. 2015. № 2. С. 50–53.

¹² Нагорский Н. В. Музей в духовной жизни общества. СПб., 2004. С. 193.

¹³ Гревцева А. А. Культурная глобализация: проблемы и парадигмы // Изв. РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. Вып. 70. С. 145–149.

¹⁴ Федоров Н. Ф. Философия общего дела. М.: Эксмо, 2008. 750 с.

¹⁵ Терюкова Е. А. Государственный музей истории религии: основные направления и перспективы развития // Культурный предмет в современном музее: хранение, презентация, актуализация: науч.-метод. сб. СПб., 2011. С. 13.

¹⁶ Смирнов Л. А. Роль мировоззренческих убеждений во взаимодействии политики и культуры // Социальная динамика и духовная культура. сб. науч. тр. Тверь, 1991. С. 114–115; Баллер Э. А., Косолапов С. М. Культура как общественное явление. М.: Тип. О-ва по распространению полит. и науч. знаний РСФСР, 1960. С. 7.

¹⁷ Суконкин А. В. Государственная культурная политика России в молодежной сфере: проблемы и перспективы // Образование и культура. 2012. № 2 (5). С. 116–119.

¹⁸ Вайбель П. Музей 2.0 // Искусство. 2012. № 2. URL: <http://iskusstvo-info.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

¹⁹ Демшина А. Ю. Современный музей: «заповедник» или «форма жизни культуры» // Триумф музея? = Triumphus musei / СПбГУ, Гос. Эрмитаж; редкол. М. Б. Пиотровский (председатель), А. А. Никонова (отв. ред.) и др. СПб.: Осипов, 2005. С. 56.

Е. В. Плугарева

Музей в культурных предпочтениях молодежной аудитории

Суть музея не только в накоплении и сохранении знаний, но и в передаче их следующим поколениям. Поэтому, одна из важнейших миссий музея – позаботиться о том, чтобы молодой посетитель был заинтересован в его посещении. Именно в привлечении молодежной аудитории, а так же в организации ее продуктивного взаимодействия с представленным культурным наследием, информацией и накопленным опытом и заключается основная задача музея.

Ключевые слова: музей, музейная информация, реальная аудитория, потенциальная аудитория, студенты

Elizaveta V. Plugaryova

Museum as cultural preference of young audience

The core of the museum isn't only about accumulation of knowledge and conservation but also delivering to next generations. So one of the most important museums' mission is to care about investing young visitors. In particular in attraction youth audience as also in organization effective cooperation with represented social heritage, information and lessons learned. And in it resides main aim of museum.

Keywords: museum, museum information, actual audience, potential audience, students

Музей выполняет важную общественную функцию – накопление и сохранение культурного наследия. Любое собрание или коллекция это не просто предметы – это «свидетельства», опыт, знания, память. Все то, что помогает человечеству помнить прошлое, для того, чтобы иметь способность достойно строить будущее. Каждая экспозиция, а иногда даже отдельный предмет – это сохраненная идея, способная воздействовать на человеческий разум и чувства. Именно музей призван и обязан позаботиться, чтобы эти идеи, аккумулированные в музейных предметах, нашли пристанище в сердцах людей. Потому что именно человек, пришедший на выставку, является ключевой фигурой, ради которой проводится вся работа.

Передача знаний молодому поколению особенно важна. Люди молодого возраста, преимущественно студенты, составляют наиболее интересную и значимую часть аудитории, поскольку они не слишком консервативно настроены по отношению к музею, их гораздо меньше шокируют новаторские виды искусства и новые неординарные решения, применяемые на экспозициях. Вопросам осмысления студентов, как аудитории музея, большое внимание в своих исследованиях уделяет Ирина Васильевна Мишина. Следует выделить вопросы, связанные с формированием интересов студенческой молодежи в посещении музея. Сложилось мнение что, к сожалению, на данный момент музей остается далеко не самым популярным видом досуга даже среди студентов гуманитарных специальностей. Огромное количество молодых людей положительно относятся к музейным пространствам и идее их посещения, но все равно не приходят туда¹.

Тем не менее, музею необходимо ориентироваться на привлечение в свои стены максимального количества людей и учитывать интересы так же и потенциальной аудитории. Средством достижения этой цели служит понимание потребностей посетителя, выявление его интересов и ожиданий. Особенно это касается специфических интересов молодых людей. Именно поэтому проблема изучения молодежной музейной аудитории становится наиболее актуальна в настоящее время. В условиях стремительно развивающейся и меняющейся социокультурной ситуации, которая накладывает свой отпечаток на восприятие и интересы молодых людей, необходимо быстро выявлять и улучшать привлекающие посетителей факторы, а так же минимизировать отталкивающие, чтобы у каждого человека, пришедшего в музей, возникло желание туда вернуться.

Этот вопрос привлекает исследователей достаточно давно. В ходе этих исследований ученые разделяют эту аудиторию по множеству признаков². Прежде всего, по социально-демографическим, таким как образовательный уровень, профессиональная принадлежность, возраст, пол, место жительства. Каждый из этих признаков необходимо учитывать при составлении экспозиций, музейных программ и осуществлении контактов, но наибольшее значение, как показывает практика и проведенные в музеях исследования, имеет образовательный фактор. Потому как именно уровень образования сказывается на отношении людей к музею, определяя уровень их подготовлен-

ности, способности воспринимать и понимать предложенную информацию. Так же необходимо принимать во внимание такое понятие как «музейная культура посетителя». Оно подразумевает, что восприятие и понимание экспозиции является достаточно сложным актом и эффективность его во многом зависит от общей культуры посетителя, его умения ориентироваться в музейной среде, чувствовать специфичность музейного языка, воспринимать музейный предмет в определенном историко-культурном и социальном контексте³.

Приоритетными вопросами в деятельности любого музея является расширение аудитории и укрепление отношений с постоянными посетителями. Поэтому, важнейший критерий разделения посетителей на категории – это проявление их активности по отношению к музею. Это, как уже было сказано, делит аудиторию на реальную (ту, кто пришел в музей) и потенциальную (те, кто готов туда придти). Особое внимание следует уделять последней группе посетителей, поскольку выявление факторов препятствующих посещению музея, а так же причин отсутствия интереса к нему у части населения позволяет устранить ряд проблем и организовать работу наиболее продуктивным образом. Но изучение потенциальной аудитории не снижает необходимости изучения реальной.

Изучение постоянной аудитории является отдельным направлением исследований аудитории. Постоянную аудиторию так же называют «регулярной», поскольку это понятие описывает посетителей, периодически появляющихся в музее на протяжении долгого периода времени. Значение этому фактору придавалось в трудах М. В. Розенталя, Ю. У. Гуральника и др.⁴ Их внимание сосредоточено именно вокруг изучения принципов формирования регулярного зрителя. Поскольку наличие ядра постоянных посетителей – это очень существенный качественный показатель культурно-образовательной деятельности музея, свидетельство интереса к нему людей.

Поэтому, по мнению автора статьи, для музея, при взаимодействии с посетителями, являются приоритетными такие вопросы как:

- почему они до сих пор не пришли;
- что сделать, чтобы посетитель захотел вернуться;
- как сказать и что показать, чтобы зритель понял.

Нахождение ответов на эти вопросы позволяет продвинуться в изучении аудитории и, соответственно, организовать работу наилучшим образом. Так же особый смысл приобретают эти вопросы при работе с молодыми посетителями. Способы привлечения и удержания внимания молодежной аудитории должны кардинально отличаться от тех, которые будут действенны с посетителями старшего возраста, поэтому, для достижения большей эффективности, ее следует изучать отдельно.

Чтобы выяснить точку зрения студенческой аудитории, автором было проведено пилотажное исследование о востребованности музеев молодыми людьми, используя метод анкетирования. Разработанная и предложенная респондентам анкета включает в себя одиннадцать вопросов.

Всего в анкетировании приняли участие 90 респондентов от 15 до 30 лет. Из них 72,5% составляют девушки, и 27,5% юноши. Так же важно отметить, что 65% ответивших проживают (постоянно или временно) в Санкт-Петербурге или Москве, и 35% в провинции. Среди провинциальных городов наибольшее количество опрошенных были из Калининграда и его области.

Результаты обработки этих анкет показали, что проведение досуга в музее не является популярным и совершенно не поощряется мнением сверстников. Не претендуя на исключительность вывода, можно констатировать, что причин у такого отношения несколько:

Во-первых, приверженность определенным формам проведения свободного времени зависит не только от моды или общепринятых вкусовых стандартов, но и от культурного потенциала людей. В частности, многие вкусы и запросы обладают относительной устойчивостью и передаются из поколения в поколение⁵. То, что могло бы исходить от старшего поколения в качестве положительного примера, не всегда с успехом культивируется поколением новым. Очевидно, что молодежь реже, чем их родители, читает книги, не стремится с таким же рвением к дополнительному самообразованию, не составляет основной аудитории музеев, театров и серьезных концертных залов. Проведенное межпоколенческое сравнение указывает, что в основе досуговой активности определенной доли российской молодежи в основном заложен компонент, направленный на сиюминутные удовольствия и развлечения. Очень малое число музеев может удовлетворять эту потребность, и еще меньшее число хочет этого. Как уже говорилось ранее, для эффективного диалога с музеем и понимания его содержания, человек должен заведомо обладать определенным уровнем культуры и образования, быть положительно настроенным на восприятие информации историко-культурной информации. Посещение музея с точки зрения самообразования – это шаг к накоплению знаний, повышение собственного культурного уровня. Это требует определенных интеллектуальных духовных усилий, а современный посетитель привык получать легкодоступную информацию, часто развлекательного характера. Тем не менее, музей, ориентирован-

ный на посетителя обязан учитывать все его особенности. Именно поэтому в условиях современного мира посетителей ожидает неординарных тем для выставок, захватывающих интересных мероприятий и новейших технологий в музейном пространстве. Именно по средствам таких совершенствований музей будет в состоянии не только дать человеку знания, но и подарить запоминающиеся радостные впечатления, которые впоследствии приведут посетителя снова.

Во-вторых, неустребованность досуга в музее может объясняться огромным разнообразием других его видов, таких как посещение кино, театров, концертов, клубов, ресторанов, кафе и т. п., включенность в деятельность различных образовательных, оздоровительных, общественно-политических или гражданских институтов. Любая социальная активность вне дома требует затрат временных, материальных и энергетических. При том, что у подавляющего большинства рассматриваемой социальной группы интересы направлены в сторону, в первую очередь, развлекательных, а не образовательных видов досуга⁶.

Однако в последнее время наблюдаются некоторые позитивные изменения связанные со смещением досуговых интересов молодежи от простого получения информации к стремлению приобрести знания, умения, навыки повышения квалификации, т. е. к самосовершенствованию. Возможно, эти объясняет второй музейный бум, особенно видимый за рубежом, но постепенно приходящий в нашу страну. О чем свидетельствует посещаемость таких выставок в 2015–2016 г. как «Валентин Серов. К 150-летию со дня рождения», Государственная Третьяковская галерея, Москва, в среднем 4858 посетителей в День; «Иван Айвазовский: к 200-летию со дня рождения», Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, в среднем 5550 посетителей в день; «Яей Кусам: теория бесконечности» Музей современного искусства «Гараж», Москва, в среднем 3802 в день и др.

Таким образом, можно констатировать, что музей располагает как постоянной аудиторией, так и нестабильной. Для того, чтобы молодежь человек стал регулярным посетителем, заинтересовался частым посещением музея, необходимо самому музею быть более ориентированным на посетителей и их специфические возрастные и ценностные потребности. Музей должен стать модным пространством для проведения досуга молодыми людьми, т. е. местом, куда молодой аудитории хотелось бы возвращаться. Чтобы заинтересовать молодых людей, музей должен быть в состоянии предложить нечто новаторское, отвечающее их специфическим потребностям. Это и временные выставки необычные по тематике и воплощению, обновление постоянных экспозиций, активное использование технологии «обучение через развлечение» и внедрение информационных технологий, интересные музейные мероприятия, не только повышающие уровень образования по средствам предложенных знаний, но и запоминающиеся впечатлениями от приведенного времени.

Примечания

¹ Мишина И. В. Музей в системе ценностных ориентаций российского студенчества: дис. ... канд. культурологии. СПб., 2001. С. 73–80.

² Розенталь Л. Учет состава музейных зрителей: опыт Третьяков. галереи // Совет. музей. 1931. № 4. С. 81–83.

³ Долак Я. Посетитель на экспозиции как объект музеологического исследования // Вопр. музеологии. 2013. № 1 (7). С. 85.

⁴ Гуральник Ю. У. Каким быть музею будущего?: опыт социол. анализа // Музееведение: на пути к музею XXI в.: сб. науч. тр. М., 1989. С. 104.

⁵ Козиев В. Н., Потюкова Е. В. Музей и общество. СПб.: Алетейя, 2015. С. 5–7.

⁶ Молодежь новой России: образ жизни и ценностные приоритеты: аналит. докл. // Исследования института социологии РАН / науч. ред. Н. И. Покида. М., 2007. С. 119–129. URL: <http://miscp.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

А. В. Зайцева

**Взаимодействие между музеем и людьми с особыми потребностями
в экспозиционно-выставочном пространстве**

Статья посвящена рассмотрению истории осуществления взаимодействия между музеем и людьми с особыми потребностями средствами экспозиционно-выставочного пространства. Предлагаемые примеры позволяют проследить основные пути развития данной области музееведения, а также методы и технологии ее осуществления в рамках реализации музеем своей функции социокультурной адаптации.

Ключевые слова: люди с ограниченными возможностями, социокультурная адаптация музейными средствами, доступность музейных предметов

Alexandra V. Zaitceva

**Interaction between museum and people with special needs
in the exposition and exhibition space**

The article is devoted to the history of the interaction between the museum and people with reduced capabilities by means of exhibitions. Proposed examples allow to retrace the main ways of the development of this domain of the museum activity along with the methods and technologies of its implementation as part of the realization of the function of socio-cultural adaptation by the museum.

Keywords: people with reduced capabilities, sociocultural adaptation by museum, availability of museum objects

Экспозиционно-выставочное пространство музея является одной из главных музейных площадок для установления контакта с лицами, имеющими особые потребности. Именно оно располагает уникальной возможностью воздействия на эмоции и интеллект посетителя посредством интерпретированных материальных и нематериальных свидетельств, что отличает музей от других социокультурных институтов. Несмотря на трансформацию функций музея в соответствии с имеющимся у него потенциалом взаимодействия с различными группами инвалидов, несмотря на обязательства музея осуществлять эту работу по ряду причин, обусловленных как его миссией, так и перечнем нормативно-правовых актов, говорить о повсеместно распространенной музейной практике в этой области на данном этапе нельзя.

Для определения основных проблем, мешающих воплощению идеи доступного музея, для выявления особенностей протекания акта коммуникации с данной категорией людей в его стенах необходимо обратиться к истории осуществления взаимодействия между музеями и людьми с ограниченными возможностями. Профессиональное музейное сообщество на протяжении долгого времени искало и продолжает искать возможные способы работы с различными категориями посетителей, в том числе и с людьми, имеющими ограниченные возможности здоровья. Поэтому подобный исторический экскурс позволит выделить основные пути развития взаимодействия между музеем и людьми, имеющими особые потребности, а также методы и технологии, используемые для его осуществления. Обязательно следует учесть специфику средств, с помощью которых устанавливается обозначенный контакт, и его институциональность в условиях осуществляемых музеем функций адаптации, воспитания и образования.

Понимание феномена инвалидности на разных этапах развития общества имело свое обоснование. Гуманизм по отношению к людям с ограниченными возможностями был провозглашен в большей мере только в XVIII в. Этот поворотный момент часто связывают с именем такого мыслителя эпохи Просвещения, как Ж. Ж. Руссо. Данное утверждение можно проиллюстрировать принадлежащими ему словами: «От природы все люди равны. Это не значит, что сильный и слабый равны по силе. Они равны относительно права на жизнь»¹.

Преодоление до этого момента существовавшего естественного неравенства людей привело к осознанию необходимости поиска особенного подхода в установлении контакта с инвалидами. К концу XVIII в. оформилась в систему специальная педагогика. Именно благодаря ей государство вышло за пределы покровительства богаделен, приютов и предприняло попытку по организации процесса обучения лиц, имеющих ограниченные возможности здоровья, посредством создания

специализированных образовательных учреждений, которые в результате стали появляться на протяжении XIX в. во многих городах мира. Отечественный опыт в этой сфере можно проиллюстрировать созданием под предводительством императрицы Марии Федоровны в 1806 г. Санкт-Петербургского училища глухонемых²

Такие специализированные образовательные учреждения дали свои плоды. Во-первых, благодаря им появилась почва для углубленных исследований феномена инвалидности и возможность их непосредственного осуществления. Это привело к появлению первых научных трудов в обозначенной области, а вместе с ними и новых путей решения проблемы. Во-вторых, они дали возможность долгое время находившимся в сильной изоляции от общества и культуры людям с ограниченными возможностями здоровья присоединиться к создающему меньшинству. Им, в свою очередь, удалось внести свой вклад в развитие различных сфер жизнедеятельности, в том числе предложить ряд ключевых решений в знакомой для них изнутри области специальной педагогики. Примером тому служит воспитанник Парижского государственного института для слепых детей Луи Брайль, создавший в 30-е гг. XIX в. универсальный рельефно-точечный шрифт, которым незрячие и слабовидящие пользуются и сегодня³.

Наработанный опыт взаимодействия с людьми имеющими ограниченные возможности в конце XIX в. был освоен и музеями, которые от года к году, поспевая за бурной и динамичной событийностью в различных сферах жизни общества, только начинали свой путь от публичности к социальности. Обратимся к некоторым примерам из истории музеев мира, условно разделив их на группы по преобладающему способу работы с инвалидами и учитывая допущенную погрешность в хронологичности изложения материала, подчинив его выше обозначенному критерию систематизации.

Первую группу составят собственно музеи для людей с ограниченными возможностями, повествующие об истории того или иного вида инвалидности. Их особенность заключается в ориентированности на узкую целевую аудиторию и в выстраивании взаимодействия с учетом ее психофизических возможностей. Изученность вопроса дает возможность привести большое количество примеров для рассмотрения этой группы, но мы остановимся на нескольких, обязательно отметив то, что многие подобные музеи существуют в наши дни и продолжают создаваться.

Самым первым, отдавая дань хронологии, будет назван Венский Музей слепых, созданный в 1835 г. Иоганном Вильгельмом Кляйном, известным тифлопедагогом, а также основателем Венского королевского института для слепых детей. Экспозиция этого музея преимущественно располагала созданными им самим предметами, документировавшими такое явление, как развитие тифлопедагогики в Вене, а потому носила исторически-тематический повествовательный характер⁴.

Нельзя обойти стороной деятельность Мориса де ла Сизерена, внесшего большой вклад в организацию процесса обучения, досуга и воспитания слепых. В 1855 г. им был создан в Париже Музей для слепых, который сегодня принадлежит Ассоциации слепых, носящей имя известного тифлопедагога и ее основателя Валентина Гаюи. Музей существует при специализированной библиотеке и, как и раньше, располагает доступными для тактильного осмотра музейными предметами, повествующими об истории слепоты и ее представительства во Франции. И библиотека, и музей играли двойную роль: роль методических кабинетов для тифлопедагогов и роль некоего музейного клуба для инвалидов по зрению, где с ними проводилась работа посредством самых разных форм музейно-педагогического взаимодействия: экскурсий, лекций, концертов и т. д.⁵

Дополнением к уже перечисленным могут стать примеры из опыта Германии (открытый в 1890 г. музей слепых в Берлине и Музей искусств для слепых и слабовидящих в Ганновере, основанный в 1845 г.)⁶ и Италии (Миланский музей слепых, существующий при Школьном центре инклюзивного образования, и основанный в 1886 г. Флорентийский музей слепых). В XX в. география распространения апробированного опыта заметно расширяется со значительным увеличением активности в 1990-х гг. На «музейно-географической» карте появляются Музей слепых в Варшаве (1970-е), Музей слепых в Минске (1982), Тифлологический музей в Мадриде (1997), Музей слепых в Брно (1992), Центральный музей имени Бориса Владимировича Зимина в Москве (2002) и др.⁷

Вторая группа представлена выставочными проектами, в первую очередь предназначенными для одной или нескольких групп людей, имеющих особые потребности. Такие выставки зачастую отличаются высокой степенью адаптированности под потребности инвалида. Первая и основополагающая задача подобных проектов – реализация функции социокультурной адаптации людей с ограниченными возможностями, потому им несвойственно обращение ко всему обществу. Они представляют так называемый сегрегационный метод взаимодействия с инвалидом, выражающийся в его вынужденном обособлении от большинства и причислению к меньшинству, имеющему существенные отличия от нормотипичного человека.

Для данной группы в качестве иллюстративного материала выступит отечественный музееведческий опыт. Стоит начать с Политехнического музея в Москве, на рубеже веков осуществлявшего работу со слабовидящими и незрячими инвалидами под руководством А. А. Адлер. Открытая в 1898 г. в зале № 56 «Коллекция по воспитанию и обучению слепых» стала примером специально созданной экспозиции для осуществления обособленного взаимодействия со слепыми посредством систематизированных образцов животного, растительного и минерального мира. Работа на выставке подразумевала проведение тактильных экскурсий, широко распространенных в современной практике⁸.

Идея обособления некой части экспозиции с целью ее адаптации под потребности людей с особыми потребностями нашла свое воплощение в опыте последних десятилетий. Речь идет о создании традиционных копий экспонатов и использовании достижений современной техники, в частности 3D-принтеров для 3D-печати моделей экспонатов, с целью обеспечения их тактильной доступности. Используемыми подобными практиками можно назвать и Музей Де-Сан-Карлос в Мехико, ставший пионером в использовании коллажей картин, которые можно изучать на ощупь, и знаменитый Лувр, открывший в 1995 г. тактильную галерею, и Музей Прадо, создавший ставшую передвижной выставку «Прикосновение к Прадо», и Государственный исторический музей, представляющий действующую выставку-программу «Прочти историю руками». Подобный метод работы с посетителем, имеющим инвалидизирующее заболевание несмотря на ряд недостатков в контексте рассмотрения его соответствия инклюзивным программам, все же имеет важнейшее преимущество – наличие возможности решить наибольшее количество проблем, возникающих у «особой» аудитории при посещении многих музеев посредством индивидуального подхода к удовлетворению ее потребностей.

Третью группу составляют специально созданные программы по адаптации существующих в музеях временных выставок или постоянных экспозиций, обращенных ко всем группам посетителей, без узкой направленности. Данная группа отличается отсутствием обособления инвалидов и демонстрирует попытку интегрировать их в общество.

Ярчайшим примером адаптации всего экспозиционного комплекса является опыт работы Дарвиновского музея, начатый его основателем А. Ф. Котсом вместе со своей супругой Н. Н. Котс в 1920-х гг.⁹ Ими был провозглашен один из главных принципов музея в области работы с посетителем – доступность и открытость для инвалидов, – который, к счастью, сопровождает его работу более 80 лет. Первый опыт взаимодействия с инвалидами был зафиксирован еще до начала Великой Отечественной войны и в большей степени был связан с незрячими и слабовидящими людьми. Затем категории посетителей, для которых была обеспечена и физическая и интеллектуальная доступность экспозиций музея, значительно расширились. В наши дни Дарвиновский музей активно взаимодействует с людьми, имеющими нарушения опорно-двигательного аппарата, имеющими ментальные отклонения, со слабослышащими, незрячими и слабовидящими людьми.

Практика включения «особого» посетителя в пространство основной экспозиции без адаптации и обособления ее части характерна для художественных музеев. Так, директор Государственной Третьяковской галереи И. Э. Грабарь дал разрешение профессору Г. И. Россолимо в 1913–1925 гг. проводить занятия с людьми, являющимися его пациентами, в залах музея. Подобный «музейный курс» лежал у истоков арт-терапии, нередко осуществляющейся в стенах многих музеев мира.

И последней, четвертой группой, станут виртуальные филиалы музеев, и виртуальные выставки, как способ удаленного опосредованного контакта с маломобильными группами населения. В век информационных технологий подобная деятельность музея выступает в качестве самостоятельного способа осуществления социокультурной адаптации инвалидов посредством включения их в общественные процессы¹⁰. Виртуальный музей как некий информационный ресурс, доступный в сети Интернет и осуществляющий бесплатный доступ к культурным ценностям, позволяет с помощью демонстрации цифровой версии музейных предметов, сгруппированных определенным образом, осуществлять когнитивную деятельность. Адаптация сайтов музеев под потребности слабовидящих и слабослышащих также олицетворяет доступность музея, но уже в виртуальном пространстве, где он теперь занимает значимую нишу и выполняет не только репрезентативную функцию.

Таким образом, истоки осуществления работы музея с человеком, имеющим особые потребности, лежат в области специальной педагогики, получившей импульс к своему развитию благодаря гуманистическим идеям мыслителей эпохи Просвещения. Первым шагом, сделанным в русле музейной работы, но не самим музеем, а общественными деятелями на пути установления полноценного коммуникационного контакта с инвалидами, является создание узкоориентированных музеев, посвященных истории того или иного вида инвалидности (преимущественно слепоты).

Они играли роль музейных клубов, предлагающих его участникам различные формы обучения и проведения досуга.

Рубеж XIX-XX вв. отмечен появлением обособленных выставок, отвечающих потребностям инвалида, но изолирующих его от основной массы посетителей. А также этот период стал временем осуществления единичных попыток в русле интерпретации и адаптации всего экспозиционного массива под психофизические особенности восприятия той или иной группы людей, имеющей ограниченные возможности здоровья.

Безусловно, проектирование экспозиции как основной площадки для осуществления музеем своей образовательно-воспитательной и адаптационной функций в условиях ее приспособления под потребности различных групп аудитории порождает ряд проблем и вопросов, связанных со всеми уровнями ее доступности – начиная от физической доступности, заканчивая возможностью интеллектуального постижения выставочного высказывания. Если последнее возможно решить не только средствами экспозиционного проектирования, а, например, прибегая к помощи музейно-педагогической мысли, то первое полностью ложиться на его плечи. А опыт осуществления взаимодействия музея и инвалида говорит о необходимости принятия мер по средовому включению лиц с ограниченными возможностями здоровья для создания благоприятной почвы, на которой, в свою очередь, будет происходить преодоление коммуникационных барьеров.

Примечания

¹ Булгакова В. В. Взаимодействие с лицами с ограниченными возможностями здоровья в российских и зарубежных музеях в конце XIX – начале XX в. // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. 2016. № 34. С. 158–168.

² Микиртичан Г. Л. Вклад императрицы Марии Федоровны в организацию помощи детям // Вопр. соврем. педиатрии. 2013. № 3. С. 115–122.

³ Медведева Е. Доступность для всех // Музей. 2012. № 2. С. 4–7.

⁴ Глуши Э. От истории – к современности // Наша жизнь. 2013. № 12. С. 54–57.

⁵ Musee Valentin Haüy. URL: <http://avh.asso.fr> (дата обращения: 17. 02. 2017). Пер. на рус. яз.: Музей Валентина Гаюи: офиц. сайт.

⁶ Лейднер Р. Тифлопедагогика в музеях Германии // Музей. 2012. № 2. С. 32–35.

⁷ Глуши Э. Указ. соч. С. 54–57.

⁸ Баграмова Ю. Луи Брайль: ослепляющее великолепие вечной надежды // Православие и мир: сайт. URL: <http://pravmir.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁹ Государственный Дарвиновский музей: офиц. сайт. URL: <http://darwinmuseum.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

¹⁰ Максимова Т. Е. Виртуальные музеи как средство социализации людей с ограниченными возможностями здоровья // Вестн. СПбГУКИ. 2015. № 4 (25). С. 123–128. URL: <http://cyberleninka.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

М. Д. Куликова

Включение людей с инвалидностью в преобразование музейного пространства

В статье рассматривается опыт реализации кураторских проектов в рамках инклюзивных программ, направленных на включение различных типов аудитории в социокультурные процессы. Главная особенность проектов, представленных в исследовании – это участие людей с инвалидностью в их создании.

Ключевые слова: инклюзивные программы, кураторские проекты, люди с инвалидностью

Maria D. Kulikova

People with disabilities in transformation of museum space

The article is devoted to the experience of curatorial projects of the implementation of projects under the curatorial inclusive programs, which activities aimed at the inclusion of people with disabilities in the socio-cultural processes. The main feature of the projects is the participation of people with disabilities in their creation.

Keywords: inclusive programs, curatorial projects, people with disabilities

На всем протяжении истории своего развития музей являлся важной частью культуры и общества. Традиционно музей понимался как некий храм науки и искусства, занимающийся собиранием ценностей, их хранением и трансляцией. В ходе исторической эволюции постепенно происходит осознание важности социальной миссии музея.

Реализация социальной миссии заключалась не только в трансляции и интерпретации культурных ценностей, но и в поисках новых видов взаимодействия музея и его аудитории. Так, во второй половине XX в. получают свое развитие различные теоретические и практические разработки, направленные, прежде всего, на решение проблем коммуникации музея с его внешней средой – музейной аудиторией. Тогда же специалисты обратились к исследованию потребностей посетителей для поиска новых способов взаимодействия.

В XXI в. проблема доступности музея как на физическом, так и на интеллектуальном уровне становится все более актуальной. Музей становится доступным и открытым, обращаясь к различным типам аудитории, в частности, к тем, кто в нашем представлении не имеет привычного музейного опыта. Так получили свое развитие инклюзивные программы, реализуемые на базе музейной институции. Такие программы направлены на включение людей с инвалидностью в социокультурные процессы, а также на понимание инвалидности в обществе. В настоящее время музеи по всему миру транслируют различные выставочные проекты с участием людей с инвалидностью. Теперь посетители, которые до этого были вынесены на периферию культурных процессов, становятся полноценными участниками преобразования музейной среды.

Галерея Тейт (Великобритания) активно проводит работу по созданию различных форм кураторских практик в рамках политики доступности. Так, например, в Тейт большое внимание уделяется работе с глухими людьми и людьми с нарушениями слуха. Отдел по обеспечению доступности Тейт заботится о создании таких методик, которые направлены на то, чтобы сделать аудио и вербальную информацию доступной для всех. Это адаптация музейной информации с использованием субтитров и переводом на жестовый язык. Также в музее уже несколько лет ведется подготовка глухих экскурсоводов. Каждый из экскурсоводов дважды в месяц проводит экскурсию, которая пользуется большой популярностью у всех посетителей музея. Кроме того, ведется подготовка специалистов для проведения экскурсий для незрячих посетителей или посетителей с нарушениями зрения. В музее каждый день работают как минимум два специалиста, которые могут помочь посетителям рассмотреть предметы на экспозиции с помощью описания и тактильного ознакомления с материалом. Одним из самых масштабных проектов галереи Тейт в рамках реализации инклюзивных программ была выставка «Открытие инвалидности в коллекции галереи Тейт». Совместно с художниками, имеющими инвалидность, кураторы проделали исследование предметов из коллекции Тейт, чтобы найти произведения с изображением инвалидности или работы, созданные художниками с инвалидностью. Художники Таня Раб и Винс Роулз в рамках публичной программы к выставке проводили мастер-классы по рисунку в соседнем зале. Каждый желающий мог участвовать в нем, пообщаться с художником или с другими посетителями¹.

Еще одна выставка – это авторский проект незрячей художницы Салли Бутт «Крайности». Для сбора материала художница отправилась сначала на самый север страны, чтобы изобразить быт людей в этой местности. Затем отправилась на юг и создала изображения быта южан. После чего художница выступила в роли куратора Тейт и разместила созданные произведения оптимальным, по ее мнению, образом². Такой способ создания экспозиции является прекрасным примером кураторского проекта в рамках инклюзивных программ, поскольку проектированием выставки занимается человек с инвалидностью, что наиболее полно отражает принцип доступности музея на физическом и интеллектуальном уровне.

Отечественный опыт кураторских практик в рамках реализации инклюзивных программ представлен на базе Музея современного искусства «Гараж». Работа первого в России Отдела инклюзивных программ, открытого в 2015 г., направлена на включение людей с различными типами инвалидности в культурные и общественные процессы. Деятельность отдела осуществляется по нескольким направлениям: выставочные проекты, образовательные программы, профессиональная подготовка. На счету отдела несколько адаптированных выставочных проектов и публичных программ, имеющих универсальный характер (воркшоп для незрячих посетителей и посетителей без инвалидности «Невидимый опыт»³, экскурсии на жестовом к выставке-ретроспективе творчества Виктора Пивоварова – «След улитки» и др.⁴).

Отдел проводит активную работу в подготовке специалистов для работы с людьми с инвалидностью в музейном пространстве. Например, организует курсы глухих экскурсоводов. Помимо работы внутри музейного пространства, специалисты отдела инклюзивных программ занимаются разработкой видеословаря современного искусства.

Выставка «Единомышленники» – это первый проект отдела инклюзивных программ, который призван изменить привычное представление о доступности музея. Главная особенность выставки в том, что создатели проекта выносят понимание открытости и доступности на новый уровень, расширяя рамки доступности до взаимопонимания. В создании выставки принимали участие посетители с разными формами инвалидности, которые работали совместно с кураторами на всех этапах подготовки выставки, в их составе: Евгения Ляпина, Елизавета Морозова, Полина Синева и Елена Федосеева⁵.

Главной особенностью проектирования данной выставки были интерактивные модули – конструкции, соединяющие различные каналы передачи информации, в данном случае – музейной информации и музейного текста. Помимо этикетаж и текстового описания экспозиции и произведений сюда подключены: мультимедийный планшет с видеокomentarиями на русском жестовом языке, сопровождающийся субтитрами, наушники, транслирующие запись тифлокомментариев, а также тактильные копии произведений искусства. Такой подход позволяет посетителям не только ознакомиться с произведениями современного искусства, но и получить новый опыт восприятия.

На данном этапе реализация инклюзивных программ в музее включает в себя разнообразные формы кураторских проектов. Это и совместная работа кураторов и людей с инвалидностью («Открытие инвалидности в коллекции галереи Тейт», Галерея Тейт), выставки художников, имеющих инвалидность («Крайности», Галерея Тейт)⁶, выставки посетителей музея и художников с инвалидностью в сотрудничестве с кураторами («Единомышленники», Музей «Гараж»)⁷. Такое многообразие коммуникационных возможностей при проектировании выставок обеспечивает создание универсального экспозиционного пространства, увеличивая эффективность работы команды устроителей – посетителей в тандеме с музейными специалистами.

Подходя к заключению изучения опыта кураторских практик в рамках реализации инклюзивных программ, хочется отметить, что подобные проекты являются катализаторами полезных изменений музейной среды. Музей становится более открытым и доступным, способствуя включению людей с инвалидностью в социокультурные процессы и пониманию инвалидности в обществе. Открываясь своей публике, музей впускает в себя новые смыслы и идеи и способствует тем самым позитивным изменениям музейного пространства.

Примечания

¹ Музей ощущений: тренинг // Галерея Тейт, Лондон. URL: <https://youtube.com> (дата обращения: 17.02.2017).

² Там же.

³ Невидимый опыт: workshop. URL: <http://garagemca.org> (дата обращения: 17.02.2017).

⁴ Экскурсии на жестовом языке по выставке Виктора Пивоварова «След улитки» и Открытые мастерские для глухих, слабослышащих и слышащих детей и взрослых. URL: <http://garagemca.org> (дата обращения: 17.02.2017).

⁵ Единомышленники: выставка. URL: <http://garagemca.org> (дата обращения: 17.02.2017).

⁶ Музей ощущений.

⁷ Единомышленники.

УДК 745.033.39"15"

А. Р. Бунджукчу

Формирование «османского стиля» в искусстве Турции XVI в.

XVI в. является ключевым в формировании новых декоративных практик в искусстве Турции. После установления османского владычества начинается развитие особенного единообразного стиля, выражающегося в оформлении, прежде всего, художественной керамики и текстиля, а также новых принципах декорации интерьера, получившего название «османского стиля».

Ключевые слова: искусство Турции XVI в., османский стиль, история декоративно-прикладного искусства, турецкое декоративно-прикладное искусство, орнамент

Anastasiya R. Bundzhucktchu

Formation of «Ottoman style» in Turkish art of 16th century

16th century is decisive in the formation of new decorative art practices in Turkey. After the establishment of Ottoman rule the new style has evolved. Features of the new style can be seen in the design of textile art, ceramics and interior.

Keywords: Turkish art of 16th century, Ottoman style, history of arts and crafts, Turkish arts and crafts, ornament

Многие тюркологи, изучающие декоративно-прикладное искусство, неизбежно сталкиваются с вопросом об особом османском художественном стиле. Принято считать, что к XVI в., благодаря централизованному производству, выработался своеобразный единый стиль. Он характеризуется набором основных изобразительных мотивов, их исполнением и сочетанием друг с другом; также принято считать, что к этому времени сформировалась определенная цветовая гамма. Данный стиль ярко представлен в оформлении рукописей, разнообразных ремесленных изделий (фаянсовая утварь, изразцы и художественные ткани), в росписях стен.

Один из этапов развития производства связан с именем Шахкулу, ставшего в 1520–1550-х гг., при Сулеймане, главой наккашхане («дворцовые мастерские»). «Шахкулу считают создателем знаменитого декоративного стиля саз с его насыщенным растительным орнаментом, включающим длинные изогнутые зубчатые листья, цветочные розетки, стилизованные лотосы хатаи. В орнамент часто включались фантастические животные – драконы, сказочные птицы и единороги-цилини»¹. Следует сказать о происхождении и типологии различных животных мотивов. В исследовании И. Бирола и Ч. Дермана «Мотивы в турецком декоративном искусстве» авторы выделяют несколько типов животных мотивов: мифологические создания, а так же реальные животные, стилизованные особым образом. Что касается мифологических животных, то это прежде всего Эджер или Эврэн (дракон) и птица Симург. Мотив дракона «в античных Египте и Китае Эджер был синонимом „змея“ и имел символическое значение – царской власти и независимости государства»². Что касается симургов, по мнению османов эти создания приносили удачу. Их история уходит глубоко в персидскую мифологию, согласно которой симург был создан из огня и солнца, а так же умел говорить на человеческом языке. Использование декоративных мотивов с изображением симургов применялось в работах, не относящихся к религиозным обрядам.

Некоторые элементы стиля саз, такие как: кинжальные листья, цветок лотоса, многолепестковые розетки – сохранялись в турецком орнаменте и в более поздний период, однако к середине XVI столетия происходят определенные изменения. Уже при Кара Меми, преемнике Шахкулу, появляются новые композиции, входят в моду более натуралистичные растительные узоры и формируется характерный набор цветочных мотивов. С этим временем связан переход к классическому османскому цветочному стилю, отличающемуся от предшествующего: и красочной палитрой, и набором мотивов. Как пишет Н. Атасой, «в придворных мастерских сосредоточились на изготовлении рисунков, с помощью которых можно было бы перенести цветочные мотивы Кара Меми на ткани. Сразу привлекающие внимание особенности стиля турецких тканей были созданы именно в эту эпоху»³.

Турецкие исследователи Х. Теджан и С. Делибаш говорят о невозможном существовании общего для разных видов искусства художественного стиля, созданного в одном центре⁴. А. Ю. Миллер в своей книге «Художественная керамика Турции», наоборот утверждает, что существовала

преемственность орнаментики в разных видах декоративно-прикладного искусства: «Орнаментика тканей служила источником для воспроизведения ее в керамике, иногда происходило обратное явление», «использование одинаковых орнаментальных мотивов или целых схем отчетливо заметно при сопоставлении керамики с коврами того же времени»⁵.

Для более детального понимания этого вопроса стоит обратиться непосредственно к рассмотрению художественных изделий.

В оформлении тканей и керамики эпохи расцвета османо-турецкого ремесла черты общности весьма очевидны, несмотря на несомненно существующие различия в узорах и композициях. В научной литературе, в том числе отечественной, приводится множество свидетельств существования стилистических параллелей в украшении керамических и тканых изделий XVI в. «Еще одно свидетельство переноса деталей и композиции на керамику подтверждается в воспроизведении в росписях архитектурных деталей. Например, фрагмент панно в комнате Мурада III (дворец Топкапы). Основное место во всей схеме занимают цветущие кусты под фестончатыми арками, опирающимися на колонны»⁶. Об этом же пишет автор книги Э. Г. Аствацатурян «Турецкое оружие»⁷. Мотивы, общие для украшения многих видов турецкого прикладного искусства, встречаются в этот период и в обладающей собственной спецификой орнаментике ковров. Л. Макки отмечает, что «мотив облаков, появляющийся в анатолийских коврах не позднее 1532 г. (именно в этом году ковер с таким рисунком изобразил на своей картине „Благовещение“ голландский художник Якоб Клаасван Утрехт) мог быть разработан в мастерской при османском дворе»⁸. А. Д. Притула так же сторонник мнения о едином «османском стиле», он указывает, что «художники, работавшие в накташхане и в других мастерских, часто разрабатывали дизайн для изделий других мастеров прикладного искусства»⁹.

Таким образом, мы видим, что в XVI в. и позднее в турецком прикладном искусстве, действительно, доминировали особые, узнаваемые, присущие только ему черты. Ими обладают многие художественные изделия, произведенные в Стамбуле, Бурсе, Изнике или других частях империи в XVI в. Следовательно, спор искусствоведов по данной теме носит теоретический характер и заключается в том, насколько терминологически точно называть сочетание этих черт «стилем». Скорее всего, определение «художественный стиль» в данном случае применятся условно. Вопрос об определении стиля достаточно сложный и неоднозначный, более того описанная общность в манере оформления, как утверждают противники теории «единства», свойственна не всем видам искусства. Такая общность присуща для основных образцов декоративно-прикладного искусства, которые заказывались для дворцов или создавались в дворцовых мастерских.

Именно предметы, характеризующиеся соответствующей манерой исполнения, принято считать образцами османского прикладного искусства. Так в своем исследовании Л. Макки отмечает, что «за 700 лет истории турецких ковров был только один короткий период в течение 2 половины XVI и начала XVII в., когда ковры ткались по особой технологии и украшались сложными узорами, присущими османскому придворному искусству. Только они и являются османскими коврами; все остальные, возможно, 99% – анатолийские или турецкие»¹⁰.

Понятие «османский», по мнению Л. Макки, относится не ко всем изделиям, произведенным на территории турецкого государства в соответствующий период, а лишь к выполненным в определенной манере – ведь их специфика связана именно с османским двором. С таким определением можно согласиться, во всяком случае применительно к XVI в., периоду, к которому относится большая часть произведений, характеризующихся соответствующими особенностями.

Визуально «османские» изделия отличают по набору мотивов оформления, характеру их сочетания друг с другом, краскам и композиции, демонстрирующим переход от традиционной мусульманской арабески и геометрических узоров к цветочному орнаменту определенного типа. По сути же понятие «османское» означало принадлежность к особой имперской культуре.

Придворная культура классической османской эпохи была тесно связана с иранской традицией и персидским языком. Г. Неджипоглу замечает, что феномен формирования «османского стиля» в XVI в. совпал с периодом постепенного замещения персидского как основного литературного языка османо-турецким «как характеристикой новой культурной идентификации»¹¹.

Основой «османского стиля» были разнообразные растительные мотивы, их можно проиллюстрировать на примере украшения османских тканей. Рассмотрим две композиционные схемы.

Композиция, представляющая собой сплошную, закрывающую всю поверхность ткани, сетку из заостренных с двух сторон овалов (шемсе), декорированных внутри, «в конце XVI – начале XVII в. использовалась во всех видах турецкого прикладного искусства и стала господствующей в ткачестве. Происхождение ее возводят к мамлюкским тканям»¹². По мнению В. Денни, этот орнамент можно считать чем-то вроде «военной добычи», захваченной Селимом I при взятии им Каира в 1517 г.¹³

Еще одна из самых известных композиций в турецком искусстве построена в виде вертикальных, параллельно изгибающимся полос-стеблей, на которых как бы «вырастают» изображения цветов, плодов и листьев. Наиболее популярной в Турции она становится в конце XVI в. В источниках она носит название долагшлы, что по-турецки буквально означает «оггибающая», «кружащая». Та же схема композиции присутствует на изразцовых покрытиях изникского производства XVI в.¹⁴ Как считает Н. Гюрсу, «в текстиле такой узор чаще встречается в бархатах»¹⁵.

Среди типичных турецких декоративных элементов – узор из строенных кружков и волнистых линий чинтемани, «китайские облака», узоры руми и хатаи и огромное разнообразие цветочных мотивов: тюльпаны, розы, гиацинты, пионы, гвоздики.

Гвоздика стала в конце XVI – начале XVII в. одним из наиболее популярных цветочных мотивов, о чем говорит, в частности, количество изделий с этим узором, сохранившихся в музеях разных стран. Крупные, плоские, с раскрытыми, как у веера, лепестками, турецкие гвоздики получили в России название «опахала». Ткани с гвоздиками-«опахалами», сохранившиеся в достаточно большом количестве, обычно датируют в диапазоне от начала XVI до конца XVII в.

Цветок тюльпана в орнаменте фрагментов, по ряду других признаков датирующихся в диапазоне от конца XVI до конца XVII – начала XVIII в., в целом всегда изображается традиционно схожим образом в виде бутона, состоящего из трех частей. Но тюльпан на ткани конца XVI-начала XVII в. крупный, с выполненным дополнительным цветом контуром, с тонкой и подробной разработкой в центральной части и сложным узором, обрамляющим головку цветка. Изображения животных «на изникских керамических предметах утвари начинают встречаться чаще с конца XVI – начала XVII в.»¹⁶.

Еще один фактор, который наряду с характером композиции, используемыми узорами и степенью разработанности орнамента имеет значение при стилистическом анализе – цветовая гамма, характерная для турецкого искусства, и изменения ее в разные периоды.

Так, давно было замечено, что ярко-красный и зеленый цвета впервые появляются в оформлении изразцов достроенной в 1557 г. мечети Сулеймание, и, следовательно, наличие этих цветов в украшении керамического изделия указывает на то, что оно не могло быть произведено ранее 50–60 гг. XVI столетия.

Таким образом, можно с большой долей уверенности сказать, что к XVI в. в Османской империи выработался единый стиль, для всех элементов прикладного искусства, будь то керамика или ткацкое дело.

Примечания

¹ Wearden J. The saz style. London, 1986. P. 25.

² İnci B. A., Derman Ç. Motifs in Turkish decorative arts: an album / Kubbealtı Akademisi Kültür ve San'at Vakfı; Kubbealtı İktisadi İşletmesi. İstanbul, 1995. P. 131.

³ Atasoy N. Osmanlı kumaşları: Osmanlı Uygarlığı. Ankara, 2002. S. 779.

⁴ Tezcan H., Delibas S. The Topkapi Saray Museum: costumes, embroideries and other textiles / ed. by J. Rogers. Boston, 1986. P. 23.

⁵ Миллер Ю. А. Художественная керамика Турции. Л.: Аврора, 1972. С. 93.

⁶ Там же. С. 95.

⁷ См.: Аствацатурян Э. Г. Турецкое оружие. СПб., 2002.

⁸ Mackie L. A Turkish carpet with spots and stripes. Washington, 1976. P. 16.

⁹ От Китая до Европы: искусство исламского мира: кат. выст. / М. Б. Пиотровский и др. СПб.: Чистый лист, 2008. С. 166.

¹⁰ Mackie L. Op. cit. P. 11.

¹¹ Necipoglu G. From international Timurid to Ottoman: a change of taste in sixteen century ceramic tiles // Muqarnas: an annual on Islamic art and architecture / ed. by O. Grabar. Leiden, 1990. P. 158.

¹² Biniok I. Osmanische Stoffe und Kostüme // Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit. Recklinghausen, 1985. Bd. 2. S. 240–255.

¹³ Denny W. Ottoman Turkish textiles. Washington, 1972. P. 59.

¹⁴ Миллер Ю. А. Указ. соч. С. 63.

¹⁵ Gürsu N. The art of Turkish weaving. İstanbul: BBA, 1988. P. 93.

¹⁶ Миллер Ю. А. Указ. соч. С. 87.

Л. В. Ковалева

Проблема художественных поисков в русской пейзажной живописи 1880–1890-х гг.

Разработка темы национального пейзажа, с характерными особенностями среднерусского ландшафта стала ярким явлением в русском искусстве 1880–1890-х гг. В данной статье рассматриваются основные тенденции развития русской пейзажной живописи. Особое внимание уделено сравнительному формально-стилистическому анализу произведений художников.

Ключевые слова: пейзаж, русский пейзаж, этюд

Liliya V. Kovaleva

Problem of artistic search in Russian landscape painting of 1880–1890's

The development of the topic of national landscape with the unique characteristics of the Central Russian landscape became an outstanding phenomenon in the Russian art of the 1880–1890's. This article covers the main tendencies of the development of Russian landscape painting. Particular attention is given to comparative formal-stylistic analysis which reveals the peculiarities of the painters' creative method.

Keywords: landscape, Russian landscape, study

Русское изобразительное искусство последних десятилетий XIX в. отмечено исканиями и достижениями, не имевшими аналогов в прошлом. Важным фактором, повлиявшим на дальнейшее развитие искусства, становится обращение к национальному пейзажу, поиск характерных черт именно русской природы. Отходя от изображения необычных эффектных видов, художники обращаются к раскрытию красоты простых и знакомых мотивов природы центральной России; ее бескрайних равнин, лесов и полей, водных просторов; камерных мотивов лесных опушек, проселков, небольших водоемов; изучают сезонные переходы времен года и переменчивые состояния природы, придающие эмоциональную окраску художественному образу. И в первую очередь это относится к творческим исканиям и достижениям таких художников, как И. И. Шишкин, А. И. Куинджи и И. И. Левитан. 1880–1890-е гг. – это период их творческой зрелости, создания лучших произведений, в которых, воспевая красоту родной природы, обращаясь к теме русских лесов, художники утверждали идею национального пейзажа. Особенно ярко это нашло отражение в творчестве И. И. Шишкина. Лес для художника был неистощимым источником вдохновения. В его дебрях он умел разглядеть неповторимое очарование, сложную и многогранную жизнь каждого дерева или растения. «Что бы стать настоящим художником, надо полностью подчинить себя природе... Будем учиться создавать портреты природы»¹, – говорил мастер своим ученикам. В русской пейзажной живописи 1880–1890-х гг. формируется новый тип композиции, позволяющий передавать пространство как фрагмент увиденной природы. Уменьшение зрительного пространства между изображением в произведении и зрителем способствовало появлению особого ощущения «камерности», погружения в среду, возможности личного переосмысления и восприятия. Художники начинают использовать в своих работах приемы «обрезки», укрупненный передний план, разнообразие ракурсов.

В работе «Лес с горы» (1895, Архангельский областной музей изобразительных искусств), Шишкин обращается к теме лесных просторов. Выбирая вертикальный формат, художник тем самым подчеркивает устремленность всей композиции ввысь, грандиозность открывающегося вида, величавую мощь огромных сосен. Прорабатывая форму, художник пишет густым, пастозным мазком, уделяя большое внимание деталям: хвое на поваленных деревьях переднего плана, сочным теням стволов сосен, скользящим по пригорку сиреневым теням, своими изгибами, подчеркивающими сложность рельефа. Шишкин придавал большое значение композиционному построению любой из своих работ. В этом произведении художник, выстраивая передний план, диагоналями лежащих на земле деревьев визуально отсекает углы композиции, уводя взгляд зрителя к безбрежным синим далям направлением убегающей вдаль тропинки. Решая кроны сосен, художник использует холодные изумрудные оттенки в затененных участках и контрастирующие с ними теплые золотисто-зеленые для освещенных вершин. Голубое, с мягкими небольшими облаками у горизонта небо, «горящие» на солнце стволы сосен, зелень хвои, золотистосиреневые пятна песчаного кособора, покрытого невысокой зеленью травы, дали лесов, сливающихся с синевой горизонта – вся звучность и сочность живописной палитры мастера передают ощущение покоя и безмятежности летнего дня. Говоря об особенностях живописно-художественного метода И. И. Шишкина,

А. И. Куинджи и И. И. Левитана, нельзя не упомянуть о соотношении их творчества и тех мест, с которыми была связана их жизнь, где они искали источники своего вдохновения. Так Шишкин, живя и работая в Петербурге, продолжал обращаться к мотивам своей малой Родины, воспевая просторы елабужских лесов, мощь вековых деревьев, к пейзажу «эпическому, раскрывающему богатства природы родины»². Куинджи, работая на Валааме, Украине, в Крыму, под Петербургом – стремился найти обобщающие черты природы, передачи ощущения вечной Красоты мироздания. Творчество И. И. Левитана было связано, в основном, с Подмосковьем, с поездками на Волгу. Поэтому в произведениях художников прослеживается та взаимообратная связь, благодаря которой, материализуется личностное отношение художников к природе, различным ее состояниям, временам года – что приводит, в дальнейшем, к поискам обобщенного образа Родины, избегая натуралистического копирования, обеспечивших поэтическое звучание их работ. Творческие устремления живописцев во многом были направлены на поиски новых способов передачи достоверности изменчивых состояний природы, над выразительными возможностями цвета.

Можно сказать, что в конце XIX в. выделилось несколько живописных систем, так как каждый из художников обладал своим чувством цветовой гармонии. Так, следует отметить, что в работах И. И. Шишкина свет и цвет подчиняются перспективному построению пространства, а также отражено изменение цвета в природе в зависимости от освещенности.

Одновременно с этим направлением развивается и другое, представителем которого стал А. И. Куинджи, и в творчестве которого момент чувственного восприятия становится главенствующим. Проблема сложного освещения, взаимодействия цветов, передачи эмоционального состояния посредством живописных характеристик – составили главное направление художественного метода мастера. В своих творческих поисках художник обращается к разработке системы дополнительных цветов, делая акцент на изучение цветовых рефлексов. Построение пространства не имеет уже прежней перспективной подчеркнутости. Стремление передать эффект освещения, как бы заполняющим светом всю картину характеризует практически все произведения художника, и живописные и графические. Этот эффект является средством передачи настроения картины, а также атмосферы и освещенности. Мастера не удовлетворяет реалистичность и детализация, мешающие эмоциональному восприятию, и поэтому он ищет обобщения, выразительных цветовых характеристик, стремясь довести до полной иллюзии впечатления то сумерек, то лунного света, то ярких солнечных бликов. Художник «неоднократно варьирует найденные им и не встречавшиеся ранее в русском искусстве мотивы»³, привлекавшие его, прежде всего, своим своеобразием. На протяжении всего творческого пути мастера прослеживается увлеченность проблемой передачи цвета в условиях определенного освещения, он желает ввести в обиход живописи новые выразительные средства, выйти к иному пейзажному образу, формируя новый тип пейзажной картины, где мир предстает художественно преображенным.

Работа «Эффект заката» (1885–1890, ГРМ, Санкт–Петербург), является характерным примером творческих поисков Куинджи в серии зимних пейзажей. Обращаясь к мотиву занесенной снегом лесной полянки с ее певучим контуром заснеженных деревьев, художник стремится передать всю яркость краткого мгновения. Последние лучи уходящего солнца подсвечивают снег яркими красно-оранжевыми бликами, контрастирующими с холодными бирюзово-изумрудными тенями и верно переданным зимним небом, решенного на градациях зеленоватых, голубых и розовато-сиреневых тонов. Вечернее освещение не смягчает контуры предметов, а, наоборот, подчеркивает, выделяет яркими контрастами, не только тоновыми, но и цветовыми, заставляющими цвет «звучать» по-новому. В русском искусстве появляется новая, неизвестная прежде пейзажистам трактовка цвета, а палитра обогащается фиолетовыми, бирюзовыми, изумрудными, и контрастно к ним взятыми алыми, желтыми оттенками. Художник отныне начинает изучать не изменчивость видимого натурального мотива, а сами принципы цвето-тоновых закономерностей. Работая над проблемой взаимодействия света и цвета, Куинджи находит новые художественные средства для выражения и передачи эффектов освещения, связанных с экспрессией света. И. Н. Крамской, рассуждая о различиях в творчестве двух художников, отмечал познавательную точность, «рисунк, положенный в основу»⁴ композиционных построений у Шишкина, и поэтичность, красочную чувственность – у Куинджи.

1880–1890-е гг. связаны с новым этапом развития русского пейзажа. Художники стремятся к отражению в своих работах передачи чувств и переживаний, которые вызывают наблюдения за окружающим миром. В пейзажных композициях этого плана разработка различных состояний природы идет в тесной взаимосвязи с выражением эмоций и творческом переосмыслении увиденного.

Новый этап был вызван эволюцией самого художественного мышления, что послужило появлению и развитию «пейзажа настроения», непревзойденным мастером которого, по оценке критиков, считался И. И. Левитан. Левитан избегал внешней эффектности сюжета, стремясь в самом неприметном мотиве найти ту глубину, что так воздействует на душу русского человека, давая возможность понимать ее

созвучные человеческому сердцу состояния. Поэтичность его пейзажных мотивов, состояние покоя и умиротворенности, выраженных передачей взаимодействия цвета и света отмечали многие исследователи русской живописи. А. А. Федоров-Давыдов, определяя сущность поэтической образности в творчестве Левитана, писал, что «в мироощущении художника поэтическое переживание природы является постоянной задачей»⁵. Левитан стремился к тому, чтобы в картинах был ощутим воздух, придававший особую мягкость его полотнам. Художник отмечал значимость и необходимость натуральных этюдов, работы на пленэре. Работа над этюдом не просто важна, но и абсолютно необходима как основа пейзажного творчества, как его база. В этюде художник изучает строение натуры, световые и цветовые отношения. Это анализ и фиксация быстро меняющихся состояний и эффектов, передача ощущений и восприятия. Этюду свойственна особая свежесть, непосредственность. В этюде «Ранняя весна» (1892, Полтавский областной художественный музей им. Николая Ярошенко, Украина), Левитан передает впечатление, столь любимой им поры пробуждения природы после зимнего сна. Сырой, еще прохладный воздух колеблется, размывая очертания предметов. Лес на дальнем плане словно растворяется в неярком весеннем небе. Оставляя в пропусках теплый розовато-золотистый тон картона, художник тем самым смягчает границы переходов – его деревья мягко вписаны в окружающее пространство. Сиренево-розовые оттенки крон оттеняют сложный голубовато-золотистый колорит светящегося сквозь ветви деревьев неба. Снег еще не полностью сошел, кое-где покрывая решенную в красивых переливах оливково-охристых тонов землю. Крытые соломой крыши сараев, с их мягкой игрой света, художник пишет широким пастозным мазком, используя разбеленные жемчужные оттенки охр. Ощущение тихого покоя передано мастером в этом небольшом этюде с большой убедительностью.

Восприятие цвета, находящегося под воздействием атмосферных изменений, воздействие на него того или иного освещения или пространства вели художников по пути работы над различными художественными приемами. Использовались разнообразные системы цветовых отношений, участие в построении пространства различных атмосферных состояний, взаимосвязи изменений цветовых тональностей среды в условиях пленэра. Так, в творческих поисках А. И. Куинджи часто обращался к интенсивному цвету, а у И. И. Левитана – цвет предметного мира подчинялся воздействию пространственной среды, передаваемый в индивидуальной, узнаваемой живописно-пластической манере. По справедливому замечанию А. Н. Бенуа, картины Левитана – «всегда прекрасны как таковые: не по сюжету, не по „содержанию“, но прямо по своему внешнему виду, сами по себе, как живопись, краски, как сочетание форм»⁶. Отличительной особенностью творчества художника этого периода – является работа над поисками и созданием собирательного образа русской природы, выявление характерных, истинно русских по лирическому настрою, типических черт. Отмечая удивительный лиризм творчества Левитана, художник А. Я. Головин, восклицает: «Он понял, как никто, нежную, прозрачную прелесть русской природы, ее грустное очарование»⁷.

В 1880–1890-е гг. русская пейзажная живопись достигает своего расцвета. Обращаясь в пейзаже к изучению света и цвета, их взаимодействию с пространством, поискам выражения характерных особенностей природы средней полосы России, ее ландшафта, каждый из художников шел своим особым путем и сделал свои открытия при решении этих задач. Переход от видового пейзажа к пейзажу настроения, поиски выразительных художественных приемов, обращение к чувствам зрителя – все эти тенденции нашли свое отражение в творчестве живописцев. И как справедливо отмечает А. А. Федоров-Давыдов в своей работе, «образы природы, созданные русскими художниками, обогатили русскую и мировую культуру»⁸.

Примечания

¹ Шувалова И. Н. Иван Иванович Шишкин: переписка, дневники, современники о худож. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1984. С. 368.

² Мальцева Ф. С. Мастера русского пейзажа, вторая половина XIX в.: А. П. Боголюбов, Ф. А. Васильев, А. И. Куинджи, В. Д. Поленов. М.: Искусство, 2001. С. 8.

³ Шувалова И. Н. Куинджи в Русском музее // Архип Куинджи: из собр. Рус. музея / Гос. Рус. музей; науч. ред. Е. Н. Петрова. СПб.: Palace Editions, 2010. С. 9.

⁴ Крамской И. Н. Письма и статьи: в 2 т. М.: Искусство, 1965. Т. 2. С. 97.

⁵ Федоров-Давыдов А. А. И. И. Левитан // Русское и советское искусство: ст. и очерки. М.: Искусство, 1975. С. 540.

⁶ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. М.: Республика, 1995. С. 280.

⁷ Левитан И. И. Письма, документы, воспоминания / под ред. А. А. Федорова-Давыдова. М.: Искусство, 1966. С. 149.

⁸ Федоров-Давыдов А. А. Пейзаж в русской живописи XIX – начала XX в. // Русское и советское искусство: ст. и очерки. М.: Искусство, 1975. С. 498.

А. С. Яковлева

Символизация как художественный метод в русском искусстве рубежа XIX–XX вв.

В статье анализируются предпосылки возникновения символизма как литературно-художественного направления в русской культуре конца XIX – начала XX в. Дается краткая характеристика понятия «символ», адекватно применимого к изобразительному искусству данного периода. Автор выделяет основные особенности символизации как творческого метода. Кроме того, предлагается новая типология визуальных символов на основе идеи К. А. Свасьяна о трех символических модусах.

Ключевые слова: символизм, символ, символическое мышление, аллегория, романтизм, передвижники, Мир искусства, русские символисты, русская живопись XIX – начала XX в.

Anastasiya S. Yakovleva

Symbolisation as artistic method in Russian art, late 19–20th centuries

This article analyses the background of symbolism and its emergence as a literary and artistic movement in Russian culture of the late 19th to early 20th centuries. A concise characteristic of the notion of 'symbol' will be given, which is adequately applicable to the visual arts of the period stated. The author of this article emphasises the fundamental features of symbolisation as a creative method. Furthermore, the author suggests a new typology of visual symbols based on the idea of the Third Symbolic Modus by K. A. Svasyan.

Keywords: symbolism, symbol, symbolic thoughts, allegory, romanticism, Wanderers, World of Art, Russian Symbolists, Russian paintings of 19th to early 20th centuries

Говоря об истоках и природе русского символизма, следует, прежде всего, обратиться не к факту влияния европейской художественной школы и не к идее отрицания и пересмотра ценностных категорий, а к тому связующему звену, которым был объединен весь XIX в. Искусство этого столетия было пронизано романтическим мировосприятием и настроением. Здесь мы затрагиваем ряд вопросов в искусствоведении, связанный с осмыслением реалистической традиции середины и второй половины XIX в. Внимательный анализ мотивов, рожденных религиозными переживаниями или созерцанием природы, позволяет говорить, что искусство художников передвижнического круга не было полностью лишено черт, характерных для романтических идеализаций. Конечно, степень их интенсивности не был всегда одинаков, о чем свидетельствует расширение круга иконографических мотивов и усложнение жанровой структуры. В богатом наследии мастеров 1870–1880-х гг. мы можем наблюдать постепенно эволюционирующее в художественной форме романтическое ощущение предметной реальности. При этом романтизм разворачивался разными своими полюсами: то вдохновенно-восторженным взглядом на мир, то глубоким проникновением в перипетии духовной жизни, то декоративно-чувственной салонностью, то неожиданным интересом к театральному миру русалок и водяных¹.

Резкое противопоставление романтизма и реализма в русском искусстве является более чем условным. Романтическое настроение имплицитно присутствует в образах передвижников, считавших, что натуру надо сначала тщательно изучить и только потом выражать свои чувства. Подобная аналитичность часто приводила к тому, что образы становились несвободными в своей ассоциативной логике, близкие больше к иллюзионизму, чем к иллюзии. Художники упираются в телесность, не могут еще ее преодолеть в силу исторических закономерностей. Нередко наблюдается прямая логическая связь между переживанием и его образным выражением, когда чувство страдания или тоски сгущает краски в прямом и переносном смысле слова. Цветовая палитра еще очень проста в своей ассоциативности и ориентирована не столько на свою выразительность, сколько на свою содержательность. Отсюда любовь к сумеречным и ночным мотивам при разговоре о драматических и трагических сюжетах. Изображение еще стремится выразиться в слове, а не в музыке.

Однако именно в силу романтического миропонимания у целого ряда мастеров Товарищества передвижных выставок определяющим оценочным фактором становилось наличие лирической интонации в произведении. Надо отметить, что акцентирование социально-бытовых и публицистических моментов искусства передвижников значительно снижает роль внутренней мотивации

образной интерпретации художника. Восприятие реалистического искусства России XIX в. только в свете его социально-критических схем препятствует выявлению романтических тенденций и, таким образом, способствует разрыву между художественным языком передвижников, живописью первой половины XIX в. и символистским периодом конца столетия.

Казалось бы, такие характеристики, как глубина и субъективность переживания, поэтичность видения, музыкальность отступают на второй план перед идейной стороной их искусства 1860–1870-х гг. Во многом, конечно, в этом были виноваты революционные идеи того времени, которые внутреннее образное содержание трактовали не как художественное, а скорее как публицистическое. Н. Г. Чернышевский писал: «Содержание, достойное внимания мыслящего человека, одно только в состоянии избавить искусство от упрека, будто бы оно – пустая забава, чем оно и действительно бывает чрезвычайно часто: художественная форма не спасет от презрения или сострадательной улыбки произведение искусства, если оно важностью своей идеи не в состоянии дать ответа на вопрос: да стоило ли трудиться над подобными пустяками? <...> Привычка изображать любовь, любовь и вечно любовь заставляет поэтов забывать, что жизнь имеет другие стороны, гораздо более интересующие человека вообще»². Кроме того, в романтизме передвижников было еще очень много драматургии, прямых логических связей между формой и содержанием. Природа их романтизма не в индивидуальной фантазии, а в характере, который и определял поэтическую основу их образов. Как пишет О. С. Давыдова, «романтизм – дух перелетный, накатывающий на современность волнами вечно новых течений»³. Действительно, романтизм, появившийся в начале XIX в., уже больше никогда не покидал его. Именно передвижникам принадлежит заслуга литературного углубления образности, без которого знак не развился бы до символических построений.

Следует отметить постоянное стремление художников XIX в. удержать баланс между пластическим и содержательным элементами. Акцентирование одного из этих начал неизбежно приводило либо к натурализму, смешанному с дидактикой (многие произведения Перова), либо к поэтическому иррационализму («мирикусники»). В этом смысле символическая природа образа помогла органично соединить идейный и выразительный планы, но за целое столетие понятие «символ» изменяло свое содержание. В первой половине и середине XIX в. символ пребывает в пространстве изобразительного искусства как текстовый знак. При этом прежде всего конкретизируется содержательное начало образа. Знак раскрывает художественное изображение конкретным значением, четко разделяя чувственное и концептуальное восприятие. Он всегда на что-то указывает, содержит в себе всю конечную полноту своего смысла. Начиная с 1870-х гг. художники все чаще начинают использовать символы в качестве поэтических иносказаний, соединяя чувство со смыслом. Любовь к созерцанию нередко переводила их в лирический план. Теперь символические изображения стремились не просто раскрыть содержание, но, вместе с тем, вызвать определенные чувства. И только в конце века живописцы превратят символ в полноценный художественный образ, открыв возможности формотворчества.

Таким образом, не сам факт использования символов определяет специфику символизма как литературно-художественного направления, но их особое понимание и применение в творческой практике. Следует помнить, что символические формы имеют широкую вариативность, придавая особую специфику каждому отдельно взятому случаю. Потому мы можем утверждать, что склонность к символизации была ведущей тенденцией русского искусства рубежа столетий, но проявлялась в творчестве художников в различной степени и в разных ракурсах. Обрисуем в общем виде картину трактовки термина «символ», адекватно применимую к русскому изобразительному искусству рубежа веков.

Прежде всего, символ есть выражение смысла, отрицающее чистую созерцательность. Содержание его передается в упорядоченном, идейно-образном оформлении и предполагает тождество внутренней и внешней выразительности. Символ имеет равновесие не только между означаемым и означающим (как бы различны они не были сами по себе), но между общим и частным, что и отличает его от знака и аллегии. Это всегда некое обобщение, открывающее бесконечную смысловую перспективу. Символ не имеет точно закрепленного конвенционального значения. Форма и ее смысл соединяются только путем особого умозаключения, учитывающего те контексты, в которые погружается вся символическая структура. Символическая общность, разлагающаяся на ряд отдельных единичностей и вновь соединяющихся в единое целое, не обозначает, но только свидетельствует, открывает возможность бесконечных интерпретаций. Здесь можно говорить о символе как о принципе конструирования частных образов, их порождающей модели. Важно, что в символе не только задана его идейно-содержательная система, но и созданы условия для ее понимания и восприятия. Результат интерпретации символического изображения есть та характеристика индиви-

дуального опыта – чувственного, интеллектуального, эмоционального, духовного и пр., – на уровне которого концептуальный анализ символа сливается с ментальностью личности. Изобразительный символ не указывает на его словесный эквивалент, а создает невербальную систему, способную передать посредством суггестивной функции искусства определенное состояние, переживание заложенного смысла. Таким образом, формируясь, символ создает: 1) два набора компонент, характерных для объективных наблюдений и субъективных переживаний, с определенной связью между собой, которая может сильно видоизменяться в каждом отдельном случае; 2) «двойное символическое отношение»⁴ – от изображаемого к изображающему со стороны наблюдающего, и обратно, от переживания к творчеству – со стороны художника; 3) вопрос о том, в каком соотношении компоненты символа (объективные или субъективные) организуют изобразительную форму и ее смысл. Как мы видим, символ всегда диалектичен, его единство строится на логике противоречия. Однако важным составляющим символической структуры является ее внутреннее единство смыслов, градация форм, их взаимопроницаемость, что не дает конфигурации символа распадаться на отдельные элементы.

Дар «двойного зрения», о котором Вяч. Иванов писал как об обязательной способности художника-символиста⁵, позволял открывать за феноменальным ноуменальное, за повседневностью видеть явления более высокого духовного порядка. При этом важно, что не существует противостояния двух миров – реального и идеального. Оба мира мыслятся как онтологическое единство и не стремятся подменить друг друга. Как пишет А. Ф. Лосев: «Символизм противоположен не реализму, но абстрактно самодовлеющей образности, избегающей всяких указаний на какую-нибудь действительность, кроме себя самой»⁶.

В своем исследовании К. А. Свасьян, переходя от общей характеристики символа к его специфическим проявлениям, т. е. к процессу символизации, отмечал, что «здесь мы имеем дело с градацией методов, строящих нам иерархию символических форм, и что формы эти не всегда выражают природу символа в совершенстве»⁷. Далее, говоря о модальности символа, он выделяет три способа его существования: «символ как возможность (здесь и далее выделено К. А. Свасьяном. – А. Я.), символ как действительность, символ как необходимость». Исследователь пишет: «Символизация и зиждется вся на этих трех модусах; всякая форма, специфицирующая реальность, символична потенциально или актуально. Предел градации, или норма символа, дан нам в аподиктической актуальности: там, где действительность символа есть в то же время и необходимость»⁸. Конечно, именно художественное творчество дает нам наиболее яркие примеры последнего, но, надо заметить, что и в искусстве существует различные степени развития символической системы.

Итак, возьмем за основу идею тройственной модальности символа и попытаемся выстроить условную типологию символических форм в искусстве рубежа XIX–XX вв. Для «символа как необходимости» характерны: органичное соединение натуральных впечатлений и внутреннего переживания, невозможность четкого разграничения художественного выражения фантазии и наблюдения, возможность неограниченной перспективы интерпретаций, построение пластической системы произведения по музыкально-ассоциативному принципу, формотворчество и поиски сложных ассоциативных связей в сфере цветовой палитры и светотеневой моделировки. Такая символика начинается, прежде всего, с выхода за пределы чисто художественной стороны произведения, с указания на инородную перспективу и бесконечный ряд всевозможных своих перевоплощений. При этом все живописное полотно или графическая зарисовка мыслятся как символ и не распадается на ряд отдельных эмблем или иероглифических знаков. Символ является здесь не только органичным и естественным творческим методом мастера, но и важной частью его романтического умонстроения. В данном случае изучение символа требует привлечения тщательного исследования миропонимания и мировоззрения художника. Подобная модель характерна для таких художников, как М. В. Якунчикова, М. А. Врубель, В. Э. Борисов-Мусатов, «голуборозовцы».

Для «символа как действительности» свойственно соединение вымысла и натуральных наблюдений и/или исторического материала (в иконографическом, стилистическом и других смыслах), в котором явно преобладает игра фантазии, ирония, карикатурность или уподобление, стилизаторство, т. е. теряется диалектичность. Символ здесь больше тяготеет к аллегории, если идейная сторона изображения может рассматриваться отдельно от содержания художественной формы, или к метафоре, когда образ является самодовлеющим и достаточно глубоким в своем уподоблении, чтобы его понять, не нужно переходить к другим категориям. Это характерно для «мирискусников», для которых символ выступает скорее средством для романтико-символических и декоративно-символических композиций. Так, можно встретить как

произведения с большим эмоциональным и семантическим напряжением, так и стилизации с театральным уклоном. Внутренняя интонация символистского образа можно видоизменяться в каждом отдельно взятом случае.

И, наконец, для «символа как возможности» свойственно соединение натурных наблюдений и внутреннего переживания с акцентом на автономно-созерцательную ценности. В такой ситуации символ сближается с художественным образом, который является моделью для самого себя же, т. е. полностью сконцентрирован и направлен внутрь себя. Он рассматривается сам по себе, функция соотнесения с какой-то иной жизнью является периферической, а трансформация в бесконечной перспективе своих проявлений и воплощений здесь и вовсе отсутствует. Сюда можно отнести субъективные и одновременно симптоматичные в эпохальном смысле поиски И. И. Левитана, В. А. Серова, М. В. Нестерова, позднего И. Е. Репина.

Конечно, подобная модель типологии носит условный характер и допускает исключения в силу индивидуализма мастеров рубежа столетий, но представляется удобной для дальнейшего анализа символистских тенденций русского изобразительного искусства конца XIX – начала XX в. Все вышеизложенное призвано в определенном ракурсе лишь предложить подход к сложной диалектике русского символизма, который впитывая опыт предыдущих поколений, проявлял себя в разных ипостасях. Теперь символическое начало в искусстве проявляло себя многомерно и полифункционально, с необходимостью формируя в творчестве каждого отдельного художника неповторимый художественный почерк.

Примечания

¹ Вспомним картины К. Е. Маковского «Русалки» (1879), И. Н. Крамского «Русалки» (1871), И. Е. Репина «Садко в подводном царстве» (1876).

² Цит. по: Писарев Д. И. Разрушение эстетики // Писарев Д. И. Литературная критика / сост. и примеч. Ю. С. Сорокина. Л.: Худож. лит., 1981. Т. 2. С. 151.

³ Давыдова О. С. Иконография модерна: образы садов и парков в творчестве худож. рус. символизма. М.: Букс Март, 2014. С. 199.

⁴ Уайтхед А. Н. Символизм, его смысл и воздействие / пер. С. Г. Сычева. Томск: Водолей, 1999. С. 13.

⁵ Иванов Вяч. Мысли о символизме // Литературные манифесты от символизма до наших дней / сост. и предисл. С. Б. Джимбинова. М.: XXI в.: Согласие, 2000. С. 109.

⁶ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. М.: Искусство, 1995. С. 125.

⁷ Свасьян К. А. Проблема символа в современной философии: критика и анализ / отв. ред. А. В. Гулыга. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1980. С. 145–146.

⁸ Там же. С. 146.

А. М. Лукьянчикова

К проблеме производства волооченых и плащенных драгоценных металлов в Российской империи в XVIII в.: по материалам Полного собрания законов Российской империи

XVIII в. стал периодом становления канительной промышленности в Российской империи, что объясняет появление большого числа законодательных актов, регулирующих деятельность в этой сфере. В статье, на основе материалов Полного собрания законов Российской империи, прослежены основные этапы развития производства «волооченого и плащенного золота и серебра» в обозначенный временной период.

Ключевые слова: канительное производство, волооченое и плащенное золото и серебро, Полное собрание законов Российской империи

Alexandra M. Lukianchikova

Problem of stretched and flattened gold and silver production in Russian Empire in 18th century: on basis of Code of Laws of Russian Empire

XVIII century was the period of formation of the gold thread industry in the Russian Empire. It caused the emergence of numerous legislative acts regulating activity in this sphere. In the article on basis of publications in the Code of Laws of the Russian Empire were traced the main stages of development of «stretched and flattened gold and silver» production in the period under study.

Keywords: gold thread industry, stretched and flattened gold and silver, Code of Laws of Russian Empire

В начале XVIII в., в связи с реформами Петра I, российская промышленность претерпела ряд значительных изменений. Для ее всестороннего регулирования, осуществления контроля и поддержки в первой четверти XVIII в. были созданы специальные ведомства: Мануфактур, Берг- и Коммерц-коллегии. Благодаря этому государственная власть смогла оказывать огромное влияние на формирование и развитие разных отраслей отечественной промышленности. Одним из видов промышленности, развивавшихся в рамках общих тенденций, было производство металлических нитей из «волооченого¹ и плащенного² золота и серебра». Стоит отметить, что золотные нити в России в XVIII в., а в особенности в XIX в., не изготавливались из золота. Для их производства использовали серебро, медь, позже сплав меди и никеля и лигатуру (сплав) из красной меди с оцинкованной в печи поверхностью. Тонкие листы золота использовались только для создания верхнего покрытия³. Производство металлических нитей из волооченых и плащенных драгоценных металлов в связи с использованием материалов, подлежащих особому контролю со стороны государства, а также с различными экономическими факторами, в числе которых поддержание благосостояния государства и его граждан, обеспечение качества товара, замещение импортного товара российским, конкурентоспособность отечественного производителя на мировых рынках и пр., регламентировалось на законодательном уровне. Задача настоящей статьи – проследить основные этапы развития канительного производства из белого и позолоченного серебра в XVIII в., на примере публикаций в Полном собрании законов Российской империи (далее – ПСЗ РИ). Законодательные акты, относящиеся к канительному производству, затрагивают вопросы организации работы предприятий, регуляции приобретения и использования в производстве драгоценных металлов, их опробирования, протекционистской политики по отношению к отечественному производителю, а также запрет на использование металлических нитей в отделке костюма. Большее число законов относится к XVIII в., так как именно на это время пришелся начальный этап формирования канительного производства в России.

Первые попытки изготовления волооченого и плащенного серебра в России предпринимались уже в XVII в. Однако производство не было успешным⁴. К середине 1710-х гг. волочением и плащением серебра в России занимались менее 10 человек. Металлы для работы они могли приобретать у любого поставщика кроме казны и не более 50 пудов в год. До 1731 г. производители имели право работать индивидуально⁵. К указанному году количество производителей увеличилось, а качество их продукции ухудшилось, причиной чему послужили условия конкуренции на рынке – тенденция к удешевлению товара путем понижения проб металла. Кроме того, трудно было организовать надлежащий контроль за производством товаров, путями поступления металлов и т. д. В связи с этим было принято решение о необходимости концентрации производства в одном общем доме⁶. По информации, содержащейся в книге К. И. Тумского, первым предприятием, занимавшимся изготовлением металлических нитей была ми-

шурная фабрика И. Гвоздарева «с товарищами»⁷, работавшая согласно статистическим данным в середине XVIII в.⁸ Однако в ПСЗ РИ как первое, достаточно крупное производство, занимавшееся изготовлением волооченых и плащенных драгоценных металлов, в 1734 г. упоминается фабрика Сергея Иванова и девяти его «компанейщиков»⁹. В декабре следующего года им была дана привилегия на организацию фабрики в Москве в компанейском доме. Каждый «компанейщик» должен был сделать вклад в совместный капитал фабрики в размере 3000 р. Производимую продукцию продавали оптом с «компанейского двора» весом не меньше, чем по 0,5 пуда. Кроме этого фабрика должна была иметь «сидельца» в торговых рядах, где ее продукция отпускалась золотниками¹⁰. Помимо московской фабрики Иванова, производство волооченых и плащенных драгоценных металлов было разрешено только в Санкт-Петербурге¹¹.

К середине XVIII в. в числе фабрик-изготовителей металлических нитей были также мишурные фабрики московских купцов Г. Осипова; М. Засеркина, Ф. Шестакова и Т. Зайцева; Е. Солодовникова¹², а в 1785 г. была основана знаменитая канительная фабрика С. А. Алексеева. Как следует из законодательных актов волочением и плащением драгоценных металлов в России в XVIII в. занимались также иностранные подданные. Так, в статьях ПСЗ РИ упоминаются санкт-петербургские фабрики Ганна, Ягана Рейнгольда, Миллера и Рихтера. Основное количество законодательных актов касается приобретения и использования драгоценных материалов при производстве канительных товаров, а также проведения различных пробирных мероприятий. Первый указ, направленный на регулирование использования драгоценных металлов, был введен в феврале 1700 г. Согласно ему были «учинены» пробирные клейма для золотых и серебряных изделий: для золота и серебра устанавливалось восемь проб по четыре для каждого металла, кроме этого мастерам предписывалось изготовить именные клейма. Также были вновь переучтены находившиеся в торговых Серебряных рядах лавки, где производилась торговля волоченым и плащенным золотом и серебром. Для надзора за мастерами и клеймления продукции с обязательной уплатой пошлины были выбраны три старосты¹³. По указу 1708 г. мастерам канительного дела предписывалось представлять свои товары старостам Серебряного ряда для клеймления с уплатой пошлин «по 3 алтына по 2 деньги» с фунта. Неисполнение этого указа карались различными мерами вплоть до телесных наказаний¹⁴. Тем не менее, производителям удавалось обходить законы, о чем свидетельствует, например, запрет на продажу изделий с драгоценными материалами без обозначения проб¹⁵ и запрет на покупку неклеяемого товара, продолжавшего поступать в продажу¹⁶. В 1733 г. Сенатом, как уже упоминалось ранее, была предложена централизация производства волооченных и плащенных драгоценных металлов в Санкт-Петербурге или Москве в одном доме, а также покупка или выписка серебра в иностранных монетах или в слитках по цене, которая не превышала бы цену при его покупке Монетным Двором. Российское серебро могло использоваться производителями только в данной области промышленности и только полученное путем выжиги¹⁷. Лимит на использование серебра для нужд канительной промышленности был увеличен императрицей Анной Иоанновной вдвое до 100 пудов в год¹⁸. Сенатским указом 1734 г. отпуск серебра для работы фабрики Сергея Иванова мог быть осуществлен двумя способами: выпиской с Монетного Двора или из-за границы (по 18 к. за золотник). Цена на отечественный металл устанавливалась исходя из того, какое количество монет могло бы получиться из выданной массы за вычетом угара и оплаты труда мастеров. Разрешалась покупка выжиги весом до 10 пудов (включались в установленный максимум в 100 пудов). Плавление серебра разрешалось только определенных проб и только в присутствии члена Монетной конторы, минцмейстера и «пробовального дела» мастера. Уже в мае 1734 г. выяснилось, что осуществлять надлежащий надзор за плавлением серебра нет возможности, так как минцмейстеров и пробирных мастеров на Монетном Дворе было недостаточно. В связи с этим было предложено плавить драгоценный металл прямо на Монетном Дворе. Проведение такого рода работ на дому наказывалось конфискацией материалов¹⁹. Через два года, в 1736 г., стало известно, что фабрика Сергея Иванова выменивала у жителей Российской империи серебряные монеты и старые деньги и переплавляла их для своих нужд. В связи с этим был издан указ о запрещении переплавки монет. Неисполнение каралось высокими штрафами, конфискацией всего имущества и ссылкой на галеры²⁰.

В законодательных актах явно прослеживается протекционистская политика государства по отношению к отечественным производителям канительных товаров. В целях поддержки российских производителей вводились запреты на импорт волооченого и плащенного золота и серебра. Так, по указу Императрицы Елизаветы Петровны от 12 марта 1754 г. был запрещен импорт «чужестранного пряденого»²¹ и в литрах и на катушках, волооченого золота и серебра и бити». По подтвержденной Мануфактур-коллегией информации фабрика Ильи Докучаева «с товарищи» (по всей видимости, это упоминавшаяся ранее фабрика Сергея Иванова с «компанейщиками») могла удовлетворить спрос на канительные товары жителей Москвы и других российских городов кроме Санкт-Петербурга. Волооченые и пряденые драгоценные металлы, привезенные в Российскую империю до этого указа, должны были быть задержаны в портах или на пограничных таможах и там же распроданы. За ввоз новых партий нитей нарушителей

предписывалось штрафовать, а товар конфисковать в пользу государственной казны²². Запреты на приобретение иностранных изделий касались не только канительного товара, но и тканей с использованием нитей из драгоценных металлов. Государство всячески пыталось поддерживать развивающиеся отрасли промышленности, в том числе и производителей золотных тканей.

В связи с ростом цен на драгоценные металлы и разнице в курсе валют производители волоченного и плащенного золота и серебра неоднократно обращались в Мануфактур-коллегию с просьбой разрешить повысить установленные ранее на законодательном уровне цены на товары своего производства. С большой долей вероятности можно предположить, что повышение цен на сырье и утвержденная фиксированная цена на готовую продукцию отрицательно сказывались как на прибыли производителя, так и на качестве товара. Так, в 1763 г. в Мануфактур-коллегию обратились с челобитной упоминавшийся выше фабрикант Докучаев с «компанейщиками», производивший «плащенное и волоченное и на шелку пряденое золото и серебро» для «казенных и партикулярных надобностей»²³. Напомним, что в 1735 г. цены на драгоценные металлы были фиксированы: 18 к. за золотник чистого иностранного серебра или 20 ³²/₉₆ к. за отечественный металл. Готовый товар (разного вида нити), согласно привилегии, продавали по 25 к. за «серебро», «золото ординарное» – по 30 к., «цветное» – по 33 к. за золотник. По январскому указу 1762 г. цена на серебро была повышена. Отпускная цена на этот металл с Монетного двора увеличилась на 3 ¹¹/₉₆ к. и составляла 23 ⁴³/₉₆ к. за золотник. Также возросли цены и на иностранное серебро. В ноябре того же года указом Сената было установлено, что цена на продукцию фирмы фиксируется на определенном уровне и не может повышаться. В этой ситуации фирма Докучаева терпела убытки и через 27 лет могла бы закрыться. Для недопущения негативных последствий фирма просила либо уменьшить цену на серебро, либо повысить цену на готовую продукцию. В ответ на просьбу фабрике Докучаева было разрешено выписывать драгоценные металлы из-за границы, а с Монетного Двора брать только в том случае, если иностранного металла не хватало, и возвращать взятое при первой же возможности. Цену на продукцию фирмы было разрешено поднять на 3 к. с учетом возросших цен на сырье²⁴.

Последний тип законодательных актов касается запретов на повсеместное использование металлических нитей в отделке костюма. Запреты были связаны прежде всего с заботой о благосостоянии государства и его граждан. Однако они умело обходились, а иногда отменялись вскоре после введения. Так, в декабре 1717 г. именным указом Петра I под страхом высоких штрафов было запрещено изготавливать детали костюма с отделкой из пряденного или волоченного золота или серебра, а также из тканей с металлическими нитями. Предписывалось донашивать старые одежды. Это было связано с экономическими трудностями, возникшими в связи с ведением Северной войны²⁵. Но уже через месяц, в январе следующего года, в связи с убытками, которые понесли производители, императором было разрешено перерабатывать не более 50 пудов серебра в год и продавать «позумент и ленты с золотом и серебром» только в столице. Изготовление и продажа материй с золотными нитями по-прежнему оставались под запретом²⁶. Несмотря на попытку ограничить российских подданных в стремлении к роскоши во всех ее проявлениях, костюм и женский, и мужской, начиная со времени правления Петра I, становился все богаче. При императрице Елизавете Петровне «роскошь в одеждах все пределы превзошел: парчевые, бархатные, с золотом и серебром, платья шитые золотом, серебром и шелками, ибо уже галуны за подлое почитали, и те в толиком множестве, что часто гардероб составлял почти равной капитал с прочим достатком какого придворного или щеголя, а и у умеренных людей оно всегда великое число было»²⁷. В связи с этим в декабре 1742 г. был принят один из самых известных законов Российской империи, направленных на борьбу с роскошью. В этот период в российской моде, которая ориентировалась на Францию, господствовал стиль рококо. Стремление следовать моде, а потому заказывать платье из дорогих тканей с богатой отделкой, становилось причиной «напрасных и немалых разорений». Несмотря на то, что ранее, в 1717 г. и 1718 г. принимались законы, призванные сократить потребление дорогостоящих материалов в костюме, до этого момента ни один из них не был столь полным и всеобъемлющим. Согласно закону 1742 г. никто, за исключением военнослужащих и иностранных подданных, не имел права использовать в отделке своего платья «золото или серебро». Разрешалась донашивать старые туалеты с такой отделкой, но их необходимо было предъявить для клеймления в Санкт-Петербурге и Москве в Генерал-Полицеймейстерскую Канцелярию, а в губерниях и провинциальных городах в Губернские и Воеводские Канцелярии. После выхода указа полагалось носить только шелковое или суконное платье. И все же в законодательном акте были оговорки: представители разных классов, согласно Табели о рангах, а также те, кто рангов не имел, могли носить костюмы из иностранной шелковой парчи, однако, при этом ограничивалась стоимость материала. Что касается волоченного и пряденного золота и серебра, то его использование было запрещено практически полностью. Поскольку раньше, в связи с принятием подобных указов, ограничивающих использование канительного товара, терпели большие убытки канительные фабрики, в указе 1742 г. был сделан акцент на том, что производство должно вестись из

расчета сбыта: парчу изготавливать запрещалось, а позументов предписывалось делать столько, сколько требовалось на нужды изготовителей военного обмундирования. Кроме этого разрешалось продавать золототканые ленты церквям²⁸. И все же в январе 1745 г. указом было разрешено всем российским и иностранным купцам торговать привозными позументами, золотой и серебряной бахромой, парчой с металлическими нитями. Для свободной торговли требовалось всего лишь оплатить пошлину и после доставки в Петербург сообщить о товаре Василию Чулкову – «Метер де Гардеробу» при Императорском дворе²⁹. Отмены запретов на использование металлических нитей, как свидетельствуют законодательные акты, производились в интересах отечественных производителей волоченого и плащенного металла.

В связи с изменениями, происходившими в моде во второй половине XVIII в. (отказ от неудобных тяжелых тканей, уменьшение отделки с использованием золотных нитей: вышивки, кружев, обилия басонных изделий) изменились сферы употребления канительных изделий. Они довольно широко использовались в традиционном русском костюме, традиционных костюмах других народностей Российской империи, прежде всего мусульманских, маскарадных костюмах, в церковных облачениях и предметах религиозного культа, мундирах и парадных придворных платьях, а также военном костюме.

Таким образом, XVIII в. стал временем становления канительного производства в Российской империи. Благодаря разносторонней поддержке отечественного канительного производства со стороны государства и строгой регламентации использования драгоценных металлов со временем произошли положительные сдвиги в этой отрасли промышленности. Ко второй половине XIX в. крупнейшие фабрики волоченого и плащенного серебра были способны удовлетворить большую долю спроса российских производителей золотных тканей, вышивальщиков, позументчиков и пр., а также благодаря высокому качеству товаров составляли достойную конкуренцию знаменитым лионским и нюрнбергским производителям на международном рынке (в первую очередь в Индии, Китае, Персии, Афганистане, Турции и Египте³⁰).

Примечания

¹ Волоченный металл – тонкая проволока или нить, полученная в результате протягивания металлических кусков через волоочильные доски или станки.

² Плащенный (плющенный) металл – расплющенная волока, узкая металлическая ленточка.

³ Тумский К. И. Канительная промышленность в России и за границей. М.: Тип. Г. Лисснера и А. Гешеля, 1901. С. 17–18.

⁴ Там же. С. 8.

⁵ Полное собрание законов Российской Империи (ПСЗ РИ). Собр. 1: в 45 т. СПб., 1830. Т. 9. № 6431.

⁶ Там же.

⁷ Тумский К. И. Указ. соч. С. 9.

⁸ Лаппо-Данилевский А. С. Русские промышленные и торговые компании в первой половине XVIII в. // Журн. М-ва нар. просвещения. 1898. Ч. 320, дек. С. 345.

⁹ ПСЗ РИ. Собр. 1: в 45 т. СПб., 1830. Т. 9. № 6554.

¹⁰ Там же. № 6850.

¹¹ Там же. № 6554.

¹² Лаппо-Данилевский А. С. Русские промышленные и торговые компании в первой половине XVIII в. // Журн. М-ва нар. просвещения. 1899. Ч. 321, янв. С. 435–436.

¹³ ПСЗ РИ. Собр. 1: в 45 т. СПб., 1830. Т. 4. № 1752.

¹⁴ Там же. № 2187.

¹⁵ Там же. Т. 8. № 6008.

¹⁶ Там же. Т. 9. № 6771.

¹⁷ Выжега (выжига) – серебро, выплавленное из металлических нитей, басонных изделий, золотных тканей и т. п.

¹⁸ ПСЗ РИ. Собр. 1: в 45 т. СПб., 1830. Т. 9. № 6431.

¹⁹ Там же. № 6580.

²⁰ ПСЗ РИ. Собр. 1: в 45 т. СПб., 1830. Т. IX. № 6910.

²¹ Пряженое золото – расплющенная волока, навитая на шелковую или хлопчатобумажную основу.

²² ПСЗ РИ. Собр. 1: в 45 т. СПб., 1830. Т. 14. № 10193.

²³ Там же. Т. 16. № 11848.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же. Т. 5. № 3127.

²⁶ Там же. № 3144.

²⁷ Щербатов М. М. О повреждении нравов в России. URL: <http://az.lib.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

²⁸ ПСЗ РИ. Собр. 1: в 45 т. СПб., 1830. Т. 11. № 8680.

²⁹ Там же. Т. 12. № 9098.

³⁰ Тумский К. И. Указ. соч. С. 146–147.

А. Ю. Демина

Наследие художников Северного Возрождения в творчестве Джеймса Энсора

Статья посвящена взаимосвязи творчества художников Северного Возрождения и творчества Джеймса Энсора – одного из предтеч таких направлений в искусстве, как символизм, экспрессионизм и сюрреализм.

Ключевые слова: Джеймс Энсор, символизм, Северное возрождение, Питер Брейгель, Рогир ван дер Вейден, Иероним Босх, символ, идея, маски, смерть

Angelika Y. Demina

Heritage of artists of Northern Renaissance in works of James Ensor

The article is devoted to the influence of the works of artists of the Northern Renaissance on the works of James Ensor, which is one of the forerunners of such trends in art, as symbolism, expressionism and surrealism.

Keywords: James Ensor, symbolism, Northern Renaissance, Pieter Brueghel, Rogier van der Weyden, Hieronymus Bosch, symbol, idea, mask, death

Период формирования символизма¹ в искусстве характеризуется определенным переломом в восприятии творчества как способа передать задуманный художником смысл, идею, не ограничиваясь каноническими правилами живописного представления. Многие исследователи склонны относить Джеймса Энсора, бельгийского художника конца XIX–XX вв., именно к символистскому направлению в искусстве, хотя он представляет собой совершенно уникальный феномен в контексте своего времени². Бельгия же, родина Джеймса Энсора, некогда входившая в состав Нидерландов, сама по себе представляет в этом случае отдельный интерес, поскольку вышеупомянутая концепция символизма в определенной степени коррелирует с художественным восприятием северных художников XV–XVI столетий. Достаточно упомянуть хотя бы Иеронима Босха, который в своих картинах «стремится свести все основные формы к выразительным силуэтам»³, что невольно заставляет вспомнить об эстетике символизма XIX–XX вв. Именно выразительность образа, передающего тончайшие интонации его идейной составляющей, оказывается важным фактором, связывающим Энсора с такими художниками Северного Возрождения, как Ян ван Эйк, Рогир ван дер Вейден, Питер Брейгель Старший, Иероним Босх.

Конечно, не стоит полагать, будто возможно свести к идейному целому эстетическую мысль и способы выражения живописных сюжетов религиозных художников XV–XVI и художников рубежа XIX–XX вв. Но нельзя также недооценивать роль фактов, сопрягающих между собой те или иные эпохи. Любопытно, что в «Энциклопедию символизма»⁴, вышедшей под редакцией Т. Е. Ширма, включены также биографические справки о Иерониме Босхе, Питере Брейгеле Старшем и Яне ван Эйке. Это говорит о том, что некоторые авторы склонны не просто подчеркивать влияние старых северных мастеров на формирование символизма в XIX–XX вв., но, более того, включать их в данное направление как непосредственных предтеч. Это подчеркивает и Норберт Вольф, собравший в своем небольшом, но информативном труде «Символизм»⁵ краткие биографии художников-символистов: «Во второй половине XIX в. в Бельгии возникла ностальгическая тяга к „мистическим“ живописным мирам „фламандских примитивистов“ (ранних голландских мастеров), предтечей символистов будущего»⁶.

Примечательно, что мистицизм рубежа XV–XVI вв. представляет собой такое же вполне очевидное в контексте постсредневековой эпохи явление, как и мистицизм XIX в., возникший на почве декадентского разочарования в окружающем мире и поисков многочисленных иллюзий внутри своего сознания. Так, Жан Кассу пишет: «Художник-символист неустанно стремится уловить неуловимое, его влечет то, что скрыто за видимой реальностью, мир фантастических, демонических, мифологических существ, мир сказки, область потустороннего, мистики и эзотеризма»⁷.

Наполнена мистицизмом и живопись Энсора: религиозные сюжеты, острая социальная сатира в духе Иеронима Босха и Питера Брейгеля Старшего, *vanitas* с многочисленными черепами, веерами, оживающими скелетами и масками. Он пишет пейзажи, натюрморты и различные гротескные сцены, характерной чертой которых является преувеличенная плоскостность изображения, простота

форм и линий⁸. Но это своеобразное упрощение объемов, введение в живопись некой графичности и плоскостности не лишило его работы чувственности и жизни. Напротив, опираясь на «старых мастеров» как на некий идеал, он пытается воплотить то единство материи и духа, которое было свойственно современникам Яна ван Эйка.

Особенно примечательна идея маски в творчестве Джеймса Энсора. С 1880-х гг. люди и скелеты в масках фигурируют на большинстве его картин. В работе Энсора «Автопортрет с масками» (1899, Художественный музей Менард, Япония) мы видим, как отвратительные, лишенные детальной проработки, плоскостные и сухие маски сливаются в единую бездумную массу, окружают светлое лицо художника, не понятого толпой. Аналогичные чувства вызывает картина Энсора «Отчаяние Пьеро» (1892, частное собрание), где расположенный в центре поникший Пьеро противопоставлен маскообразному социуму, окружившему его со всех сторон. Эти работы невольно вызывают в памяти «Несение креста» Иеронима Босха (1510–1535, Музей изящных искусств, Гент), где лишенная самосознания толпа, ведущая Христа на Голгофу, изображена как масса карикатурных лиц, деформированных в нелепых эмоциональных состояниях. И только поникшее чело Спасителя, несущего свой крест, резко выделяется из толпы, представляя собой нечто, покоровшееся своей судьбе, но несущее в себе надежду и свет.

Интересно, что тенденция изображения безликости и «масочности» толпы присутствовала в работах как Иеронима Босха, так и Питера Брейгеля Старшего. Взаимосвязь между ними и Джеймсом Энсором наглядна: известно⁹, что Брейгель восхищался Босхом, а Энсор – ими обоими. Постоянная насмешка над обществом, над человеческими страстями и низкими желаниями, фантазмагория и сатира, идея быстротечности жизни и какая-то темная ирония – вот, что во многом характеризует творчество этих трех художников северных земель, живших в такие разные времена.

Особенный интерес представляет работа Энсора «Скелеты пытаются согреться» (1889, Художественный музей Кимбел, Форт Уорт). В центре картинной плоскости расположена большая печь, с двух сторон которой изображено по скелету. Надев на себя человеческую одежду, они пришли в этом мрачное, будто бы заброшенное место, как самые обычные люди, чтобы согреться у печи. Атрибуты искусства – скрипка и палитра с пробам красок скромно разместились на полу, напоминая о бессмертности искусства (*vita brevis, ars longa*), а композиция картины вызывает в памяти образ работы талантливейшего нидерландского мастера XV в. Яна ван Эйка «Портрет четы Арнольфини» (1434, Лондонская национальная галерея, Лондон). Метафора в работе ван Эйка заключается в образе идеального брака, благочестивого семейного очага. В буквальном смысле очаг, т. е. печь, мы можем наблюдать у Джеймса Энсора, как и явную схожесть больших черных шляп на фигурах слева на картинах Яна ван Эйка и Джеймса Энсора. Нам неизвестно, пытался ли Джеймс Энсор выстроить аллюзии с работой старонидерландского мастера непосредственно, но неоспоримым остается тот факт, что в композиционном плане работы двух художников имеют ряд сходств. Учитывая, что сам Энсор в известной степени восхищался работами старых мастеров Севера, нельзя исключать возможности наличия реминисценций с известной работой Яна ван Эйка.

Две иные темы для произведений Джеймса Энсора – социальная сатира и фантазии на библейские сюжеты, которые переплетаются между собой в его творчестве. Сам Энсор считал себя атеистом¹⁰, а библейские сюжеты использовал скорее как некую основу, которая в ходе истории обрела мощный сакральный смысл. Наполняя эту основу своими собственными переживаниями, он создал немало работ, где задействована библейская тематика.

Самое мощное произведение художника (и самое известное), берущее за основу религиозный сюжет о входе Христа в Иерусалим, известно как «Вход Христа в Брюссель в 1889 г.» (1888, Музей Гетти, Лос-Анджелес). Художник сознательно выбрал в качестве места действия Брюссель, столицу Бельгии, чтобы погрузить зрителя в реальность настоящего мира. Данная тенденция, как подчеркивают некоторые исследователи, вообще характерна для художников, близких к нидерландскому искусству¹¹. Как художник XVI в., переносящий сюжет Священного Писания в интерьер современного жилища с целью показать присутствие Святого духа и реальность текста Писания, так и Джеймс Энсор переносит действие на улицы современной Бельгии. Монументальная работа представляет собой полотно, на котором действие разворачивается из глубины картины – сотни тысяч голов самых различных психотипов-масок потоком несут с незримого горизонта фигуру Иисуса Христа, затерявшуюся среди них. Идея бесконечной толпы в картине «Вход Христа в Брюссель в 1889 г.» доведена до апогея – с чисто брейгелевской манерой Энсор заставляет зрителя выступить в качестве стороннего наблюдателя, увидеть всю эту суматоху масс. Картина несет в себе характерный отчужденный взгляд на происходящее, присутствующий в изобилии в работах Питера Брейгеля Старшего, мастера народных сюжетов. Невозможно не вспомнить такие работы Брейгеля, как «Битва Поста и Масленицы» (1559, Художественно-исторический музей, Вена) и «Фламандские

пословицы» (1559, Картинная галерея, Берлин). Наконец, одна из самых одухотворенных и наполненных светом работ Джеймса Энсора, несправедливо обделенная вниманием во многих трудах о символизме и самом художнике, «Мадонна утешения» (1892, частное собрание), показывает явное влияние Рогира ван дер Вейдена. Как в плане композиции и идеи, так и в плане цветового решения «Мадонна утешения» представляет собой явную отсылку к работе Рогира ван дер Вейдена «Святой Лука, рисующий Мадонну» (ок. 1435, Бостон, Музей изящных искусств). Святой Лука со времен средневековья считался покровителем художников – считается, что он написал образ Богоматери. Ромир ван дер Вейден, наиболее близкий в территориальном плане Джеймсу Энсору, изобразил в своем алтарном образе небольшую комнату с интерьером XV в., в которой слева на троне восседает Богоматерь с младенцем Христом, а справа – святой Лука, трепетно пишущий ее. В работе Джеймса Энсора фигуры расположены аналогичным образом – Мадонна расположена в левой части картины, а справа Джеймс Энсор изобразил себя вместо святого Луки. Но и образ Мадонны имеет иной характер, нежели у ван дер Вейдена. Здесь она предстает в образе не то античной музы, не то восточной сивиллы, благословляющей коленопреклоненного художника. Едва касаясь ногами светло-голубого пола, усыпанного цветами, символизирующего небесную чистоту, она смиренно склонила увенчанную короной золотовласую голову. Художник-Энсор, сжимая в левой руке палитру, преданно смотрит на прекрасное лицо «девы-утешительницы». Не смотря на то, что Энсор в своей работе представил собственную интерпретацию известного сюжета, это ничуть не лишает его произведения той же степени сакральной одухотворенности, интимности процесса взаимодействия художника и Святой Девы.

Таким образом, мы можем наблюдать, как особенности восприятия и отражения действительности художников XV–XVI вв., пройдя процесс многовековой переработки в сознании последующих поколений, с новой силой взывают красками в работах таких художников, как Джеймс Энсор. Подобно тому, как старонидерландский мастер чисто интуитивно, эмпирически нащупывает грань реальности, соединяющую земной мир и небесный, Энсор как символист оперирует той формообразующей субстанцией, которая диктует ему Идея и Символ, изображая не то, что он видит, а то, как он это видит, воплощая образ художника-мистика, не ограниченного ни хронологическими рамками, ни оковами привычных форм отражения действительности.

Когда платоническая идея объекта становится чем-то видимым, изображаемым, когда за основу самого изображения берется некая мистическая нить, ведущая художника по тропе интуитивного осязания высоких истин, срабатывает универсальный принцип, посредством которого художник передает суть своего произведения. Будь то глубокое сакральное ощущение, возникающее у зрителя перед работой Рогира ван дер Вейдена «Святой Лука, рисующий Мадонну», или тот фантастический и местами пугающий гротеск, с которым Иероним Босх изображает причудливых существ, вышедших из глубин его ошеломляющей фантазии. Или та безликость многофигурной фламандской толпы в работах Питера Брейгеля Старшего, или даже эта позднеготическая кажущаяся строгость линий Яна ван Эйка, за которой кроется глубокое осознание всех нюансов формообразующей стороны вопроса и бесконечное количество символов. Или будь это яркая, бесконечно грустная и в той же степени веселая сатира бельгийца Джеймса Энсора, впитавшего в себя наследие предшествующих поколений художников родных земель. В конечном итоге, мысль, очищенная от всяческих условностей, идейная основа, сквозь тернии условности форм и линий прокладывает в искусстве путь к истинной выразительности.

Примечания

¹ Крючкова В. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия. М.: Изобразит. искусство, 1994. С. 220.

² Бекс-Малорни У. Энсор, 1860–1949: маски, смерть и море. М.: Taschen: Арт-родник, 2010. С. 7.

³ История искусства зарубежных стран: средние века и Возрождение / под ред. Ц. Г. Нессельштраус. М.: Сварог и К, 2003. С. 296.

⁴ Энциклопедия символизма / под ред. Т. Е. Ширма. М.: Олма-Пресс, 2001. 320 с.

⁵ Вольф Н. Символизм. М.: Taschen: Арт-Родник, 2010. 96 с.

⁶ Там же. С. 22.

⁷ Кассу Ж. Энциклопедия символизма: живопись, графика и скульптура; литература; музыка. М.: Республика, 1999. 429 с.

⁸ Энциклопедия символизма. С. 305.

⁹ Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. М.: Искусство, 1973. С. 141.

¹⁰ Бекс-Малорни У. Указ. соч. С. 43.

¹¹ Камчатова А. Нидерланды, Фландрия, Голландия: биограф. слов. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 15.

В. А. Ушакова

Любовь земная и небесная: поиск образа идеальной возлюбленной в произведениях искусства героями трех романов

В трех романах рубежа XIX–XX вв. можно проследить общий мотив поиска образа идеальной возлюбленной, через восхищение произведениями искусства. Этот мотив восходит к древнегреческому мифу о Пигмалионе и Галатее. Однако в каждом из романов фабула мифа проявляется через сопоставление отношений главных героев к произведениям искусства и к возлюбленным.

Ключевые слова: миф о Пигмалионе и Галатее, образ возлюбленной, роман рубежа XIX–XX вв.

Varvara A. Ushakova

Sacred and profane love: search image of ideal sweetheart in works of art heroes of three novels

The motive of ideal beloved from impressions from art was founded in the three novels from the end of 19th century and early of 20th. This motive was emerged from the myth about Pygmalion and Galatea. But in every of tree novels this myth appeared in behavior of heroes by enjoy art and by beloved person of them.

Keywords: myth about Pygmalion and Galatea, image of beloved, novel of 19–20th

Нередкие в античности метаморфозы продолжают и в наши дни.

Г. Д'Аннуцио. Леда без лебедя

Одним из самых поэтических древнегреческих мифов является миф о Пигмалионе и Галатее. Скульптор Пигмалион настолько был восхищен красотой статуи, что влюбился в изображение и пожелал встретить женщину, похожую на это изваяние¹. Афродита, тронутая столь нежным и необычным чувством, оживила статую. Таков в кратком пересказе сюжет мифа. Его можно трактовать, как поэтическое восхваление могущественной силы любви, оживляющей неживое. Либо как метафору взаимоотношений автора-творца и его произведения (или учителя и ученика как в пьесе Б. Шоу «Пигмалион»). Но и как прямой посыл для художников, призывающий создать идеальное произведение, почти живое. В представлении древних греков живопись или скульптура должны максимально подражать природе, обманывать глаз человека достоверной иллюзией (вспомним истории о древнегреческих художниках и скульпторах – соревнование Зефксиса и Паррасия, скульптуру коровы Мирона).

Однако, существует еще один мотив, скрытый в изначальном мифе: красота произведения искусства становится идеальным прообразом для возлюбленной героя и вдохновляет последнего на ее поиски и мечты о встрече с ней.

Этот мотив не получил такого распространения в западноевропейском искусстве, в отличие от сюжета об оживлении статуи-Галатеи². Но существует ряд произведений, где восхищение объектом искусства, картиной или скульптурой, становится основанием для любовных или эротических фантазий главного героя. Наиболее интересными для моего исследования представляются три литературных произведения: «Венера в мехах» (1869) Л. фон Захера-Мазоха, «Градива» (1903) В. Йенсена и «Леда без Лебедя» (1912) Г. Д'Аннуцио³.

Эти произведения объединяет ряд мотивов и сюжетных ходов. Главный герой во всех трех текстах – это молодой мужчина, образованный, мечтательный, обладающий особо чувствительной поэтической душой. Так, записки Северина, персонажа «Венеры в мехах», озаглавлены «Исповедь сверхчувственного». Герой «Леды», Дезидерио Мориар, чувствует приближение незнакомки-Леды во время музыкального концерта. Норберт Ганольд, персонаж «Градивы», влюбляется в барельеф. Все три героя, подобно студенту-романтику Ансельму из «Золотого горшка» (1814) Э. Т. А. Гофмана, впечатлительны, мечтательны, и страстно увлечены образом возлюбленной. Взорам этих персонажей доступны мистические видения. Порой они гадают, в реальном или ином мире находятся.

Все три персонажа, Северин, Мориар и Ганольд разбираются в произведениях искусства и восхищаются определенными изображениями или статуями, каждое из которых представляется героям сосредоточением идеала женской красоты.

Другое важное совпадение: во всех трех романах каждый из мужчин проводит свое время отдыхая в Карпатах или Ландах или пребывая на улицах популярной среди туристов Помпее. И каждый встречает женщину, чей внешний облик напоминает любимое им произведение искусства. Эти прекрасные незнакомки, вдова Ванда фон Дунаев, Леда (героиня лишена другого имени) и Зоя Бертганг (Градива), под стать героям-мужчинам. Они – дочери или жены коллекционеров, знатоков искусства или ученых, обладают не только обаянием и красотой, но и надлежащим воспитанием и вкусом. Однако, в отличие о мечтательных и инфантильных мужчин, героини, напротив, сильны духом. Они сами устраивают свою судьбу, подчиняя своему выбору волю мужчин и герои не в силах им помешать.

Встреча всех персонажей всегда проходит в мистическое время суток: ночь, вечер или полдень. При этом, появление женщины воспринимается героем-мужчиной как нечто фантастическое и меняет его ощущение реальности. Герою начинает казаться, что он впал в бред или наблюдает видения – под видом прекрасной таинственной незнакомки явилась богиня, ожила статуя или воскресла тень умершей девушки.

Эти встречи фатальны для мужчин: герои испытывают к возлюбленным влечение, к которому, впоследствии, добавляется ревность и боль. Тогда как чувства героинь не так открыты читателю. Итогом знакомства персонажей становится некое событие, меняющее их жизнь: Северин (подобно легендарному Тангейзеру, подчинившемуся Венере) добровольно соглашается стать рабом Ванды, незнакомка-Леда кончает жизнь самоубийством, а Мориар впадает в разочарование и досаду, герои «Градивы» счастливо признаются друг другу в любви.

Если подробнее проанализировать взаимоотношения главных героев, то можно заметить, что возникает ряд противопоставлений между мужчиной (путешествующим в южные земли!), носителем северной («холодной») христианской культуры и разумного начала, и женщиной, южной языческой возлюбленной, воплощением чувственного и таинственного. Так, в мыслях всех трех мужских персонажей при встрече с героинями возникают ассоциации с образами богинь (Венера) и смертных древнегреческих и древнеримских девушек (Леда, Градива). При этом эти образы всегда прямо или косвенно связаны с искусством античности: герои вспоминают произведения греческой и римской пластики, статуи и картины мастеров итальянского Возрождения и маньеризма, на которых изображены персонажи греческой мифологии. Возникает ощущение, что писатели, европейцы, через чувства своих героев к возлюбленным и упоминание определенных произведений искусства, так или иначе связанных с Античностью (греческой или римской, подлинной или в восприятии мастеров итальянского Ренессанса и маньеризма), «признаются в любви» древней культуре эллинов и римлян. Европа с обожанием смотрит на юг, на Грецию и Италию. Там ее колыбель, ее начало. Подобное «признание в любви» поэтично дано в аллегории немецкого художника Ф. Овербека «Италия и Германия» (1811–1828).

Теперь следует вернуться к изначальному общему мотиву, рассмотрению которого и посвящена данная работа. В трех романах разных авторов наблюдается мотив сравнения образа женщины с произведением искусства (с барельефом, статуей, картиной, гравюрой). Точнее, через внимание героев-мужчин к произведениям искусства создается образ или идея идеальной возлюбленной. Это легко соотнести с рассуждениями Платона об искусстве и мире идей. По замечанию Э. Панофского, у Платона присутствует двойное толкование понятия идеи-эйдоса в художественном творчестве – с одной стороны произведение искусства лишь копирует совершенную природу, но с другой стороны произведение искусства идеальнее природы, так как создается из внутренней идеи творца⁴. Обе эти мысли присутствуют и в мифе о Пигмалионе и Галатее⁵.

В трех приведенных, интересных для данного исследования, главные герои с начала знакомятся с идеей красоты путем созерцания произведений искусства. Затем каждый из мужчин воображает себе образ идеальной возлюбленной (и образ влияет на дальнейшую судьбу героев), и лишь после происходит встреча с уже живым воплощением идеи (то есть идея красоты, заложенная в произведениях искусства помогает героям обнаружить ту же идею «в природе» – живой девушке). Рассмотрим подробнее каждый отдельный случай.

В романе «Венера в мехах», автор описывает несколько произведений искусства, играющих важную роль в фантазиях его героя, Северина фон Куземского. Среди них античная статуя Венеры из Флорентийского музея, небольшая садовая статуя богини любви, репродукция картины «Венера перед зеркалом» Тициана и фотография этого изображения. Эти произведения вдохновляют героя, дают ему основание для создания образа возлюбленной – жестокой красавицы в мехах. Картина Тициана и картина с изображением женщины в мехах, упомянутые в начале романа, служат визуальной аннотацией основной идее текста и своеобразным предупреждением. Небольшая статуя

Венеры в саду – это фетиш, объект для поклонения. Изваяние дает первый импульс для отношений героев: когда Северин встречает Ванду на дневной прогулке, ему кажется, что обожаемая им каменная статуя ожила (герой сразу вспоминает миф о Пигмалионе). Фотография картины Тициана – связующее звено между героями, вдохновляющее их чувства.

Если объединить все представленные произведения искусства, то получается единый образ возлюбленной Северина, властной жестокой красавицы, госпожи (полубогини), воплощающей идеал языческой любви, противопоставленный чопорному обществу со множеством интимных запретов середины XIX в.

В символистском романе «Леда без лебедя» также представлено много аллюзий на произведения мирового искусства. Главный герой, Мориар, (и скрывающийся за ним автор) – эстет, ценитель искусства, его дом украшают статуэтки, гравюры, копия фриза Парфенона. При встрече с незнакомкой, которую позже он назовет Ледой, Мориар вспоминает о древнегреческой и этрусской пластике, о статуях гиксосов. Позднее герой приходит к иному образу, уже имеющему имя – к образу Леды: «под новомодными одеждами, однако, проступала линия, которая, рождаясь у щеки, очерчивала всю ее до пят такой, какой художники, должно быть, представляют Леду с древнего Эвроты»⁶. Отрешенность незнакомки, блуждающий взгляд напоминают Мориару статую Б. Амманати, его же гравюру, и копию с утраченной картины Л. Да Винчи⁷.

Первая встреча героев напоминает о встрече Леды и Зевса в мифе. Бог-громовержец посетил царицу в момент ее купания в водах реки. Так и герои романа д'Аннунцио встречаются в околводном пространстве: в музыкальном зале, в здании казино были включены фонтаны-шутихи, а за окном шел дождь.

Присутствие незнакомки дает герою необычные ощущения иного бытия – «как прежде многжды, все существо мое соприкоснулось с незнаемым – глубинной сутью жизни – через разлитый в теле мрак», под ее взглядом герой чувствует себя слабым и больным – от девушки исходит угроза и крик⁸.

Однако, не смотря на свое восхищение, герой воспринимает Леду как неодушевленный предмет, сравнивает ее с сокровищем, которое он так долго искал. Она – это дорогая вещьца в футляре его обожания (живое воспринимается как неживое)⁹. И героиня своим поведением «сопротивляется» такому отношению к себе, она все время ускользает из-под внимания Мориара, подобно исчезнувшей картины да Винчи.

Третий анализируемый нами роман – это «Градива», он кончается наиболее позитивно по сравнению с двумя предыдущими. Его герой – Норберт Ганольд, доцент археологии, не знаток или ценитель искусства, а ученый. Поэтому нет ничего удивительного, что при осмотре ценностей Римского музея ученого-археолога привлек не образ богини или нимфы, а барельеф, изображающий римскую девушку, в ее повседневном естественном виде¹⁰. Заинтересовавшись механикой шага и живо вообразив себе грацию походки девушки, археолог неожиданно для себя влюбился в изображение до такой степени, что стал присматриваться к живым женщинам, чего ранее никогда не делал. Норберт интересовался только наукой и любовался только статуями, не обращая внимание на живых людей.

Вскоре ученому приснился сон о Градиве, после которого он видит похожую на Градиву девушку – сон и реальность переплетаются в его восприятии мира, и Норберт отправился искать дух древней возлюбленной в раскаленный полдень города Помпеи¹¹. Интересно отметить, что именно полдень становится для героя романа мистическим временем, а вечер, как было в «Венере в мехах» и «Леде без Лебедя».

Отрешенный от мира обычных людей, не запутанный ни чувственностью Северина, ни страстью коллекционера, как Мориар, «чистый» своей душой и помыслами Норберт, в итоге приходит к счастливой жизни с предметом своей любви – живой девушкой, чей облик напоминает древний барельеф.

Таким образом, в трех романах, произведения искусства так или иначе помогают герою до фантазировать образ возлюбленной, сформированный в его подсознании снами и впечатлениями детства и юности. Традиционно, образ возлюбленной сравнивается со всем самым прекрасным, что есть в окружающем нас мире. Так, в поэтических строках «Песни песней» возлюбленная сравнивается с цветами, животными, башней и войском. Другой тип восхищения красотой возлюбленной – это сравнение ее образа с мифологическими или библейскими героинями (прекрасна как Венера, нежна как Богоматерь), либо с конкретными произведениями искусства – статуей Ники Самофракийской или картиной «Мона Лиза»¹². Такое сравнение возлюбленной с конкретным произведением увеличивает восхищение влюбленного¹³.

Но куда важнее то, что через отношение героев к неживым объектам – картинам, статуям, точнее образам и идеям, заключенных в них, проявляется отношение к живым возлюбленным. Герой «Венеры в мехах», Северин искал фетиш, объект для рабского, истязающего поклонения. А герой «Леды без лебедей», Мориар – восхищался красотой девушки как ценитель-коллекционер, и он стремился «обладать» этим образом будто вещь¹⁴. Влюбленность к девушке с барельефа привела Норберта, персонажа «Градивы», к подлинной любви к настоящей девушке, потому что он, влюбившись в изображение, искал живое воплощение художественного образа.

Примечания

¹ Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. М.: Совет. энцикл., 1988. Т. 2: К–Я. С. 312.

² Однако в западноевропейской литературе сюжет взаимодействия героя с ожившей статуей, куклой или портретом представлен достаточно полно и интересно, в том числе и в детской литературе. Ряд сюжетов повествуют именно о «действенном оживании», т. е. возможности произведения перемещаться и говорить. Например, статуя Командора приходит к Дон Жуану, Пинокио становится из куклы живым мальчиком. В других произведениях «оживание» происходит частично. Например, портрет Дориана Грэя лишь приобретает черты физического старения, но портрет не начинает говорить или двигаться. Очень правдоподобно сделанная кукла Копелия из «Песочного человека» Э. Т. Гофмана так и остается куклой, искусно сделанным механизмом, который воспринимается в роли живой девушки главным героем произведения.

³ Градива / В. Янсен, З. Фрейд, К. Г. Юнг, А. Бретон, Р. Барт, Ж. Деррида; послесл. И. Соболевой. Б. м.: Salamandra P. V. V., 2012. 177 с. URL: <http://imwerden.de> (дата обращения: 17.02.2017).

⁴ Панофски Э. *Idea: к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма* / пер. с нем. Ю. Н. Попова. 2-е изд., испр. СПб.: А. Наследников, 2002. С. 22–25.

⁵ Скульптор создал идеальную статую, воплотил идею красоты. Но потом нашлось природное воплощение – живая девушка. Из художественной сферы идея красоты перешла в жизнь, в природу.

⁶ Далее в романе, когда девушка будет на псарне окружена добродушными борзыми, герой вновь сравнит ее с Ледой, окруженной лебедями. См.: Д'Аннунцио Г. *Леда без лебедей*: сборник / пер. с итал. Н. И. Бронштейна и др.; авт. предисл. З. М. Потапова; худож. В. С. Райберг. М.: Прогресс: Бестселлер, 1995. С. 286, 321–323.

⁷ Придя домой после концерта герой стал искать гравюры с изображением Леды и нашел произведение флорентийского скульптора маньериста Бартоломео Амманнати «Леда с лебедем». И герой вспоминает как 22 сентября 1899 г. был в Барджело и ходил смотреть разбитую статую «Леды» Амманнати. Символично, что герой любовался разбитой статуей, и судьба девушки-Леды напоминает источенную временем скульптуру.

⁸ В определенный момент повествования герой видит незнакомку среди персонажей Пляски смерти. См.: Д'Аннунцио Г. Указ. соч. С. 285, 291–292.

⁹ В небольшом разговоре со старым другом, «покровителем» Леды, Мориар вопрошает: «Ты оставишь мне ее в наследство?». В европейском кинематографе подобный сюжет о выборе героя между живой девушкой и неодушевленным произведением был обыгран несколько раз. Например, в фильме «Как украсть миллион» (1966) где у одного из героев фильма возникает выбор между обладанием девушкой либо прекрасной статуэткой. Также в фильме «Лучшее предложение» (2012) герой одновременно стремится продолжить свое знакомство с таинственной незнакомкой и собрать неведомый ему механизм, как позже выяснилось куклу-автомат.

¹⁰ Любовь к руинам, к предметам древности – осколкам барельефов и руинам городов. Образы Ж. Б. Пиранеи А. Маньяско.

¹¹ Образ Градивы очень быстро с подачи сюрреалистов стал восприниматься как образ путешественницы между мирами, сном и реальностью, прошлым и настоящим. В этом своем качестве она напоминает совершенно другого персонажа – нестареющего Орlando, превращающегося в девушку, из одноименного романа В. Вулф (1928). См.: Соболева И. Сны о «Градиве» и Градиве // Градива / В. Янсен, З. Фрейд, К. Г. Юнг, А. Бретон, Р. Барт, Ж. Деррида; послесл. И. Соболевой. Б. м.: Salamandra P. V. V., 2012. С. 167–177. URL: <http://imwerden.de> (дата обращения: 17.02.2017).

¹² Как вариант есть сравнения возлюбленной с литературными персонажами и образами. Например, образ тургеневской девушки.

¹³ В небольшом рассказе-притче В. В. Вересаева «Состояние» (1919), происходит обратный процесс: художник, востигившись образом возлюбленной, создает произведение искусства.

¹⁴ Параллель с «Коллекционером» Д. Фаулза. Герой романа воспринимает героиню как некий предмет для своей коллекции.

Ю. С. Махлина

Ориентализм и примитивизм в живописи Палестины накануне формирования художественной школы Израйля

В 1920-е гг., накануне формирования художественной школы Израйля перед художниками Палестины встала непростая задача – сформировать ориентиры в искусстве, которые помогли бы евреям ощутить свою историческую принадлежность к палестинским землям. Для решения этой задачи живописцы обратились к актуальным в Европе художественным направлениям – ориентализму и примитивизму и выбирали тематику, связанную с жизнью и традициями арабов, йеменских евреев и других коренных жителей региона

Ключевые слова: искусство Палестины, искусство Израйля, искусство Ближнего Востока, художественные направления XX в., примитивизм, ориентализм

Julia S. Makhlina

Orientalism and Primitivism in Palestinian art on eve of formation of Israeli art school

In the 1920's, on the eve of the formation of the Israeli art school the artists had a difficult challenge: to create a new benchmark in the art, which would help the Jewish people to experience their historical belonging to the land of modern Palestine. To meet this challenge, artists appealed to the actual European artistic movements – Orientalism and Primitivism and chose subjects related to the life and traditions of Arab, Yemenite and other indigenous people of the region

Keywords: Palestinian art, Israeli art, Middle Eastern art, artistic direction of 20th century, Orientalism, Primitivism

В Палестине 1920-х гг. художники-модернисты воспринимались как мятежники, новаторы и знаменосцы современного искусства. «Это было общество, наделенное новаторским духом, наивностью молодости и стремлением к возрождению – эти же черты пронизывали их искусство»¹, – описывает это время Г. Офрат в своей монографии «Сто лет Израильского искусства». Исходя из описания, можно ожидать, что эти художники интересовались переселенцами, процессом возрождения страны и строительством новых городов. Но, в действительности, большинство художников 1920-х гг. уделяло мало внимания создающимся кибуцам и быстрорастущему Тель-Авиву. Они предпочитали изображать древние города – такие, как Яффо, Цфат и Старый Иерусалим, а также арабские деревни и их окрестности. Изображая людей, живописцы чаще выбирали «старых» жителей страны, а именно арабов, и почти игнорировали евреев-переселенцев. В своем предпочтении восточных типов модернисты не далеко ушли от подхода академии Бецалель. Изображения этнических типов были попыткой создать искусство, исходящее из самого места и вдохновленное окружающими видами и местными жителями: йеменцами, персами, бухарами и другими «экзотическими» евреями Иерусалима.

Такое отношение к восточным евреям имеет много общего с устоявшимся восприятием Востока западным человеком, которое проявляется на протяжении всего XIX и начала XX в. Восток воспринимался как древний, примитивный, а народ – как сохранивший библейский образ жизни. Это соответствует сионистскому стремлению вернуться в Святые земли и утвердить свое право на них на основе древнего прошлого. Увлечение восточными евреями продолжается среди художников, прибывших в Палестину в 1920-х гг., в частности Р. Рубиным. В отличие от изображений Бецалеля с их вниманием к чертам лица, восточные типы Рубина были дополнены атрибутами: архитектурными элементами, фруктами, растениями и животными. Они изображались в семейной обстановке или занимающимися своим делом. Серьезный отход от традиций Бецалеля присутствовал в образах арабов, которые были представлены по отдельности или группами, или были интегрированы в пейзаж. Эта тема стала очень популярной, и посетитель крупных групповых выставок в Иерусалиме и Тель-Авиве мог видеть картины с изображением арабов бок о бок с йеменцами и другими восточными евреями. Такие произведения могли составить до четверти картин с одной выставки. Из общего количества картин, представленных на семи выставках, которые берутся в расчет, изображений переселенцев из Европы или членов кибуца было лишь немногим более 1%, в то время как более 16% являлись восточными евреями, арабами, старыми или бедными людьми, учениками и раввинами². Объяснение внимания к ним в искусстве 1920-х гг. требует детального рассмотрения функций и значения этих образов в рамках культурного дискурса поселений. Учитывая

стремление мастеров создать искусство, которое было бы подлинным, коренным и еврейским, эти образы следует рассмотреть с точки зрения отношения к Востоку в западной культуре.

В 1998 г. в Музее Израиля в Иерусалиме прошла масштабная выставка под названием «На Восток: ориентализм в искусстве Израиля». Она охватывала период с момента основания академии Бецалель до 1990-х гг. В каталоге выставки говорится, что «израильская концепция Востока является частным случаем направления в искусстве, известного как ориентализм, т. е. описания Востока как „другого мира“»³. Учитывая, что большинство художников, обсуждаемых в данном исследовании, были выходцами из Европы, их встреча с восточной действительностью сопровождалась видением экзотического, «другого». Художники считали арабов образцом подражания для нового еврея. Во многих произведениях еврейской художественной литературы арабы представлялись сильными и непоколебимыми – полной противоположностью образам слабого еврея из диаспоры.

Аналогию этого можно видеть в изобразительном искусстве 1920-х гг. Картины Н. Гутмана, И. Палди, М. Шеми демонстрируют араба как «благородного дикаря» – простого, сильного и чувственного человека, который близок к земле и вписан в окружающий пейзаж. Еще один образ, который был распространен в живописи ориентализма, представлен в картинах П. Литвиновского и Р. Рубина: араб сидит в кафе, курит, играет в нарды или домино, не делая ничего конструктивного. Другие изображения показывают арабов на расстоянии, едущих по дороге, верхом на осле или верблюде. На этих картинах араб представлен в традиционной роли крестьянина или пастуха, а женщина показана скрывающей лицо или переносящей сосуд на голове. Объяснить этот сюжет можно исключительно с точки зрения художника, переселившегося в Палестину из Европы и столкнувшегося с новой для себя средой. Такой взгляд еврейских художников-иммигрантов, которые примечают экзотические особенности родной земли часто описывается израильскими авторами⁴. Иммиграция была неотъемлемой чертой создающегося израильского общества и культуры. Лишь к 1960 г. несколько уроженцев Израиля смогли проявить себя в местной художественной жизни. Художники 1920-х гг., рожденные в Палестине, ничем не отличались в передаче восточных образов от иммигрантов. Например, М. Кастель⁵, рожденный в Иерусалиме, учился в академии Бецалель, а затем переехал в Париж и перенял европейскую манеру изображения.

Стандартность восточных типов в искусстве 1920-х гг. можно рассматривать и с другой точки зрения. Если ориентализм XIX в. оказал влияние на искусство академии Бецалель, то на модернистов 1920-х гг. его влияние не было значительным. В их случае значимым было воздействие примитивистской тенденции в западноевропейском искусстве XX в.

В контексте современной эпохи примитивизм понимается как «интерес к народам, которые находятся за пределами западного сообщества и изображаемых как бы сквозь кривую призму западного толкования»⁶. Этот интерес присущ Западу и не предполагает прямого диалога между Западом и Востоком. Односторонние отношения между приемами современного западного искусства и объектами других культур, которые были определены как «примитивные» или «племенные», стали предметом дискуссии на Западе в 1980-х гг. Часто повторяющимся тезисом в этой дискуссии является то, что современное европейское искусство заимствовало художественные идеи из Африки и стран Тихого океана, используя их как собственные выразительные средства в новом стиле, который считался революционным⁷. Между примитивизмом и ориентализмом есть очевидное сходство: они тесно связаны с колониализмом и отношением к не-европейцам как к экзотическим и нецивилизованным. В обоих направлениях о «других»⁸ допустимо говорить только с точки зрения современного Запада. Поэтому ориентализм обсуждается в контексте примитивизма и современного искусства. С точки зрения приемов изображения между ними есть принципиальная разница. В отличие от примитивизма ориентализм никогда не оспаривал никаких художественных традиций. Это был преобладающий западный академический стиль, и его приукрашенное представление о расовых и социальных типах человека сопоставимо с научными тенденциями XIX в. в изучении общества. Примитивизм же бросал вызов академическому искусству и вдыхал новую жизнь в западную культуру⁹. По примеру западных мастеров примитивизма, модернисты в Палестине в 1920-х гг. бросили вызов традиционным средствам изобразительности, воплощенным в творчестве художников академии Бецалель. В ранних работах Р. Рубина в Палестине это проявляется в плоскости формы и искаженных пропорциях фигур, отсутствии правильной перспективы, нереалистичном составлении частей тела, схематичности. Для него характерна грубая работа с цветом. Картина иногда кажется незавершенной из-за того, что части холста остаются не окрашены. Однако в середине 1920-х гг. его манера меняется, картины становятся более детальными и красочными¹⁰.

Открытие новых средств выражения было первоочередным стремлением Рубина, которого до конца 1920-х гг. называли «Палестинским Гогеном». Если изображением экзотических местных типов художник напоминал Бецалеля, то примитивистский стиль исполнения его новых работ стал событием в новаторском искусстве. Отказ от визуального опыта внешнего мира как ориентира для художественного

произведения, был наглядной демонстрацией его приверженности модернизму. И. Палди подчеркнул это на открытии первой выставки модернистов в театре Оэль, заявив: «Наблюдение и искусство являются двумя различными вещами. Творец, который освобождается от стремления к натуральности, полноценнее. Искусство не обязано копировать природу, современная живопись должна быть проста. Достижение этого качества возможно путем сосредоточения на сути. Примитивизм – это самый короткий из путей к выражению сильного впечатления»¹¹. Акцент на простоте и примитивизме как цель современного искусства разделяли и другие художники, современники Палди. Выбор этого направления помогал акцентировать внимание на простых людях, которые стали героями картин. Тесная связь сюжета и стиля подкрепляла идеалы, которые художники стремились выразить через типы: возвращение к корням, к давно потерянному прошлому, к истинной исторической родине. Переняв примитивистский стиль, художники 1920-х гг. решили сразу две задачи: показали стремление идти в ногу со временем, и стремление к изображению первоначальной, истинной жизни на Святой Земле, как они себе ее представляли. Этот дуализм вошел в общепринятую интерпретацию их искусства, успешно влившегося в местную среду и одновременно принадлежащего западной культуре в целом.

Отдельно стоит остановиться на проблеме вдохновения народными традициями и теме восточных типов в живописи 1920-х гг. Интерес к этому содержанию был продиктован необходимостью удовлетворения спроса на подлинно еврейское. Поэт И. Карни выразил эту идею в эссе-манифесте 1922 г. под названием «Творцы на Родине», призвав художников, которые иммигрировали в Палестину, избавиться от своей европейской культуры. Он призывал их создавать произведения в новой среде и на новые для них темы. Обращаясь в первую очередь к театру, Карни яростно возражал против европейского репертуара на иврите. По его мнению, результатом переводов станет только «искусство на иврите», а не «еврейское искусство». Он советовал «талантливым живописцам, музыкантам и писателям, которые приехали в эту страну с желанием помочь ее строительству», освободить себя от всех впечатлений и звуков, которыми они были окружены в диаспоре, и направить свое тело и душу к новому миру, формирующемуся в Палестине. Карни приводит конкретные рекомендации: «Для будущего европейского еврейства, дикое вопли, которые вы слышите на арабских свадьбах важнее правильной европейской мелодии, танцы наших дорожных рабочих важнее самых современных танцев, заимствованных из европейских источников. Среди сефардов и йеменцев можно многому научиться. Гимны и танцы хасидов-Любавичей, столинских хасидов и прочих евреев Иерусалима отличаются от песен и танцев в диаспоре»¹².

Карни дает понять: для создания новой еврейской культуры художник должен освободиться от своего европейского наследия и начать сызнова на Востоке. Для вдохновения он может полагаться на народные традиции и обычаи местных людей: арабов, йеменцев, сефардов и ашкеназов из старых поселений. В литературных кругах предложение Карни было встречено критически¹³. Редактор известного журнала, Я. Рабинович, упрекал Карни за отказ от наследия диаспоры без понимания истинного положения вещей. По его мнению, в Палестине отсутствовала оригинальная или плодородная база для создания новой культуры¹⁴. В художественных кругах эта идея имела резонанс, особенно в работах Б. Агадати, танцора и хореографа, который в зрелые годы обратился к режиссерской карьере и живописи. Творчество Агадати 1920-х гг. известно сегодня благодаря фотографиям, картинам и эссе, написанным о его выступлениях. В его творчестве можно распознать народные истоки: ашкеназский еврейский танец и палестинские народные танцы, движения из традиционных народных танцев арабов, йеменцев и хасидских евреев. Его танцы точно придерживались этих источников, что видно из названий («Хасидский экстаз», «Йеменский экстаз», «Арабский Яффо», «Пастуший танец») и из костюмов, которые он использовал.

Заимствования из народного творчества были известной практикой среди художников конца XIX – начала XX в. Они были частью более широкого движения – культурного примитивизма, который выражался в поиске подлинной, нетронутой цивилизацией экспрессии. Интерес к народной культуре связан с романтическим национализмом и с идеей, которую выдвигал немецкий философ И.-Г. Гердер, что национальная душа лучше всего выражается в народной поэзии¹⁵. Эта тенденция была важным направлением в еврейских кругах России, примером чего является основанное в Санкт-Петербурге в 1908 г. общество еврейской народной музыки, ведущие члены которого эмигрировали в Палестину¹⁶.

Интерес Агадати к фольклору привел к созданию не только сольных выступлений. Он планировал поставить цикл сюжетно-тематических танцев, основанных на йеменских рассказах о демонах, похищавших невест в день их свадьбы. Над эскизами для проекта он работал совместно с Палди, но замысел не удалось реализовать. Другой сюжетно-тематический балет на библейскую тему об Аврааме и трех ангелах, для которого Рубин разрабатывал костюмы, был поставлен в 1925 г. Одним из аспектов участия Агадати в народной культуре была его попытка создать народные танцы. Как главный организатор празднования Пурима в Тель-Авиве в 1920–1930-х гг. он создавал танцы для массовых уличных гуляний на основе оры, популярного у евреев праздничного танца. Его попытки создать «еврейский танец» высоко ценились

писателями, критиками и художниками того времени. Он упомянут в ряду художников и поэтов современного модернизма, представлявших оппозицию Бецалелю¹⁷.

Образ Агадати, исполняющего традиционные танцы, стал одной из тем творчества П. Литвиновского. Важные сюжеты для этого художника: ортодоксальная еврейская семья, интерьеры синагоги, евреи Цфата. Его произведения различаются по стилистике, но в их фантастической атмосфере можно уловить эхо творчества М. Шагала, его юмор и наивность в изображении фигур и пространства. В течение 1920–1930-х гг. Литвиновский изобразил множество арабов: с цветком, с ослом, в кафе и танцующих. Известный израильский искусствовед Г. Офрат утверждал, что близость Литвиновского к стилю Шагала достигает своего пика в 1926 г., после чего этот мастер обращается к Востоку и арабским мотивам в совершенно другом стилистическом ключе. Рубин так же писал Агадати, исполняющего хасидский танец в манере, напоминающей Шагала. Картины хасидских евреев Рубина имели особое значение в контексте его искусства. Как и другие художники того времени, он часто обращался к этой теме. Н. Гутман писал религиозных евреев Твери, Хеврона и Иерусалима. Его работа «Шабат в Твери» (1927, частное собрание, Тель-Авив) рассказывает о том, как религиозные евреи старого района Твери жили в мире и гармонии с арабскими соседями. Наряду с арабскими образами, сефарды и йеменские евреи, которые изображались с атрибутами своего традиционного образа жизни, считались народом, в наибольшей степени сохранившим библейские традиции. Их образы можно найти в художественной литературе на иврите, которая создавалась в Палестине, в произведениях И. Бурлы и И. Шеми из сефардов и Я. Хургина, ашкеназа из старых поселений. Будучи уроженцами страны, имея отношение к ближневосточной культуре, эти авторы описывали привычный мир арабов и восточных евреев. Для художников 1920-х гг. местные жители были закономерной темой творчества в духе манифеста Карни. Литературный критик Г. Шакед утверждает, что их произведения послужили источником информации об образе жизни и традициях коренных жителей Палестины для большинства художников Третьей алии (третья волна репатриации из Европы в 1919–1923 гг.).¹⁸ Статус первопроходцев обеспечил им признание. Под знаком вопроса остается причина стремления модернистов к прославлению старины, изображение жителей и пейзажей старых городов и отвержение любых проявлений нового. Восточные типы обеспечили художников-модернистов 1920-х гг. особыми художественными моделями, благодаря которым были созданы самые известные картины этого периода.

Примечания

- ¹ Ofriat G. One hundred years of art in Israel / Mizel Museum of Judaica. Boulder: Westview Press, 1998. P. 19.
- ² Manor D. Art in Zion: the genesis of modern national art in Jewish Palestine. London; New York, 2005. P. 125.
- ³ Ibid. P. 134.
- ⁴ Boullata K. Asim Abu Shaqra: the artist's eye and the cactus tree // J. of Palestine studies. 2001. № 30/4. P. 69–70.
- ⁵ Manor D. Op. cit. P. 130.
- ⁶ Rhodes C. Primitivism and modern art. London: Thames and Hudson, 1994. P. 8.
- ⁷ Hiller S. The myth of Primitivism: perspective on art. London; New York: Routledge, 1991. P. 11–12.
- ⁸ Ibid. P. 55.
- ⁹ Goldwater R. J. Primitivism in modern art. Harvard; London: Harvard Univ. Press, 1986. P. 62–63.
- ¹⁰ Heyd M. Reuven Rubin in Palestine // Rubin Museum: catalogue of the permanent collection. Tel Aviv: Rubin Museum, 1993. P. 102–105.
- ¹¹ Библиотека Бейт-Ариела. Тель-Авив. Театр. арх. им. Иегуды Габая: специализир. отд. Из письма, копирующего речъ И. Палди на открытие выставки модернистов в театре Оэль, 1926. Здесь и далее пер. с иврита авт. ст.
- ¹² **יִנְרֶקֶק הַדּוּגִי תְּדֻלּוּמְב סִינְמָאָה יִנְרֶק** // **סִידָה** 5682 № 1 37–38. Пер. на рус. яз.: Карни И. Художники родины // Эхо. 5682. №1. С. 37–38.
- ¹³ 1991. 68–69 **יִטְשֵׁנְבּוּאֶל-נֶדֶס**, **ג.** **וִיטְשֵׁנְבּוּאֶל-נֶדֶס**. Пер. на рус. яз.: Садэн-Ловен-штэйн Н. История Израиля 1920-х гг. Тель-Авив: Сифрут Поалим, 1991. С. 68–69.
- ¹⁴ Там же. С. 39–47.
- ¹⁵ Wilson W. Herder, Folklore and Romantic Nationalism // Folk Groups and Folklore Genres: a reader. Logan: Utah State Univ. Press, 1989. P. 28, 34.
- ¹⁶ Apter-Gabriel R. Tradition and revolution: the Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde art. Jerusalem: Israel Museum, 1987. P. 14.
- ¹⁷ Агадати Б. Четыре лица: кат. выст. Тель-Авив: Музей Рубина, 1985.
- ¹⁸ Цит. по: Lotan Y. Bloomington: Indiana Univ. Press, 2000. P. 70–75.

Н. М. Семенова

Мотив «ребенок у окна» в советской живописи 1920–1980-х гг.

Статья посвящена исследованию изобразительного мотива «ребенок у окна» в советской живописи 1920–1980-х гг. Рассмотрены картины бытового жанра и портреты, как известных художников, так и тех, чье творчество недостаточно изучено. Проанализированы особенности интерпретации мотива, рассмотрены эффекты, которые достигаются благодаря обращению к данному мотиву, прослежена связь мотива с изменениями в идеологии СССР.

Ключевые слова: советское искусство, живопись, мотив ребенок у окна, тема детства, времена года

Nataliia M. Semenova

Motif of child at window in Soviet painting of 1920–1980's

The article is dedicated to the study of the motif of «a child at the window» in the Soviet painting of 1920–1980-s. Portraits and genre paintings by both well-known and insufficiently studied artists have been analyzed in the article. The author analyzes peculiarities of the interpretation of «a child at the window» motif, the effects which are achieved through the appeal to this motive, traces the connection of the motif with changes in ideology of the USSR.

Keywords: Soviet art, painting, motive child at window, childhood as theme, four seasons

Окно – объект, который в отечественной литературе XIX и XX вв. часто связан с созерцанием и с размышлениями: можно вспомнить, например, стихотворения А. С. Пушкина «Зимний вечер», «Няне», поэму «Евгений Онегин», «Белую ночь» Б. Пастернака, «В старом городе» И. Бунина, «Облако в штанах» В. Маяковского¹. Востребован этот объект и в изобразительном искусстве, где он позволяет показать героя в состоянии задумчивости, создать лирическое настроение. Изображение окна дает возможность объединить героя и «его мир», край, который оказывает влияние на его развитие и формирование личности или, напротив, подчеркнуть контраст пространства помещения и пространства за окном, т. е. выступает как «окно в иной мир». Эта особенность чрезвычайно важна, если речь идет о теме детства. Во-первых, детей притягивает неизведанное, то, что находится «по ту сторону». Во-вторых, дети любознательны, не сосредоточены на повседневных бытовых проблемах, их отношение к миру не предвзято, они открыты новым впечатлениям. Все это делает их наблюдательными. Иногда дети способны, как опытные художники, подмечать яркие детали, особенности пейзажа или явлений природы. Часто в момент, когда ребенок смотрит в окно, на его лице можно различить множество тонких оттенков настроения, иногда совсем недетское, серьезное выражение. Наверное, поэтому данная тема так интересует художников.

Советские художники 1920–1980-х гг. нередко обращались к изобразительному мотиву «ребенок у окна». Но этот мотив не был открытием советской живописи. Уже в эпоху Возрождения художники начинают изображать Мадонну с младенцем на фоне окна: «Мадонна с младенцем и двумя ангелами» (Мадонна под вуалью) Филиппо Липпи (1460–1465), «Мадонна у моря» Сандро Боттичелли (1469–1470) и др. Одни из первых детских портретов у окна – «Портрет Маргариты Австрийской в детстве» Муленского мастера (конец XV в.), «Портрет мальчика со светлыми волосами» (1516) и «Портрет темноволосого мальчика» (1517) Амброзиуса Гольбейна, «Кларисса Строчици в возрасте двух лет» Тициана Вечелио (1542). Художники обращались к этому мотиву и в XVIII в. (например, «Мыльные пузыри» Ж. Б. Шардена (1734)), а особую популярность он обрел в XIX–XX вв.: «Молодая крестьянская женщина с тремя детьми у окна» (1840) и «Дети в окне» (1854) Ф. Г. Вальдмюллера, «Девочка у окна» Д. Брауна (1868), «Девочка в красном переднике» Б. Морино (1886), «Шея маленькой девочки» Х. Шерфбек (1887), «Инга у окна» К. В. Холса. В русской живописи – это: «Девочка у окна» К. В. Лебедева (1885), «Дети в окне» Н. П. Богданова-Бельского, «Портрет девочки» (1892) и «Девочка у окна» (1904) И. Л. Горюхова, «Девочка у окна» А. Л. Ржевской (начало XX в.), «У окна. Портрет И. Б. Кустодиевой, дочери художника» (1910) Б. Кустодиева.

Изображение окна часто встречается в советском детском портрете или в бытовой живописи как фон, часть интерьера. Примером могут служить картины «Дома за книгой» (1954) и «Утро» (1954) Т. Н. Яблонской, «Верочка на даче» А. А. Мыльниковой (1957), «Портрет внука» А. А. Пластова (1960-е), «В гостях у внуков» А. И. Лактионова (1966) и др. В таких случаях изображение окна оживляет ин-

терьер, делает его менее замкнутым, привносит в портрет или картину бытового жанра элементы пейзажа, за счет чего возникает ощущение открытости ребенка миру, единения с ним. Кроме того, окно часто выступает как источник света.

На картинах, связанных с пионерской тематикой, окно служит для демонстрации величия просторов Советского Союза. Ярким примером служит картина И. А. Тихого «Прием в пионеры» (1953).

Более значительна роль окна как фона, демонстрирующего связь ребенка с миром, в котором он растет, в тех случаях, когда вид из окна является частью повествования. Например, в работе К. С. Петрова-Водкина «Дочь рыбака» (1936) изображается девочка, сидящая на подоконнике, а за ее спиной, через окно мы видим морской пейзаж.

Намного серьезнее роль окна в картине казахского художника М. К. Хитахунова «Мир моего детства» (1974–1977). Художник раскрывает тему военного времени и ожидания вестей с фронта. Из-за того, что окно и стены написаны неровными линиями, появляется ассоциация с рисунком, созданным детской рукой. Резкие тени способствуют драматическому восприятию картины. Возникает ощущение, будто мы видим субъективный мир ребенка. С. М. Червонная указывает, что это автопортрет и пишет: «Изображая босоногого мальчика в тюбетейке, прильнувшего к окну, подавшего вперед всем своим худеньким телом, художник раскрывает его жизнь, формирующий духовный мир, поток хлынувших в детскую душу впечатлений (через открывающийся через окно пейзаж казахского аула, где так четко запечатлены навсегда оставшиеся в памяти старик на ослике, женщины, тревожно застывшие у радиорепродуктора»². Слова С. М. Червонной подтверждаются фактами из биографии М. К. Хитахунова: он родился в 1939 г.³, его детство проходило в условиях Великой Отечественной войны, «ушел на фронт отец, и уже в 1942 г. семья получила весть о его гибели»⁴. Многочисленные картины, созданные М. К. Хитахуновым на военную тему, подтверждают, что военное детство оставило сильнейший отпечаток в памяти художника).

В работе «Вышневолоцкие невесты» (1984) у Е. Н. Чернышевой мотив «ребенок у окна» выступает в иной роли. Благодаря тому, что на двух девочек, сидящих на подоконнике, мы смотрим со стороны улицы, как посторонние, возникает чувство новизны впечатления. Мы видим большую часть фигур девочек, но, все же, они видны не полностью. Подобный способ изображения детей дает возможность иронично продемонстрировать их кокетство.

В жанровой живописи окно часто является элементом, вокруг которого разворачивается сюжет, границей между двумя контрастирующими мирами. Ярким примером может служить картина Н. Б. Терпсихорова «Окно в мир» (1928) – здесь изображен ребенок, который стоит на подоконнике и завороченно смотрит на ярко освещенную улицу. Игрушки отложены в сторону, они больше не интересны. Мать не отводит глаз от своего сына, одной рукой держит его, а другой – щеколду на окне, опасаясь, что он может упасть, если откроет ее. Терпсихоров не проявляет интереса к личности конкретного ребенка. У картины есть более глубокий смысл, выходящий за рамки описания конкретной ситуации из жизни – художник обращается к образу матери, которая предостерегает свое дитя, что притягивающий его мир за окном может быть опасен. Пониманию этого смысла способствуют белые свободные мазки, которыми написаны стены и стекло, создающие вибрацию и вызывающие ощущение нестабильности. Кроме того, мы не можем четко разглядеть вид из окна, там находится нечто неопределенное. Игрушки, которые лежат справа от ребенка на подоконнике, напротив, написаны четко, яркими красками – это часть домашнего мира, ясного и определенного.

На картине Ф. Решетникова «Переэкзаменовка» (1954) окно связывает темную комнату главного героя и светлый солнечный мир веселых, беззаботных и жизнерадостных детей.

У А. В. Троценко в работе «Любопытные» (1962) для детей, заглядывающих через окно в мастерскую художника, окно выступает как проход в его мир, новый и интересный.

Отмечается особый интерес художников к детской реакции на смену времен года, особенно на наступление зимы.

Н. П. Ульянов на картине «Снегири» (1920-е) сопоставляет детей с яркими, маленькими, непоседливыми птичками, на которых они смотрят, прильнув к оконному стеклу.

Стоит подробнее рассмотреть картину А. Дейнеки «Девочка у окна» (1931), так как здесь одновременно звучат две интересные темы: тема смены времен года и тема соприкосновения двух миров. Героиня стоит у окна со скрещенными на груди руками. В ее позе читается душевное равновесие, созерцательное настроение и задумчивость. Несмотря на то, что лица девочки не видно, без труда можно понять, что она «зачарованно вглядывается в таинственную панораму зимнего сада»⁵, так как искрящийся на ветвях деревьев снег притягивает внимание и помогает понять направление ее мыслей. Здесь одновременной с темой смены времен года звучит рассмотренная ранее тема двоемирия. «Комната противопоставлена улице. Здесь тепло – там

холодно»⁶. Тонкие ветви и стволы деревьев за окном ассоциируются с колючим морозом. Интерьер комнаты, напротив, вызывает ощущение домашнего тепла и уюта. Оконная рама разграничивает пространство комнаты и улицы, не позволяя уличному холоду проникнуть в тепло дома. Устойчивая крепкая фигурка девочки также контрастирует со сказочным и волшебным пейзажем за окном. Героиня задумчива, но при этом очень осязаема и реальна. Несмотря на отсутствие сказочного сюжета, отчетливо возникает впечатление соприкосновения двух миров – сказки и реальности.

Если рассматривать картину «Зима пришла. Детство» (1960) С. А. Тутунова, взгляд двигается слева, от пейзажа за окном, занимающего большую часть изобразительного поля, направо к фигуре мальчика. Здесь нет бури эмоций, размашистых движений, но, когда смотришь на картину, становится понятно, что ребенок только что подошел к окну. В его естественной позе читаются удивление и тихая радость. Глазами мальчика мы видим за окном неяркий скромный пейзаж «с тонким чувствительным настроением»⁷. С. А. Тутунов заставляет встать на место героя картины, обращаясь к личному опыту зрителя и предоставляя ему возможность заново переживать радость наступления зимы. Художник воспекает красоту среднерусской спокойной природы и такое же спокойное, мирное течение жизни.

На, казалось бы, очень похожей картине А. А. Тутунова, брата С. А. Тутунова, «Первый снег» (1960–1969) радость ребенка по поводу наступления зимы изображается иначе. Оба мальчика касаются ладошками оконного стекла, вытягиваются, словно навстречу долгожданному снегу. Но герой А. А. Тутунова более подвижен и экспрессивен, выглядит младше, и мы смотрим на него с более высокой точки зрения. В отличие от брата, Андрей Тутунов подчеркивает контраст между улицей и домом. За счет отказа от серебристо-серой цветовой гаммы, которая преобладала на картине С. А. Тутунова, исчезает лирическое настроение. Обилие ярких цветов – белого, синего и желтого, вкрапления красного создают мажорный настрой.

Написанная в 1965 г. картина Н. Д. Воробьевой «Первый снег» продолжает линию развития мотива «ребенок у окна», связанную со сменой времен года. Здесь, как и в рассмотренных работах, главной является эмоциональная реакция девочки на явление природы. Происходят изменения в изображении позы ребенка. Она становится еще более непосредственной, жизнеподобной. Девочка сидит на подлокотнике кресла, развернулась к окну, вытянулась всем телом и опирается руками о подоконник. Несмотря на то, что поза меняется, здесь снова используется придающая динамику восходящая диагональ.

Благодаря композиции, позам, в которых изображены дети, манере письма, особенностям передачи света и цвета, картины А. А. Дейнеки и С. А. Тутунова передают впечатление ребенка от зимнего пейзажа, а картины Н. П. Ульянова, А. А. Тутунова, Н. Д. Воробьевой – изображают детскую реакцию на наступление зимы со стороны, глазами взрослого.

Сложно выявить строгие закономерности в обращении к тому или иному типу мотива «ребенок у окна» и связать их с определенным этапом в истории Советского Союза. Но можно отметить, что для живописи периода «хрущевской оттепели» характерен «взгляд в светлое будущее» через окно глазами ребенка.

Картина «На окне весна» Т. Н. Яблонской (1954) наполнена светом и воздухом, за счет чего создается мажорная интонация, светлое, радостное настроение, предчувствие перемен, весны и обновления. Наступление весны на картине совпало со временем перемен в жизни СССР. Эти перемены характеризовались большей свободой творческой деятельности, ослаблением тоталитарной власти. «Картина родилась в 1954 г., и все ее черты, все новое, что пришло с ней в искусство Яблонской, рождено предчувствием перемен, предчувствием весны и обновления»⁸.

На картине А. В. Моторина «Весна. Дети у окна» (1963) широкое окно, занимающее большую часть изобразительного поля, и льющийся из него свет имеют первостепенное значение. Дети, взгляд одного из которых устремлен на высокие новостройки за окном, будто окутанные сиреневой дымкой, оживляют картину. Они выступают как символ будущего, новой жизни. Создается общее жизнерадостное настроение и возникает предчувствие чего-то хорошего.

Написанная в 1965 г., картина Н. Д. Воробьевой «Первый снег», имеет сходство с картиной А. В. Моторина и по серебристо-сиреневому колориту, и по сходству изображения широкого окна. Но здесь приходит не весна, вызывающая ассоциации с переменами к лучшему, а зима, поэтому и значение картины становится иным.

Та же тенденция прослеживается в картине А. И. Лактионова «За вышиванием» (1954). Девочка не смотрит в окно, но можно уловить то же настроение. Это объясняется тем, что окно и небо занимают большую часть полотна. Возникает ощущение торжества молодости. Этому способствует

и точка зрения – мы смотрим на героиню снизу вверх, а также ее уверенная, свободная поза и размещение ее фигуры в центре изобразительного поля.

Можно выделить особенно часто встречающийся тип изображения ребенка у окна – это изображение ребенка, стоящего спиной к зрителю и одной ладошкой прикасающегося к стеклу. Тело ребенка, как правило, наклонено по восходящей диагонали. Популярность такого типа изображения связана с тем, что именно он способен передать детское восхищение красотой природы, как на картинах «Снегири» Н. П. Ульянова (1920-е), «Зима пришла. Детство» С. А. Тутунова (1960), «Первый снег» А. А. Тутунова (1960–1969), или интерес к миру за окном – «Окно в мир» Терпсихорова (1928) и «На улицу хочется» Т. Н. Яблонской (1950). Картины «Снегири», «На улицу хочется» и «Первый снег» объединены тем, что передают непосредственную детскую реакцию на мир за окном, детскую подвижность и динамичность. Такое же впечатление производит и созданная еще до советского времени картина Б. Кустодиева «У окна. Портрет И. Б. Кустодиевой, дочери художника» (1910).

Иным образом изображена «Девочка у окна» (1986) Л. Н. Кирилловой. Спокойное выражение лица, статичная поза, удлинённые пропорции, прямая осанка, тщательно проработанные изящно сложенные руки с тонкими пальцами – она воспринимается как самостоятельно мыслящая творческая личность, а не ребенок, вызывающий умиление. Но, прежде всего, портрет обретает свое звучание благодаря устремленному вдаль внимательному взгляду девочки. Интересная особенность картины – вид из окна не изображается, поэтому мы можем представить его любым.

Из вышесказанного следует, что мотив «ребенок у окна» в советской живописи многозначен. К нему часто обращаются в детских портретах и жанровых сценах с участием детей, где он предстает как фон, подчеркивающий связь ребенка с окружающим миром и его открытость миру, или демонстрирующий величие просторов Советского Союза. Изображение окна может подчеркивать контраст «двух миров» и выступать как важнейший элемент в рассказе о личности. При изображении смотрящего в окно ребенка прослеживается интерес к его реакции на мир за окном, к передаче эмоционального состояния героя и лирического настроения.

Примечания

¹ Подробнее см.: Волков С., Калинина Д. А нынче поглядим в окно... URL: <http://lit.1september.ru> (дата обращения: 17.02.2017).

² Парамонов А. В. Червонная С. М. Советская живопись. М.: Просвещение, 1981. С. 244.

³ Там же. С. 269.

⁴ Бондаренко О. Уйгурский художник Марис Хитахунов // Веч. Алматы. 2009. 12 марта. URL: <http://uighur.narod.ru> (дата обращения: 17.02.2017).

⁵ Сысоев В. П. Александр Дейнека. М.: Арт-Родник, 2010. С. 39.

⁶ Дейнека А. А. Девочка у окна. Зима. 1931. URL: <http://artpoisk.info> (дата обращения: 17.02.2017).

⁷ Тутунов А. Живопись, графика: альбом / сост. и авт. текста В. С. Манин. М.: Совет. худож., 1983. С. 6.

⁸ Попова Л. И. Т. Н. Яблонская. М.: Совет. худож., 1968. С. 83.

А. А. Арутюнян

Проблема влияний в искусстве в публицистике Левона Манвеляна

Проблема взаимодействия национальной художественной традиции и общих тенденций в развитии искусства отражена в ряде публикаций журнала «Гехарвест». В статьях Л. Манвеляна вопрос соотношения стилистических особенностей армянского искусства и влияний Востока и Запада решается на основе привлечения концепции И. Тэна, полагавшего, что принципиальное значение для формирования школы имеет пространственно-временной и национальный аспекты. Стремление к самостоятельности и осознанное использование заимствований вводит региональную школу в систему всеобщей истории искусства.

Ключевые слова: методология искусствоведческих исследований, теория и история искусства, искусство Армении, искусствоведческая публицистика, проблема влияний в искусстве

Artur A. Arutyunyan

Problem of influences in art, in journalism Levon Manvelyan

The problem of interaction of national artistic traditions and general trends in the development of art is reflected in several publications of the magazine «Gegharvest». In articles L. Manvelyan the question of relations between stylistic features of Armenian art and influences of East and West is solved by involving the concept of H. Taine, who believes that fundamental to the formation of schools in art depends on the spatial, temporal and national aspects. The desire for independence and conscious use of borrowing introduces a regional school in the universal history of art.

Keywords: methodology of art studies, theory and history of art, Armenian art, art journalism, the problem of influences in art

Журнал «Гехарвест»¹ (1908–1921) издавался в Тифлисе (кроме одного номера, вышедшего в Венеции) и был посвящен вопросам эстетики, истории, литературы, изобразительного искусства и музыки, основателями издания были редактор Гарегин Левонян² и Комитас Вардапет³. В 1919 г. в журнале «Гехарвесте» публикуется статья Левона Манвеляна⁴ «Родное и чужое изобразительное искусство»⁵, отражающая вопросы формирования искусствоведческих подходов и методологии изучения средневекового искусства. Основная проблема, затронутая в статье, касалась положения театральной и литературной деятельности конца XIX – начала XX в., значимость этой статьи состоит в изучении вопроса о месте и роли армянского искусства в контексте мирового художественного процесса.

Автор начинает текст с постановки вопроса: «Об изобразительном искусстве распространено неверное мнение, говорят, что оно не имеет родины»⁶. Несмотря на то, что эстетическое и воспитательное значение трагедий Шекспира и живописи итальянского Возрождения выходит далеко за пределы узкого региона, но сомнение вызывает идея о том, что изобразительное искусство не имеет родины. Каждый человек превосходно знает ту страну, где он родился и был воспитан, и тот народ, с которым связан узами родства, языка, воспитания, представлений о мире. Обычно писатели и художники при выборе сюжетов и тем вдохновляются той жизнью и природой, с которыми они знакомы, и наблюдали в течении долгого времени, невольно они подвергаются воздействиям окружающей среды, что оставляет свой неизгладимый след на любом произведении⁷.

Искусство воспринимается Л. Манвеляном как социально обусловленное явление, напрямую связанное с обществом, страной и природой региона, художник в своих работах отражает специфику местного контекста и окружающей среды, что и обуславливает своеобразие произведения. В качестве редактора, он изначально связывает издание «Гехарвест» исключительно с национальным и региональным контекстом. Цель Л. Манвеляна – через специфические подходы к памятнику проанализировать сущностные основы произведения искусств, выявляя его самобытность, осмысляя на основе изучения окружающей среды, природы и общества художественную культуру. Вплоть до появления «Гехарвест» подобный подход к армянскому искусству не был распространен.

Научные воззрения Л. Манвеляна формируют метод интерпретации искусства в местном контексте, что в свою очередь открывает пути к осмыслению художественного памятника в региональном и национальном контексте в соответствии с актуальными тенденциями науки первой четверти

XX столетия. В XVIII в. немецкий философ И. Г. Гердер связывал происхождение искусств с духом народа и контекстом своего места и времени, рассматривая его как историко-культурную систему. Л. Манвелян обращается к концепции французского философа-позитивиста, писателя и историка И. А. Тэна: «Он уже доказал, что в каждом произведении искусства, будь то стихи, картина или скульптура имеют глубокое воздействие национальные особенности, место и время»⁸. Обращение к теоретическим положениям И. Тэна имеет принципиальное значение, отражая конкретные методологические подходы по отношению памятникам культуры, для Л. Манвеляна основы произведения искусства заложены в окружающей среде, в природе и времени. В суждениях автора об армянском искусстве применяются положения И. Тэна: время, место, национальные особенности, он относится к региональному контексту как к среде, породившей определенное искусство. Размышления о том, что искусство имеет свою родину и в то же время остается явлением общечеловеческим, приводит к формированию концепции происхождения искусства, используя идеи И. Тэна автор разрабатывает метод трактовки артефактов в конкретном контексте.

«Художественное произведение не может стать общечеловеческим, если оно не содержит в себе некоторые особенные черты породившей его среды. Оно становится всечеловеческим достоянием, только тогда, когда рождается в определенной среде и носит в себе отпечатки гениальных идей»⁹. Неоднозначным остается мнение Л. Манвеляна о возможных путях превращения национального искусства во всеобщую культурную ценность, причина состоит в том, что он, принимая факт общечеловеческого значения искусства, тем не менее настаивает на неполноте подобного отношения к конкретному памятнику. Автор затрагивает тему национального искусства, понимая его именно как в первую очередь принадлежность определенной нации: «Художественное произведение преимущественно служит той нации или тому обществу, где оно зародилось. Тогда растет вероятность получения большего эстетического удовольствия, постольку, поскольку родное произведение воспринимается лучше»¹⁰.

В концепции Л. Манвеляна искусство благодаря влиянию среды приобретает своеобразие и уникальность в определенном пространственно-временном континууме, вследствие этого оно имеет возможность стать общечеловеческим. Он рассуждает о соотношении понимания произведения искусства в регионе его создания и за его пределами: «Трагедии Шекспира представляются повсюду, однако, без всякого сомнения, их воздействие сравнительно мощнее в Англии, чем в других странах, так как в них живет дух Англии»¹¹. Придавая значение национальному искусству, он считает, что всякий народ или общество должны стремиться создать свое собственное искусство: театр, живопись, музыку и т. д. «Необходимо, чтобы концепция самостоятельности художественной формы приобрела аспект осознания всеобщего, что особенно важно для писателей, художников и в целом для всех деятелей искусства»¹².

Л. Манвелян выделяет проблему национального искусства, указывая на осознанное формирование самостоятельного художественного языка, который важен для выхода регионального аспекта на уровень всеобщей ценности. Нации придает культурное своеобразие только деятельность независимых мастеров искусства. Впитав в себя влияние «времени, места и национальных особенностей» сам деятель культуры выражает понятие самостоятельности и создает произведение, которое под воздействием местного контекста приобретает оригинальность. «Нации смогут творить шедевры искусства только тогда, когда выйдут из рамок подражания и станут идти своим собственным путем»¹³. В искусстве как явлении всеобщего толка национальные проявления как нечто оригинальное должны сопутствовать пониманию самостоятельности, носители новых тенденций, самостоятельные и независимые деятели, создают характерный язык и формируют стилистические черты, узнаваемые в любом памятнике, будь то живопись, театр, музыка или литература.

Л. Манвелян не связывает создание произведений лишь с национальной самостоятельностью, он рассматривает искусство Армении и в мировом художественном контексте. «Мы всегда подражали другим, всегда заимствовали, а что мы дали взамен другим. Когда мы должны возвращать долг, заимствованный у человечества, хотя бы его маленькую долю?»¹⁴ Придавая первостепенное значение вопросу самостоятельности произведения национального искусства, в то же время он оценивает взаимоотношения его с всеобщим культурно-историческим контекстом. Для Л. Манвеляна стимулом развития нации было взаимное влияние культур, при этом он явно осуждает те народы, которые не осознают и не ценят собственную самостоятельность: «Как называть те нации, которые непрестанно подражают чужим, и презируют свое собственное искусство или выражают удивительное равнодушие»¹⁵, – тот, кто слепо будет следовать за другим и презирать свое собственное искусство, не имеет право называться нацией. Однако, не следует игнорировать фактор культурных воздействий, актуальный в подобном контексте: «И в нашем далеком прошлом, и в

настоящем, мы были подвержены влиянию других цивилизаций»¹⁶, – подчеркивает Л. Манвелян. С одной стороны, обособление национального искусства и отказ от влияний и заимствований для него принципиально важен, но, с другой стороны, он был твердо убежден, что самостоятельность достигается в процессе взаимодействия художественных традиций. «Даже греки, которые смогли создать самостоятельную и грандиозную цивилизацию, пользовались достижениями искусства восточных стран»¹⁷, – пишет Л. Манвелян, подчеркивая тем самым важность межкультурных коммуникаций.

Таким образом, исследования и научные публикации Л. Манвеляна затрагивают вопросы самостоятельности национальной составляющей в искусстве эпохи и региона, и его роли в системе межкультурных взаимоотношений. Научный подход к армянскому художественному наследию разработан автором на основе анализа культурного контекста, учитывающего предложенные И. Тэном аспекты – время, место, национальные особенности. Вопросы становления армянского изобразительного искусства изучены автором на базе трактовки артефакта через понимание местного контекста. Исследование памятников предполагает сложное взаимодействие общего и особенного, необходимо в равной мере осознание самостоятельности и специфики художественного языка и понимание места явления в сложной системе культурно-исторических взаимовлияний и взаимодействия с другими регионами и культурами. В основе публикаций Манвеляна лежит общая схема изучения художественного явления в местном контексте и в то же время корреляции с другими регионами,

Примечания

¹ Название переводится с армянского как изящные искусства.

² Литературовед и искусствовед Г. Левонян получил образование в Академии художеств в Санкт-Петербурге и в Лейпцигском университете.

³ Армянский композитор, музыковед, фольклорист, певец и хоровой дирижер Комитас Вардапет (Согомон Геворкович Согомонян) получил образование в Эчмиадзинской духовной семинарии им. Геворкяна. В 1895 г. Комитас принимает сан архимандрита (вардапета), в 1896–1899 гг. продолжает учебу в частной Консерватории Рихарда Шмидта, параллельно посещая лекции по философии, эстетике, общей истории и теории музыки в Императорском университете Берлина.

⁴ Писатель публицист Левон Манвелян учился в тбилисской гимназии, и был учеником известного армянского писателя Раффи. В 1890 г. закончил историко-филологический факультет Московского университета.

⁵ Մանվելյան Լ. Մայրենի և օտար գեղարվեստը // Գեղարվեստ. 1909. Թիվ 3. էջ 123–126.

⁶ Նույն տեղում. էջ 123.

⁷ Նույն տեղում.

⁸ Նույն տեղում.

⁹ Նույն տեղում.

¹⁰ Նույն տեղում.

¹¹ Նույն տեղում.

¹² Նույն տեղում. էջ 124.

¹³ Նույն տեղում. էջ 123.

¹⁴ Նույն տեղում. էջ 124.

¹⁵ Նույն տեղում. էջ 123.

¹⁶ Նույն տեղում. էջ 124.

¹⁷ Նույն տեղում.

М. О. Ткач

**«Гейша, или История одного чайного дома»
в театральном плакате начала XX в.**

Японская культура на рубеже XIX–XX в. оказывает влияние на европейское искусство, в том числе и театр. Оперетта «Гейша, или История одного чайного дома» шла на подмостках в Европе, США и России. Афиши к постановке отражали особенности интерпретации японских мотивов как в тематике и трактовке образа, так и в приемах стилизации и использовании принципов изображения, характерных для художников Дальнего Востока.

Ключевые слова: искусство плаката, европейская графика рубежа XIX–XX в., русская графика, афиша в европейском и русском искусстве, интерпретации приемов японского искусства, стилизация в искусстве модерна

Marina O. Tkatch

«Geisha, or Story of Tea House» in theatrical poster of early 20th century

At the turn of 19–20th centuries Japanese culture has influenced on European art including theatre. The operetta «Geisha, or Story of Tea House» was on stage in Europe, USA and Russia. Posters for that play reflect the interpretation of Japanese motifs in their thematic solution, principles of stylization and images, typical for the artists of the Far East.

Keywords: European graphic art of 19–20th centuries, Russian graphic, poster in European and Russian art, interpretation of Japanese art, stylization in Art Nouveau

Ориентальные мотивы проникают в европейское искусство на рубеже XVII–XVIII вв., влияние культур Дальнего Востока сказывается в архитектуре изящных парковых павильонов, решении интерьеров, costume, фарфоре, в мелких предметах убранства, связанных с эстетикой «шинуазри». Во второй половине XIX столетия активизируются сложные историко-политические процессы, вылившиеся в сложную систему взаимодействия Европы и Востока, захватившую государственную, экономическую и социальную сферы общественной жизни, формируются и весьма устойчивые и разнообразные культурные контакты. Повышенный интерес вызывали страны Востока, неизведанные и загадочные, веками закрытые для представителей западной культуры, и только в середине XIX в. начинавшие приоткрывать занавес и пускать в свой мир представителей иных традиций. Одной из стран, открывшей в этот период тайны для европейцев стала Япония, которая как раз во второй половине XIX в. (после 1854) начала активно проявлять себя на международной арене.

Японская художественная традиция захватывает умы, гравюра и предметы прикладного искусства оказывают влияние на новое понимание композиции и декоративного языка, влияя как на творчество мастеров круга импрессионистов, так и на сложение стилистических закономерностей эпохи модерн. Следует отметить специфику восприятия новых приемов, хлынувший с Востока поток произведений искусства представлялся весьма экзотичным и нередко вызывал неприятие или непонимание обыденного зрителя, следствием чего нередко становилось несколько поверхностное восприятие японской культуры.

В Россию интерес к Японии приходит несколько позже, и если европейская культура еще во второй половине XIX в., начиная с 60-х гг., активно обращается к реминисценциям и японским мотивам, то в Россию мода приходит в начале XX столетия и особенно активизируется после окончания русско-японской войны. Ученые начинают осуществлять исследовательские поездки, по результатам которых печатаются первые научные труды, посвященные японской истории и культуре, среди них можно выделить работы Н. И. Конрада¹, О. О. Розенберга², У. Дж. Астона³. В журналах «Мир искусства», «Золотое руно», «Весы», «Аполлон», в популярных периодических изданиях учащаются публикации о Японии.

В отечественных кругах одними из первых заинтересовались искусством Японии представители объединения «Мир искусства», деятельность которых в данном направлении не ограничивалась только написанием и публикацией статей в журнале, но и применением некоторых элементов японской графики в своих работах. И. Я. Билибин, например, в иллюстрациях к сказкам А. С. Пушкина использует изображение волны, схожее по трактовке с «Большой волной в Канагаве» Хокусая.

Помимо стилизации творческих подходов художественных приемов под принципы японского искусства, популярным было и заимствование отдельных мотивов и образов, таких как изображения павлинов, сакуры, гейш, чайных домов, самураев и т. д.

Европейская культура, ориентированная на концепцию модернизма, находящаяся в постоянном поиске чего-то нового, особенно обострившемся на рубеже XIX–XX вв., с легкостью, даже с жадностью, начинает впитывать незнакомую, полностью отличающуюся от традиционных форм бытования классического искусства, культуру. На первоначальных этапах она оказывает беспспорное влияние не только на композицию и пластическое решение живописных полотен и графических листов, но в оформлении интерьеров, дизайне одежды и, безусловно, в музыке и театре.

Проникновение «японизма» в лоно театра чаще всего оказывалось данью моде, глубокое понимание, осмысление японского театра на европейских массовых подмостках на рубеже XIX–XX вв. отсутствовало. Сюжетные линии оставались европейскими – тривиальные истории любви, но их принципиальным отличием становилось внешнее оформление «в японском стиле». Вместо привычных европейских имен с театральных сцен стали звучать имена Вун-Хи, Чио-Чио-Сан, Мимоза-Сан и т. п. Менялись декорации, на смену знакомым интерьерам европейских домов приходили экзотические чайные дома, специфические изображения гор и т. д. Чаще всего, дальше внешнего оформления «японизм» в театральную культуру не проникал.

Одной из таких пьес стала «Гейша, или История одного чайного дома», впервые поставленная на сцене театра Дэйли в Лондоне 25 апреля 1896 г. Постановка имела огромный успех у публики, уже 9 сентября 1896 г. пьесу впервые поставили в Нью-Йорке на Бродвее. Слава «Гейши» распространилась и в Европе, особенно в Центральной, а в 1897 г. она была представлена российскому зрителю на сцене Театра Шеллапутина в Москве. Всеобщая увлеченность Японией в совокупности с легким для восприятия, мелодраматичным сюжетом оказалась причиной огромной популярности среди театральной аудитории. В Лондоне постановка повторялась 760 раз, а в Нью-Йорке ее показали 161 раз. Сюжет оперетты разворачивается вокруг любовной истории гейши Мимозы и английского лейтенанта Редди Фэйрфакса.

Европейский плакат рубежа XIX–XX вв. уже практически полностью отошел от текстового решения и стал полноценно иллюстративным. Жюль Шере уже с 1860-х гг. создавал афиши по принципу минимизации текста, отсутствия сюжета, господства изобразительного начала и повествовательности. В России такой принцип даже в 1890-ых гг. оказался невостребованным, для театральных постановок по-прежнему создавались текстовые плакаты, очень подробно описывающие не только создателей и актерский состав, но и ход постановки. Безусловно, встречаются и редкие для конца XIX в. исключения, например, афиша к постановке «Жизнь за царя» 1892 г., и особо интересующий нас в рамках данной статьи плакат Н. Денисова, созданный в 1897 г. к постановке оперетты «Гейша, или История одного чайного дома».

Помимо отечественной афиши, до нас дошло еще несколько образцов рекламных листов к данной оперетте. В Библиотеке Конгресса в Вашингтоне, США и в Национальной Библиотеке Франции⁴ хранятся экземпляры, созданные для Театра Дэйли английским художником и иллюстратором Дадли Харди. Время публикации плаката вызывает вопросы, в Париже приведен 1890 г.⁵, в Вашингтоне обозначен 1910 г.⁶, но с указанием на приблизительность датировки. Можно предположить, что вариант фигурирующий в каталоге Национальной Библиотеки Франции, ошибочен, оперетта была впервые показана на сцене только в 1896 г., т. е. на 6 лет позже предполагаемой даты печати плаката. В собрании музея Виктории и Альберта в Лондоне хранятся еще два варианта афиши к «Гейше», изданные фирмой «David Allen & Sons Ltd.», 1900 и 1906 гг.⁷ Оба были подготовлены для анонсирования постановок в Спа Театре в Скарборо (Великобритания).

Базовое композиционное построение у всех плакатов, за исключением работы Денисова, примерно идентично, в центре изображения оказывается фигура главной героини – Мимозы Сан, но на этом сходство и заканчивается, так как образ трактуется в каждом плакате по-разному. В этом приеме композиционного построения чувствуется влияние художников-плакатистов второй половины XIX – начала XX в., в частности Жюль Шере. Использование в качестве оси построения плаката образа хрупкой, изящной девушки дает возможность некоторым исследователям проводить параллель между творчеством Жюль Шере и Дадли Харди. Екатерина Шаина частично опровергает устоявшееся мнение и подчеркивает, что свойственная Шере сияющая колористическая роскошь афиш, в работах Харди сменяется подчеркнутой графичностью. Харди предпочитал продолжать идею четкой силуэтной линии братьев Беггарстаффов, заполняя свободные пространства чистым локальным цветом, дополнительно работающим на подчеркнутую декоративность общего решения⁸. Английский график, в отличие от своих коллег с материка, практически не пользуется

пестрящими ритмичными мелкими деталями, сплетающимися в орнамент и заполняющими собой все пустующее пространство вокруг центральной фигуры. Этот прием акцентировки за счет размещения основного компонента композиции на монолитном фоне локального цвета применяется Харди не только в рекламном листе для оперетты «Гейша, или История одного чайного дома», но и в других прославивших его работах, таких как плакаты к «Веселая девушка» («The gaiety girl»), «Желтая девушка» («Yellow girl»), «Ботинки и туфли» («Boots and shoes») и др.

Харди предпринимает попытку воссоздать образ настоящей гейши, что частично ему удается. Мимоза Сан одета в традиционное кимоно фурикодэ, концы пояса оби собраны, с целью демонстрации, что это настоящая гейша, а не майко. Во внешнем виде гейши не могли позволить себе откровенного эротизма, так как назначение их в первую очередь заключалась в предоставлении мужчинам духовного удовольствия, посредством безмятежного, приятного общения, вступление с мужчинами в более тесную связь зависело напрямую от женщин, принудить к этому насильно их никто не мог. Данное правило подчеркивается во внешнем виде японских красавиц. Кимоно покрывает тело гейши загадкой, скрывая его полностью под своим покровом, будоража воображение мужчины. Единственное, что могла позволить себе гейша оставить неприкрытым – это шея, запястья и лодыжки. Эти традиции также учитываются Харди, что мы видим на плакате. Но передача образа гейши выходит «хрестоматийной», настроение же изображенной на плакате не соответствует типу сдержанной, размеренной японской гейши. Мимоза-Сан Харди дышит здоровьем и радостью, ее открытая улыбка, яркий румянец на щеках скорее наводит нас на мысли о парижской танцовщице кабаре, раскрасневшейся во время исполнения канкана, нежели о меланхоличной, сдержанной японке.

Плакат для Театра Дэйли от 1900 г. из собрания музея Виктории и Альберта⁹ в Лондоне, изданный «David Allen & Sons Ltd.», оказывается очень специфическим. Безусловно, образ гейши узнаваем, но лишь благодаря отдельным чертам облика танцующей девушки, обозначающим ее национальную принадлежность. Наряд Мимозы слишком откровенен для японской гейши: лодыжки обнажены, руки не прикрыты ниже локтей, откровенный вырез декольте, как и в случае с предыдущим плакатом Харди, персонаж по настроению и манере более схож с танцовщицей кабаре. Зная, какой сдержанности и такту обучают девушек в школе гейш, сложно представить себе такой танец в исполнении настоящей японки, он также более схож с представлениями, столь популярными в районе Монпарнаса. Можно было бы подумать, что Мимоза одета в кимоно, однако нижняя часть одеяния напоминает скорее украшенную воланами юбку для канкана. Платье слишком откровенно обтягивает силуэт танцующей. Контур, обрамляющий фигуру гейши глухим и насыщенным черным цветом, дополнительно акцентирует и сосредотачивает внимание конкретно на изображении героини. Как уже было указано выше, гейша изображена в танце, все ее тело исходит динамизм, каждый изгиб подчеркивает ее непринужденность, легкость, пластичность. Движения такого рода ассоциируются с танцем Айседоры Дункан, любопытно, что она, действительно, принимала участие в самой первой постановке «Гейши» в Нью-Йорке, однако Августин Дейли поставил ее петь в квартете.

Необходимо подчеркнуть, если сравнивать эти два плаката, то очевидно, что Харди все же более тщательно прорабатывал образ традиционной гейши. Но обе работы вызывают ощущение абсолютно европейского плаката с поверхностным и незначительным обращением к японской культуре, проявляющимся в формальном использовании узнаваемых образов, поясняющих потенциальному зрителю специфику постановки. Этот принцип подтверждает точку зрения, согласно которой часть европейских зрителей не воспринимала глубоко специфику японской традиции, а лишь поверхностно принимала отдельные элементы и типажи.

Для постановки оперетты в Спа Театре в Скарборо в 1906 г.¹⁰ был создан схожий по сюжету, но отличный по оформлению плакат. Образ гейши все также остается центральным, но фон представляет собой уже не просто однотонную заливку, а погружает Мимозу-Сан в типичные для Японии пейзажи. Героиня стоит на мостике, на дальнем плане через легкую дымку виднеется вершина горы. Игривость персонажа с плаката для Театра Дэйли сменяется в данной работе ощущением грусти. Взгляд гейши потуплен, направлен в землю, губы сжаты, в отличие от задорной, прямо смотрящей с плаката на зрителя, вызывающей героини Харди. От плаката веет ведомым только Мимозе-Сан драматизмом и печалью. Ее одеяние доводит образ до его логического завершения, подчеркивая заданное настроение рекламного листа. Все части тела полностью закрыты, виднеется лишь слегка обнаженная шея, но в данном случае, она не становится объектом вождения, напротив, вызывает еще большее чувство меланхолии. Автор плаката одевает гейшу в кимоно с удлинненными рукавами черного цвета. На платье, помимо узора, украшающего подол, четко вырисовывается изображение цапли, символизирующее такт и деликатность. В целом работа выполнена в сдержанных, мягких,

пастельных тонах, в отличие от кричащих красок Харди, что еще раз подчеркивает атмосферу меланхоличности и уединения.

Композиционные и стилистические подходы в решении афиши бесспорно восходят к языку графики, свойственному модерну, но сам образ будто бы навеян творчеством прерафаэлитов, склонных к изображению болезненно-меланхоличных, утонченных юных девушек, столь популярный во второй половине XIX в. Плакат всеми своими средствами выразительности представляется образцовым примером стиля модерн. На это указывает и сюжетная линия, и центральный персонаж – типичный для данной эпохи женский образ, и применяемые художественные приемы: структура композиции, соотношение фигуры и фона, декоративность, линейное начало, игра с силуэтом и контуром, обращение к ориентальным мотивам, колористическое решение. Активно используется орнамент не только в росписи кимоно, но и оформлении фона. Уходящая вдаль за спиной героини, опоры которой постепенно уменьшаются справа налево, оживляет композицию и придает ей определенный динамизм и ритмичность. Полноценно реализуется функция линии, как самостоятельного средства художественной выразительности. Можно сделать вывод, что автор плаката абсолютно иначе прочувствовал оперетту «Гейша, или История одного чайного дома», и вместо лежащего на поверхности развлекательного, беззаботного и легкого сюжета, увидел драматичный подтекст, на который пытался открыть глаза через созданный рекламный лист.

Композиционное построение афиши Н. Денисова, созданной для Театра Шеллапутина, принципиально отлично от европейских плакатов. Разница обусловлена в первую очередь силой традиций и общими закономерностями формирования отечественных театральных афиш, где доминирующим принципом до начала XX в. был шрифтовой плакат. Денисов совершает своего рода прорыв, более половины от общей площади плаката отводя под изображение. Текстовая афиша сохраняется в своем полноценном виде, но уже не как самостоятельная единица, а как часть рекламного листа, совмещающего изобразительную и информационную составляющие. Цветовое решение перекликается с плакатом для Дэйли Театра, в обоих случаях выбор сделан в пользу минимального количества цветов, преобладают красный, черный, белый, в оформлении английского плаката использован еще и зеленый для обозначения мелких деталей. В отличие от европейской традиции, характеризовавшейся отказом от повествовательного начала, когда изображалась только главная героиня оперетты, Денисов не готов был полностью отойти от столь модной в Российской Империи наглядной нарративной концепции. Отечественный график отдает дань традициям русской графической рекламы, он усложняет композицию, как будто бы приоткрывая театральный занавес. В левой части помещаются гейша и еще один японец, судя по легкому объятию и застенчивому взгляду героини – это ее возлюбленный – солдат Катана, который якобы дописывает название постановки кисточкой.

Интересна эта часть плаката и еще одной очевидной отсылкой на узнаваемые признаки японской культуры. Название постановки в левой части афиши по центру стилизовано под японскую каллиграфию – слова написаны сверху вниз столбиком, фон по цвету и текстуре напоминает рисовую бумагу. Данная часть плаката помещена в орнаментальную раму с изображением птиц и цветов, выполненную в стилистике модерна. Центральная часть, занимаемая привычной текстовой афишей, сверху завершается «бамбуковой перекладиной», через которую перекинут свиток. По задумке автора, у японца, писавшего название постановки «Гейша», обрывается канат, и изображен он в падении, вместе с ним падает кисть и ведро с краской, которая разливаясь, вырисовывает на поверхности аббревиатуру «Н. Де», что является в свою очередь инициалами автора плаката. Подобный подход может стать очередным подтверждением перехода плаката из сферы деятельности ремесленника, заинтересованного в информационных качествах рекламного листа, к художнику, обращающему внимание на эстетические качества афиши.

Таким образом, интерпретация японских традиций в европейском плакате ограничена несколько поверхностным пониманием явления, особенно в рамках массовой культуры. В композиционном строе не соблюдается принцип асимметрии, где основной мотив сдвигается от центра. Плакаты строятся в соответствии с европейской концепцией акцентировки центра за счет расположения главного героя по основной оси листа, поэтому здесь как правило отсутствует свойственная японскому искусству неуравновешенность.

Японские художники в своих работах традиционно используют локальный цвет, пренебрегая тональными переходами и светотеневыми моделировками. Европейские мастера плаката активно используют данный принцип, но восприняли ли этот прием от японского искусства или все же связан с типичным, узнаваемым и широко используемым подходом стиля модерн, вероятнее всего последнее. Во всех работах применяется характерный для японской художественной системы

принцип линейности, особенно, выявление четких контуров. Плоскостность в трактовке фигур у европейских графиков также может быть признана отражением восточных влияний, подобный подход является одной из принципиальных особенностей японского искусства.

Следует добавить, описанные афиши к театральным постановкам «Гейши» могут быть отнесены к типу классифицируются иллюстративного плаката, кроме того, до нашего времени сохранился и характерный для русской традиции изготовления театральных афиш – текстовой рекламный лист, созданный в 1900 г. для Русского Театра в Одессе.

Японская культура оказала бесспорное влияние на искусство конца XIX – начала XX вв., однако система подобных воздействий связана с весьма ограниченным кругом тематических и формальных принципов. В театральной среде популярными становятся сюжеты, обыгрывающие стереотипы европейских представлений о Японии. Афиши к подобным постановкам используют мотивы японского искусства – тематика, антураж, костюмы персонажей, детали обстановки и аксессуары. Средства художественной выразительности совмещают приемы эпохи модерн со стилизацией – господствует плоскостность и декоративность, линейное начало и силуэтность решений. В отличие от научных подходов, массовая культура ориентируется прежде всего на общее впечатление «в духе» общих представлений о далекой и экзотической стране.

Примечания

¹ Конрад Н. И. Япония: народ и государство: ист. очерк. Пг.: Наука и шк., 1923. 168 с.; Конрад Н. И. Японская литература в образцах и очерках. Л., 1927. 553 с.; То же. Репринт. изд. М.: Наука, 1991. 551 с.; Конрад Н. И. Театр Кабуки, его история и теория // Японский театр / Всесоюз. о-во культ. связи с заграницей. Л.; М., 1928. 60 с.

² Розенберг О. О. Введение в изучение буддизма по японским и китайским источникам / Петроград. ун-т, фак. вост. яз. Пг., 1916. Ч. 1: Свод лексикографического материала; 1918. Ч. 2: Проблемы буддийской философии; и др.

³ Астон В. Г. История японской литературы / пер. с англ. В. Мендрин; под ред. Е. Спальвина. Владивосток: Паровая типо-лит. газ. «Дальний Восток», 1904; Астон У. Дж. История японской литературы: от истоков до конца XIX в. М.: URSS, 2012. 360 с.

⁴ URL: <http://gallica.bnf.fr> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁵ Там же.

⁶ Library of Congress collections. URL: <https://loc.gov> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁷ V & A's collections. URL: <http://collections.vam.ac.uk> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁸ Шаина Е. Ю. Парад-алле на афишной тумбе: рисован. цирк. плакат: искусство vs реклама. СПб.: Балт. сезоны, 2014. С. 101–102.

⁹ V & A's collections.

¹⁰ Ibid.

Ю. С. Виноградова

Интерпретация образа города в творчестве немецких экспрессионистов и художников арефьевского круга

Изображение города и его обитателей в творчестве немецких экспрессионистов и художников арефьевского круга имеют сходные черты и принципиальные отличия. В основе интерпретации образа города лежит угол зрения, художественные приемы, изобразительные средства, эпоха, судьбы художников, – все это создает неповторимый и узнаваемый почерк каждого из упомянутых в статье художников, и, вместе с тем, – объединяется в единый, общий для них стиль – экспрессионизм.

Ключевые слова: экспрессионизм, немецкий экспрессионизм, группа Мост, арефьевский круг, урбанистическая тема, образ города

Yuliana S. Vinogradova

Interpretation of town environment in work of German expressionists and artists of Arefyev circle

Town and inhabitants depiction has similarities and fundamental differences in the works of the German Expressionists and artists Arefevsky circle. The core in the images of interpretation of the city – author's angle of view, artistic techniques, visual tools, epoch, fates of the artists create a unique and recognizable handwriting of each of the artists mentioned in the article, and, at the same time – combined into a single, common to them style – expressionism.

Keywords: expressionism, German expressionism, group Bridge, Arefev circle, urban theme, image of city

В XX в. складывается особый диалог между художником и городом. Диалог острый, отражающий широкий спектр сложных и, зачастую, противоречивых взаимоотношений человека и мегаполиса. Город становится самостоятельным героем, субъектом, действующим лицом. В этот период городской пейзаж – это и поиск новых форм, нового художественного языка, и пространство для эксперимента. Город – важнейший мотив в творчестве экспрессионистов, «сложный, многоуровневый объект, раскрывающийся в социокультурной перспективе»¹, который можно рассматривать в различных аспектах.

Город как знак цивилизации и упорядоченности, как Логос, покоривший и подчинивший себе Хаос, как сложное взаимодействие пространственных и временных категорий в системе хронотопа становится основополагающим образом европейской культуры. Семантика городской среды формирует сложное взаимодействие смыслов и противоположных оценок, где город превращается в «котел текстов и кодов, разноустроенных и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням, в „семиосфере“ города все составляющие ее элементы находятся в... подвижном, динамическом соотношении, постоянно меняя формулы отношения друг к другу»².

Образ города неоднозначен и многообразен, он позитивно воспринимается как устроенная система, родина, свобода, мечта, надежда, цель стремлений, комфорт и при этом в негативном аспекте трактуется как нагромождение, средоточие порока, «каменные джунгли», суэта и столпотворение. Этот разрыв в восприятии обостряется в индустриальную эпоху. Город предстает местом и романтическим, идеально-фантастическим, и местом, где особенно чувствуется неопределенность и дисгармоничность жизни. Понятие «город» включает в себя и эмоционально-чувственные состояния индивида, и исторический опыт всего человечества, и зафиксированные черты той или иной культурной системы, смена этих систем, в свою очередь, обусловила изменение понимания и трактовки городской среды в художественной практике различных эпох. Дирк ван ден Берг предложил типологию классификации городской среды в искусстве, которая предполагает двенадцать типов репрезентации пространства и деталей: топография, ведута, панорама, вид из окна, эпизоды городской жизни, виды города и отдельные камерные уголки, фантазии-каприччо, лабиринты, утопии, и, наконец, вербальные интерпретации³.

Образ художника-наблюдателя, свидетеля, участника и созерцателя, фиксирующего события жизни современного города – характерный прием немецких экспрессионистов, для которых образ мегаполиса, поглощающего и подавляющего человека, становится частью узнаваемого языка немецких экспрессионистов. Идею «включения наблюдателя» в пространство города отмечает Людвиг Мейднер в своем сочинении «Как создавать картины большого города», предлагая своеобразную «программу» работы художника в урбанистической среде: «Мы наконец должны начать писать свой мегаполис, навеки воз-

любленный нами дом. Лихорадочной рукой, на бесчисленных холстах размером с фрески мы должны запечатлевать все эти восхитительные и любопытные вещи, отображать всю чудовищность и весь драматизм его проспектов, вокзалов, фабрик и башен... Улица состоит не из игры тонов и полутонов (как это представляют на импрессионисты), она бомбардирует нас свистящими очередями окон, гоняющимися друг за другом огнями возможных средств передвижения и тысячу завывающих светил, фрагментов человечества, рекламных щитов и угрожающих бесформенных масс цвета»⁴.

Художников-экспрессионистов начала XX в. занимал вопрос «человек и город»: противостояние, поглощение, гармония, их волновала проблема самоопределения героя в пространстве мегаполиса. «Мы говорим Город – но мы не имеем в виду его дома и фабрики, товары и промышленные отходы; мы имеем в виду миллионы его жителей – не их количество, не толпу, но тех конкретных людей, наготу которых скрывает одежда; под кожей которых пульсирует кровь»⁵, – так характеризует эту ситуацию Мартин Бубер. Вид города превращается в индивидуально пережитый комплекс отношений самого художника и урбанистического пространства, это личностное начало в трактовке отражено в творчестве представителей группы «Мост», объединения «Синий всадник» (в особенности Аугуста Макке), Макса Бекмана, Людвига Мейднера, Оскара Кокошки и других немецких экспрессионистов. Изучая художественное наследие мастеров этого круга исследователь Рейнгольд Геллер предлагает следующие варианты репрезентации города: «панорамные мертвые города» у Эгона Шиле («Мертвый город, или Город на синей реке», 1911), «динамический город одухотворенной архитектуры и неодухотворенных личностей» у Людвига Мейднера («Горящий город», 1913) и «внимание к населению города, отодвигающее на второй план его архитектурный облик» (Эрнст Людвиг Кирхнер «Фридрихштрассе, Берлин», 1914)⁶.

Образы берлинских улиц Кирхнера передают пугающий и отторгающий человека урбанистический мир, несут чувство страха, заточения, изолированности, которые приносит с жизнь в городе. В городских видах Кирхнера нет места воздуху и небу, высоко поднятая линия горизонта лишает панорамы пространства и глубины. Неровными, порывистыми линиями и яркими цветами художник быстро определяет местоположение фигур, ничего не поправляя и не исправляя впоследствии. Лихорадочными линиями точно фиксируются все особенности видения художника, передаются непосредственные впечатления от движения персонажей, ритма и искусственного освещения города.

Отто Дикс, Георг Гросс и Макс Бекман стремились в своих полотнах отразить дух современного города – его суеты, динамики, напряженной жизни, их цель состояла в выражении личного переживания, индивидуальной реакции на урбанистическую среду, пространство населяют герои, выражающие суть современной действительности. «Это были безумные годы. Город казался серым окаменевшим трупом. Дома растрескались, штукатурка и краска осыпались, и в мертвых глазах запыленных окон, ищущих взглядом тех, кто уже никогда не вернется, стояли слезы», – отмечал в автобиографии Георг Гросс.

В русском искусстве, как отмечают исследователи, экспрессионизм не приобрел отчетливых очертаний, не сложился как стилистическое направление. Он был растворен в художественном контексте эпохи, являлся ее частью, переплетаясь с другими течениями, стилями и тенденциями. Тем не менее, сам тип экспрессионистического сознания, субъективное переживание действительности, реакции, художественные приемы и формы, цвет, – нашли свое продолжение в творчестве отдельных художников.

Продолжателями традиции немецкого экспрессионизма – за сходство мироощущения, изобразительных средств, исторического контекста, – можно считать ленинградцев, известных нам как «Художники арефьевского круга». Название это закрепилось уже в современной искусствоведческой литературе, к живописцам этой группы относят Александра Арефьева, Рихарда Васми, Валентина Громова, Владимира Шагина, Шолома Шварца и Роальда Мандельштама, поэта, который по сути своей был «художником – экспрессионистом, живописавшим стихами»⁸.

Их знакомство произошло в Средней художественной школе при Академии художеств, которую посещали все, кроме Рихарда Васми, и закончил которую только Шолом Шварц, остальные участники группы были отчислены из СХШ за формализм. Свое содружество, возникшее в послевоенные годы, они назвали «Орденом нищенствующих (или непродávающихся) живописцев». По одним источникам, авторство приписывается Войцеховскому, по другим – Васми⁹, но исходя из слов Арефьева: «В 1948 г. через Вахтанга (Кеклидзе) Рихард был введен в нашу существовавшую уже божему... В Орден нищенствующих живописцев он был принят под гербом утконоса, единственного из водоплавающих, роющих две норы. С тех пор наша художественная жизнь текла все время вместе»¹⁰. таким образом, название к этому моменту уже существовало, и вызывает оно аллюзии со средневековыми монашескими орденами, дававшим обет бедности и нестяжательства. Яков Друскин в своих дневниках¹¹ заявляет, что указанное наименование восходит к ордену тамплиеров или храмовников, «Ордену нищенствующих рыцарей», основанному в Иерусалиме в 1118 г. В этой связи, возникают мотивы самоограничения, служения, сакральности, закрытой общности собратьев, отсылки к романтикам, с их идеалами прошлого, средневековья.

По сути своей, они были подростками, которые очень рано обрели самостоятельность и независимость от взрослых, дети страшных лет войны. Содружество их было не иерархическим, но неформальным лидером его, благодаря своей энергии, вкусу и способности поддерживать во всех творческую активность, был Александр Арёфьев. В 1948 г. ОНЖевцы познакомились с поэтом Роальдом Мандельштамом, который наряду с Арёфьевым стал центром их группы.

Для художников Арёфьевского круга Петербург был основной темой творчества, но каждый из них рассказывал о Петербурге-Ленинграде своим языком. У каждого из них был свой круг мотивов, свои средства художественной выразительности, но общей для них была важность личного переживания города, поэтика частного, индивидуального высказывания. Возможно, поэтому они изображали не парадные виды Петербурга.

Для городских пейзажей арёфьевцев характерна пластическая целостность и собранность композиции, трактовка пространства широкими планами, внимание к цвету. Город, зачастую, дан «сверху» или «со стороны». Вот как описывает манеру художников Екатерина Андреева: «Точка зрения в изображениях ленинградских городских пейзажах, как правило, вздергивает зрителя над полем зрения. Художник где-то далеко, над крышами, он одиноко фиксирует мир, отдаляясь от человеческого „этажа“, как оператор на своем рукаве-кронштейне, почти как Бог»¹². Именно поэтому многие виды города пусты и безлюдны, как, например, «Трамвайное кольцо» или «Канал» Васми, «Алый трамвай» Шагина. Экспрессия здесь в силе самого пустынного пространства ночных улиц Петербурга. Брандмауэр, мост, трамвай и пустынная улица становятся наиболее характерными объектами городской среды, символами непарадного будничного пространства, важнейшими образно-пластическими доминантами для художников арёфьевского круга.

Картины самого Арёфьева написаны без использования лессировок, пастозно, общая фактура создается мощными потоками грубо наложенной краски. Важную роль играет в его работах композиция и пластика фигур. Места, не несущие композиционной нагрузки, зачастую не прописывались, а только обозначались. Цвета его, как правило, локальные, насыщенные, довольно часто используется золото, как цвет для фона, окраски предметов. Арёфьев, создал, наверное, самый экспрессивный образ Петербурга. Ему свойственна особая демонстративность и дерзость, он рос на улицах этого города, переживал вместе с ним войну и блокаду. Как пишет Л. Гуревич, желание рисовать в нем пробудила живописность войны, разрывы в небе над городом³. Арёфьев ищет такой объект, наблюдение за которым представляется волнующим и опасным. Уличные сцены: скандалы, криминальные или хулиганские действия, некрасивая уличная любовь – вот что происходит в «его» городе. («Любовь. На канале», 1954, «Уличная сцена», 1948).

В городских пейзажах Рихарда Васми композиционный строй выявляется во всей структурности и наготе, он «торчит как обглоданный рыбий костяк, но... это пространство словно движется само собой, уплотняясь и изгибаясь»¹⁴ (Рихард Васми «Зимняя канавка», 1964, «Канал», 1956). Изображения людей схематичны и подчинены пейзажу. Среди часто встречающихся мотивов также барки, парусники, самолеты, поезда, которые выглядят игрушечными («Баржи», 1953–1954). Васми пишет крупными плоскостями локального цвета, сведенные к простым геометрическим формам объемы зданий звучат особенно экспрессивно. Живопись мастера, пастозная и плотная, опирается на систему многослойной с подмалевком техники, порождающей сложный синтез колористического богатства и подчеркнутой упрощенности пластического языка, ее отличает устойчивость конструкций и отчетливость границ. Художник не передает световоздушную среду, не передает фактуру предмета, но при этом в работах его присутствует ощущение удивительной легкости.

Город Шолома Шварца фактурен и живописен и очень разнообразен. Некоторые пейзажи наполнены воздухом («Дворцовая площадь», 1960), в других атмосфера отсутствует и главенствует экспрессивный цвет («Красные дома», начало 1950-х). Колорит в одних полотнах сочетает самые разнообразные цвета: черно-желто-зелено-красно-синие («Городской пейзаж», 1965), а другие построены в более сдержанной гамме («Введенский канал», 1954). В работах Шварца спокойно уживаются и рельефное письмо, и гладкая живопись, и фрагменты незакрашенного холста. Пейзажи его малолюдны, фигуры обезличены, куклы, с телами-болванками. Для него разрыв между обывателем и художником становится пропастью¹⁵.

Валентин Громов среди «арёфьевцев» наиболее уравновешен и умиротворен, сосредоточен на живописной стороне работы. Даже при обобщении формы для него важна конкретность мотива. Пространство в его работах огромно, наполнено круглящими и наклонными линиями, взгляд на мир «сверху» сочетается с вниманием к мелочам. В живописном строе – контраст холодного и теплого, с преобладанием теплого, покоя, теплота и созерцательность («Белая ночь», 1969).

У Владимира Шагина – ленинградское понимание пространства как протяженности, в нем чередуются горизонтальные и вертикальные линии, рельсы трамваев, линии проводов («Трамвай на повороте», начало 1960-х). Художник обходит тему парадного города, тему контрастов фасадов и задворков, он пишет ленинградские улицы с каналами и парками, водоемами, купальщиц, катание на лодках, наслаждаясь

прелестью обыденного. В его мире все устойчиво, повторяемо, лишено интереса к индивидуальному, и вместе с тем – возвышено и прекрасно. В конце 50-х Шагин пишет свой знаменитый «Алый трамвай», перекликающийся названием со стихотворением Роальда Мандельштама 1955 г.¹⁶

Художники арефьевского круга изображали Ленинград таким, каким знали его, чувствовали, и, безусловно, любили. Жизнь их была сложной, яркой, трагичной – нужда, тюрьмы, сумасшедшие дома. И судьбы их прочно связаны с городом, в котором они родились, где росли, формировались, становились художниками, – городом, который остался жить в их полотнах. Ленинград. Здесь же и закончилась жизнь большинства из них. Только Александр Арефьев уехал в Париж, где через несколько месяцев, так ни разу и не открыв этюдника – трагически умер, и прах его захоронен на Красненьком кладбище, где в одной, фактически, братской могиле, покоится рядом с прахом поэта Роальда Мандельштама и художника Рихарда Васми.

Немецкие экспрессионисты и ленинградские художники Арефьевского круга, представители разных по времени и географии, но близких по выразительности, подлинности, «оголенности нерва» художественных явлений, индивидуально, на основе личных переживаний понимают и отражают образы городской среды в своем творчестве. Город немецких экспрессионистов это – опасность, город-враг, соучастник преступлений. Под его кровом, с его молчаливого согласия творится страшное и аморальное на его улицах, город – мрачное чудовище со следами распада и разложения, равнодушное, умирающее, в агонии своей разрушающее и отравляющее безнадежностью. Резкие, ломанные линии, острые углы, мрачные, холодные цвета, отчаянье, бессилие и бездушность одушевленного. У художников же арефьевского круга, которые тоже изображали страшные картины уже послевоенной жизни, Город представлен словно отдельно от всех кошмаров и грязи. Красота его – непреложна и неизменна, ужас времени не тяготеет над ней. Город наполняет красками, он всегда рядом, он – защищает художника в его ночных вылазках по «непростым» местам. Город вселяет надежду и дает силы жить.

Примечания

¹ Цуркан В. В. Особенности репрезентации концепта «город» // Филологические науки: вопр. теории и практики. 2013. № 1. С. 195.

² Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история культуры. М.: Яз. рус. культуры, 1996. С. 282.

³ См.: Каганов Г. З. Образы городской среды в массовом сознании и в искусстве: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 18.00.01 / НИИ теории архитектуры и градостроительства. М., 1999. С. 35–40.

⁴ Цит. по: Фризби Д. Разрушение города: социал. теория, мегаполис и экспрессионизм // Логос. 2002. № 3 (34). URL: <http://ruthenia.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁵ Myers B. The German Expressionism. New York: Praeger, 1957. P. 14.

⁶ См.: Hellei R. The city is dark: conceptions of urban landscape and life in expressionist painting and architecture // Expiessionism Reconsidered / ed. by G. B. Pickar, K. E. Webb. Munich: Fink, 1979. P. 42–56.

⁷ Цит. по: Провокация Маурицио Каттелана // Иностранная литература. 2003. № 9. URL: <http://magazines.russ.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁸ Пробштейн Я. Э. Одухотворенная земля. Книга о русской поэзии «Песен звонкая тщета»: Роальд Мандельштам, поэт из легенды, или Как он растоптал желток О. Мандельштама и проехался в трамвае Гумилева. URL: <https://lit.wikireading.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁹ Гуревич Л. Ю. Нет девиза на щите: «Арефьевский круг» // Искусство. 2009. № 1/2. С. 36.

¹⁰ Арефьевский круг: Александр Арефьев, Рихард Васми, Валентин Громов, Владимир Шагин, Шолом Шварц: альбом / сост., авт. коммент. Л. Ю. Гуревич. СПб.: П. Р. П., 2002. С. 143.

¹¹ Друскин Я. С. Дневники / сост., подгот. текста, примеч. Л. С. Друскиной. СПб.: Акад. проект, 1999. С. 466.

¹² Андреева Е. Угол несоответствия: школы нонконформизма, Москва–Ленинград, 1946–1991. М., 2012. С. 263.

¹³ Арефьевский круг. СПб., 2002. С. 29.

¹⁴ Струкова А. И. Ленинградская пейзажная школа и ее мастера, 1930-е – первая половина 1940-х гг.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Гос. ин-т искусствознания. М., 2008. URL: <http://dissercat.com> (дата обращения: 17. 02. 2017).

¹⁵ Гуревич Л. Ю. Арефьевский круг: из материалов к Лексикону худож. ленингр. андеграунда. СПб.: Борей-арт, 1998. С. 30.

¹⁶ Роальд Мандельштам «Алый трамвай». URL: <http://rvb.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

Ю. В. Крузман

Фотофиксация инсталляции как самостоятельное произведение искусства

Предлагается рассмотреть функциональное наполнение фотографии при съемке произведений искусства, таких как инсталляция, значение подобных снимков в искусстве, их возможность стать самостоятельным произведением. Проводится выявление особенностей фотографии в сравнении с живописью, обозначение индивидуального набора инструментов для анализа. Обоснована роль фотофиксации, совмещающей в себе утилитарное и художественное назначение.

Ключевые слова: фотография, инсталляция, фотодокументация, современное искусство, художественные приемы

Yulia V. Kruzman

Photographs of installation as independent work of art

It is proposed to consider a function of photo which represents works of art like installation, it's value in art and opportunity to become independent work of art. There is identification of features photo in comparison with painting, marking of special a set of points for analysis. The role of photo fixation is researched as utilitarian and artistic.

Keywords: photo, installation, photo fixation, modern art, artistic techniques

В конце XIX в., когда из разряда обывательской, запечатлевающей повседневную жизнь человека, фотография приобретает различные функциональные особенности, такие как репортажная, модная и рекламная съемка, ученые разных областей начинают задумываться о проблеме: можно ли считать фотографию искусством. Споров на эту тему было огромное множество и первоначально исследователей тревожили выразительные возможности фотографии, ее эстетика такого изображения и способности к созданию образов¹. Если рассматривать это явление как фиксацию каких-либо событий, то можно сказать, что оно становится вспомогательным инструментом во многих других областях, например, в криминалистике снимок часто является главным аргументом дела. Но одна из особенностей фото – это запечатление мгновения, доли секунды происходящего, случайно выхваченной композиции, что человеческий глаз вполне может упустить.

Для произведений искусства, которые представляют собой трехмерную работу, разворачивающееся во времени и пространстве, фотография – концентрация и отображение основного смысла. Одним из таких форм искусства является инсталляция – пространственная композиция, созданная из различных элементов и являющая собой художественное целое². Основоположником инсталляции считается дадаист Марсель Дюшан. Создавая ready-made, он ввел новое понятие в мир искусства. Несмотря на то, что в дальнейшем это перерастет в самостоятельный вид искусства, изначально объекты Дюшана полностью отображали концепцию дадаизма и сюрреализма: в необычном сочетании обычных вещей рождается новый смысл, игра значений, а при переносе всей композиции из привычного окружения в выставочное пространство накладывается их переосмысление. Всемирно известный писсуар, помещенный в зале любого музея или галереи, из разряда утилитарных вещей автоматически превращается в произведение искусства.

Классификацию в своей статье «Из жизни инсталляций» дал Дмитрий Пригов: «Инсталляции можно подразделить на три основных типа, учитывая при том всю условность квалификации и многочисленные промежуточные и гибридные формы. Первый тип характеризуется доминирующим сюжетно-повествовательным (или квази, или псевдо-сюжетным) началом. Примером могут служить многочисленные инсталляции Кабакова и отдельные Комара и Меламида. Второй тип можно обозначить как объектно-предметный. Скажем, всевозможного рода имитации научных лабораторий, реальных и псевдо-реальных бытовых и музейных интерьеров. И третий – визуально-визионерский, делающий акцент на созерцание некоего изображения или сооружения. В пример могу привести те свои инсталляции, которые связаны в основном с использованием газет и рисованных изображений»³.

Таким образом, вне зависимости от наличия сюжета, который в большей степени помогает зрителю добраться до смысловой части, кульминационный момент понимания общей концепции может возникнуть при взгляде на всю композицию под каким-либо определенным углом. Фотофиксация, в таком случае, – «транспортировщик» возможных углов зрения и углов понимания. Несмотря на это изначально

функция фотографии, такая как документальное сохранение происходящего, не менее важна. Такие снимки представляют собой не только художественную, но и историческую ценность, так как многие из имеющихся в истории искусства инсталляций человечеству уже не суждено увидеть вновь. Более того, разделить инсталляции можно еще на несколько типов: статические, динамические и интерактивные. Второй тип предусматривает изменение композиции с течением времени, третий – под влиянием воздействия какой-либо силы: от руки зрителя или же самого автора.

Идея многих инсталляций завязана на взаимодействии света и тени, которые в свою очередь являются неотъемлемыми составляющими фотопроцесса, что доказывает связь между рассматриваемыми видами искусств. Примером статической инсталляции с использованием света являются работы Стивена Кнаппа. Автор использует кусочки цветного стекла разного размера и формы, закрепляя их на белой стене таким образом, что при подаче освещения эффекты отражения и преломления рисуют красочные абстрактные картины. «Так же как физические объекты и различные иллюзии, они напоминают нам, что мечты, надежды и стремления являются главным средоточием настоящего искусства, способным воздействовать на человеческий дух»⁴. Следует отметить, что Кнапп не делает предварительных набросков и обдумываний, каждая световая картина – чистая импровизация. По этой причине фотосъемка его работ является необходимостью. Благодаря такой подборке снимков можно проследить становление художественного языка автора и изменение предпочтений при выборе выразительных средств.

Динамика представлена в инсталляциях, которые подвергаются временным изменениям. Это либо самоуничтожение, когда композиция составлена из недолговечных материалов: еда, лед, растения и др.; либо подвержение порче самим художником, например, посредством горения. Одной из наиболее недолговечных, скорее даже моментальных, работ является «Nimbus» Берндаута Смильде. В непроветриваемом помещении с помощью дымовой машины и распыленной воды мастер имитирует реальные облака. Продолжительность жизни такого объекта – не более десяти секунд. Сам автор считает их идеальными, демонстрирующими окраину вещественного мира, так как внутри облака можно зайти, ощутить его, но лишь на мгновение. Смильде сам фотографирует облака, придавая снимку большее значение, чем самому процессу экспонирования. Фотография для автора не просто документация, а отдельное самостоятельное произведение.

Интерактивная инсталляция подразумевает участие человека, который переходит из статуса зрителя в статус творца. Это доказывает работа «Drawing Machine» Джозефа Гриффитса. «Мои работы призывают пересмотреть место человека в технологическом балансе и осознать потенциал искусства, проникающего в каждодневную жизнь»⁵.

Конструкция состоит из цветных карандашей, прикрепленных к рулю, педалям и цепи. Они начинают рисовать, как только эти элементы приходят в движение. В итоге на стене перед участником инсталляции образуется абстрактное изображение из кругов и линий. Безусловно, происходящее не лишено автоматизма, присущего сюрреализму. В зависимости от продолжительности и силы действия человека рисунки отличаются друг от друга. Это и является ключевой особенностью для фотофиксации. Каждое изображение, снятое в определенный момент, в дальнейшем можно будет считать самостоятельным произведением искусства.

«В инсталляции содержанием до содержания является ее хрупкость, временность, кратко-живучесть, т. е. сегодня, неделю, месяц (в общем, назначенное время экспозиции) она есть, а завтра – и след простыл. При всей немалой развитой инфраструктуре музеев и коллекций лишь единичные инсталляции попадают в их постоянных экспозициях. И, кстати, оказываясь там, они теряют эту свою оживляющую ауру, оказываясь эдакими вечноживущими засушенными бабочками. Именно эфемерность и является сверхпылком инсталляций, как и перформативных жанров, окончательно фиксируемых только в некоей посмертной реконструкции-документации»⁶. После этих слов Дмитрия Пригова фотография становится разрушителем этой самой ауры и эфемерности. Однако ее можно рассматривать вне контекста запечатленной инсталляции. Совершенно другие требования предъявляются к снимку, который заявлен как самостоятельное художественное произведение. В данном случае, все зависит от фотографа, так как именно он выбирает ракурс, масштаб и момент съемки.

От субъективного видения фотографирующего зависит то, как зритель воспримет фотографируемое. Это можно рассмотреть на примере работы Мэта Монаэна «Between». Автор соорудил две конструкции из книг, каждую из которых разместил на столах, расположенных в разных концах читального зала библиотеки Мичиганского университета. Замысловатое переплетение страниц должно продемонстрировать зрителям, что и внешний вид книги может быть так же интересен, запутан, непредсказуем, как и само содержание. Монаэн не использует для скрепления никаких связующих средств, поэтому данная композиция недолговечна, в этом заложена еще одна идея – рано или поздно любая книга прочитывается до конца и все встает на круги своя.

Первая роль фотофиксации в этом случае вполне оправдана, так как снимок первоначального и конечного образа объекта позволит сохранить впечатление, провести сравнительный анализ и, возможно, открыть новое значение. Второе же назначение фотографии в том, что не каждый зритель будет рассматривать инсталляцию в том же ракурсе, в котором он может впоследствии увидеть ее на снимке. К примеру, фронтальная подача дает ощущение архитектурной монументальности, возникают образы колонн, сводов и других элементов. Вид сверху вызывает совершенно другие ощущения – рисунок композиции тяготеет к орнаментальности, напоминая розетку кружева или хитро переплетенную мандалу. При съемке с нераспознаваемым фоном или отсутствием других предметов, зритель не может заранее знать о размере предмета, благодаря масштабированию фотограф играет с восприятием, создавая образ либо тяжелой и массивной конструкции, либо легкой и хрупкой. Благодаря освещению может варьироваться графичность и живописность общей композиции.

Фотография, на которой изображено уже готовое самостоятельное произведение искусства, будь то скульптура, инсталляция, перформанс и др., с одной стороны форматирует объемные объекты в двухмерную плоскость, но с другой стороны встает проблема: как воспринимать такое фото. Объект, предусматривающий круговое рассмотрение, снятый с нескольких точек, будет восприниматься совершенно по-разному и может вызвать у зрителя противоречивые ощущения. Во-первых, встает вопрос о том, лишен ли будет такой снимок той же ауры, которой наделен снимаемый предмет. Как говорилось ранее, большое значение при съемке имеет взгляд фотографа. Именно он как транслятор должен прочувствовать ауру произведения и передать ее зрителю, безусловно, автоматически накладывая свое видение. Таким образом, получается, что запечатленный на фото объект, в том числе инсталляция, будут передавать авторскую концепцию и, более того, новые варианты прочтения, благодаря фотографу. Во-вторых, существует проблема, касающаяся искусствоведения – как анализировать такую фотографию. Идею того, что ее нельзя анализировать, используя те же методы, что и для живописи, поднимает в своей статье Р. Краусс, которая считает, что фотография – это уникальный предмет искусства, требующий специально разработанные критерии анализа, не относящиеся к какому-либо другому виду изобразительного искусства. Больше особенностей требует снимок с изображением инсталляции. Помимо методов, применяемых к живописи или графике, фотоискусству будет накладываться выявление таких характеристик как: точное/неточное визуальное сходство оригинального произведения (инсталляции) и фото, полная/неполная передача авторской концепции, умение фотографа продемонстрировать свое видение по данной теме, соотношение использования художественных приемов, свойственных для живописи/графики и самой фотографии.

За всю историю фототехники изображение, перенесенное с пленки на бумагу, прошло сложный путь от чистого документа до статуса самостоятельного произведения искусства. На данный момент оно совмещает в себе эти две особенности. В зависимости от мастерства автора документальную, репортажную фотографию можно зачастую рассматривать как объект фотоискусства, а художественно выполненный снимок, в то же время, может не иметь никакого наполнения.

Момент запечатления инсталляции, изначально несет характер фотодокументации происходящего, сохранения информации для будущих поколений, в то же время такой «документ» иногда помогает зрителю рассмотреть трехмерную композицию с недоступного для него ракурса, который удалось поймать автору снимка. Помимо этого наблюдателю могут открыться новые смыслы и варианты прочтения имеющейся концепции. Происходит это благодаря наложению особого видения фотографа, что наполняет фото художественной ценностью и делает его самостоятельным произведением искусства. Оно, в свою очередь, требует новой системы анализа, в котором должны быть совмещены методы, предназначенные для живописи и графики, фотоискусства, а также новые, подходящие для изучения подобного рода фотографий.

Примечания

¹ Гурьева М. М. Проблемы истории фотографии // Изв. РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. № 115. С. 338.

² Большой энциклопедический словарь / ред. А. М. Прохоров. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Больш. рос. энцикл., 2000. С. 673.

³ Art. ioso-Wiki: интернет-портал об искусстве для студентов и школьников. URL: <http://art.ioso.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁴ Там же.

⁵ Культурология: интернет-журн. о культуре и искусстве. URL: <http://kulturologia.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁶ Art. ioso-Wiki.

Н. П. Блажко

Феномен анахронизма в живописи Карло Марии Мариани

Статья посвящена феномену возврата к фигуративной живописи, к цитированию старых мастеров в итальянском течении Питтура Колта на примере творчества Карло Марии Мариани. Исследуются причины возникновения анахронизма и делается попытка вписать его в концепцию постмодернизма.

Ключевые слова: анахронизм, постмодернизм, Питтура Колта, Карло Мария Мариани

Nadezhda P. Blazhko

Phenomenon of anachronism in painting of Carlo Maria Mariani

The article deals with the phenomenon of a return to figurative painting, quoting the old masters in the Italian Pittura Colta's movement using Carlo Maria Mariani's art as an example. The reasons of an anachronism origin are studied and there is an attempt to fit it into the concept of postmodernism.

Keywords: anachronism, postmodernism, Pittura Colta, Carlo Maria Mariani

Термин «анахронизм» имеет греческие корни и происходит от слова *anakhronismos* (*ana* – «назад», «обратно» + *chronos* – «время»)¹. Так называется всякая погрешность против хронологии². Исследователь В. Г. Власов дополняет определение: «Устаревшее, отжившее, неактуальное произведение; элементы, тенденции, препятствующие развитию изобразительной формы. Анахронизм в более узком смысле называют и композиционный прием мысленного перенесения действующих лиц, персонажей, аксессуаров из прошлого в настоящее или будущее, где все они выглядят анахронизмами»³. Анахронизм – это то, что помещено в контекст настоящего, но не принадлежит ему. Термин «анахронизм» особенно применим к данному исследованию, так как в контексте живописи эпохи постмодернизма становится целым течением и напрямую относится к методу работы художника. В конце 1970-х гг. после долгого господства абстракции и новых форм искусства – (перформанс, концептуализм, видео-арт и др.) в творчестве итальянских живописцев, а позднее и у мастеров других стран стали появляться тенденции возврата к фигуративности, к традициям и образам прошлого. В связи с этим, в начале 1980-х гг. итальянский критик Маурицио Кальвеси вводит термин «анахронизм», а художников нарекает анахронистами⁴. Параллельно с ним другой итальянский критик – Итало Мусса – в монографии 1983 г.⁵ применяет название Питтура Колта (букв. с итал. – «просвященная живопись») по случаю выставки, проведенной в Галерее Плио Монти (Pio Monti) в Риме в 1982 г.⁶

Одним из самых первых и важных художников Питтура Колта, обратившихся к фигуративной живописи, к искусству прошлых веков был итальянский художник Карло Мария Мариани (род. 1931)⁷. Мариани считает, что современное искусство, как когда-то и в эпоху господства рококо – декоративное, неестественное, готово заместиться новым, более духовным классическим искусством⁸. В своих работах Мариани обращается к образам древнегреческой мифологии. Например, «Дионис», где бог изображен в виде молодого юноши – у него идеальное рельефное тело⁹, больше напоминающее мраморную статую, атрибут Диониса – тирс (жезл, увенчанный шишкой пинией). Излюбленным героем мастера выступает Ганимед – «Молодой Ганимед», «Похищение Ганимеда», «Ганимед и душа Юпитера». Данные работы представляют собой картины с классической композицией, перспективой, колоритом в духе Ренессанса. В картине «Похищение Ганимеда» показан характерный для эпохи Возрождения сюжет¹⁰, когда Юпитер в облике орла похищает Ганимеда – его тело парит в воздухе, оно напряжено и в то же время прекрасно. Вся сцена разворачивается на фоне итальянского пейзажа. В третьей картине Ганимед представлен с характерными атрибутами – фригийским колпаком, чашей¹¹, плащом. Его обнаженное тело также вторит классическим идеалам. Данные работы Мариани практически полностью воссоздают искусство прошлого. В них чувствуется единство разума и чувства, физической и духовной красоты. Как сказал сам художник: «Я мыслю свою работу как лебединую песню – последнее выражение концепции красоты и возвышенного»¹². Через стили прошлого он пытается доискаться до сути, до времени, когда существовали понятия высшей цели искусства, идеи красоты. Действительно, мы живем в неустойчивый период, когда утрачиваются традиционные ценности, вокруг своего рода хаос – возвращение к истокам помогает все упорядочить, привнести систему, является неким спасением. Мариани утверждает, что «мы достигли конца искусства»¹³, поэтому художники и смотрят в прошлое. Художник пытается возродить классическую красоту, философию прекрасного. Именно поэтому в его работах мы видим идеальные классические тела. Они являются олицетворением интеллектуальной

красоты, символами идеи красоты, а не физическими конкретными телами. Эти идеи отличают данного мастера от многих современных художников, которые стремятся сделать клише из стилей прошлого, чтобы просто продемонстрировать их. Мариани никогда не сомневался в том, что мистический идеал вечен – он не может устареть, как считали модернисты (в частности, Ф. Т. Маринетти)¹⁴.

В стилистике неоклассицизма написана картина Мариани «Римская школа». Мариани обращается именно к неоклассицизму (а не к античности или Ренессансу), так как это была последняя реализация идеи прекрасного, вечного до момента наступления эпохи модернизма¹⁵. Чарльз Дженкс пишет, что данную работу можно назвать Парнасом Постмодерна¹⁶. Мариани изображает себя (в центре) и своих современников – художников, кураторов, коллекционеров. По названию можно предположить, что работа восходит к школе Рафаэля в духе росписей Станц. Таким образом, здесь представлена, своего рода, аллегория мира, который окружает художника. Нагромождение образов, будто вырванных из контекста деталей заставляет улавливать иронический подтекст.

С конца 1980-х гг. классические персонажи и сюжеты в работах художника начинают переплетаться с современностью, образы становятся более фантастичными, сюрреалистическими, искаженными. Ощущается, что герои будто вырваны из контекста, у них отсутствует окружающая определенность, детерминированность. Фигуры часто находятся в неопределенном пространстве – без времени, объектов. Не во всех работах чувствуется ассимиляция образов. Помимо влияния классики, заметны реминисценции работ XX в., особенно это заметно в различных «Композициях» Мариани. Например, в «Композиции 6» (1989) видна цитата из работы Дюшана «Скрытый шум» (1916), в «Композиции 7» (1989) – «Бесконечная колонна» Бранкузи (1938), в «Композиции 2» (1989) – «Фонтан» Дюшана, 1917. В «Композиции 5» (1989) переплетается классика и наследие различных эпох. Представлен бюст Юноны Людовизи (I в. н. э.) в шляпе, которая была надета на Гете в его изображении Иоганна Генриха Тишбейна (1787), Ренессанс (мотив переплетения рук из картины Дюрера «Христос среди учителей», 1506) и современная концептуальная красота¹⁷. В «Композиции 1» процитирован знаменитый «Заяц» Дюрера (1502). В картине «Аллегория критики» мифологический сюжет о Персее выворачивается, видоизменяется. На камнях, около античных развалин сидит обнаженная молодая девушка, ее волосы напоминают вьющиеся змейки, что отсылает нас к образу Медузы Горгоны. В правой руке она держит отрубленную голову, схожую с лицом самого художника. Сюжет разворачивается уже на фоне силуэтов городских высоток. Обломки и триумф Медузы над художником может говорить о конце классического искусства, красоты, который предчувствовал Мариани. Современность в лице высоток вытесняет прекрасное за границу города, за границу достигаемого. Д. Куспит отмечает, что стремление Мариани преодолеть чувство надвигающейся катастрофы на самом деле уже говорит о существующей исторической катастрофе¹⁸. Много у художника работ, в которых идеальные тела находятся в состоянии падения. Например, «Затмение I», «Затмение» (2002), «Первая мишень» (1997), «Губить», «Башня из слоновой кости» и др. Везде один и тот же мотив – прекрасные обнаженные (чаще всего женские) фигуры срываются в пропасть с классических архитектурных построек. Их тела, парящие в невесомости, напряжены, чувствуется стремление к сопротивлению. В трактовке образов прослеживается ощущение катастрофы, неуверенности, таким образом, они уже не могут восприниматься как античные фигуры, которые внутренне твердые, величественные. Данным работам вторит «Кариатида II» – подвешенная на веревке под потолком базилики кариатида и роза у ее основания, символизирующая траур, говорят о смерти прекрасной античности, идеалов. Можно предположить, что расположение ее в базилике не случайно – художник будто винит христианство в разрушении античного идеала. Данные работы могут отражать предчувствие Мариани свержения прекрасного, вечного, идеального, утраты и неактуальности незыблемых ценностей, неприятия их в современном мире.

Творчество Мариани амбивалентно. С одной стороны, сам художник говорил о своем стремлении возродить утраченные идеалы через подражание произведениям искусства прошлого. Действительно, многие его работы начального этапа отражают это. Мариани возрождает своими картинами осмысленное восприятие, заставляет зрителя воссоздать связь между культурными кодами разных эпох. Он побуждает задуматься над искусством своего времени, которое меняется с большой скоростью – оно быстротечно, в отличие от вечной классической традиции. Современное искусство слишком быстро подхватывает новые веяния, у него нет стержня, базы – из-за этого можно усомниться в его ценности, однако Мариани старается привести порядок в мир искусства, обращаясь к его «постулатам». Более поздние полотна говорят совсем об ином: в картинах начинают переплетаться классические мотивы с элементами современности, образы становятся более завуалированными, искаженными, полными скрытых метафор. Прослеживается некая ирония в отношении к прошлому, ничем не обусловленное цитирование, своего рода «коллажность». Об отсутствии у Мариани стремления возрождать идеалы говорит и Е. Андреева¹⁹. Она пишет, что Мариани обращается к живописи неоклассицизма в поисках параллели нестабильному чувству современности, а не в поисках пластической истины²⁰. Схожее явление отмечает и Дэвид Эбони: «В его работах нет ностальгической тоски по прошлому, он стремится вставить аргументы классических идеалов в рассуждения о современной художественной практике

и ценностях»²¹. Художник и сам говорил о меланхолии при мысли о том, что нельзя достичь величия, великолепия²². Д. Куспит, напротив, пишет, что творчество Мариани – это не просто попытка внести определенность в неустойчивый мир – в его работах есть страсть, желание достичь понятия идеала красоты²³. Действительно, ощущается, что художник хочет дать искусству центр тяжести, он пытается материализовать красоту, таинственность. Однако многие его работы пессимистично трактуют настоящее. Отчасти, работы Мариани отражают суть постмодернизма, состоящую в невоплотимости идеала и неизбежности стремления к нему. Творчество художника многогранно. В целом, оно закономерно в контексте постмодернизма, играющего с образами прошлого, стирающего временные границы, ироничного, отчасти превращающего искусство в комикс. Творчество Мариани нельзя назвать «нео-неоклассицизмом» в традиционном смысле, его «неоклассицизм» скорее отрицание модернистского искусства. Однако Мариани отличается от многих художников-постмодернистов, заимствующих лишь внешнюю сторону искусства прошлых веков, он пытается постичь сущность, у его работ есть более глубокие идеи, продуманные мотивы. Мариани вторит высказыванию Винкельмана: «Кисть художника должна быть смочена в интеллекте»²⁴. Но он все же художник-постмодернист, со своим видением, манерой, попыткой встроиться в современный мир, сделаться понятным для него. В его работах витает дух современности. Образы не являются буквальная археологической имитацией.

Анахронизм – неотъемлемая часть постмодернизма. Данная эпоха характеризуется смешением художественных языков, переработкой мировой художественной культуры путем иронического цитирования, деконструкцией контекста (который обуславливается перенесением любого элемента художественного языка в любой другой контекст, либо процитированный вне всякого контекста)²⁵, реакцией на модернизм, стремившийся разрушить связь с прошлым. Анахронисты, в том числе и Мариани, с одной стороны, действительно выпадают из течений современного искусства (на то и термин «Анахронизм»), но с другой, отчасти «играют» по тем же правилам, что и другие художники постмодернизма. Феномен Мариани можно соотнести с понятием Чарльза Дженкса – «постмодернистский классицизм»²⁶, который подразумевает соединение и двойное кодирование традиционного и современного языков.

Примечания

¹ Власов В. Лукина Н. Авангард. Модернизм. Постмодернизм. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 32.

² Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона / под ред. И. Е. Андреевского. СПб.: Семен. типо-лит. И. А. Ефрона, 1890. Т. IА (2): Алтай–Арагвай. С. 713.

³ Власов В. Лукина Н. Указ. соч. С. 32–33.

⁴ Silato G. Viaggio nella figurazione dell'arte italiana del Novecento // Catalogo dell'Arte moderna. 2013. № 49. P. 38.

⁵ Mussa I. La pittura colta. Roma: De Luca Editore, 1983. 72 p.

⁶ Art of the twentieth century, 1969–1999: Neo-avant-gardes, Postmodern and Global Art / ed. by V. Terraroli. Milan: Skira, 2009. P. 302–303.

⁷ Enciclopedia dell'arte / ed. by E. Dossi. 3d ed. Milano: Garzanti, 2002. P. 24.

⁸ Kuspit D. Idiosyncratic identities: artists at the end of the avant-garde. Cambridge: Cambridge Univ. press, 1996. P. 172.

⁹ За пропорциями идеальных тел, драпировок, архитектуры Мариани обращался к книге Винкельмана «История Искусства» (Ebony D. Readymade ideals: elements of architecture in the painting of Carlo Maria Mariani // The Classicist. 2000/2001. № 6. P. 92.

¹⁰ Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: Крон-пресс, 1996. С. 148.

¹¹ Чаша может символизировать намек на его будущую небесную роль в качестве виночерпия (Там же. С. 148).

¹² Kuspit D. Op. cit. P. 153.

¹³ Ibid. P. 157.

¹⁴ Ibid. P. 155.

¹⁵ Ibid. P. 157.

¹⁶ Jencks C. Postmodern and late modern: the essential definitions // Chicago Rev. 1987. Vol. 35, № 4. P. 41.

¹⁷ Kuspit D. Op. cit. P. 164.

¹⁸ Ibid. P. 157.

¹⁹ Андреева Е. Ю. Постмодернизм: искусство второй половины XX – начала XXI в. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 353.

²⁰ Там же. С. 354.

²¹ Ebony D. Op. cit. P. 91.

²² Art of the twentieth century. P. 301.

²³ Kuspit D. Op. cit. P. 154.

²⁴ Pettersson J. A. Carlo Maria Mariani. Drammen: Drammen Kunstforening, 1990. P. 10.

²⁵ Маньковская Н. Б. Феномен постмодернизма: худож.-эстет. ракурс. М., СПб.: Центр гуманит. инициатив: Университет. кн., 2009. С. 21.

²⁶ Козловский П. Культура постмодерна: обществ.-культ. последствия техн. развития. М.: Республика, 1997. С. 187.

Е. А. Афонина

Готическая архитектура: отголоски прошлого в настоящем

Готическая архитектура – важнейшая часть истории и культуры зрелого средневековья в Европе, приостановив процесс эволюции в XVI в., она вновь обретает значение в XVIII столетии в форме неоготики, сохранившей элементы конструкции и образ готического периода. Эпоха модернизма в XX в. порождает функциональный подход к организации внутренних пространств, ироническую интерпретацию или негативное восприятие исторических стилей, что несколько прерывает последовательное развитие приемов. Желание архитекторов и заказчиков продвигать свой вкус и стиль, искать новые мотивы, неустанно возвращают к прошлому даже в XXI в., что позволяет вернуться к деталям и образам готической архитектуры.

Ключевые слова: готическая архитектура, неоготика в архитектуре XVIII–XIX вв., интерпретация готики в культуре XX–XXI вв.

Ekaterina A. Afonina

Gothic architecture: echoes of past in present

Gothic architecture is the most important part of the history and culture of the European Middle Ages, suspending the process of evolution in the 16th century, it is regaining importance in the 18th century in the form of Gothic revival, preserving the structural elements and the image of the Gothic period. The era of modernism in the 20th century generates a functional approach to the organization of interiors and internal spaces, ironic interpretation or a negative perception of historical styles, which somewhat interrupts the sequential development. The desire of architects and clients to promote taste and style, to search for new motifs, constantly return to the past even in the 21st century, which allows you to go back to the details and images of Gothic architecture.

Keywords: Gothic architecture, Gothic architecture of 18–19th centuries, interpretation of Gothic in culture of 20th–21st centuries

Готическая архитектура оказывает большое влияние на культуру человека не только в прошлом, но и в настоящем. Несомненно, такой художественный феномен имеет продолжительную историю. В данной статье рассматриваются этапы и причины возрождения готической архитектуры в XX и XXI вв., кратко описываются основные элементы, характеризующие данный стиль в прошлом и его интерпретацию в современности, также раскрываются некоторые проблемы, связанные с осмыслением новых архитектурных форм. История готической архитектуры начинается с романской архитектуры, зодчие строят во многом ее перерабатывая, и, нередко, отрицая. Для романских зданий из-за тяжелых сводов характерны мощные стены и колонны, а основной мотив интерьера – полуциркульные арки. Подобная простота конструкций не позволяла открыть большие пространства, следовательно, не соответствовала требованиям быстро растущих городов. Массивные, наглухо закрытые стены не давали нужного пространства и несли в себе мрачный, угнетающий характер¹. Поэтому требовалось открыть большие пространства, что осуществили новые технические решения. Архитекторы смогли добиться устойчивости крестовых сводов благодаря перераспределению нагрузки аркбутанами, передающими вес свода главного нефа на контрфорсы с целью предотвращения действия силы распора и сдвигающих усилий. Внутри помещения на столб-устой, из которого шел каркас, опирались нервюры, пространство между которыми заполнялось легкой кладкой из камня или кирпича. Вследствие облегчения конструкции открывались возможности введения окон больших размеров, таким образом, оконные проемы заполняли почти всю поверхность стен. Окна украшались разноцветными витражами, расширяя пространство и способствующими усилению ощущения присутствия божественного света. Формы окон разнообразны: стрельчатые, окна-розы, эллиптические с изображением исторических сюжетов, небольшие геральдические «кабинетные». Одним из самых важных аспектов декора готической архитектуры стала скульптура. Она украшала храмы и служила частями сложных конструкций. Часто данный стиль сравнивают с деревом: колонна-ствол, ветви-нервюры, рельефный орнамент нередко бывает выполнен на природную тематику, а характерные для готических соборов скульптуры горгулий, святых и мучеников считают «обитателями» этого «леса». Такие сравнения в последствии повлияли на создание новых образов и современных трактовок стиля готической архитектуры.

Следуя приведенному выше описанию готического стиля в архитектуре, можно сделать вывод, какие именно элементы следует искать в зодчестве XX и XXI вв., чтобы признать его продолжением готических традиций. В XVIII в. в Европе появились первые неостили², в XIX столетии началась эпоха историзма или эклектики, эпоха возрождения форм и, в некоторых случаях, конструкции различных архитектурных стилей, в том числе и готики. В XIX в. англичане, немцы и французы оспаривали друг у друга право считаться родоначальниками готической архитектуры, но более всего интерес к средневековью развился в Великобритании³. Именно оттуда данный стиль перешел в другие страны. Готическая архитектура знаменовала собой идею, вобравшую в себя помимо исторических и эстетических смыслов так же социально-политические. Поэтому неудивительно, что подобная архитектура подходила как нельзя лучше для укоренения социального статуса преуспевающего буржуа, а затем и утверждения престижа крупного бизнеса в быстро развивающейся стране, такой, как США⁴. Но зародилось в США данное направление так же, как и в средневековье, в церковном строительстве. Например, в Нью-Йорке была построена церковь св. Фомы (1911–1913). Готическое сооружение с его стрельчатыми формами, вытянутыми очертаниями, большим окном-розой гармонирует с соседними зданиями как по цвету, так и по стремлению в высоту. Другой пример – капелла Рокфеллера в Университете Чикаго (1918–1924).

Данные сооружения были построены архитектурным бюро Р. А. Крэма и Б. Г. Гудхью, возглавлявшим неоготическое строительство того времени⁵. Они не только возрождали готический стиль, но и старались усовершенствовать его. Наряду с традиционными материалами они активно использовали чугунные, железные и алюминиевые конструкции в структуре здания. Собор Святой Марии Магдалины в городе Солт-Лейк-Сити выполнен в духе готических сакральных построек, его стены украшали фрески, изображавшие святых (Жанну д'Арк, Иоанна Крестителя и Викентия де Поля) и библейские сюжеты. В других странах неоготическая архитектура так же возрождалась. Например, Николаевский костел в Киеве, строительство которого велось с 1899 по 1909 гг.

В эпоху развития светского государства церковь постепенно отходила на второй план. Стало важно строительство для отдельных лиц, частных заказчиков. Дом, как известно, является воплощением представления человека о своем жилище, а, значит, и о его вкусах, пристрастиях, социальном положении и богатстве. Так выбор средневековой архитектуры означал не только дань моде, но и олицетворял систему ценностей заказчика. Например, огромное поместье Билмор Хаус архитектора Ф. Л. Олмстеда было построено в стиле шато. Поместье напоминает замок поздней готики и итальянского Возрождения. Внутри помещения были установлены центральное отопление, холодная и горячая вода в ванных комнатах, первые электрические лампочки, телефонные аппараты и другие технические новинки. Но не только богатые люди могли позволить себе жить в доме, выполненном в духе готической архитектуры. Для построения подобного дома каменную кладку и кирпичи заменили деревом, высокие потолки – на один этаж, оставив стрельчатые окна, а также использовали башенки, острые двускатные крыши и декор, выполненный в виде деревянной резьбы. Так появилась плотницкая готика, доступная для жителей среднего класса. Новая идея была настолько заразителна, что получила распространение в провинциях Канады, в Австралии и Новой Зеландии⁶.

США постепенно завоевывали статус международной державы. Они должны были показать всему миру, и в первую очередь своим гражданам национальную идею. Такой идеей стал бизнес, развитие капитала. Местом расцвета новой культуры стал Манхеттен. Быстроразвивающаяся промышленность нуждалась в создании офисов и штаб-квартир. Они и стали новым «храмом» Америки. С целью экономии, а потом и для демонстрации величия, начали строиться высотные здания. Небоскребы превратились в символы крупного бизнеса. В 1913 г. был завершен самый высокий в то время небоскреб – Вулворт-билдинг (К. Гилберта), подарившего название «Вулвортская готика». «Туловище» здания было обычным, но верхушку украшали готические элементы, как нельзя лучше подходящие для завершения высотной постройки. На церемонии открытия Реверенд С. Паркс Кадман назвал здание Собором торговли из-за его великолепия и схожести с европейскими готическими соборами. В 1922 г. газета «Чикаго Трибьюн» объявила международный конкурс на «самое красивое и оригинальное офисное строение в мире». Из 260 заявок выбрали неоготический небоскреб нью-йоркских дизайнеров Р. Худа и Дж. М. Хауэллса. Проектируя верхний ярус здания, архитекторы черпали вдохновение в «масляной башне» Руанского собора. Трибьюн-Тауэр стал украшением Чикаго.

В 1930-е гг. сформировался новый стилистический язык архитектуры, ориентированный на принципы модернизма, функционализма. Данное направление характеризуется стремлением к отрицанию прошлого и восхвалению функциональной определенности и чистых форм. Несмотря на это, неоготика продолжала оказывать свое влияние во многом потому, что некоторые сооружения продолжали строиться, например, Ливерпульский собор по проекту Джэйлса Гилберта Скотта и Вашингтонский кафедральный собор

(1907–1990). В Барселоне с 1902 по 1961 строился Храм Святого Сердца архитектора Энрика Санье, сын которого – Жозеф Мария Санье закончил строительство; Кафедральный собор святых Петра и Павла в Вашингтоне строился с 1907 по 1990, причем при закладке первого камня присутствовал президент Теодор Рузвельт, а торжественное завершение посетил Джордж Буш-старший. Другой Кафедральный собор в Нью-Йорке с 1892 г. строится и по сей день.

Это не означает, что строительство совершенно не велось. Например, в Канаде собор Христа Царя был освещен в 1933 г., а в США собор Христа Царя в городе Атланта был построен в 1930 г.⁷ Совершенно невероятным примером неоготической архитектуры в иной стране является Хадльгримскиркья – лютеранская церковь архитектора Гудйона Самуэльсона в Рейкьявике, столице Исландии. В данной стране получили распространение горячие источники, и храм словно поднимается из недр земли, подобно белому всплеску бурлящего потока. По своей форме и размерам сооружение так же напоминает орган, который находится в церкви. Строгий внешний вид, лишенный излишней вычурности, которая присуща готическим церквям средневековья, как нельзя лучше характеризует суровый климат северной страны⁸.

Однако монотонность, универсальность видения мира эпохи модернизма перестали быть актуальными. Безусловно, новые стилистические течения умело организовывали пространство, не мешая потоку людей пучками колонн, использовали лишь новейшие строительные материалы и конструкции, решая тем самым и проблемы возведения высоких пространств, и устойчивости. Однако сухой рационализм, вездесущий техницизм больше не отвечали желаниям заказчиков и архитекторов, поэтому вскоре вновь обратились к образам прошлого и стали проектировать сооружения на различные исторические мотивы, в частности, средневековья. Так, у архитектора Минору Ямасакэ с чистотой форм сливались японские, исламские и готические элементы. Например, колледж в университете Уэйна, Детройт (1960) напоминает лес стрельчатых готических арок, выполненных из бетона. А павильон науки на выставке в Сиэтле 1962 г. и вовсе ассоциируется с обнаженным каркасом нервюрного свода.

Ф. Джонсон, ученик Л. Мис ван дер Роэ, сторонник модернизма, однако даже он впоследствии стал обращаться к приемам эклектики, говоря о том, что мы не можем не знать истории. Поэтому брать лучшие или же понравившиеся элементы из разных стилей не является признаком отсталости или же безвкусицы. Так в городе Гарден-Гроув появился «Хрустальный собор». Десять тысяч прямоугольных стекол имеют продолговатые формы, напоминая о готических шпилях, а блеск и сияние вертикалей – окна готических соборов. Построенный в 1980-е гг. комплект PPG-плейс, Питтсбург, являл собою викторианскую башенную готику из сверкающих зеркальных стен⁹. Таким образом, готическая архитектура прошла долгий путь возрождения, начав с готических соборов, стремящихся к Богу, продолжила небоскребами, стремящимися к спасению через труд, утверждению успеха бизнеса и закончив формой выражения заказчика в индивидуальном строительстве и причудливым видением стиля архитекторами эпохи постмодернизма.

В XXI в. продолжают главенствовать три основных «витрувианских» правила: польза, прочность и красота. И к красоте архитекторы стремятся не только с помощью минимализма или хай-тек, но и синтезируя, так же, как и в XX в., современные правила и исторические стили. Готическую архитектуру на современном этапе можно назвать если не актуальной, то время от времени используемой в тех или иных проектах. Японский архитектор Сигэру Бан, сторонник дешевого «картонного» зодчества, не раз возводивший свои сооружения, быстро восстанавливая жилье после катастроф, построил Картонный собор (Cardboard Cathedral) в Крайстчерч (Новая Зеландия), общая структура и цветовое решение которого перекликаются с готикой. В Южной Корее им построен храм, сооружение представляет собой шедевр современной архитектуры, один из элементов которого, а именно деревянные столбы, переходящие в свод, напоминают пучок готических колонн и мелко интерпретация нервюрами свод. Cathedral fold (Страсбург, Франция) – новая интерпретация образа европейского готического собора от группы современных американских архитекторов. Интернациональная команда (Масаору Огасавара, Джон Бекман и Вмван Ляо) воплотила в своем сооружении переосмысленный дух готики. Заостренные арки тянутся к небесам, а восточный фасад украшен барельефом, как в готическом соборе. В Мумбаи (Индия) британские архитекторы Крис Ли и Капил Гупта создали дизайн банкетного зала, ресторана и бара The Tote.

В XXI в. имелаась практика передельвать старинные здания под современные нужды, заменяя устаревшие детали конструкции новыми. Например, книжный магазин Boekhandel Selexuz Domini-sapen в Маастрихте (Нидерланды) был открыт в здании 800-летней доминиканской церкви, выполненной в готическом стиле. Вновь стали популярны коттеджи в готическом стиле. Пожалуй, самым ярким примером проявления готической архитектуры в XXI в. можно считать проект архитектора Марка Фостера Гейга, представившего оригинальный концепт небоскреба. На фоне сверхтонкого

стекла будут восседать популярные в средние века горгульи. При создании таких скульптурных элементов планируется использование технологии 3D-печати¹⁰.

Постмодернизм, породивший ироничное отношение к стилям прошлого и свободное цитирование, несмотря на очевидные новшества, продолжает свое существование в XXI в. Возникает несколько проблем архитектуры новой эпохи. Во-первых, одной из них является проблема «мифа». Человек может понять конструкцию и технические особенности здания, но остается еще некий «семантический узел», специфическая память, содержательная нагрузка архитектуры. Тот ее смысл, который заставляет благоговеть перед прошлым – идеальная симметрия пирамид, строгость форм греческой архитектуры, величие готических сооружений, остается вне научной интерпретации, подчиняясь сложным психологическим аспектам, о чем пишет У. Эко в разделе «Функция и знак (Семиология архитектуры)»¹¹ и Ж. Бодрийяр в статье «Архитектура: правда или радикальность?»¹². Во-вторых, проблемой архитектуры новой эпохи является глобализация, в том числе и языка архитектуры, стилистических приемов и конструктивных решений, что приводит к исчезновению региональных особенностей и собственного стиля отдельных стран. В-третьих, современная архитектура превратилась в «схематизацию пространства», которое теряет первостепенную важность и становится двумерной плоскостью. Возрождение стилей можно считать за попытку переосмысления исторического прошлого, попытку найти свою мифологию. Рациональная организация пространства стала основой решения проблемы, но рассудочное, упорядоченное не может стать мифом.

Наука предполагает доказательную базу, систему оценок достоверности результатов, оспаривается, а миф – стихия, лишенная логики построения, но это то, что нередко движет людьми, направляя их к будущему. Невозможно полностью полагаться на исторический аспект и использовать прошлое в качестве источника мифа, необходимо обновление современного языка. Поиск своего пути. Страх перед будущим естественен, повторяющиеся во времени «историзмы», попытки возвращения к прошлому – нормальный процесс формирования стиля, возможно, именно они и откроют дорогу новому времени, вдохновят на поиски архитектурного языка будущего, поддержат своими знаниями как техническими, так и эстетическими.

Готическая архитектура – «симфония стекла и камня», это – символ подъема, бесконечного стремления к вечному. Готика во все времена побуждала к поиску, в ней изначально заложена идея движения и преображения. Проект архитектурного бюро Захи Хадид Института центра исследования геноцида (Sleuk RITH в Пномпене) предполагал использование исключительно дерева (включая несущие конструкции), призванный знаменовать собой идею примирения и открытости будущему, он похож на готическое сооружение. Ряд стрельчатых арок и нервюрных сводов всегда напоминал ветви деревьев, о чем было упомянуто в начале данной статьи¹³. Благодаря творческому наследию Захи Хадид (фасад Музея транспорта в Глазго, 2011; Мичиганский Университет. Музей современного искусства Эли и Эдит Брод, 2012), а также нескольким другим мастерам и их сооружениям, можно назвать «органический стиль», стремление сохранить природу, слиться с ней почти полностью, одним из новых мифов архитектуры XXI в. Будущее формируется, новые здания постепенно достраиваются, но фундаментом навсегда останется прошлое, в частности, готическая архитектура.

Примечания

¹ Ильина Т. История искусств: западноевропейское искусство М.: Высш. шк., 2009. 368 с.

² Подробнее см.: Арутюнян Ю. И. К вопросу о восприятии средневековой традиции в культуре XVII – начала XVIII в. // Вестн. СПбГУКИ. 2011. № 4 (9). С. 68–72.

³ Подробнее см.: Михайлова Ю. Ю. Готическое возрождение в архитектуре Англии XVIII–XIX вв. // Вестн. СПбГУКИ. 2014. № 4 (21). С. 85–89.

⁴ Подробнее см.: Михайлова Ю. Ю. Интерпретация готики в американской архитектуре // Вестн. СПбГУКИ 2015. № 3 (24). С. 109–116.

⁵ Иконников А. В. Архитектура США: архитектура в системе буржуазной культуры М.: Искусство, 1979. 193 с.

⁶ Виолле-Ле-Дюк Э. Энциклопедия готической архитектуры. М.: Эксмо, 2013г. 512 с.

⁷ Иконников А. В. Указ. соч. 193с.

⁸ Виолле-Ле-Дюк Э. Указ. соч.

⁹ Колпинский Ю. Д., Веймарн Б. В. Всеобщая история искусств. М.: Искусство, 1956. 9600 с.

¹⁰ Виолле-Ле-Дюк Э. Указ. соч.

¹¹ Эко У. Отсутствующая структура: введение в семиологию. СПб.: Петрополис, 1998. 432 с.

¹² Бодрийяр Ж. Архитектура: правда или радикальность? // Социологические исследования. 2011. № 5. С. 114–122.

¹³ Виолле-Ле-Дюк Э. Указ. соч.

Д. М. Кожевин

Формы взаимодействия произведения искусства и зрителя в категориях «логос» и «эйдос»

Пространства, в которых происходит встреча искусства со зрителем – выставочные залы, музеи активно участвуют в формировании эстетического восприятия. Рациональная организация взаимодействия не способствует возникновению чувственного диалога между искусством и зрителем. Феноменологическая редукция, как способ критического отношения к избыточно рациональному, может изменить соотношение между логосом как рациональным и эйдосом как интуитивным.

Ключевые слова: произведение искусства, формы взаимодействия, репрезентация, зритель, восприятие, пространство, логос, эйдос, феноменология, редукция

Dmitrii M. Kozhevin

Forms of interaction between spectators and works of art in categories of «logos» and «eidós»

A space, where spectators can see works of art, brings influence on apperception. This influence is mostly rational and therefore it doesn't help a spectator to have a kind of a valuable dialog between him and a work of art. There could be used phenomenological reduction for adjusting ratio between logos and eidós.

Keywords: work of art, forms of interaction, representation, spectator, space, apperception, logos, eidós, phenomenology, reduction

Проблемам взаимодействия слова, изображения и звука, посвящено множество исследований в самых разных дисциплинах. Искусствоведение находит и выделяет нарративное в живописных произведениях, сближающее их с литературой, а в некоторых, специально изготовленных текстах, например, рекламе, обнаруживает сильное присутствие образного. Семиотика рассматривает эти выразительные средства через призму знака, объявляя пространство культуры глобальным текстом. Одним из искусствоведческих подходов к анализу произведений искусства является описание присутствующих в них вербального и образного выразительных языков. «Проблема соотношения слова и зрительного образа – вечная проблема эстетики и искусствознания»¹. Уже в 1766 г. один из первых теоретиков искусства Готхольд Лессинг написал книгу «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии», убедительно продемонстрировав принципиальное различие между словом и зрительным образом. Однако, выявление и описание вербального или образного в конкретном произведении искусства не может быть осуществлено по простому формальному признаку наличия или отсутствия, например, слов в буквальном смысле.

Это становится очевидным, если оппозицию вербальное/образное расширить до оппозиции «логос/эйдос», являющейся более общей по отношению к первой. Логос – мысль, понятие, рациональное мышление, выражение мысли в различной форме. В обыденном смысле «логос» это слово, речь, связанное мышление, знание чего-либо. Понятие эйдоса немного сложнее, но, как правило, это образ чего-либо. Он может иметь любую природу – зрительную, звуковую, воображаемую. «Эйдос – идеально-оптическая картина смысла; логос – отвлеченная от этой картины смысловая определенность предмета. Эйдос – живое бытие предмета, пронизанное смысловыми энергиями, идущими из его глубины и складывающимися в цельную живую картину лика сущности предмета»². Иными словами эйдос – это результат максимально глубокого чувствования объекта, достижимый путем созерцания, проникновения в его сущность без перевода на рациональный язык. Отсюда проистекает важное свойство эйдетического проникновения – его индивидуальность, жесткая субъектная зависимость. Понятия «логос» и «эйдос» имеют почти синонимичные хорошо знакомые антиномии: мышление – созерцание, дискурсия – интуиция, слово – образ, разум – чувства, рациональное – иррациональное и т. д.

Любое произведение искусства может быть проанализировано под следующим углом зрения – оно рационально или иррационально, логично или спонтанно, постигаемо разумом или настроено на эмоциональный отклик. Например, в живописных жанровых полотнах Василия Сурикова можно обнаружить больше рационального, чем в абстракциях Василия Кандинского. Гипертрофия вер-

бального в картинах Эрика Булатова, тем не менее, не является доказательством преобладания в них логоса. Следовательно, присутствие слов, вербальное не всегда рационально, а образное не всегда означает эйдетическое.

Произведение искусства в любой его форме либо существует (живопись, скульптура, инсталляция), либо реализуется (музыкальное произведение, спектакль) в конкретном физическом пространстве, в определенный период времени и посредством различных, вполне конкретных процедур: живопись выставляется в специальном помещении (выставочном зале), об этом сообщают средства массовой информации, либо организаторы флэш-моба через соцсети собирают участников и зрителей в заданное место в определенное время и т. д. Это пространство можно назвать формой взаимодействия произведения искусства и зрителя, местом их встречи, коммуникации, создающим контекст произведения. Являясь, фактически, посредником, медиатором между зрителем и искусством это пространство играет чрезвычайно важную роль в процедуре восприятия. Произведение искусства обнаруживается зрителем внутри этого медиатора, границы которого не всегда совпадают с границами, например, выставочного зала. В свете современного представления о медиа значение средств массовой информации в процедуре взаимодействия чрезвычайно велико. Этим средствам принадлежит огромная роль в формировании первичного представления, которое, в конечном итоге, сказывается на восприятии. Это значит, что СМИ также включаются в систему медиатора. Таким образом, форма взаимодействия искусства и зрителя представляет из себя распределенный в пространстве и времени комплекс структур различного свойства, в котором произведение искусства находится в самом центре и, следовательно, не только это произведение, но и весь комплекс структур могут быть изучены с точки зрения наличия/отсутствия в нем логоса, т. е. логического, рационального, описательного или, с другой стороны, эйдоса, т. е. созерцательного, иррационального.

Выставочный зал, как одна из самых распространенных форм репрезентации, будучи исследованным в предлагаемой плоскости обнаруживает свой более рациональный характер, сильное присутствие вербального, преобладание логоса, чем может показаться на первый взгляд. Презентационные площадки от всемирно известных выставочных пространств Государственного Эрмитажа, Лувра, Третьяковской галереи до частных галерей насыщены эйдетическими по своей природе объектами изобразительного искусства. В чем же проявляется логос? Его следы обнаруживаются практически сразу: это кураторские аннотации, буклеты, описания экспонатов. Каждая выставка сопровождается текстом, содержащим, как правило, не только фактическую информацию, но и кураторское представление о художественных аспектах выставки. Увлекательные жизнеописания художников, приглашения обратить внимание на те или иные выразительные элементы картины, оценка рыночных параметров произведения в виде аукционных цен, трактовка сюжетов, интерпретация – типовой набор клише, которыми руководствуется среднестатистический экскурсовод, который также работает в рациональной плоскости.

Информация на интернет-ресурсах, перепосты в социальных сетях, телевидение, радио, аннотации «ближнего радиуса действия» показывают, что до непосредственного эстетического контакта с произведением искусства зрителя ведут логически построенные фрагменты одного большого рационального текста в широком смысле. Первоначальная задача текста – проинформировать, привлечь внимание, объяснить цель, постепенно трансформируется в описание, толкование, интерпретацию произведения. Произведение искусства, настроенное на эйдетическое погружение, на созерцание, на поиск внутренних смыслов оказывается встроенным в рационально-познавательную историю. Сознание зрителя, будучи настроенным на волну логоса вступительным словом толкующих искусство текстов, принимается переводить на рациональный язык изначально несводимое к нему искусство, миссия последнего в данном случае остается невыполненной.

Обстоятельства, в которых происходит встреча зрителя с шедеврами мировой живописи, размещенными в постоянных экспозициях Эрмитажа, Лувра, Уффици, в Сикстинской капелле и др. таковы, что зритель не имеет ни малейшей возможности для эйдетического погружения. Посетитель переполненных залов всемирно известных музеев, фактически пробегая мимо экспонатов, вынужден довольствоваться поверхностным знанием об интерьере, предметах ДПИ, живописных полотнах, ему доступен только логос в виде разной степени качества описывающих и интерпретирующих текстов. В условиях жестокого дефицита времени и пространства кураторские и экскурсоводческие усилия направлены только в одну сторону – сооружение языковых конструкций, более или менее обеспечивающих рационально-познавательную функцию логоса, но принципиально не способных помочь эстетическому сближению произведения и зрителя. Да, ощущения без понятий слепы, а понятия без ощущений пусты, познание синтетично, рассудок идет рядом с чувством, но рацио-

нальная подготовка зрителя сосредотачивается на окружающем произведение историко-бытовом контексте, на деталях художественного ремесла и т. п. В результате такой логоцентричной атаки зритель идет по ложному пути субъекта, знающего детали биографии художника, особенности композиции, стилевую классификацию и прочее ничуть не приближаясь к попытке эйдетического погружения/созерцания. Пространства, представляющие произведения искусства, фактически транслируют классическую позитивистскую познавательную матрицу субъект-объектных отношений, в которых субъект (произведение искусства) есть немая, бесправная сущность, попадающая под пристальное внимание рационально мыслящего, просвещенного субъекта. В этой парадигме зритель-субъект прежде всего должен знать для того, чтобы чувствовать.

Нет сомнения в исторической традиции этого логоцентризма, уходящего корнями в позитивизм первой волны. «Произведение искусства, рассматриваемое как факт, находится во взаимосвязи с прочими фактами и обуславливается ими <...> Что представляет собой в действительности искусство как произведение искусства, должно стать ясным из „исчерпывающего объяснения“»³. Стремление позитивизма свести любое познание к естественнонаучным методам – систематизация, доказуемость, причинность привели к тому, что именно рацию, логос в виде слова, знаков, символов вводит зрителя в зону взаимодействия с искусством. Логос продолжает сопровождать зрителя явным образом в виде сопровождающего толкователя (гида, экскурсовода, куратора) внутри пространства трансформируясь в рациональный поток зрительского сознания, непрерывно задающего себе вопросы «что это?», «что автор этим хотел сказать?», т. е. вопросы из рационального арсенала. Эйдетический объект окружен расширяющимся пространством логоса по которому перемещается субъект-зритель. Между зрителем и искусством выстраивается стена «мертвого» знания и в полной мере осознается актуальная задача разрушения этой стены, замены логических процедур познания эйдетическими процедурами погружения в объект.

Феноменологическая редукция – один из способов корректировки зрительского восприятия, переводящей это восприятие из зоны логоса в зону эйдетического. «Метод феноменологической редукции оказывается эффективным способом погружения субъекта в глубины экзистенциальных потенций. Феноменологическое осмысление искусства представляет его как незавершенное произведение, как сумму невыраженного, того, что только хотят сказать»⁴. Строго говоря, проблему развития интуитивного, иррационального в восприятии самых разных объектов в том или ином виде решали и решают некоторые мировоззренческие концепции, религиозные практики, локальные процедуры практического характера, развивающие концентрацию, самопознание и прочее. Надежда на то, что в конкретном практическом приложении именно феноменологический подход принесет положительные результаты основывается на следующих обстоятельствах: феноменология родилась из абсолютно рациональных интенций ее автора Эдмунда Гуссерля, следовательно, она не требует специальной духовной подготовки, знания особых медитативных практик; в отличие от религиозных конструктов феноменология лишена какого-либо налета мистики, оккультизма, способных оттолкнуть атеистически мыслящего зрителя. Феноменологическая критика рационального познания основывается на следующем: «На что опирается познание? – вот что необходимо исследовать прежде всего. Картина, по сути дела, однообразна: радикальная рефлексия по мере погружения в предмет выявляет цепную реакцию бессознательных клише и стереотипов. Познание опирается, во-первых, на опыт, во-вторых, на профессионально усвоенный инструментарий понятий и терминов. В-третьих, оно опирается на мыслительные привычки, свойственные данной эпохе»⁵. Подобная картина как нельзя лучше подходит для критики логоцентризма во взаимодействии зрителя с искусством. Для устранения этой односторонности феноменологический подход предлагает процедуру редукции, которая заключается в самых общих чертах в следующем: «Феноменолог исключает всякую объективную „установку“ и вместе с ней все суждения относительно объективного мира»⁶. Ключевой пункт редукции – воздержание от суждений, беспредпосылочность сознания. «Сознание, по Гуссерлю, представляет собою целостный поток переживаний, в которых воспринимается предмет. Наиболее существенным признаком этого потока является интенциональность – направленность на предмет»⁷. В этом случае осмотр произведения искусства превращается во взаимодействие с ним, субъект-объектные отношения заменяются субъект-субъектными, возникает искомый диалог зрителя и произведения. И. Б. Соколова выделяет «несколько обязательных установок феноменологического анализа:

- актуальность первичного восприятия;
- установка на антропоморфизм текста культуры;
- экзистенциальная глубина произведения открывается через анализ глубинных оснований бытия зрителя и автора;

- незавершенность произведения искусства отрицает необходимость формального подхода;
- интерсубъективность как установка на полисемантический характер текста»⁸.

Исследование самых распространенных форм взаимодействия изобразительного искусства со зрителем в категориях логоса и эйдоса выявляет ярко выраженный логоцентризм коммуникации. Он заключается в рациональной организации взаимодействия, начиная от информирования в СМИ через аннотацию до сопровождения непосредственной встречи зрителя с произведением. Эта неизбежная однобокость (неизбежная как по объективным технологическим причинам, так и в связи со сложившимися организационными стереотипами) размещает объект эстетического восприятия в рациональное поле, генетически неестественное для объекта искусства. Взаимодействие зрителя и объекта искусства имеет своей целью эстетическое познание, что является частью общей системы человеческого познания, что, в свою очередь, является объектом философии знания. Существенный вклад в эту область внесла феноменология и поэтому эстетическое познание можно соотнести с феноменологической редукцией. Ее поэтапное выполнение предлагает способы перехода от логоса к эйдосу посредством исключения предзнания, понятийных клише и стереотипов. Рациональные понятия, бергсоновские «ярлыки», прочно приклеиваются к объектам искусства, скрывая от зрителя свою сущность.

Безусловно, между теоретическим осмыслением такого подхода и его практическим воплощением в виде конкретных презентационных практик находится неотрефлексированное и необработанное пространство. Перед организаторами форм взаимодействия стоит непростая задача «приземления» феноменологических процедур до уровня оперативного использования. Движение в этом направлении можно увидеть, например, в современных технологических формах презентации – кинематографе, телевидении (особенно в той его части, которая не требует дополнительной аргументации, подтверждающей его художественную направленность – телесериалы, развлекательные программы), различного рода шоу. Способностью тотально захватить воображение зрителя не прибегая к рациональным установкам обладают технологии создания виртуальной реальности. Действуя весьма агрессивно кино- и телеэкран доказывают свою способность заставить себя созерцать, эйдетически в себя погружаться. Подобные технологии уже используются в репрезентации шедевров мировой живописи, речь идет о медиапроектах «Босх. Ожившие видения», «Ван Гог. Ожившие полотна», «Фрида Кало. Ожившие полотна» и др. Среди презентаций можно обнаружить менее агрессивные формы, не прибегающие к «силовым» методам воздействия. С 17 июля по 7 ноября 2006 г. в Русском музее прошла полномасштабная выставка «Павел Филонов. Очевидец незримого». «Своеобразный метод художника, воплощенный в непростых для восприятия работах, раскрыт самым неожиданным образом – кураторской смелости хватило на полную трансформацию пространства под Филонова»⁹. Почти полное отсутствие объясняющих, оценивающих, интерпретирующих текстов характерно для перформансов в постановке Г. Ю. Ершова, регулярно проходящих в Музее петербургского авангарда (Дом Матюшина), например, «Мистерия первых» 21 мая 2016 г.

Сознательно или нет организаторы подобных форм репрезентации создают условия для эйдетического погружения. Можно критиковать медиатехнологии за смещение акцентов в пользу внешнего эффекта, за однобокость подачи, но нужно признать – эти формы работают на эйдетическое, а не рациональное восприятие искусства, они работают на раскрытие того, что в нем содержится в связи с его природой¹⁰.

Примечания

¹ Арсланов В. Г. История западного искусствознания XX в.: учеб. пособие для вузов. М.: Акад. проект, 2003. С. 826.

² Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. М.: Акад. проект, 2012. С. 119.

³ Гилберт К., Кун Г. История эстетики: в 2 кн. 2-е изд. М.: Прогресс, 2000. С. 503–504.

⁴ Соколова И. Б. Феноменологический подход к анализу произведений культуры // Культурологические исследования. СПб.: Астерион, 2006. С. 73–75. URL: <http://spbric.org> (дата обращения: 17.02.2017).

⁵ Свасьян К. А. Феноменологическое познание: пропедевтика и критика. М.: Альма Матер: Акад. проект, 2010. С. 48.

⁶ Там же. С. 85.

⁷ Там же. С. 68.

⁸ Соколова И. Б. Указ. соч. С. 74.

⁹ Государственный Русский музей. URL: <http://rsmuseum.ru> (дата обращения: 17.02.2017).

¹⁰ Соколова И. Б. Указ. соч.

А. С. Горбачева

Отражение принципов классических форм японского искусства в аниме-сериале «Мононокэ»

Внимание современного японского искусства к своему прошлому находит отражение во многих областях, в том числе и в анимации. Показательным примером является аниме-сериал «Мононокэ», анализ которого выявляет связь визуальной стилистики сериала и классических форм японского искусства, в частности, гравюры укие-э.

Ключевые слова: аниме, японское искусство, укие-э, Мононокэ

Alexandra S. Gorbacheva

Reflection of principles of classical forms of Japanese art in anime series «Mononoke»

The dedication of contemporary Japanese art to the past is reflected in many areas, including animation. A prime example is the anime series «Mononoke», the analysis of which reveals the relationship of visual style of the series and classical forms of Japanese art, particularly ukiyo-e prints.

Keywords: anime, Japanese art, ukiyo-e, Mononoke

Интерес к прошлому, поиск связей с ним характерны для всей японской культуры: в искусстве разных периодов можно обнаружить как обращение к историческим событиям (иллюстрации к повестям, историческим хроникам¹, изображение исторических персон на гравюрах²), так и следование художественным традициям предыдущих эпох (живопись нихонга³, японская гравюра XX в.⁴). Современному японскому искусству также не чужд поиск связи с предшествующими периодами; многие художники в своем творчестве переосмысливают национальное культурное наследие в самых различных формах: от выставки-переосмысления Сяраку⁵ до современных мастеров гравюры и нихонга⁶.

Большое количество произведений, отсылающих к прошлому, появляется в аниме и манге («Трудная дружба», посвященный русско-японским отношениям⁷; культовый «Босоногий Гэн», иллюстрирующий бомбардировку Хиросимы в 1945 г.⁸). Они различны по уровню исполнения и эстетической составляющей, однако, как и во всей аниме- и манга-индустрии, в исторических проектах появляются авторские произведения, достойные внимания исследователей⁹.

Аниме-сериал «Мононокэ» (モノノ怪, реж. Кэндзи Накамура, 2007), входящий в программный блок авторских проектов noitaminA (блок транслируется с 2005 г. в ночное время, включает сериалы с нестандартными сюжетными и визуальными решениями и не нацелен на массового потребителя¹⁰), отличается от большинства мистическо-исторических сериалов оригинальностью, прежде всего, визуальной составляющей. Сюжет повествует о некоем безымянном торговце лекарствами (Аптекаре), путешествующем по Японии разных эпох и борющемся с мононокэ (物の怪, однако в названии используется упрощенное написаниеモノノ怪) – духами и призраками, пробуждающимися от сильных негативных эмоций. Создание антуража и атмосферы эпохи происходит с использованием приемов классических форм японского искусства, например, гравюр укие-э, живописи школ Кано, суми-э или Ямато-э.

Особенностью сериала, позволяющей рассматривать его с искусствоведческой точки зрения, является необычное анимирование: в «Мононокэ» отсутствует привычная анимация воды, травы или деревьев. Фоны и пейзажи, за редкими исключениями (вроде поезда в последнем цикле серий «Бакэнэко»¹¹ (серии 10–12) или моря в цикле про Умибозу¹² (серии 3–5)) статичны. Анимированы персонажи, детали окружения (двери, некоторые элементы фонов, дым), но даже эта анимация тяготеет к отсутствию резкого быстрого движения. Частым приемом также является смена полностью статичных кадров. В таких случаях зритель воспринимает не анимацию, а некое подобие раскадровки, где каждый кадр может рассматриваться отдельно. В целом, подобный прием не характерен для японской анимации, обычно плавный, и позволяет сместить акцент в восприятии фона с сюжетного (восприятие фона, окружения персонажей только как места действия) на сюжетно-декоративный, когда пейзаж становится не только показателем «дислокации», но и наполняется эстетически.

Для каждой серии, и даже шире – цикла серий (так называемой «арки») характерен определенный набор статичных пейзажных кадров, как будто «застывших», не анимированных; они показыва-

ются на протяжении нескольких секунд, воспринимаются цельно даже во время непосредственного просмотра серии (что позволяет проанализировать их с помощью формального подхода). Подобные кадры повторяются в некоторых сериях до десятка раз; например, в цикле про Бакэнэко – это вид железнодорожного тоннеля, в цикле про дзасики-вараси¹³ (серии 1–2) – вид гостиницы, где происходят сюжетные действия. Зачастую статичными являются именно пейзажные кадры, иллюстрирующие место действия, хотя присутствуют и застывшие кадры с не анимированными персонажами; звук, в том числе и диалоги, при этом продолжает накладываться.

Однако для искусствоведческого взгляда на сериал неанимированные кадры разных типов – одни из основных источников, наглядно иллюстрирующих приемы и принципы классических форм искусства, которые визуальная стилистика «Мононокэ» умышленно копирует. Тем самым создается атмосфера феодальной Японии, что необходимо для более яркого впечатления от просмотра.

Из классических форм искусства наиболее сильна связь сериала с гравюрой укие-э, поскольку даже графичное решение сериала, проявляющееся в подчеркнутой контурности, четкости линии, силуэтности лучше всего соотносится именно с укие-э, как с силографией¹⁴. Изображение в «Мононокэ» хоть и не полностью линейно, но тяготеет к четкому, выразительному контуру. В третьей серии (цикл Умибозу) присутствует «застывший» кадр с изображением порога и гэта у него; все предметы на этом кадре обведены ярким, четким контуром¹⁵. В других сериях постоянно присутствует тонкий контур фигур, моделировка складок, особенно заметные в статичных кадрах. Говорить же о значении линии в японской гравюре не приходится – наряду с цветом, она является главным средством выразительности¹⁶, и преемственность данного принципа в сериале очевидна.

Еще одной особенностью сериала, связывающей его с укие-э, является визуальный эффект, моделирующий фактуру рыхлой бумажной основы; изображение прерывается шероховатостями и небольшими светлыми промежутками (в особенности это заметно на темных кадрах, например, во всем цикле Нуэ¹⁷ (серии 8–9)). Этот эффект – один из наиболее ярких приемов, связывающих «Мононокэ» с укие-э. Бумажная основа у некоторых мастеров гравюры играла художественную роль, когда желтовато-белый фон бумаги использовался в качестве фона или даже части изображения¹⁸. Важность бумаги для укие-э косвенно можно подтвердить и предпочтением японских мастеров самой качественной бумаги¹⁹.

Но главный принцип, заимствованный из укие-э, особенно позднего периода – это характерный яркий локальный цвет, часто подчеркивающийся за счет принципа дополнительных цветов. С помощью него происходит не только декорирование, но и выделение необходимых смыслообразующих элементов, персонажей или вещей как в сериале (выделяющийся на серовато-белом фоне образ Аптекаря, выполненный в ярких красках²⁰, контрастное сочетание ярких фиолетовых, желтых и красных цветов в сюрреалистичном пейзаже с горой²¹), так и в гравюрах²². «Гармония локальных цветовых пятен»²³ является одной из наиболее узнаваемых черт укие-э, создающих объем (светотени в японской гравюре, и, в продолжение, в сериале, не используется), уравнивающих композицию, создающих общее настроение произведения²⁴. В качестве иллюстрации подобной яркости в укие-э можно привести многие работы Куниеси, в том числе триптих «Великая битва между Минамото и Тайра»²⁵, где яркость колорита является одним из главных (наряду с линией и силуэтом) приемов, и каждая часть триптиха имеет свои цветовые акценты.

В работах многих мастеров укие-э (Хиросигэ²⁶, Фуруяма Моромаса²⁷), можно найти специфическое построение пространства, где линейная перспектива дополнительно подчеркивается анфиладой залов, уходящих вдаль за спины героев. Подобное решение несколько раз воспроизводится и в сериале: глубокое пространство чаще всего нарочито подчеркивается анфиладами уходящих вдаль комнат, ширм, этажей и т. д. (особенно это заметно в цикле Умибодзу²⁸). Подобное утрирование позволяет не только создать в аниме нужный эффект присутствия и выдержать привычное современному зрителю пространство, но и сохранить связь с гравюрой и классическим японским искусством в целом. Говорить о прямом заимствовании анфиладного принципа у классических художников не приходится, однако влияние укие-э на подобное нетипичное для аниме-сериалов решение кажется очевидным.

Яркость, декоративность цвета в сериале подчеркивается использованием контрастных орнаментов. Орнаментика – частое явление в японском искусстве в целом: она появляется на одежде (кимоно, оби)²⁹, на ширмах³⁰ и других элементах интерьера и экстерьера³¹, в ДПИ³². В «Мононокэ» орнаментика играет ту же декоративную роль, дополнительно акцентируя богатство обстановки и создавая образ эпохи (циклы Умибодзу и Дзасики-вараси). Кроме того, орнамент иногда анимируется, что дополнительно усиливает его декоративность: показательным примером является анимирование дыма, скручивающегося тонкими линиями в спирали, или фактурных золотых деталей.

Иногда в сериале возникают отсылки к типовым решениям гравюр. Так, в цикле Дзасики-вараси часто появляется пейзажное изображение гостиницы и моста перед ней³³. В подобных случаях мост и вода трактуются схожим образом с изображениями данных мотивов на гравюрах: часто красные, как и в сериале, контрастные мосты, представленные в изометрической перспективе, позволяющей показать конструкцию сооружения; вода контрастного синего или голубого цвета, иногда – сине-голубой градиент³⁴.

Изображение лиц людей в «Мононокэ» также имеет сходство с типовыми изображениями на гравюрах, что особенно заметно в цикле Ноппэра-бо³⁵ (серии 6–7): лицо героини цикла, Оте, похоже на лица красавиц гравюр жанра бидзинга. Небольшой рот, ярко намеченные брови, выделяющиеся глаза и округлый овал лица, данные крупным планом, вызывают у зрителя ассоциации с погрудными портретами мастера бидзинга Китагавы Утомаро³⁶. Определенный типизированный прототип есть и у самих мононокэ: «иконографическим» признаком умибодзу, морского монаха, являются большие морские обитатели, в особенности крабы³⁷; в сериале встреча с ним также сопровождается огромным существом, сложенным из ракушек и членистоногих³⁸. А бакэнэко в последнем цикле³⁹ имеет сильное сходство с ним же на гравюре Куниеси «Бакэнэко» (огромные размеры, непропорциональность головы и тела, некоторая расплывчатость форм)⁴⁰.

Интересно заметить, что каждый цикл серий имеет свои особенности изображения, и наиболее сильно от других отличается цикл Нуэ, где главным источником вдохновения являлась, скорее всего, не только гравюра укие-э (при этом, в отличие от остальных серий, раннего монохромного периода), но и классическая живопись тушью. Отличие стилистики объясняется сюжетно: действия происходят не в городе, а в поместье, а специфика сюжета и изображения одежды намекают на иной временной период (XVII–XVIII вв.). Цветом выделяется только часть деталей, в основном же изображение монохромно и минималистично. На ширмы в поместье, которые часто выступают фоном для персонажей, помещены изображения животных (быка, тигра, слона)⁴¹, выполненные в стилистике, близкой к живописи тушью (например, к работам Ито Дзякутё)⁴². Цикл наиболее богат на пейзажные кадры; пейзаж был одним из любимых для суми-э, китайской живописи тушью, жанров⁴³.

Помимо обозначенных принципов изображения, связанных с классическим японским искусством, использованием его типических черт, в сериале есть несколько конкретных отсылок. В 8 серии (цикл Нуэ)⁴⁴ рассказ персонажа иллюстрируется кадрами, выполненными в стилистике, близкой к ранней японской живописи и, в частности, к иллюстрациям к повести о принце Гэндзи – образы узнаваемы по богатой одежде эпохи Хэйан, упрощенной трактовке лиц⁴⁵. В 6 серии⁴⁶ появляется женский образ, полностью взятый из укие-э с сохранением всех принципов изображения, вплоть до характерной прорисовки лица⁴⁷. В цикле серий Умибодзу повторяющееся изображение горы на ширме на корабле⁴⁸ явно имеет намеренное сходство с известной гравюрой Хокусая «Красная Фудзи»⁴⁹.

Таким образом, влияние классических форм искусства на визуальную составляющую «Мононокэ» неоспоримо. Характер же отсылок позволяет говорить не просто об игре с прошлым, но о заимствовании традиций для передачи визуального образа эпохи, целенаправленном создании культурной отсылки. Это позволяет сделать вывод, что «Мононокэ», даже будучи произведением массового искусства (аниме-сериалом) проявляет преемственность по отношению к классическому японскому искусству и демонстрирует сильную стилистическую связь. С одной стороны, визуальная отсылка меняет отношение зрителя к произведению: продуманность, авторская подача материала, высокий уровень работы над прорисовкой и декорированием позволяет воспринимать сериал как произведение искусства. С другой стороны, отсылка соединяет классическое и современное искусство, демонстрирует преемственность, связь времен и неувядающий интерес японского искусства к своему прошлому.

Примечания

¹ Например, свиток иллюстраций к «Повести о войне годов Хэйдзи», XIII в., Национальный музей Токио.

² Цикл гравюр Утагавы Куниеси «Жизнеописание преданных вассалов», XIX в., ГЭ.

³ См.: Foxwell C. Making modern Japanese-style painting: Kano Hōgai and the search for images. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2015. P. 211.

⁴ См.: Коломиец А. С. Современная гравюра Японии и ее мастера. М.: Изобразит. искусство, 1974. С. 9.

⁵ См.: Государственный музей городской скульптуры: офиц. сайт. URL: <http://gmgs.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁶ Такие как Танака Иссон (работал в стиле нихонга), Ватанабэ Садао и Маэда Масао (современная японская гравюра)

- ⁷ 幕末のスパシーボ, режиссер Сатоси Дэдзаки, 1997.
- ⁸ はだしのゲン, режиссер Мори Мисаки, 1982.
- ⁹ Восприятие анимации как искусства в Японии привело к созданию в 2007 г. специальной премии Японской киноакадемии «Лучший анимационный фильм года» (URL: <http://japan-academy-prize.jp> (дата обращения: 17. 02. 2017)).
- ¹⁰ URL: <http://fujicreative.co.jp> (дата обращения: 17. 02. 2017).
- ¹¹ Бакэнэко – кот-призрак, обладающий сверхъестественными способностями (Foster M. D. The book of Yokai: mysterious creatures of Japanese folklore. Oakland: Univ. of California Press, 2015. P. 213).
- ¹² Умибозу (морской монах) – существо, обитающее в океане и нападающее на корабли (URL: <http://yokai.com> (дата обращения: 17. 02. 2017)).
- ¹³ Дзасики-вараси – дух-домовой (Foster M. D. Op. cit. P. 239).
- ¹⁴ См.: Успенский М. Японская гравюра. СПб.: Аврора, 2004. С. 12.
- ¹⁵ 3 серия, 01:44.
- ¹⁶ См.: Коломиец А. С. Указ. соч. С. 383.
- ¹⁷ Нуэ – японская химера (Foster M. D. Op. cit. P. 194).
- ¹⁸ Например, во многих работах Тотоя Хоккеи («История Камакуры», XIX в., музей Метрополитан).
- ¹⁹ См.: Коломиец А. С. Указ. соч. С. 43.
- ²⁰ 8 серия, 04:12.
- ²¹ 7 серия, 00:03, 21:00.
- ²² Яркий пример: Утагава Кунисеи, «Кикаку», из цикла «Жизнь замечательных людей», 1845, Музей изящных искусств, Бостон.
- ²³ См.: Коломиец А. С. Указ. соч. С. 10.
- ²⁴ Кацусика Хокусай, «Большая волна», из цикла «36 видов Фудзи», 1830-е, Британский музей.
- ²⁵ Утагава Кунисеи, «Битва между родом Минамото и родом Тайра в заливе Акама», 1845, Музей изящных искусств, Бостон.
- ²⁶ Утагава Хиросигэ, «Цветение вишни в Есиваре», 1848–1849, Музей изящных искусств, Бостон.
- ²⁷ Фуруяма Моромаса, «Игра в Новой Есиваре», 1740-е, музей Метрополитан.
- ²⁸ 5 серия, 16:28.
- ²⁹ Примеры орнаментированных кимоно имеются в Токийском национальном музее. Японские орнаментированные ткани XIX в. имеются в и собрании Государственного Эрмитажа.
- ³⁰ Кано Эйтоку, «Китайские львы» XVI в, Музей императорских коллекций в Токио.
- ³¹ Яркий пример: комплекс Никко Тосе-гу.
- ³² В качестве примера можно привести многочисленные чайники и вазы XIX в., хранящиеся в Государственном Эрмитаже.
- ³³ 1 серия, 06:55.
- ³⁴ Утагава Хиросигэ, «Сто знаменитых видов Эдо», лист 76, 1857, Британский музей.
- ³⁵ Ноппэра-бо – «безликий монах» – сверхъестественное существо, днем выглядящее как обычный человек, а по ночам не имеющее лица (URL: <http://yokai.com> (дата обращения: 23. 10. 16)).
- ³⁶ Китагава Утомаро, «Три знаменитые красавицы», 1790-е, Художественный музей Толедо.
- ³⁷ Утагава Кунисеи, «Секреты стратегии», из цикла «Биография Есицунэ», 1853, Британский музей.
- ³⁸ 3 серия, 15:17.
- ³⁹ 11 серия, 10:21.
- ⁴⁰ Утагава Кунисеи, триптих «Бакэнэко», 1835.
- ⁴¹ 8 серия, 05:30.
- ⁴² Дзякютю Ито, Диптих «Слон и кит», XVIII в.
- ⁴³ Это подтверждается многочисленными примерами пейзажа в традиционной техники живописи тушью. Одним из крупнейших мастеров можно назвать Сэсю: «Зимний пейзаж», XV в, Национальный музей Токио.
- ⁴⁴ 8 серия, 12:38.
- ⁴⁵ Например, фрагмент иллюстрации к 39 главе повести. XII в., музей Гото.
- ⁴⁶ 6 серия, 00:05.
- ⁴⁷ Схожую трактовку можно видеть во многих укие-э, например, в эрмитажных образцах: Утагава Кунисада, «Глава 51: Ладья в волнах», 1852, Государственный Эрмитаж.
- ⁴⁸ 5 серия, 19:32.
- ⁴⁹ Кацусика Хокусай, «Победный ветер, ясный день (Красная Фудзи)», 1820–1830-е, Государственный Эрмитаж.

Е. Н. Пухаева

Концептуальное ювелирное искусство: Бруно Мартинацци

Авторское ювелирное искусство Италии многогранно и включает в себя творчество многих школ и отдельных авторов, один из них, пожалуй, наиболее значимый – Бруно Мартинацци, ставший классиком концептуального ювелирного искусства при жизни и внесший большой вклад в его осмысление как теоретик. Работы Мартинацци – результат синтеза наук, искусства, личности и опыта художника, это особый подход, поставивший ювелирное искусство на принципиально новый уровень (можно убрать, если слишком длинно). Проведено исследование и анализ разных периодов творчества художника.

Ключевые слова: концептуализм, авторское ювелирное искусство, авангард, художник-ювелир

Evgeniya N. Pukhaeva

Conceptual jewellery: Bruno Martinazzi

Author's jewelry of Italy versatile and includes a lot of schools and individual artists. One of them and perhaps the most important is Bruno Martinazzi, who has become a classic of conceptual jewellery which has put a meaningful contribution to its conceptualization as a theorist. His works are the result of synthesis of science, art, personality and artist's experience, this is an special approach which has put a jewellery on fundamentally-different level. Study and analysis of artist's creative work.

Keywords: conceptualism, author's jewelry, avant-garde, artist-jeweller

Ювелирное искусство Италии имеет богатую историю, уходящую корнями в античность. Мастера Древнего Рима, владеющие основными техниками обработки металла, опирались в своем искусстве, как на наследие этрусской цивилизации, так и на ювелирные традиции греков, а также других завоеванных народов. С падением Римской империи в середине V в. итальянское ювелирное искусство не исчезает и в эпоху Ренессанса, родиной которого становится именно Италия, демонстрирует высокое мастерство ювелиров, что способствует распространению ювелирного искусства Италии за пределы страны. В XIX в. в Италии появляются прославившиеся на весь мир фирмы Castellani и Giuliano, сумевшие по-своему интерпретировать модный тогда исторический стиль и поставить ювелирное искусство Италии в один ряд с французским, а также обрести последователей. Во второй половине XX в. послевоенная Италия быстро встает на ноги и становится мировым лидером в сфере дизайна, в том числе ювелирного, представленного такими домами, как Bulgari и Buccellati.

На сегодняшний день ювелирное искусство Италии представлено множеством брендов: некоторые из них имеют более чем вековую историю, другие только начали свой творческий путь. Продолжая развивать традиции, заложенные мастерами Ренессанса, обращаясь к античному наследию, современному культурному контексту и другим видам искусства, привнося свежие идеи и трансформируя уже существующие, итальянские ювелиры создали свой выразительный и узнаваемый стиль. Высокий уровень мастерства, богатое культурное наследие страны и репутация бесспорных законодателей ювелирной моды, стали мощным толчком для дальнейшего развития ювелирного искусства Италии, которое на протяжении всей своей истории не знало творческого упадка и продолжает сохранять эти позиции и сегодня. Ведущие ювелирные бренды Италии – Bulgari и Buccellati задают тон в мировой ювелирной моде наряду с ювелирными домами Франции, США, Великобритании и Швейцарии, участвуя в международных выставках, таких, как Basel World, где они ежегодно подтверждают свой статус и репутацию производителей ювелирных изделий высокого качества и безупречного дизайна.

Помимо направления ювелирного искусства, логично продолжающего традиции, созданные предшествующими эпохами, в Италии в 60-х гг. XX в. возникает авторское или авангардное направление, предложившее новый взгляд на ювелирное искусство, на понятие ценности ювелирных изделий, на отношения между автором и его работой. Главной целью «нового ювелирного искусства» стало самовыражение художника путем обращения к самым разным, порой неожиданным и нетипичным для ювелирного дела материалам. Эксперименты с техниками обработки металла – еще одна особенность авторского ювелирного искусства. Мастера начинают обращаться к старым, давно не использовавшимся, техникам. Другой важной чертой авангардного ювелирного искусства является новое отношение к форме, точнее, ее переосмысление – художник выходит за рамки традиций и условностей, используя нестандартные конструктивные решения для наиболее полного раскрытия творческого замысла.

Произведения авторского ювелирного искусства чаще всего представляют собой уникальные вещи, выполненные в единственном экземпляре, имеющие набор стилистических и художественных приемов, характерных для конкретного художника. Такие изделия не предполагают массового тиражирования, порой они вообще не могут быть применены по назначению в качестве украшения для человеческого тела, так как многие из них нефункциональны и представляют собой то, что сейчас получило название «арт-объект». Однако некоторые элементы и идеи этих авторов в адаптированном виде могут быть использованы в массовом производстве.

Феномен итальянского авторского ювелирного искусства сначала привлек внимание лишь отдельных критиков. Со временем новое течение, постепенно освобождавшееся от условностей и традиций, нашло свое место в ювелирном мире. Появляются первые коллекционеры и исследователи (Герберт Хофман, Карл Шольмайер, Гвидо Грегориетти), специальные галереи («Electrum Gallery» в Лондоне, «Galerie am Graben» в Вене, Музей современного ювелирного искусства в Форцхайме, галерея «Ra» в Амстердаме), выставки, фестивали и конкурсы авторского ювелирного искусства. Идея, что украшение может иметь не только декоративную функцию, но и концептуальную составляющую, нашла отклик в Германии, США, Японии и Скандинавских странах, объединив художников из разных концов света, создав новое направление, активно развивающееся и находящее сегодня все новых последователей.

Вторая половина XX в. явилась периодом активной деятельности именитых ювелирных домов, таких, как Buccellati и Bulgari в Италии. Безусловно, качество изделий этих брендов было высоким, они были эстетически привлекательны, однако, подобная продукция не подразумевала какого-либо творческого самовыражения ювелира, не нуждалась в смысловой наполненности, была призвана служить по большей части лишь украшением человеческого тела и костюма. В этом принципиальное отличие авторского ювелирного искусства – оно, помимо украшения, является отражением личности художника, несет в себе некий смысл. Такие изделия призваны подчеркнуть индивидуальность, как автора, так и владельца, быть внешней характеристикой внутреннего мира.

В контексте этих идей появляются первые очаги авторского ювелирного искусства, сначала не обротившие на себя особого внимания, но в скором времени, ставшие полноценной частью ювелирного мира и, вероятно, наиболее интересной и динамично развивающейся его частью.

Авторское ювелирное искусство Италии представлено отдельными школами – группами художников-ювелиров, объединенных одной целью, одним представлением о роли и месте ювелирного искусства в современной культуре (Падуанская, Флорентийская школы), а также отдельными мастерами, не примкнувшими ни к какому направлению или школе. Ярким примером здесь является Бруно Мартинацци, пожалуй, главный на сегодняшний день представитель авторского ювелирного искусства не только Италии¹. Будучи довольно скромным человеком, Мартинацци не устраивал персональных выставок и практически не принимал участия в общих выставках (из-за нежелания создать ситуацию конкуренции между ювелирами), тем не менее, стал известен во всем мире, как гениальный художник². Творчество Бруно Мартинацци – тот редкий случай, когда личность и жизнь художника взаимосвязаны с его искусством, тот случай, когда для понимания произведений автора необходимо исследовать его биографию.

По справедливому замечанию Фрица Фалька, бывшего директора Музея ювелирных украшений в Форцхайме, Бруно Мартинацци можно назвать настоящим гуманистом и своего рода «человеком эпохи Возрождения нашего времени»³. Действительно, Мартинацци, выросший в семье учителей и военных, ясно осознавал необходимость получения образования, которому художник посвятил большую часть своей жизни. Трудно систематизировать данные об образовании Мартинацци, кажется, ему удавалось заниматься несколькими совершенно несвязанными вещами одновременно, преуспевая в каждой из них. Мартинацци, скульптор по первому образованию, также закончил факультет химии и психологии⁴. Мартинацци самостоятельно изучал философию, историю и интересовался физикой. Мастера всегда занимали вопросы человеческой природы, места человека в мире и его взаимодействия с ним, проблемы познания и восприятия. Столь разностороннее развитие личности Мартинацци, несомненно, обогатило его творчество, которое стало ничем иным, как отображением его мыслей и восприятия мира.

Интерес к ювелирному искусству появился у Бруно Мартинацци не сразу, трудно сказать, чем он был вызван, ведь в семье художника ювелиров не было. Скорее всего, это увлечение связано со свойственным ему природным любопытством и тягой к изучению и освоению всего нового. Как бы то ни было, Мартинацци в 1970-х гг. вместе с товарищами по университету создает открытую ювелирную мастерскую, которая, по сути, представляла собой «лабораторию» для экспериментов молодых художников, для многих из которых, как и для Мартинацци, это было своего рода хобби⁵. Начав заниматься ювелирным искусством, художник, ощущая потребность в более глубоком изучении процесса, отправляется во Флоренцию, а затем в Рим, где изучает техники обработки металла, в том числе старинные⁶. Вернувшись в Турин, Мартинацци продолжает заниматься ювелирным искусством и скульптурой. Стоит отметить,

что было бы неправильно воспринимать Мартинацци как скульптора, обратившегося на каком-то этапе своего творчества, к ювелирному делу. Для художника оба эти вида искусства имели равное значение, но сам подход к созданию украшения и скульптуры был различен, т. е., работа в ювелирной мастерской не воспринималась им как работа над скульптурой, только в меньшем размере. Сам автор сравнивает скульптора с Титаном, а ювелира с шаманом или алхимиком, внимательно изучающим свойства материала и создающим, почти магическим путем, из ничего объект искусства. Также художник проводит аналогию между своим отношением к скульптуре и ювелирному искусству и отношением писателя к прозе и поэзии⁷. Восприятие Мартинацци связи между художником и материалом, в данном случае, металлом, тоже можно назвать философским – это спящая сущность, готовая проснуться и обрести форму в руках художника⁸.

Восприятие самого украшения Мартинацци также не ограничивается пониманием его как объекта украшения тела или костюма. Художник стремится вернуть украшению его изначальную функцию, точнее, саму ее суть: украшение должно иметь смысл для владельца, как имели смысл апотропеи в античности, и символизировать нечто ценное для человека, как нательный крест⁹. Однако, понятия смысла и ценности у Мартинацци другие. Смысл украшения в том, чтобы каждый раз вступать в диалог с владельцем, диалог, который должен стать толчком для изменения личности, внутренний мир которой украшение, в конечном счете, и отображает. Этот диалог, опыт, может быть не всегда приятным, в чем-то некомфортным, но всегда эмоционально окрашенным и запоминающимся. Ценности, которые символизируют изделия Мартинацци, находятся на стыке материального и трансцендентного, эмоционального и рационального. Одной из таких ценностей для Мартинацци является процесс познания, символом которого выступает мера, абстрактное понятие, не имеющее физического воплощения, но выраженное в виде метафор в изделиях ювелира¹⁰. В творчестве Мартинацци проблема познания тесно переплетается с мифологией, а именно с мифом о Нарциссе, который является аллегорией познания, границы постижимого и непостижимого и, в то же время, опасности выбора обладания вместо созидания, чреватого потерей личности. Кроме того, Нарцисс в творчестве Мартинацци выступает как метафора меланхолии и современного искусства, в котором нет единства и не существует понятия абсолютной красоты, как это было в античности, которая представляет собой идеал для Мартинацци¹¹. Размышления о природе познания на примере мифа о Нарциссе вылились в серию пластических объектов под названием «Narcisso». Такой глубокий и разносторонний подход, конечно, затрудняет определение Мартинацци только лишь как ювелира, он – художник, творец в самом широком смысле этого слова.

Пожалуй, самыми известными изделиями Мартинацци являются украшения в виде частей человеческого тела – рук, пальцев, губ, глаз и т. д. Вещи, способные вызывать широкий диапазон чувств от восхищения до полного неприятия. Примером такого неоднозначного украшения может служить браслет в виде руки, будто обхватившей запястье, или кольцо в виде пальцев, ухватившихся за фалангу. Для Мартинацци эти изделия не были забавной игрой с эмоциями людей, в первую очередь, эти формы служили поводом для диалога владельца и украшения¹². Так же все эти вещи объединяет тема познания и восприятия, проходящая красной нитью сквозь все творчество Мартинацци. Рука, ладонь – это то, что связывает нас с окружающей действительностью, то, без чего невозможен диалог с миром материи, предметным миром, в котором мы живем. Это также важное средство коммуникации между людьми. Кроме того, рука для художника стала символом силы, направленной на преобразование, создание или разрушение. Мартинацци сравнивает руку с морем – стихией как созидающей, так и деструктивной¹³. Символом напротив спокойного, вдумчивого, пассивного восприятия является глаз, не менее важный орган, связывающий человека с внешним миром, но неспособный воздействовать на него.

Совмещая тему восприятия и чувственности, Мартинацци создает украшения в виде губ, едва соприкасающихся в поцелуе, чуть приоткрытых, изображенных в разных ракурсах. Губы, опять же, могут служить «инструментом» восприятия, но это восприятие имеет другой характер, явно интимный и максимально чувственный. Отношения между людьми также интересовали Мартинацци и эта серия украшений, вероятно, стала неким отражением размышлений художника на данную тему. Есть в творчестве ювелира и другие украшения, наделенные эротическими аллюзиями, например, изображающие женскую грудь, живот, ягодичы, но для Мартинацци на первом месте стояли проблемы телесности, а также возвращения изображения обнаженного тела в искусство, без чего, по мнению художника, его дальнейшее развитие было немислимо.

Нашли отражение в творчестве Мартинацци и точные науки, например, физика. О своем интересе к этой области он рассказывает в письмах к друзьям, где упоминает изучение свойств фотонов, изменения энергии, принципов работы лазера (одна из серий работ Мартинацци получила название «L. A. S. E. R.»). Наиболее важным для него стало соотношение условных нуля и единицы в контексте физики, где 0 – это ничто, а 1 – начало всего¹⁴. Эта мысль, судя по личной переписке, сильно впечатлила художника, и ее иллюстрация, в виде стрелки, направленной в сторону единицы, появляется на украшениях.

Сам процесс создания украшения очень важен для Мартинацци, по его словам, это способ изучения и познания мира, творчество помогает ему понять реальность¹⁵. Художник создает украшение полностью вручную при помощи основных инструментов, многие из которых он изготавливает сам в той же мастерской. Среди множества материалов Мартинацци выбрал золото и никогда не использует драгоценные камни, вообще, все украшения мастера минималистичны и имеют простой силуэт. Можно сказать, они представляют собой носительные скульптуры, в которых главное выразительное средство – объем, а роль акцентов играют свет и тень, выделяющие участки матовой поверхности. Создавая свои лаконичные украшения Мартинацци, владеющий множеством способов обработки металла, применяет техники выколотки и чеканки, которых достаточно для достижения нужного эффекта. Так, используя минимум средств, художник создает украшения, которые представляют собой небольшие произведения искусства, наделенные глубоким смыслом и личными переживаниями автора.

Фигура Бруно Мартинацци стоит отдельно ото всех художников-ювелиров современности. Не подверженный влиянию моды, он создал свой уникальный визуальный язык, с помощью которого художник интерпретирует реальность. Черпая вдохновение во всем, начиная от античной мифологии, до точных наук, ювелир, оперируя минимумом средств, воплощает свои размышления о природе вещей в украшениях, главное назначение которых художник видит в преобразовании внутреннего мира владельца. Все творчество Бруно Мартинацци, продолжающего заниматься искусством и сегодня, представляет собой «поиск спокойствия, равновесия между хаосом эмоций и упорядоченностью разума»¹⁶.

Итак, авторское или авангардное направление в ювелирном искусстве Италии, возникшее во второй половине XX в., на сегодняшний день играет важную роль в формировании итальянского ювелирного искусства. Начиная с 1950-х гг. художники-ювелиры последовательно развивали концепцию нового отношения к материалам, форме, традициям, вопросу ценности ювелирных украшений и их функциям, что, в конце концов, привело к признанию авангардного ювелирного искусства, как к важной части не только мира ювелирного искусства, но и современной культуры вообще. Для этого потребовались многочисленные усилия, которые прилагаются и сейчас, чтобы «все снова и снова пропагандировать новые взгляды на ювелирное искусство, внедрять их в сознание публики и добиваться заслуженного признания новых идей»¹⁷. К главным достижениям художников-ювелиров, можно отнести преодоление многовековой традиции использования в ювелирном искусстве лишь драгоценных материалов и «освобождение» формы изделия, свободная ее интерпретация, не связанная с традиционным представлением о том, как должен выглядеть тот или иной вид украшения. Кроме того, ювелирные изделия перестали быть только лишь элементом украшения костюма или тела, а вновь приобрели смысловую составляющую, несущую в себе некий концепт, заложенный автором. Отсюда вытекает еще одна новация художников-ювелиров: ценность украшения определяется не только стоимостью материалов и количеством времени, потраченным на создание вещи, а в том числе и интеллектуальной ценностью.

Примечания

¹ См.: Casazza O., Zilioli E. M. Martinazzi. Livorno: Sillabe, 2009. P. 17.

² Ibid. P. 17.

³ Falk F. Martinazzi. Stuttgart: Arnoldsche, 1997. P. 11.

⁴ См.: Casazza O., Zilioli E. M. Op. cit. P. 22.

⁵ Ibid. P. 11.

⁶ Ibid. P. 23.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid. P. 13.

⁹ Ibid. P. 22.

¹⁰ Ibid. P. 35.

¹¹ Falk F. Op. cit. P. 35.

¹² Casazza O., Zilioli E. M. Op. cit. P. 18.

¹³ Ibid. P. 65.

¹⁴ Ibid. P. 35.

¹⁵ Ibid. P. 23.

¹⁶ Ibid. P. 19.

¹⁷ Ювелирный авангард: истоки и параллели / под ред. О. А. Федосеенко. СПб.: С.-Петербург. образцов. тип., 2002. С. 22.

К. А. Селюжицкая

Фрактал – искусство?

Понятие фрактала рассматривается с точки зрения точных наук (математика, физика, информатика, медицина, биология) и гуманитарных (культурология, философия, искусствоведение). Исследовано отражение фрактала в современном цифровом искусстве с применением формально-стилистического анализа к фрактальным картинам.

Ключевые слова: фрактал, фрактальное искусство, цифровое искусство, художник-фракталист, манифест фрактального искусства

Kristina A. Selyujitzkaya

Is fractal an art?

The concept of fractal is considered in terms of hard science (mathematics, physics, informatics, medicine and biology) and humanities (culturology, philosophy and art history). The image of fractal reflected in modern digital art and applies art historical formal stylistic analysis to the fractal paintings are examined.

Keywords: fractal, fractal art, digital art, artist-fractal, fractal art manifestos

В самом широком значении фрактал определяется как «структура, состоящая из частей, которые в каком-то смысле подобны целому»¹. Определение фракталу дал в 1975 г. сотрудник научно-исследовательского центра «IBM» французский математик польского происхождения Бенуа Мандельброт. Термин состоит из латинских слов «fragnere» (ломать) и «fractus» (разрывной, дискретный, дробный), также английских «fracture» (разрыв) и «fraction» (дробь), и алгоритм.

Мандельброт разработал новый раздел математики – фрактальную геометрию. Ее отличие от евклидовой заключается в отказе от требования гладкости. Мандельброт обратил внимание на то, что контуры окружающих нас предметов неровны, шершавы, пронизаны трещинами и порами, покрыты сетью морщин, царапин и кракелюр. Таким объектам присущи шероховатость, пористость или раздробленность. Исходя из этого, фрактал проще всего определить как геометрическую форму, содержащую в себе повторяющиеся элементы в любом масштабе². Мандельброт получил престижную премию Вольфа в 1993 г., которая присуждается в Израиле. Формулировка – за «изменение нашего взгляда на мир посредством концепции фрактальной геометрии».

Начиная с XVII в. в европейской математике отдавали предпочтение тексту, а не рисункам/схемам. Визуализировать многократные вычисления было невозможно, потому что требовалось огромное количество итераций, повторения различных математических операций, например, возведение в степень. Это и скучно, и требует большого труда. А вот с появлением машин – компьютеров, проблема ушла. Машинам не тяжело, они не устают и не теряют бдительность и ясность ума. И, как уже упоминалось, Мандельброт работал в IBM и он имел доступ в вычислительным машинам большой мощности. И теперь появилась возможность визуализировать вычисления, условно говоря, «видеть математику».

«Самоподобие, выражающееся в масштабной инвариантности, т. е. в повторении фрактального элемента на разных уровнях (например, масштабах), является принципиальной характеристикой любого фрактального образования. Многие фракталы характеризуются не абсолютной, а относительной степенью подобия»³. Существует три вида фрактального подобия: геометрические, алгебраические и стохастические.

1. Геометрический фрактал (еще их могут называть линейными) – их самоподобие можно увидеть невооруженным глазом. Чаще всего геометрические фракталы имеют вид вложенных структур. «К геометрическим фракталам относятся снежинка Коха, треугольник и ковер Серпинского, Канторова пыль, кривая Пеано, дерево Пифагора и др.»⁴. Е. В. Николаева, автор статей на тему фракталов и книги «Фракталы городской культуры», утверждает, что геометрическая фрактальность часто обнаруживается в городской застройке (концентрические фракталы Москвы или линейные фракталы кварталов Нью-Йорка), в конструкциях архитектурных сооружений, например, фермы Эйфелевой башни, а также в конфигурациях иерархических социально-политических и административных систем (линейная организационная структура)⁵.

2. Алгебраические фракталы получают с помощью нелинейных процессов в n -мерных пространствах. Нелинейные динамические системы обладают несколькими устойчивыми состояниями. Каждое устойчивое состояние или аттрактор обладает определенной областью начальных состояний, из которых система обязательно попадет в рассматриваемые конечные состояния. Из этого следует, что фазовое пространство системы разбивается на области притяжения аттракторов. Таким образом, если фазовым является двумерное пространство, то окрашивая области притяжения различными цветами, можно получить цветовой фазовый портрет этой системы. Изменение алгоритма выбора цвета, позволяет получать сложные фрактальные узоры с многоцветными узорами. Самой большой неожиданностью для математиков стало открытие возможности с помощью примитивных алгоритмов порождать сложные нетривиальные структуры. Классическим примером алгебраического фрактала является множество Мандельброта. Алгебраические фракталы образуются цифровым способом: формула, в которой содержатся комплексные числа и итерационный алгоритм расчета. Конечный результат каждого цикла является начальным значением для расчета последующего. Множество Мандельброта при увеличении изображения демонстрирует внутри себя бесконечное число собственных крохотных копий⁶.

Визуализация алгебраических фракталов лежит в основе цифровой фрактальной живописи. Фрактальность алгебраического типа используется в современной так называемой «органической» архитектуре, в прогнозировании поведения финансовых рынков⁷ и, вероятно, может служить аналитическим инструментом при моделировании социокультурных процессов, считает Николаева⁸.

3. Стохастические фракталы получаются в случае изменения геометрических или алгебраических алгоритмов путем внесения периодических случайных вариаций. В таких случаях имеет место приближенное сходство, которое достаточно хорошо ощутимо. Большинство природных фракталов являются стохастическими фракталами⁹. В живой природе: кораллы, морские звезды и ежи, цветы и растения (брокколи, капуста), кровеносная система и бронхи людей и животных. В неживой природе: снежинки, морозные узоры на оконных стеклах, кристаллы. Стохастическая фрактальность присутствует во многих произведениях «традиционных» искусств (литературе, кинематографе, живописи): так фрактальный анализ даже применяется для определения подлинности живописных абстракций Дж. Поллока¹⁰. Фракталы обнаружили и в музыкальных произведениях. Например, в канонах Баха одна и та же тема играет на фоне самой себя.

В физике фракталы естественным образом возникают при моделировании нелинейных процессов, таких как турбулентное течение жидкости, пламя, облака и т. п. Фракталы используются при моделировании пористых материалов, например, в нефтехимии. В биологии они применяются для моделирования популяций и для описания систем внутренних органов (система кровеносных сосудов). Фракталы широко применяются в компьютерной графике для построения изображений природных объектов, таких как деревья, кусты, горные ландшафты, поверхности морей и т. д.¹¹

Фрактальное искусство существовало неосознанно в нецифровых формах до появления компьютеров – М. Эшер, П. Филонов, М. Чюрленис, С. Дали «Лицо войны». Изображения фрактальных структур можно встретить и на полотнах художников более ранних периодов. Мандельброт, например, указывал на то, что изображения фрактальных структур присутствуют в работе «Потоп» Леонардо да Винчи (в этом нет ничего удивительного, если принять во внимание тот факт, что геометрия естественных объектов имеет фрактальную природу). На базе фракталов построены многие техники и приемы традиционного искусства, например, прием дриппинга Джексона Поллока имеет явный фрактальный характер¹².

Фрактал может быть представлен как рекурсия, «mise en abyme» или принцип матрешки (прекрасный пример – Ян ван Эйк «Портрет четы Арнольфини»), или эффект Дросте. Благодаря завораживающей глубине рекурсии образы, в буквальном смысле разветвляющиеся из фрактальных формул, обладают необыкновенной зрелищностью, открывая взору бездну бесконечности и постнеклассическую гармонию хаоса¹³. Но как бы ни старался художник, он не сможет изобразить то бесчисленное количество итераций, которое присуще фракталам. Наверное, поэтому, развитие фрактал-арта стало возможным лишь благодаря бурному развитию вычислительной техники¹⁴.

В рамках относительно нового цифрового искусства – искусства, создаваемого с использованием компьютера, – существует несколько различных техник и жанров, в том числе фрактальное искусство. Фракталы – это геометрические репрезентации математических формул. Формы фракталов, их цвета и текстуры управляются этими формулами, которые, в свою очередь, управляются художником посредством изменения их параметров.

Современные фрактальные картины создаются с помощью различных программ, таких как Ultra Fractal, Fractal Explorer, Apophysis, Mandelbrot 3D и др. «Готовые программные инструменты

художник-фракталист использует так же, как и живописец прошлых веков использовал кисти и краски»¹⁵. Большинство программ позволяют выбрать алгоритм генерации фрактала, увеличить тот или иной фрагмент изображения, поменять цветовую гамму, редактировать некоторые топологические параметры и сохранять полученное изображение в одном из популярных графических форматов, таких как JPEG, TIFF или PNG, а также хранить параметры генерации конкретного фрактала, что позволяет повторно использовать и модификацию таких фрактальных изображений¹⁶. Многие программы позволяют также вводить собственные формулы, и осуществлять дополнительный контроль, вроде фильтрации полученного изображения. Некоторые пакеты позволяют генерировать фрактальную анимацию¹⁷.

Многие художники стали признанными мастерами в этой области фрактал-арта, их работы печатаются в серьезных изданиях, многие работают в крупных и солидных дизайнерских фирмах. Наиболее известные из них: Linda Allison, Damien M. Jones, Kerry Mitchell, Sylvie Gallet. К этому списку можно причислить еще множество имен: это и David April, Paul Decelle, Nada Kringels, Heather Lamb, George (Xyrus Worx) – один из разработчиков Apophysis 7X, Damien Girodon, Chiara B. и др.¹⁸

Из отечественных авторов можно представить Алексея Ермушева – математика по образованию, выступившего с выставкой «Структурированный Хаос» в галерее ЛЕС, и вошедшего в 2009 г. в число победителей Benoit Mandelbrot Fractal Art Contest 2009, Дмитрия Шахова, Андрея Леушкина (androceus), SBDstroitel, AquaLena, Italija. К сожалению, несмотря на внушительное количество российских мастеров фрактал-арта, мало кто из них действительно широко известен. Ввиду того что, рунет значительно младше мирового сегмента сети, российский фрактал-арт также еще очень молод и находится в самом начале своего развития¹⁹.

Существует манифест фрактального искусства «The Fractal Art Manifesto»²⁰. В программном заявлении говорится, что фрактальное искусство – экспрессивный, творческий процесс, который требует отдачи, усилий и интеллекта. Оно не является полностью компьютеризированным, главный – это человек, художник. Автор манифеста Kerry Mitchell – американский художник-фракталист, авиационный инженер NASA.

Цифровые фрактальные картины можно анализировать классическими искусствоведческими методами, такими как формально-стилистический, сопоставительный, дескриптивный, системно-аналитический анализы. Формат, колорит, планы, иллюзия пространства, фактура, ритм – обо всем этом можно говорить, смотря на фрактальные картины. Художник пользуется любыми средствами художественной выразительности, чтобы проявить себя, свои замыслы, свои мысли и ощущения. Как несколько веков назад художники использовали краски и кисти, так сейчас, в XXI в., художники-фракталисты используют компьютер, программу, мышку или тач-пед, свою фантазию и, благодаря тщательному подбору параметров различных функций, добиваются необходимого и задуманного эффекта, а это и есть творчество.

Открытие фракталов произвело переворот в частных науках, особенно в геометрии, физике, химии, до сих пор находит применение в информационных технологиях, при описании различных явлений – от квантово-механических до биологических и социально-культурных. По мнению современных философов, исследования, связанные с фракталами и детерминированным хаосом меняют представления об окружающем нас мире, особенно о степени определенности и неопределенности мироздания.

Понятие фрактала появилось относительно недавно, 40 лет назад. Если рассматривать с точки зрения стиля в искусстве, он еще совсем младенец. А претендует на звание новой парадигмы²¹ посредством изменения базовой картины «природы вещей». Рожденный на необъятных просторах фрактальной геометрии, он выбрался на свет и стал пробовать себя в других сферах. Сначала в компьютерной графике, физике, химии, биологии. На этом он не остановился, и фрактальные структуры стали различать в архитектурных сооружениях, в живописи. Разросся до размеров Вселенной. Фрактал – структура, состоящая из частей, которые в каком-то смысле подобны целому. Самоподобие и рекурсия – главные характеристики фрактала. Этим он схож с орнаментом²².

Современное фрактальное искусство является ветвью алгоритмического. Построение фрактального рисунка осуществляется по какому-либо алгоритму или путем автоматической генерации изображений при помощи вычислений по конкретным формулам. Каждое фрактальное изображение кажется произведением искусства, но в основе создания всегда чистая математика. Весь наш мир создан с помощью простых формул математики, хотя и напоминает самый невероятный шедевр²³.

Фрактальные картины так же как и классические, написанные привычными нам красками, можно оценивать искусствоведческими методами, используя формально-стилистический анализ.

Ритм, композиция, колорит – все это присуще фрактальным картинам. И производят такие картины яркое впечатление, они кажутся фантастическими и фантазийными. Фрактальные картины – симбиоз математики и искусства.

Примечания

- ¹ Федер Е. Фракталы. М.: Мир, 1991. С. 19.
- ² См.: Данилов А. Ю. Фрактальность // Знание – сила. 1993. № 5. URL: <http://sins.haos.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).
- ³ Николаева Е. В. Цифровое фрактальное искусство: манифестации филос. и худож. смыслов // Мир науки, культуры, образования. 2014. Вып. № 2 (45). С. 326.
- ⁴ Николаева Е. В. К типологии фракталов в теории культуры // Вестн. Адыг. гос. ун-та. 2013. № 1. С. 4.
- ⁵ Там же.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Мандельброт Б., Хадсон Р. Л. (Не) послушные рынки: фрактальная революция в финансах. М.: Вильямс, 2006. С. 226.
- ⁸ Николаева Е. В. К типологии фракталов в теории культуры. С. 15.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Taylor R., Micolich A., Jonas D. Fractal analysis of Pollock's drip paintings // Nature. 1999. Vol. 399. P. 154.
- ¹¹ Фрактал. URL: <https://ru.wikipedia.org> (дата обращения: 17. 02. 2017).
- ¹² Taylor R., Micolich A., Jonas D. Op. cit. P. 204.
- ¹³ Николаева Е. В. Цифровое фрактальное искусство. С. 326.
- ¹⁴ Fraktal-art. URL: <http://m-rush.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).
- ¹⁵ Николаева Е. В. Цифровое фрактальное искусство. С. 326.
- ¹⁶ Генератор фракталов. URL: <https://ru.wikipedia.org> (дата обращения: 17. 02. 2017).
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ См.: Бекман И. М. Фракталы: курс лекций. Лекция 2. Красота фракталов. URL: <http://beckuniver.ucoz.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).
- ¹⁹ Fraktal-art.
- ²⁰ Mitchell K. The Fractal Art Manifesto. URL: <http://kerrymitchellart.com> (дата обращения: 17. 02. 2017).
- ²¹ Николаева Е. В. К типологии фракталов в теории культуры. С. 1.
- ²² См.: Бекман И. М. Фракталы.
- ²³ Шахов Д. В лесах фрактальной графики // Компью Арт. 2012. № 12; 2013. № 1–2. URL: <http://compuart.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

М. А. Сергеев

Трансформации визуального образа в моде начала XXI в.

Прослежены трансформации визуального образа в контексте коллекций одежды дизайнеров Санкт-Петербурга. Выявлены особенности «петербургского стиля» в одежде. Рассмотрено развитие модного пространства города и влияние глобализации на развитие культуры потребления.

Ключевые слова: петербургский стиль, модельеры, мода, визуальный образ

Maxim A. Sergeev

Transformation of visual image in fashion of early 21st century

The transformation of the visual image in the context of collections of Saint Petersburg designers is traced. Peculiarities of the «Petersburg Style» in clothes are shown. The development of the fashion space of the city and the impact of globalization on the development of a culture of consumption are depicted.

Keywords: Saint Petersburg style, designers, fashion, visual image

Петербургский стиль всегда был особенным в дизайне одежды. Развитие культуры модного потребления влияет на трансформацию визуального образа. С конца 1990 гг. в Санкт-Петербурге начинает формироваться культура потребления, которая позволяет раскрыться петербургским дизайнерам. Открываются площадки, это дает возможность получить доступ к новым клиентам, а также возможность заявить о себе молодым дизайнерам. Все это способствовало формированию петербургского стиля, как более современного, но при этом он сохраняет собственную уникальность.

В 1990-е гг. модное пространство Санкт-Петербурга имело лишь несколько категорий дизайнеров, которые были на слуху в обществе. Категории сформированы по их особенностям, которые прослеживаются в коллекциях – это форма, линии, стиль, крой, настроение. К категории графичности относятся: Т. Котегова, Л. Кисленко. Используют исторические направления в костюме: Л. Погорецкая, А. Овчинникова, С. Лопаткин, Н. Бибикина, И. Челышев. Минималисты: О. Бирюков, К. Смирнова. Романтическое настроение прослеживается у Я. Чамалиди, Е. Бадмаевой, Н. Меклер. Использование авангардных направлений у Т. Парфенова, В. Бухинник. Деконструктивный крой используют Е. Малыгина, Т. Дьякова, А. Боровикова. Эти дизайнеры начали свою деятельность около 20 лет назад. Основная целевая аудитория дизайнеров 1990-х гг. являлась элита Санкт-Петербурга.

В 1995 г. появляется молодежный конкурс «Адмиралтейская игла», создается компания «Дефиле на Неве» в целях популяризации отечественной моды и развития fashion-индустрии в России. С 2005 г. начинается отсчет – одно из главных fashion событий России и в Санкт-Петербурге, представляющее новые иностранные дизайнерские имена каждый сезон (в апреле и октябре) Международный Фестиваль «Модный десант». В 2010 г. начинается существование Международная Неделя Моды в Санкт-Петербурге (Aurora Fashion week Russia). На этих площадках начинают появляться новые имена дизайнеров, которые подтверждают свою значимость каждый год, тем самым вписывая очень важную страницу в историю развития петербургской индустрии моды, заявив о себе в начале 2000-х гг. Минималисты: Леонид Алексеев, Ася Когель. Графичность линий проявляется как основная черта у Полина Радсон. Провокационность и яркость цветов читаются в коллекциях Кати Андержановой, Ия Йоц. Романтичность образа и настроение в коллекциях Наталии Солдатовой. Постоянное использование элементов исторического костюма наблюдается у А. Киаби. Работа с мехами в классическом стиле – Марина Морозова.

Рассмотрим индивидуальные особенности и трансформацию визуального образа в коллекциях одежды Санкт-петербургских дизайнеров, которые укоренились в fashion-пространстве Санкт-Петербурга. Выберем для каждой категории представителя. К особенностям графичности отнесем Т. Котегову, использует исторические направления – Л. Погорецкая, деконструктивист – Е. Малыгина (Pigostani), минималист О. Бирюков, романтическое направление – Е. Бадмаева. Изучим трансформацию визуального образа у каждого представителя выявленных категорий. Возьмем за объект исследования вечернее платье.

Работы Елены Бадмаевой относятся к категории романтического направления. Модели Елены Бадмаевой практичны, удобны, легко сочетаются в разнообразном ансамбле и являются примером

хорошего вкуса. Романтизм, актуальность, элегантность, легкость, «новая буржуазность» в сочетании с изяществом силуэта, чистотой линий и практичностью¹. Ансамбль из коллекции весна-лето 2006 г.², ткани: шифон, шелк, линия талия занижена, V-образный вырез, цвет черный. Длинна – выше середины бедра. Рукав 4/4. Образ романтический, сексуальный. Силуэт полуприлегающий. В коллекции весна-лето 2007 г.³ силуэт становится А-образной формы, рукав 2/4. Цвет белый, в нижней части платья рисунок, вырез трапецевидной формы, посередине бант, манжеты на рукавах, длина – выше середины бедра. Образ романтический, кукольный. Коллекция весна-лето 2009 г.⁴ продолжает тенденции прошлых годов – силуэт остается А-образной формы. Цвет меняется на светло серый рисунок в виде цветочного принта остается. Появляются динамичные элементы внизу платья в виде воланов, задающие движение. Сверху возле плеча появляется крупный декоративный элемент в виде розы, ворот имеет форму щель, рукав отсутствует. Трансформация визуального образа хорошо видна в коллекции весна-лето 2013 г.⁵ Платье в пол со шлейфом, силуэт прилегающий, линия талии подчеркивается ремнем, рукав становится 4/4. В нижней части платья появляется большой принт в виде изображения религиозного сюжета в манере живописи эпохи Ренессанса.

Олег Бирюков относится к категории минималистов. Общий стиль Бирюкова можно охарактеризовать словами сдержанный и лаконичный. Моделям свойственен интеллектуальный шик и аскетизм. Олег Бирюков умышленно не стремится к украшательству и излишествам, он достигает результата точным кроем, качественными материалами и высоким уровнем исполнения. В коллекции весна-лето 2004 г.⁶ силуэт платья прилегающий, имеет рисунок в диагональную полоску, цвета яркие интенсивные: бирюзовый, коричневый, охровый, салатовый. Ворот-стойка в виде щели, линия плеч приспущена, длина ниже колена, нижняя часть платья динамична. В коллекции весна-лето 2005 г.⁷ цвет платья черный, длина платья трансформируется, уходит ниже середины голени. Ткань плотная, в виде декоративного элемента завязка светло серого цвета. Вырез ворота – щель. Линия плеча прямоугольная, силуэт остается полуприлегающим, рукав исчезает. Явные изменения платье видны в коллекции весна-лето 2007 г.⁸ Силуэт становится А-образной формы. Цвет белый с черными вставками на плечах. Появляется рисунок в виде крупных черных кругов. Динамичность в движении. Без рукавов. Без талии. Длинна платья становится ниже колена. Платье из коллекции осень зима 2013–2014 г.⁹ А-образной формы. Длина рукава 2/4, цвет черный. Спереди в середине вертикально молния.

Марка *pirosmani* – дизайнер Елена Малыгина, основанная в 1999 г., в настоящий момент является одной из самых популярных в Санкт-Петербурге. Многие по праву считают ее новой волной российской фэшн-индустрии. Особенность – деконструктивный крой. В коллекции весна-лето 2006 г.¹⁰ ансамбль несет в себе исторический мотив. Цвета: оттенки коричневого бордо разной глубины, силуэт прилегающий, на талии – шелковый пояс. Ткани: органза, бархат. Рукав 4/4, манжет, ворот V-образной формы. Платье из коллекции весна-лето 2009 г.¹¹ трансформируется, становится закрытым, крой усложняется. Сшито из кусков расположенных в разных направлениях, рукав 2/4, цвет черный, подол асимметричный. Под платьем в ансамбле штаны, прилегающие к телу. Этнический стиль народов Кавказа. В коллекции весна-лето 2013 г.¹² видны изменения силуэта платья, он становится прилегающим. Линии асимметричные. Длина выше середины бедра. Появляются новые сочетания контрастных фактур: блестящей и матовой. Ворот стойка, открытые плечи, статичное. Внедряется визуальный эффект – движение тканей. Проявляется в настроении образа сексуальность. Коллекция весна-лето 2014 г.¹³ удивляет изменением визуального образа, платье состоит из двух частей верхней и нижней. Цвета: синий; белый. Имеет статичную форму. Появляются элементы в виде метаморфозных форм (сюрреализм). Открываются части тела: живот; плечи. Нижняя часть имеет пластичную, перетекающую, статичную форму. Длинна платья трансформируется до середины бедра. Линия платья в низу имеет волнообразную форму.

Лариса Погарецкая любит естественные цвета и природные материалы, избегает резких контрастов и столкновений красок, предпочитая тонкие нюансы фактур и оттенков. Дизайнер лепит форму, как скульптор, и обращается с материалами удивительно свободно, является представителем исторического направления. Она драпирует фигуру, наслаивая ткани, создавая изысканные силуэты и вызывая множество разнообразных ассоциаций. Сложный крой, драпировки, воланы, отлетные детали создают необычную игру света и тени. Как обычно, Лариса Погарецкая работает со сложной цветовой гаммой в тафте, бархате, трикотаже, хлопке, льне. В коллекции весна-лето 2003 г.¹⁴ платье имеет А-образную форму, крой сложный, цвет коричневый. Платье на бретельках, имеет сложную драпировку по спирали вокруг тела, напоминает античные драпировки в одежде на римских статуях, длина до пола, оно динамичное, тяжелое. Яркие изменения видны в платье из коллекции весна-лето 2004 г.¹⁵ Верх черного цвета, нижняя часть белого. Плечи открытые, бретель-

ки, драпировка на груди, силуэт прилегающий. Внизу подъюбник из кринолина, объемной формы из драпировок. Подол платья и подъюбника спереди короче, задняя часть длиннее. В платье из коллекции весна-лето 2006 г.¹⁶ силуэт остается А-образной формы, цвет серый, ткань струящаяся, крой ассиметричный. Появляется драпировка на заниженной линии талии с левой стороны, на бедрах запах. Визуальный образ передает загадочное настроение, это проявляется в динамичности линий. Платье выполнено в историческом стиле. Визуальный образ в коллекции весна-лето 2009 г.¹⁷ меняется, силуэт А-образной формы. Верхняя часть собрана в драпировку с подхватом на талии в виде резинки. Нижняя часть платья драпированная. Край платья спереди выше середины бедра, задняя часть уходит в пол. Цвет серый. Появляется декоративный элемент в виде розы.

Татьяна Котегова относится к категории графичности. Особенности ее стиля являются чистота линий кроя, свобода движения, изысканность и рафинированность. Она придерживается основ петербургского стиля. Основные цвета, которые она использует в своих коллекциях: коричневый, черный, бежевый, серый. В коллекции весна-лето 2003 г.¹⁸ – силуэт платья полуприлегающей формы, заниженная линия талии на бедрах, цвет черный, рисунок клетка, спереди вырез до талии, пуговицы. Формы графичные. Длина платья до щиколотки, накладные карманы на уровне чуть выше колена. Платье из коллекции весна-лето 2008 г.¹⁹ трансформируется: А-образной силуэт, цвет черный. Появляется новое сочетание двух текстур тканей, блестящей и матовой. Ткани струящиеся к низу, ворот – стойка, на груди вырез рубашечного типа на пуговицах, плечи открытые. Графичные линии, верх статичный, низ динамичный. Противоположно меняется образ в коллекции весна-лето 2014 г.²⁰ Силуэт платья становится прямоугольной формы, без талии. Цвет белый, ткань атлас. Платье на уровне бедер разделено на две части: нижняя часть – плиссировка, ворот овальной, плечо реглан. На линии талии накладные карманы. Графичные линии, полуприлегающий силуэт.

Рассматривая возможности дизайнеров Санкт-Петербурга можно сказать, что основное пространство коллекции происходит в рамках показа-презентации, интернет ресурсах (сайт); бутиках и шоу-румах. На основе анализа групп выявленных выше по основным признакам можно рассмотреть трансформацию визуального образа, в романтической группе меняется длина платья, сексуальность уходит на второй план. Цвета – от черного к светлым оттенкам. Форма платья становится более А-образного силуэта. Появляется рисунок, украшения в виде цветов. Длинный подол и принт в виде изображения религиозного сюжета в манере живописи эпохи Ренессанса. В минималистичной группе силуэт меняется от прилегающего до свободного. Цвета переходят от ярких оттенков к монохромным: черному и белому. Динамичность постепенно уходит в статичность форм. Длина платья меняется от середины колена до середины голени. Появляется молния в виде функционального элемента. В деконструктивной группе: крой сложный, А-образный силуэт, меняется стилистические мотивы от исторического направления, этнического стиля к элементам авангарда. Линия длины платья поднимается вверх до середины колена. От эффекта закрытости платье переходит к сексуальности. Появляются элементы открытого тела. Цвета становятся контрастными в сочетаниях. В группе исторического направления силуэт А-образной формы. Количество цветов от трех оттенков постепенно трансформируется к одному. От статичных форм переходит к динамичным, ткани выбираются более струящиеся. Драпировка от объема переходит в воздушность. Категория графичности – мы видим, что на всех моделях видны сходные черты – это А-образный силуэт, одинаковая длина, линии динамичные, появляется плиссировка и накладные карманы, элементы, в виде чалмы и перчаток. Стиль 1920–1930-х гг.

Петербургский стиль в основном построен с учетом этноспецифики, традиционного семиокода, специфический способ кроя и пошива одежда. Он выступает как антитезис процессу глобализации, имеет следы историзма, графичности, романтичности, минимализма и деконструктивности. Интеллигентность, утонченность, текстурность предает ему особый флер. Появление различных fashion-пространств, таких как «Дефиле на Неве», «Адмиралтейская игла», «Модный десант» и Международная Неделя Моды Aurora fashion week Russia, способствовало увеличению культуры модного потребления, дает возможность утверждения позиций дизайнеров Санкт-Петербурга в восточноевропейском fashion-пространстве. Это привело к расширению целевых аудиторий и новых культурных ориентиров. Увеличение возможностей информационного поля привело к тому, что дизайнеры стали более активно использовать современные направления моды для создания коллекций. Ретроспективизм активно проявляется у всех дизайнеров. Условно направление делится на две основные тенденции: обращение к костюму глобальных исторических эпох (античность, средние века) и использование мотивов костюма различных десятилетий XX в. В некоторых случаях ретроспективные течения объединяются и пересекаются, придавая привычным силуэтам и формам новые значения и помещая их в иной контекст²¹. Активно используются мотивы восточной культуры.

В целом можно отметить, что дизайнеры придерживаются своего стиля или концепции. Это отличает их от дизайнеров евро-американской fashion-арены, подчеркивает их индивидуальность. У молодого поколения дизайнеров чаще проявляется влияние западных тенденций. Часто для большей эффективности воздействия на своего потребителя используется театрализованность. Дефиле давно стало действием сродни театральному зрелищу, соответствующий антураж, окружение с определенным смысловым наполнением²².

Либерализация телекоммуникаций, компьютерные технологии и виртуальная реальность привели к стремительному распространению и развитию новой возможности моды «необычайно быстро отражать все общественные процессы, даже те, что зарождаются в очень ограниченной сфере»²³. Мировые тенденции, которые занимают ведущее место для создания коллекций у евро-американских дизайнеров, ныне актуальны и в коллекциях Санкт-Петербургских дизайнеров. Особенно это касается этнотенденций, которые становятся интересны социуму не только как часть традиционной культуры, но как инструмент выживания в мире современном, как особенная конфигурация отношений человека и природы²⁴. Петербургский стиль не уходит на второстепенный план, показы становятся более театрализованными, превращая fashion-пространство в перформанс.

Примечания

¹ Елена Бадмаева: модный дом: офиц. сайт. URL: <http://badmaeva.com> (дата обращения: 17. 02. 2017).

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Дефиле на Неве: офиц. группа Вконтакте. URL: (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Pirosmeni: офиц. сайт. URL: <http://pirosmeni.info> (дата обращения: 17. 02. 2017).

¹⁴ Дефиле на Неве.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Татьяна Котегова: офиц. сайт. URL: <http://kotegova.com> (дата обращения: 17. 02. 2017).

¹⁹ Дефиле на Неве.

²⁰ Там же.

²¹ Ретроспективизм, или Откуда берутся идеи современной моды: лекция. URL: <http://fashionpeople.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

²² Арутюнян Ю. И. «Я милого узнаю по походке»: подиумный шаг в контексте исследования техник тела // Вестн. СПбГУКИ. 2015. № 1 (22). С. 53.

²³ Lipovetsky G. L'empire de l'éphémère: la mode et son destin dans les sociétés modernes. Paris: Gallimard, 1987. P. 150.

²⁴ Демшина А. Ю. Динамика этнического направления в дизайне в ситуации глобализации культуры: на примере соврем. моды // Изв. Урал. гос. ун-та. 2010. № 5 (84). С. 71.

К. Е. Шведова

Скандинавская мода: традиции и современность

Статья посвящена традициям и современности в скандинавской моде. В статье рассматривается разнообразие скандинавской моды, представлены особенности дизайна костюма современных домов мод. Также в статье рассматривается влияние традиций скандинавского народного костюма на творчество современных модельеров.

Ключевые слова: скандинавская мода, скандинавский стиль, скандинавские модельеры, скандинавские дизайнеры, этномода

Kira E. Shvedova

Scandinavian fashion: tradition and contemporary

Article is addressed to Scandinavian fashion in traditional and contemporary context. The article reviews diversity of Scandinavian fashion, presents peculiarities of clothes of modern fashion houses. Also the article reviews the influence of traditional Scandinavian folk costume on creativity of contemporary designers.

Keywords: Scandinavian fashion, Scandinavian style, Scandinavian designers, ethnofashion

В последнее время мы все чаще слышим о скандинавской моде, о скандинавском стиле. «Мода теснейшим образом связана со всем, что происходит в социальной, экономической, культурной и даже политической жизни общества»¹. Возросшая в наши дни популярность скандинавской моды, связана с экономическим кризисом в мире – потребительская способность снизилась, значит, в приоритете вещи, которые можно использовать долгое время – функциональные, качественные, комбинаторные. Такой подход к выбору вещей часто характеризуют как «рациональный выбор», а к создателям «рациональных вещей» уже традиционно относят дизайнеров и модельеров Дании, Норвегии и Швеции, которые представляют функциональную одежду высокого качества. На самобытность и «рациональность» в их творчестве повлияли этнические, исторические и религиозные особенности скандинавского региона. Ведущие европейские Дома моды, такие как, например, Dolce & Gabbana, Max Mara, также используют в своих коллекциях элементы, заимствованные из народной скандинавской одежды.

Страны Скандинавии, до конца XIX в. были аграрными странами в виду ряда особенностей – географических, экономических, исторических, политических, что послужило достижению высокого уровня развития крестьянской художественной культуры. Норвегия славилась ткачеством, вышивкой, вязанием, кружевоплетением. Пользовались популярностью шведские вышивки, которые выполнялись тремя способами: крестом, гладью, стебельным швом. Вязание, ковроделие, вышивка в Дании достигли значительного развития. Мастерницы Финляндии славились декоративным ткачеством и многоцветной вышивкой крестом. Возникший в XIX в. национальный романтизм, развил интерес к крестьянской культуре, сделав популярным и модным народный костюм. Традиционно скандинавская одежда имеет универсальный крой – вещи сконструированы симметрично и не перегружены деталями, усложняющими внешний вид изделия.

Скандинавы, в основном, традиционно исповедуют лютеранство, которое предполагает умеренность во всех сферах жизни. Идеалами протестантизма являются терпение, труд и скромность. Такие жизненные принципы не могли не отразиться на одежде. Ценность вещи была в ее практичности и удобстве в носке. Одежду, выполненную из качественных, преимущественно натуральных тканей, можно носить несколько сезонов подряд и при этом она будет прекрасно выглядеть. Скандинавия, по сравнению с другими странами Европы, богатый регион, но при этом там не культивируется роскошь. «Скандинавский стиль принципиально не приемлет гламура с его напыщенностью и излишествами. Он относится к этническим стилям, в нем сохраняется много элементов национальных костюмов жителей Скандинавии, а в них нет ничего лишнего»².

Национальный менталитет, религиозные взгляды людей и природно-климатические особенности региона послужили предпосылкой к появлению в скандинавском стиле такого направления, как минимализм. Истоки зарождения минимализма относятся к началу XX в., когда на первый план была выдвинута функциональность. «Минимализм и аскетизм в одежде всегда захватывали первые позиции, как реакция на неумные злоупотребления роскошью и богатством, которые, в свою очередь, являются предвестниками кризиса, как экономического, так и социокультурного»³. Как направление в искусстве, минимализм

окончательно сложился к середине XX в. Впервые этот термин прозвучал в статье британского философа и искусствоведа Ричарда Уолхейма в 1965 г. Немецкий архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ сформулировал главный принцип минимализма: «Меньше значит больше», сделав эти слова девизом минимализма.

Минималистический стиль в одежде произошел от одноименного стиля в декоративном искусстве в сочетании с конструктивизмом. Отличительные черты скандинавского минимализма – простота кроя одежды, плавность линий и лаконичность силуэта. Многослойность – еще одна особенность скандинавского стиля. Хотя это и звучит странно в контексте минимализма, но многослойность, помимо своей основной функции, является основой сочетаемости вещей. Еще одна из особенностей этого направления – цветовая палитра. Преобладают монохромные цвета, нейтральные цветовые оттенки. Это могут быть пастельные тона, могут быть «благородные» цвета – синий, зеленый, кирпичный, винный, бордовый или «практичные» цвета – черный, коричневый. Наверное, единственный яркий цвет, активно используемый в модной палитре скандинавских модельеров – красный, и то, чаще всего, в бордовом варианте. Скандинавскому стилю не свойственны смелые и контрастные цветовые сочетания. Одежда выполнена в спокойной и гармоничной цветовой гамме. Такое предпочтение сложилось исторически, на выбор цветовой палитры оказал влияние характер народа. Спокойному, внешне не эмоциональному, рассудительному жителю северных стран, чужды яркие, насыщенные цвета.

Мир скандинавской моды ассоциируется с такими брендами, как Acne, Cos, Cheap Monday, Day birger et Mikkelsen, Dr. Denim, J. Linberg, Monki, H&M, Flippa K, Marimekko, Ida Klamborn, Samuji, Tiger of Sweden, Wood Wood, в коллекциях которых преобладают элементы минимализма.

Датская марка Day birger et Mikkelsen представляет типичный скандинавский стиль в своей осенне-зимней коллекции 2016 г. Приглушенные, пастельные тона, простота силуэта, минимум украшений, все, что относится к классическому минимализму. В осенне-зимней коллекции шведского бренда Ida Klamborn можно увидеть элементы одежды или аксессуары ярких, кислотных цветов, но это скорее исключение из правил.

Сегодня человечество все больше заботится об экологии, о состоянии окружающей среды. Скандинавский «эко-дизайн» направлен не только на охрану природы, но и на ее восстановление. Вещи в скандинавском стиле производятся исключительно из натуральных материалов – лен, хлопок, шерсть, шелк. Для скандинавского минимализма характерна экологичность используемых материалов. Большое внимание скандинавы уделяют качеству вещей, ведь для них показатель хорошей одежды – это ее долгий срок жизни. Правда, вещи для зимнего периода могут создаваться из ненатуральных тканей, но высокий уровень развития технологий производства, позволяет создавать вещи, которые отвечают всем критериям и нормам, в которых человек себя чувствует комфортно и безопасно. Например, в марках H&M и Lindeх можно найти одежду из полиэстра. Хотя, это скорее правило массового производства, но не правило скандинавского стиля. Вещи из базового гардероба H&M шьют из натуральных тканей и продаются они по достаточно доступным ценам. Интересную коллекцию одежды, призванную привлечь внимание к защите редких животных, представили H&M с WWF (Всемирным фондом дикой природы). Вещи, изготовленные из экологически чистых материалов, украшены изображениями животных, нуждающихся в защите: тигра, панды, снежного барса, белого медведя. Коллекция выполнена в нейтральной цветовой гамме, в которой преобладают белый, бежевый, серый и синий цвета. Некоторые модели украшены слоганами «Roar for wildlife», «Protect my habitat» и «Let's go wild». Часть выручки от продажи пойдет на работу по защите видов, исчезающих из-за разрушения естественной среды их обитания, загрязнения воды и воздуха, климатических изменений.

Весьма ощутимо в скандинавском стиле влияние спорта. Скандинавы первыми представили микс из высокотехнологичных тканей, спортивных вещей и классического кроя, например, кроссовки и пальто. Такое сочетание «несочетаемого» до сих пор пользуется популярностью. Новая коллекция финской марки Miin демонстрирует такие комбинации. Одежда скандинавского стиля не имеет лишних элементов, ей свойственны непринужденность, комфорт, простота и универсальность.

Вязаные вещи это своего рода бренд Скандинавии. К традиционному скандинавскому ассортименту относят – вязаные свитера, юбки, варежки, гетры, шапочки и шарфики. Все эти вещи можно носить практически каждый день. Вязаные свитера в скандинавском стиле сейчас очень популярны. Прототипом скандинавских свитеров является свитер из долины Сетесдаль, которая находится на юге Норвегии. Такой свитер вязали из овечьей шерсти вкруговую, за счет чего изделие получалось не только теплым, но и прочным. Орнамент для каждой местности был свой. Норвежские свитера были двухцветными – синий с белым, белый с красным, белый с черным. Орнамент располагался в верхней части. Целесообразность такого фасона заключается в том, что нижнюю часть, которая чаще всего быстрее приходит в негодность, можно отрезать и довязать. История свитеров из финской общины Korsnäs уходит в XIX в. Традиционно их вязали из ниток трех цветов: красного, белого и зеленого. Внизу свитера, на кайме вывязывался узор

из танцующих девушек. Позже появились различные вариации в виде человечков или произвольных узоров. Изначально такие свитера считались праздничной мужской одеждой. Со временем мужчины стали носить их каждый день, а потом их начали надевать и женщины.

Сейчас, в современном мире, скандинавские свитера стали визитной карточкой Скандинавии. Традиционные снежинки, олени, ромбы разной величины, выполненные в контрастной по отношению к основному тону одежды, украшают одежду северных жителей. А. А. Васильев, рассуждая о скандинавской моде, отмечает: «В одежде для них самое главное – это скромность и удобство, а также свитера ручной вязки. Это знаменитые норвежские свитера, выполненные в теплых тонах, свитера с карельских островов, исландские вязаные вещи, вещи отделанные мехом, лен»⁴.

В ассортимент известных скандинавских брендов – H&M, Acne, By Malene Birger – входят свитера с традиционным скандинавским орнаментом. Скандинавские дизайнеры, учитывая, что сейчас в моде смешение стилей, предлагают носить с теплым вязаным свитером легкую шифоновую или шелковую юбку. Характерным для скандинавских свитеров является использование натуральных материалов, простота кроя и традиционный орнамент, как правило, состоящий из этнических узоров народов Норвегии, Дании, Финляндии, Швеции.

Огромная популярность скандинавского орнамента позволила дизайнерам не ограничиваться традиционным ассортиментом одежды. Сейчас в коллекциях можно встретить платья, брюки, юбки, а также нижнее белье, боди, корсеты и шорты с традиционным рисунком. Помимо вязаных вещей с орнаментом скандинавский стиль представляют теплые меховые изделия. Это полушубки, дубленки, меховые жилеты, головные уборы.

Минимализм скандинавского стиля созвучен с принципами стиля Casual. Эти два стиля объединяет стремление к созданию максимально комфортных, практичных, качественных и универсальных вещей. Casual – это не только особенные вещи, но и особенный подход к их носке. Элементы одежды, составляющие базу скандинавского стиля, используются и в гардеробе Casual. Шведские, датские, норвежские и финские дизайнеры быстро завоевывают международный рынок моды. Уже упомянутые бренды Acne, Cos, Cheap Monday, Day birger et Mikkelsen, Dr. Denim, J. Linberg, Monki, H&M, Flippa K, Marimekko, Ida Klamborn, Samuji, Tiger of Sweden, Wood Wood представляют актуальную моду, особенно casual и минимализм, в чем скандинавские дизайнеры быстро набирают силу. Показателен факт, что в лондонском Somerset House в рамках London Fashion Week прошла выставка группы скандинавских дизайнеров, которая была вполне успешна.

Одним из лидирующих сегодня брендов является компания Acne. Ее основатели – Джонни Йоханссон и Томас Скогинг. Изначально они привлекли внимание мировой моды своими джинсами. Сейчас Acne кроме джинсов и простых брюк выпускают платья, рубашки, пальто – эффектное сочетание грубого материала и нежного силуэта.

J. Lindeberg была основана в 1996 г. бывшим директором по маркетингу джинсовой марки Diesel Йоханом Линдебергом. В 2002 г. появилась первая лыжная коллекция бренда, в которой выступал знаменитый шведский лыжник Йон Олссон. Йохан Линдеберг покинул пост креативного директора марки в 2007 г. Сегодня руководство компании J. Lindeberg, придерживаясь спортивных традиций, продолжает активно развиваться. философии идеального баланса: элегантности без традиционности, богемности без бесечности, артистичности без снобизма, прогрессивности без футуристичности, индивидуальности без элитарности.

Компанию «Cheap Monday» основали в 2000 г. Орьян Андерссон и Адам Фриберг. Компания привлекла внимание крупной фирмы «H & M», которая в итоге, в 2008 г., купила молодой бренд. Сегодня логотип «Cheap Monday», изображающий череп, можно увидеть на одежде во многих магазинах мира. Нынешней дизайнер компании Анн-Софи Бак сторонница северного колорита, в своих моделях она отдает предпочтение серому, потертому черному, бежевому цветам.

Tiger of Sweden была основана 1903 г. в шведском городе Уддевалла портными Маркусом Шварманом и Хьялмар Нордстромом. Это классический бренд мужской одежды. Ее основой стали костюмы для молодых и модных людей, выделяющихся в городской толпе. Бренд выпускает одежду, обувь и очки. Tiger of Sweden состоит из трех основных направлений: мужская, женская и коллекции джинсов.

Датский бренд Fønnesbech основал Андерс Фønнесбеч в середине XIX в. Модный дом Fønnesbech просуществовал до 1970 г., а в 2014 г. произошел перезапуск семейного дела, которым занялась Селина Фønнесбеч Таргалски. Концепция бренда включает внимание к истории костюма, инновационный подход и заботу об окружающей среде. Осенне-зимняя компания 2016 г. бренда Fønnesbech представляет элегантные силуэты и сдержанные цвета.

Норвежский бренд Cathrine Hammel ведет свою историю с 1992 г. Катрин Хаммель работает в скандинавской манере минимализма и природной натуральности материалов. Дизайнеры

компании ставят акцент на трикотажной и шерстяной повседневной одежде в традиционной северной гамме.

Редактор моды шведского журнала Hemma и автор Dazed Digital Дэвид Хелквист считает, что «скандинавский дизайн базируется на здравом смысле, что не переключается с идеей так называемой высокой моды. Это удобная одежда, которая прослужит долго»⁵.

Сейчас набирают популярность такие дизайнерские дома, как Fifth Avenue Shoe Repair, Whyred. Шведы ценят ручную работу и основатели марки Fifth Avenue Shoe Repair дали название в честь старейшей обувной мастерской в Лондоне. Дизайнеры Астрид Ольссон и Ли Коттер в своих моделях используют только черный, серый и белый цвета. Благодаря различным драпировкам и комбинируя цвета, создают одежду, напоминающую японские оригами.

Сегодня все чаще и чаще к модной обуви причисляют традиционную народную обувь, к числу которой относятся, например, унты. Эти теплые сапоги из оленьего меха часто делают с пушистыми голенищами. Такая обувь прекрасно согревает в самый сильный мороз. Унты давно уже стали популярны не только в скандинавских странах. Они удачно сочетаются не только с дубленками и полушубками, но и с пуховиками. Кожаные сапоги на удобной плоской подошве целесообразнее носить в более теплую погоду. Они выполнены, как правило, из мягкой кожи и представлены, преимущественно, натуральными цветами – черным, коричневым или бежевым. Принципиальной позицией скандинавского стиля является натуральность и практичность, поэтому обувь выполняется из натуральных материалов. Правда, в последнее время, под давлением Движения Зеленых, натуральную кожу и мех стали заменять на искусственные. Но все-таки, когда речь заходит о традиционной удобной обуви, кожа удерживает свои позиции. Популярными уже долгое время остаются вязаные сапожки с традиционным орнаментом в виде снежинок и оленей. Вместо голенища часто используются вязаные гетры с таким же рисунком. Для скандинавской обуви характерным является минимум декоративных деталей. В качестве украшения часто применяется опушка из натурального меха или отделка кожей. Иногда меховые помпоны или кисточки из кожи.

Особенно интересен скандинавский дизайн в современном ювелирном искусстве. Украшения из серебра традиционны для Скандинавии, массивные ожерелья геометрической формы дошли до нас из далеких времен. Подобные украшения являлись амулетами, наделяющими человека силой, умом, красотой или служили оберегами – выполняли защитную функцию и отпугивали злых духов. Сейчас подобные украшения в этническом стиле, выполненные из серебра, являются одной из составляющих скандинавского направления в ювелирном искусстве. Еще одно направление – использование изделий из дерева, кожи, камня. Подвески с кистями, выполненные из кожи, деревянные бусы, плетеные браслеты замечательно гармонируют с традиционным орнаментом на одежде. Этнические узоры, натуральные материалы и простота без излишеств является основой для украшений в скандинавском стиле.

Среди аксессуаров, дополняющих образ, сумки выступают одним из значительных элементов. Скандинавского стилю присущи сумки, которые можно носить как на плече, так и перекинутых через плечо. Вязаные сумки, украшенные орнаментом, также прекрасно олицетворяют скандинавский стиль.

Скандинавский стиль неизменно напоминает о живой связи поколений и времен. Приверженность природной аутентичности, местные обычаи, экологичность, самобытность присутствуют в скандинавском стиле явно и очевидно. «Этнотенденции становятся интересны социуму не только как часть традиционной культуры, но как инструмент выживания в мире современном, как особенная конфигурация отношений человека и природы»⁶. Для скандинавского стиля характерен интерес к народным традициям и в то же время присуща попытка найти новые творческие идеи. Так, например, популярность во всем мире скандинавского свитера с орнаментом, предоставила дизайнерам и модельерам возможность для экспериментов при создании новых коллекций. Скандинавская мода привлекает тем, что в ней сочетаются ультрасовременная мода и исконные национальные традиции: простота, элегантность, практичность, рациональные формы. Таким образом, в одном жизненном пространстве органично сосуществуют самые разные течения – минимализм, Casual, эко-направление. Этим и характеризуется самобытность скандинавского стиля.

Примечания

¹ Васильев А. А. Русская мода: 150 лет в фотографиях. М.: Слово/Slovo, 2009. С. 6.

² URL: <http://ladykiss.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

³ Демшина А. Ю. Мода в контексте визуальной культуры: вторая половина XX – начало XXI в. СПб.: Астерион, 2009. С. 20.

⁴ URL: <http://svportal.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁵ URL: <http://wonderzine.com> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁶ Демшина А. Ю. Динамика этнического направления в дизайне в ситуации глобализации культуры: на примере современной моды // Изв. Урал. гос. ун-та, 2010. № 5 (84). С. 71–78.

Е. В. Заровнятных

Гламур как культурный феномен и модный тренд

Мода как транслятор ценностей эпохи имеет более широкое значение для науки, чем просто смена временно господствующих стилей в какой-либо области культуры и эстетики. В наши дни целый сектор мировой экономики ориентирован на так называемую «индустрию моды», что выражается в массовом производстве и потреблении разнообразных товаров от аксессуаров до гаджетов и автомобилей. Проблема массового потребления сопряжена с идеями гедонизма, культа вещи, накопительства, что в визуальном контексте находит свое отражение в особом эстетическом феномене, именуемом «гламуром».

Ключевые слова: мода, гламур, культурный феномен, роскошь, гедонизм, потребление

Evgeny V. Zarovnyatnykh

Glamour as a cultural phenomenon and fashion trend

Fashion as a conductor of ideals of a certain epoch has a wider value for science than just changing styles in any culture and aesthetics. In our days the big sector of the world economy is focused on the fashion industry. This is reflected in the mass production and consumption of various products from accessories to gadgets and cars. The problem of mass consumption is linked with concepts of hedonism, luxury and hoarding. Aesthetically it found expression in a special phenomenon called glamour.

Keywords: fashion, glamour, cultural phenomenon, luxury, hedonism, consumption

Костюмы европейских жителей до Нового времени формировались по принципу соответствия, т. е. человек одевался так, как полагалось одеваться представителю его круга или социального класса. Ломбардского ремесленника можно было легко отличить от венецианского купца, немецкого крестьянина от голландского нотариуса. С началом XIX в., в силу определенных политических и социальных изменений, у людей появляется возможность выглядеть не «как положено», а «как хотелось бы». Костюм отчасти начинает утрачивать свою идентификационную функцию и приобретает черты театральности, теперь под ним может скрываться не тот, кто есть, а тот, кто хочет казаться тем или иным персонажем. Костюм помогает создать образ, проявить индивидуальность или наоборот скрыть ее под маской того, что позднее будет названо «имиджем».

На волне новой эпохи возникает и феномен гламура как совокупности эстетических и поведенческих норм, обеспечивающих внешний эффект роскоши, блеска и великолепия. Термин «glamour» распространился в английском языке благодаря Вальтеру Скотту, который использовал его в своей поэме «Песнь последнего менестреля» для обозначения волшебной силы, преобразующей обычных людей в великолепных дам и господ¹. Позднее термин теряет коннотацию сверхъестественного, подразумевая только лишь внешний вид.

В 1789–1799 гг. под лозунгом «Liberté, Égalité, Fraternité» свершается Великая французская революция. Происходит крах прежнего мироустройства, упраздняется монархия, переопределяется социальная структура, на смену аристократической элите приходит новая – буржуазная. Именно буржуазия, в чьих руках теперь оказывается власть, перенимает (а порой и гиперболизирует) внешнюю яркость, помпезность, присущую ранее аристократии, дворянству, монаршим особам и их фаворитам. Придя к власти, нувориши из низших сословий стали копировать внешнюю сторону аристократической эстетики. Обрушилась монополия дворянства на изысканность и роскошь, социальный класс, недавно находящийся на нижних ступенях, теперь обретает экономическую свободу и стремится утвердиться в глазах окружающих за счет публичного афиширования своих приобретенных материальных благ. Мода, костюмы, аксессуары, ювелирные изделия, предметы интерьера становятся средствами для достижения цели, атрибутикой демонстрации превосходства и инструментами самоутверждения. Согласно схеме Г. Дж. Блюмера, буржуазную эстетику гламура можно классифицировать как средство внешней поддельной идентификации людей, занимающих низкое положение в социальной иерархии, с более высокостатусной группой².

Некоторые исследователи причисляют гламур к вневременным явлениям, указывая на культ роскоши и богатства, присущий многим правителям от древнеегипетских фараонов до Людовика XIV, однако большинство склонны считать моментом зарождения гламура начало XIX в., стартовавшего с эпохи правления Наполеона I Бонапарта. Гламур вырос на почве социальных отношений,

эгалитарных идей, равенства перед законом, утвержденным вышеупомянутым девизом, второе слово которого подразумевает, что «все граждане равны перед ним (законом. – Е. З.) и поэтому имеют равный доступ ко всем постам, публичным должностям и занятиям»³. Гламур не существует без зрителя, и следовательно требует размывания социальных границ. Двор Людовика XIV был изолирован от общества не только идеологически, но и территориально. Королевская резиденция в Версале подчеркивала пропасть между монаршей семьей и остальными слоями общества. При дворе царила жесткая система норм поведения, правила этикета не были нигде записаны и передавались только по наследству, следовательно придворными могли стать только особы аристократического происхождения. Блеск двора лишь отталкивал простой люд и никак не мог провоцировать подражание, копирование или заимствование. Подобное устройство просуществовало вплоть до времени правления Марии-Антуанетты, которое закончилось в годы Французской революции. С приходом к власти Наполеона, резиденция возвращается в Париж, во дворец Тюильри, что способствует более тесному сосуществованию элиты и низов; появляется понятие, названное позднее «социальным лифтом», теперь придворным может стать мещанин, а предметы роскоши легко приобрести за деньги. С ростом мегаполисов усиливалась и коммуникация между социальными классами. Театры, парки, бульвары, пассажи служили площадками, куда люди приходили на других посмотреть и себя показать. Желание внешне соответствовать облику знатных особ, при такой коммуникации, провоцировало подражание и имитацию у представителей низших классов.

Для аристократов прежних эпох великолепие являлось естественной и неотъемлемой привилегией, теперь же оно стало способом возмещения недостатков наследственных качеств, возможностью завладеть воображением аудитории. «Быть, как царственная особа, казаться ею» – эта идея стала центральной для новой эстетики – эстетики гламура, – пришедшей на смену предыдущему пониманию визуального образа.

С развитием технологий и становлением индустриального общества изысканность перестала являться чем-то исключительным. Если раньше обладание роскошью было свойством личностей значительных, то индустриализация помогла «простому» человеку казаться столь же неотразимым, путем приобретения специальной атрибутики (предметов одежды, украшений), которая вовсе и не обязана быть исключительной роскошью, ей достаточно просто имитировать эту роскошь, визуально репрезентировать ее. «Ты знаешь, как много внешний блеск добавляет в глазах общества к блеску чина или даже к личным качествам»⁴, – писала мать Наполеона своему сыну. Соответственно для индивида, не обладающего ни чином, ни личными качествами, рецепт самоутверждения в глазах других сводится к демонстрации «внешнего блеска», являющегося, по сути, не более чем маской или театральным костюмом.

Если в XIX столетии гламур зародился как феномен, то в XX в. он уже был поставлен на рельсы пропаганды и коммерциализации. Производственные магнаты наращивали мощности, а индустрия рекламы предлагала обывателю различные способы побега от реальности, превращения Золушки в прекрасную принцессу. Культивируется идея возможности достижения социального превосходства через потребление, что приводит к появлению у человека потребительских потребностей, именуемых Гербертом Маркузе «репрессивными» (или ложными). Известно, что любой член капиталистического общества имеет право обладать имуществом в неограниченном количестве, отсюда у экономического аппарата появляется возможность манипулировать людскими потребностями, спекулируя на системе имущественных прав. Происходит утрата человеком интеллектуальной свободы, идет навязывание особых социальных интересов, гибнет индивидуальная мысль, поглощенная в настоящее время средствами массовой коммуникации. Люди начинают имитировать образы, транслируемые рекламой, речь наполняется терминологией из глянцевого журналов, происходит трансплантация сфабрикованных интересов в индивидуальное сознание, поэтому «большинство преобладающих потребностей (расслабляться, развлекаться, потреблять и вести себя в соответствии с рекламными образцами, любить и ненавидеть то, что любят и ненавидят другие) принадлежат именно к этой категории ложных потребностей»⁵.

Индустрия шоу-бизнеса, пресса, реклама демонстрируют потребителю общество успешных и красивых людей, предлагая в это же время конкретные рецепты, как через потребление стать более ярким и гламурным. Рынок через рекламу и СМИ возвращает культуру потребления, рисуя иллюзии достижения успеха и счастья. Косметика, одежда, бижутерия, гаджеты и др. способны, якобы, нивелировать возрастные, физические, социальные ограничения, а порой даже расширить права и возможности. Гламурный облик придает носителю уверенности в себе и дарит временную «эйфорию в условиях несчастья»⁶. Задача гламура – вызвать зависть и восхищение, конституировать симулякр богатства, всеобщести, красоты и успеха; создать атмосферу праздности и

шика. Коммерческое общество наделяет гламур идеей доступности: теперь каждый может стать ярче и великолепнее. Появляются категории, основанные на принципе оксюморона: «роскошная дешевизна», «доступная элитарность», «демократичная эксклюзивность». Ширпотреб наделяется внешним блеском, бижутерия имитирует бриллианты, предметы одежды производятся по законам эстетики китча. Обложки глянцевого журналов, видеоклипы, рекламные ролики рисуют гедонистические идеалы, провоцируя появление у зрителя ложных потребностей. Гламур является коммерческим товаром, а его потребители – мечтателями о богатстве и высоком социальном статусе. Коммерческое буржуазное общество присвоило эстетику аристократии и выставило ее на рынок, превратив в средство манипуляции. Идея финансового соревнования и обязательного афиширования материальных ценностей пронизывает всю культуру потребления и находит визуальное выражение в эстетике гламура, которая опосредуется через предметы фабричного производства с семиотическим значением атрибутов успеха и достатка.

В 1938 г. вышла книга голливудской актрисы Салли Лебел под названием «Гламур и как его достичь»⁷. Задача автора состояла в том, чтобы дать понять читательницам, что гламурного облика можно добиться в реальности, не будучи звездой кинематографа, так влиявшего в те времена на аудиторию. В 1930-е гг. голливудский стиль изобилует натуральными мехами, блестящими тканями, ярким макияжем, откровенными платьями, формирующими образы роковых женщин, представленных героинями ролей Греты Гарбо, Марлен Дитрих, Риты Хейворт. Не случайно именно эти имена упоминаются в известной песне Мадонны *Vogue*, в видеоклипе на которую танцоры имитируют своими движениями позы фотомоделей с обложек одноименного журнала. Интересно, что на MTV Video Music Awards 1990 г. в «живом» исполнении песни использовались пышные декорации и костюмы в стиле Марии-Антуанетты – жертвы Французской революции и предтечи светских львиц наполеоновской эпохи, – что проводит параллель между буржуазным шиком начала XIX в., Голливудом 1930-х гг. и глянцевым блеском и поп-культурой 1990-х гг.

В начале 1990-х гг. в России происходят радикальные политические изменения: переход к рыночной экономике, формирование капиталистического общества. На этой почве рождается новый социальный класс, получивший название «новые русские». Это люди, сколотившие большие состояния на волне случившихся реформ. Часть советской номенклатуры теряет свои позиции, а на их места заступает новая элита, представители которой совсем недавно были подпольными фарцовщиками. Происходит явление подобное смене правящих верхов во времена Французской революции. Новые русские демонстративно выставляют напоказ предметы материального достатка. В моду входит малиновый пиджак, из кармана которого зачастую, как бы невзначай, может торчать пачка долларовых банкнот. Массивные золотые цепи на шее поверх одежды, увесистые перстни-печатки, мобильные телефоны, считавшиеся до начала XXI в. предметами роскоши. Гламур новых русских подхватывается поп-культурой, получив выражение в ироничной форме в творчестве таких коллективов как «Дискоотека-авария» и «Мурзилки International».

Подобное преобразование роскоши в гламур случилось в США в 1970-е гг., когда афроамериканцы постепенно перестают считаться третьим сословием и начинают получать равные с «белыми» права. Члены гетто, которым недавно запрещалось свободно занимать места в общественном транспорте, теперь становятся звездами сцены и телеэкранов. Превращение рабов в королей выразилось в характерных деталях: яркие цвета, переливающиеся ткани, блески, боа, меха, кожа рептилий, перстни и серьги с драгоценными камнями или имитирующими их. Подобная эстетика характерна для музыкантов фанк и хип-хоп направлений: Бутси Коллинз, Джордж Клинтон, Run DMC. Зачастую среди реп-музыкантов внешний блеск сочетается со спортивным стилем. Спорт становится модным трендом, здоровый образ жизни – модным стандартом; спортивное тело сегодня содержит коннотацию успешной карьеры и социальной состоятельности. Таким образом, сам спортивный стиль уже может считаться средством демонстрации собственного превосходства, а с добавлением элементов роскоши превращается в настоящий «спортивный гламур». Яркими представителями данного стиля можно назвать Снуп Дога и Мисси Эллиот, являющихся не только его носителями, но и обладателями собственных линий по производству одежды⁸.

В искусстве высокой моды нередко создавались чувственные женские образы с выраженным эротизмом и вульгарным макияжем, моделей одевали в платья из ярких тканей с рюшами и воланами, глубокими декольте и длинными вырезами. Женская сексуальность как средство воздействия на мужскую безусловный половой рефлекс занимает особое место в маркетинговых стратегиях модной индустрии. В 1973 г. Тьерри Мюглер выпускает коллекцию с акцентом на «гиперженственность» в противовес лорановскому унисексу. Минимум одежды и максимум косметики как признак отчаявшейся женщины всегда присущ гламуру. В 1990-е гг. Мюглер выводит на подиум супермо-

делей 1960-х гг., чем ознаменует интерес к женщинам более зрелого возраста, более опытным в сексуальном плане и способным тратить на дорогостоящие предметы гардероба.

В 1965 г. немецкая супермодель Верушка появилась на обложке журнала «Vogue», в огромных серьгах из облегченного пластика марки «KJL» (Кеннет Джей Лейн – крупнейший американский дизайнер бижутерии), вследствие чего вплоть до конца 1970-х гг. установилась мода на массивные украшения, имитирующие драгоценные металлы и теперь ставшие доступными любой моднице. С древности обладание золотом, в особенности в качестве украшений, считалось привилегией состоятельных особ, но с появлением бижутерии за схожей формой кроется совершенно иное содержание; попадая на игровую площадку моды привычные культурные коды обретают совершенно другой подтекст.

Кристиан Лакруа – автор усложненных платьев в стиле неobarocco – также стал одним из дизайнеров, приложившим руку к тенденции раскрепощения у женщин. Он подчеркивает женскую талию и грудь, умело комбинирует цвета, использует крупные серьги, декоративные цветы, массивные браслеты, вышивки искусственным жемчугом, банты из разноцветных тесемок, броши внушительных размеров и сложных конструкций с деталями из хрусталя. Сквозь созданные им силуэты часто проглядывают гламурные образы Голливуда времен Мэрилин Монро. А. А. Васильев называет стиль Лакруа отражением величественной гигантомании Византии⁹, где апофеоз роскоши являлся неотъемлемым элементом культа василевса.

Настоящим королем гламура стал итальянский модельер Джанни Версаче, покоривший своим стилем сначала Милан, а потом и весь мир. Он всегда стремился возвысить гламур до уровня искусства, часто прибегая к организации собственных выставок в крупнейших музеях мира. Он создавал преимущественно элитарные коллекции, недоступные широкому потребителю. У Версаче одевались принцесса Диана, Мадонна, Принс и Элтон Джон, а известные манекенщицы Наоми Кэмпбелл, Линда Евангелиста, Клаудиа Шиффер и Надя Ауэрман благодаря ему стали называться «супермоделями». Версаче в своем творчестве сделал акцент на яркие цвета, дорогие ткани, сексапильность, зрелищность и роскошь. Страсть к излишествах, чувственность, граничащая с похотливостью, делали его стиль провокационным и дерзким. Создавая изысканные туалеты, он заставлял их кричать о высоком статусе и шикарной жизни их обладателей. «Сам же дизайнер утверждал, что создаваемые им подчеркнуты сексуальные образы обязаны своим появлением преувеличенной пышности рядов проституток, приходивших в магазин его матери-портнихи в Реджо-Калабрии»¹⁰. Сочетания золота и кожи, шелка и страза усиливали эффект театральности от его тщательно срежиссированных показов. ореол гламура вокруг Версаче разрастался также благодаря распространению в СМИ сведений о его частной жизни: демонстративное пристрастие к материальным ценностям, вечеринки со звездами шоу-бизнеса на его роскошной вилле, гомосексуальные отношения, связи с супермоделями. Сегодня имя Версаче стало именем нарицательным, а вещи, выпускаемые под его маркой – показателем статуса и достатка.

Часто пишут, что Версаче руководствовался высказыванием О. Уайльда на предмет того, что успеху сопутствует излишество. Любопытно, что у того же автора в известном романе («Портрет Дориана Грея») главный герой в итоге погибает и физически, и духовно по причине того, что когда-то в молодости вдохновился мыслями лорда Генри – проповедника идей нового гедонизма.

Примечания

¹ Гандл С. Гламур / пер. с англ., под ред. А. Красниковой. М.: Новое лит. обозрение, 2011. 384 с.

² Демшина А. Ю. Мода в контексте визуальной культуры.

³ Декларация прав человека и гражданина. Ст. 14. 26 авг. 1789 г. URL: <http://gumer.info> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁴ Цит. по: Гандл С. Указ. соч.

⁵ Маркузе Г. Одномерный человек / пер. с англ. А. А. Юдина. М.: Акт: Ермак 2003. URL: <http://gtmarket.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

⁶ Там же.

⁷ Конева А. В. Рецепция гламура в постсоветском социальном воображении // Вестн. СамГУ. 2012. № 8/1 (99).

⁸ Демшина А. Ю. Мода в контексте визуальной культуры. 191 с.

⁹ Васильев А. А. Этюды о моде и стиле. М.: Альпина нон-фикшн: Глагол, 2008. 559 с.

¹⁰ Гандл С. Указ. соч.

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ • SOCIO-CULTURAL ACTIVITY

УДК 379.83-055.5/.7

К. И. Бакунович

Партнерские связи как фактор инновационного развития зон семейного досуга в торгово-развлекательных центрах

Рассмотрены особенности организации и ключевые функции рекреационных зон семейного досуга в торгово-развлекательных центрах. Выявлены тенденции и перспективы развития рекреационных зон через формирование партнерских связей в индустрии досуга. Определены уровни взаимодействия в социокультурном пространстве как фактор инновационного развития зон семейного досуга.

Ключевые слова: социокультурное партнерство, рекреационные зоны, инновационное развитие, индустрия досуга, уровни взаимодействия, функции рекреационных зон

Kristina I. Bakunovich

Partnership as factor in development of family entertainment zones in malls

The article describes the features of the organization and the key functions of recreational zones of family entertainment in the shopping malls. Also were determined tendencies and prospects of development of recreational areas through the formation of partnerships in the leisure industry. Defined levels of interaction in the social and cultural area as the factor of innovative development of family entertainment zones.

Keywords: social and cultural partnership, recreational zone, innovative development, leisure industry, interaction levels, features recreational zones

Сегодня в различных исследованиях индустрии досуга подчеркивается значимая мысль о том, что именно культура накапливает позитивные явления в различных областях, позволяя переводить слабые стороны в сильные. Формирование социокультурного партнерства бизнеса и государства, коллаборация организаций в сфере досуга с экономическими субъектами позволяет преобразовать городскую среду, развивать и привлекать инвестиции в индустрию досуга, увеличивать возможности для расширения рабочего пространства, решать конфликты и социально-экономические вопросы в рамках данного процесса. Идеи, ориентированные на вовлечение потока желающих отдохнуть и развлечься, осуществляются разными способами. Один из них – это создание комплексных зон рекреаций. Наряду с этим приобретает актуальность продвижение важнейших объектов досуговых интересов семьи (парки активного отдыха в рекреационной зоне).

Специфика организации рекреационных зон в торгово-развлекательных центрах (ТРЦ) заключается в том, что современные развлекательные центры осуществляют комплексный и дифференцированный подходы к организации досуговой деятельности, создаются специализированные площадки для семейного досуга, которые могут посещать большое количество человек.

Данная форма досуга представляет собой не только один вид активного отдыха, но и определенное многообразие различных досуговых занятий. Детские парки и игровые комплексы предназначены для игр, развлечений, занятий активным видом деятельности и физической культурой, культурно-просветительных занятий¹. Целью рекреационной зоны семейного досуга является создание условий для содержательного и активного отдыха жителей города. Современные зоны развлечений выполняют целый ряд функций:

- рекреационную функцию, которая концентрируется на восстановлении и развитии физических сил человека;
- коммуникативную функцию, реализующая потребность человека в общении и непрерывном информационном взаимодействии;
- творческую функцию, которая позволяет развивать и использовать творческий потенциал всех участников процесса;
- компенсационную функцию, помогающую преодолеть человеку физическую и психическую усталость;

- стабилизирующую функцию, которая формирует позитивные эмоции и психическое равновесие человека;

- просветительскую функцию, которая дает возможность приобрести и укрепить новые знания о мире и культуре в результате ярких впечатлений.

В Санкт-Петербурге, как одном из крупнейших центров стремительного развития индустрии развлечений, большое внимание уделяется зонам семейного досуга. На сегодняшний день к популярным зонам рекреации, расположенным в ТРЦ, можно отнести такие организации, как AngryBirds ActivityPark, MazaPark, GorillaPark и др. В общем положении арендаторов торговых объектов Санкт-Петербурга около 7% занимают развлекательные структуры. Эксперты в области коммерческой недвижимости отмечают, что взаимодействие торговых площадок и рекреационных зон положительно влияет на развитие ТРЦ. В 2016 г. на долю развлекательных площадок в ТРК Петербурга приходится 25% от общей доли развлечений². Парки активного отдыха как субъекты индустрии досуга создают особую социокультурную среду для личности, в условиях которой происходит трудовая и общественная активность, отмечается работоспособность и высокая творческая самоотдача, а так же наблюдается психологический комфорт.

Потребность в отдыхе и рекреации жителей города активно поддерживается и желанием владельцев бизнес-структур в расширении индустрии досуга. Что касается государственного участия в данном процессе, то отмечается тенденция формирования действенного механизма регулирования социокультурных отношений, направленного на достижение разумного взаимодействия субъектов в рамках данных отношений, способствующего устойчивому развитию общества и индустрии досуга³. Развитие разнообразных форм досуга неосуществимы без такого сотрудничества, которое способно активизировать инновационные подходы в развитии деятельности парков активного отдыха.

Новое время определило актуальную тенденцию: организация, укрепление и сохранение взаимодействия с большим количеством субъектов социокультурной реальности: участниками, партнерами, государственными органами, поставщиками ресурсов, общественными организациями и с конкурентами. Высоких результатов добиваются те организации, которые содействуют развитию деловых отношений со всеми субъектами социально-культурной сферы⁴.

Партнерство в культуре представляет собой определенную совокупность действий, направленных на объединение деятельности и обеспечение удовлетворения культурных потребностей всех сторон взаимодействия, в основе которого находится социальная справедливость, право и ответственность.

Раскрывая возможные партнерские связи в рамках развития рекреационных зон, у организаторов появляются несколько направлений для действий:

- партнерские связи выступают как стратегическая задача развития организации, как правильно, в начале ее становления в индустрии досуга;

- возможность расширения партнерских связей с администрацией ТРЦ для плодотворного сотрудничества и совместного продвижения имиджа развлекательного центра;

- формирование линейной взаимосвязи между организациями, находящимися в одном развлекательном центре, но осуществляющими деятельность в другой сфере;

- партнерские связи в рамках проектной деятельности организации выступают как инструмент повышения конкурентоспособности в сфере развлечений и рекреации.

Накопленный опыт взаимодействия организаций культуры с различными субъектами внешней среды позволяет раскрыть четыре уровня такого взаимодействия, которые проявляются и в организациях индустрии досуга:

- манипулятивный уровень, где происходит внедрение разнообразных средств для продвижения проекта, а так же управление сознанием и поведением потенциальных посетителей рекреационных зон.

- информационный уровень, где основой является распространение точной и проверенной информации о деятельности организации, в основном, через СМИ.

- разъяснительный уровень, суть которого заключается в двусторонней деятельности на основе исследования общественного мнения и совместного участия в его формировании.

- партнерский уровень, в основе которого находится поиск партнеров и формирование с ними деловых отношений, что является весьма актуальным для развития деятельности зон семейного досуга в ТРЦ.

Развитие партнерских связей зон семейного досуга определяет тенденции и перспективы⁵. К ним можно отнести:

- активное расширение семейного досуга в рекреационных зонах;

- определение идейного формата рекреационной зоны, которая влияет на концепцию всего ТРЦ;
- активное взаимодействие организаторов различных развлекательных услуг и партнеров из смежных областей;
- открытие новых объектов в сфере семейного досуга за счет расширения и образования новых сетевых структур;
- совместный поиск нестандартных форм и новых идей в области индустрии досуга;
- постепенное изменение ключевой роли комплексных зон рекреации в составе ТРЦ, закрытие клубов одного вида развлечений;
- расположение зон семейного отдыха не в центральных, а в спальных районах города, что накладывает свой след на управление организацией, мотивацию и экономическое поведение всех участников процесса партнерского взаимодействия.

Партнерские отношения приводят к организации деловых сетей – прочных связей между организациями, их структурами, отдельными социальными группами, которые и способствуют порождению новаций и их внедрению, что следует рассматривать как необходимое условие развития рекреационных площадок в ТРЦ как элемента индустрии досуга.

Примечания

¹ Секретова Л. В. Индустрия досуга как современный социально-культурный феномен: сущность, проблемы и факторы развития // Развитие досуговых индустрий: материалы всерос. науч.-практ. семинара с междунар. участием / науч. ред., ред.-сост. Л. В. Секретова. Омск, 2013.

² Ковтун Н. Игротека возле башни // Деловой Петербург. 2016. 6 нояб. URL: <http://dp.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

³ Абанкина Т. В. Развитие государственно-частного партнерства в сфере культуры // Справочник руководителя учреждения культуры. М.: МЦФЭР, 2010. № 2.

⁴ Хаирова С. М., Секретова Л. В., Хаиров Б. Г. Маркетинговый подход к развитию индустрии досуга при взаимодействии властных и предпринимательских структур // Мир науки, культуры, образования. 2014. № 4 (47). С. 424–427.

⁵ Рейнгольд Е. Инвестиционные стратегии в индустрии развлечений и досуга // Рынок ценных бумаг. 2008. URL: <http://rcb.ru> (дата обращения: 17. 02. 2017).

Ю. Д. Каримова

Стимулирование творческой активности студентов в условиях студенческого самоуправления

В данной статье раскрываются проблемы стимулирования творческой активности студентов в условиях студенческого самоуправления. Рассмотрено стимулирование творческой активности студентов на примере деятельности Студенческого совета Санкт-Петербургского Государственного института культуры.

Ключевые слова: стимулирование, творческая активность, студенческое самоуправление, студенческий совет

Yuliya D. Karimova

Stimulation of creative activity of students in terms of student government

This article reveals the problems to stimulate creative activity of students in the conditions of the student government. Considered to stimulate creative activity of students on an example of the activities of the Student Council of St. Petersburg State Institute of Culture.

Keywords: promotion, creative activity, student government, student council

Одной из актуальных проблем на сегодняшний день является проблема стимулирования творческой активности студентов. Ведь студенческая молодежь представляет интерес как поколение, которое в ближайшем будущем станет основной производительной и интеллектуальной общественной силой.

В своей работе, О. В. Рудакова большое внимание уделила специфическим характеристикам студенческой молодежи, в число которых входило:

- 1) студенчество, самая большая социальная группа по численности и определяемой роли в системе общественного воспроизводства;
- 2) студенчество выполняет множество функций, из которых главная: пополнение рядов специалистов профессиональных слоев общества;
- 3) студенческая молодежь является переходной социальной группой, главной особенностью которой является становление личности;
- 4) студенческая молодежь отличается стремлением ко всему неизведанному, но из-за отсутствия опыта проявляется склонность к максимализму;
- 5) студенческая группа имеет разнообразный состав за счет представителей различных слоев и классов населения относительно одинакового возраста с одинаковым уровнем образования;
- 6) студенческая молодежь наиболее открыта для восприятия инновационных форм¹.

В настоящее время студенческая молодежь стремится воплотить свои цели и идеи в жизнь. Это является ярким проявлением социальной активности. Понятие «социальной активности» можно рассматривать с разных позиций. Во-первых, как процесс каждодневного взаимодействия человека с окружающей средой: участие в создании условий для жизни, проявление инициативы в поиске различных средств самореализации. Во-вторых, как качество человека, которое призвано обеспечивать характер реализации различных форм проявления социальной активности. Наиболее типичными форм «социальной активности» являются учебно-просветительская, самообразовательная, общественно-организационная, коммуникативная, и самодеятельно-творческая, которая в работе будет рассмотрена подробнее.

Самодеятельно-творческая форма социальной активности предполагает активное участие человека в жизнедеятельности коллектива, учреждения, организации каждодневно, сочетая это с личной ответственностью за достижение различных результатов².

Наиболее значительно эта форма проявляется в деятельности студенческих самоуправлений. Студенческое самоуправление – это самостоятельная общественная деятельность студентов по реализации функций управлений вузом, которая определяется или осуществляется в соответствии с целями и задачами, стоящими перед студенческими коллективами³. Из этого следует, что студенческое управление – это неотъемлемая часть жизни вуза. Оно берет начало и реализуется в студенчестве, по инициативе самих студентов. Таким образом, студенты более заинтересованы в реализации той или иной деятельности, так как воплощают свои идеи.

Студенческое самоуправление, также являясь одной из форм воспитательной работы вуза, направлено на подготовку конкурентоспособных современных специалистов и формирование творческой и развитой во всех сферах развития личности.

Федеральное агентство по образованию определяет следующие формы студенческого самоуправления:

- 1) первичные профсоюзные организации студентов;
- 2) студенческие комиссии объединенных первичных профсоюзных организаций;
- 3) общественные объединения;
- 4) студенческие советы⁴.

В мае 2016 г., среди студентов института культуры было проведено анкетирование, целью которого было определение уровня активности студентов в деятельности студенческого самоуправления. В анкетировании приняло участие 96 человек.

На следующий вопрос «Как Вы считаете, является ли студенческое самоуправление важной частью института?», «Да, студенческое самоуправление необходимо» ответили 81 человек (84%), «Да, но в нашем институте оно развито слабо» – 9 человек (9%), воздержались от ответа – 3 человека (5%) и «Нет, не вижу в нем смысла» – не ответил никто.

На вопрос «В какой форме студенческого самоуправления нашего института Вы принимаете участие?», 46 человек (48%) ответило – «студенческий совет», 28 человек (29%) – «профсоюз студентов и аспирантов» и 22 человека (23%) ответило, что состоит в иных студенческих организациях (шахматный клуб, КВН и т. д.).

На вопрос, «Какая из функций Студенческого совета является самой важной?», 61 человек (64%) ответило – «организация досуга студентов» и 35 человек (36%) – «Коммуникация с деканатами, помощь студентам в решении учебных вопросов».

На вопрос «Принимаете ли Вы участие в проектах, проводимых Студенческим советом СПбГИК?», «да» – ответило 57 человек (59%), «нет» – 21 человек (22%), «нет, но хотелось бы» – 18 человек (19%).

Подводя итоги исследования, можно сказать, что студенты Института культуры считают студенческое самоуправление важной составляющей института. Большинство опрошенных состоит в студенческом совете СПбГИК и активно принимает участие в проектах.

Студенческий совет – это особая форма самостоятельной общественной деятельности, созданной по инициативе студентов, которая направлена на решение важных вопросов жизнедеятельности студенческой молодежи и развитие ее социальной активности.

Целями деятельности Студенческого совета являются:

- формирование активной жизненной позиции студентов;
- формирование навыков самоподготовки студента к будущей профессиональной деятельности, творческого роста и развития;
- обеспечение реализации прав на участие студентов в управлении вузом;
- деятельность по созданию, внедрению, сохранению и развитию в дальнейшем ценностей культуры, а так же, поддержка традиций вуза;
- содействие повышению успеваемости и укреплению учебной дисциплины студентов, повышение интереса студентов к получению знаний и образования;
- развитие творческих способностей студентов, поиск и продвижение одаренных, креативных, талантливых представителей студенчества вуза⁵.

Стимулирование творческой активности студента на базе студенческого совета происходит с учетом принятия следующих мер:

- создание условий для развития творческой активности;
- планирование развития творческой активности студентов. Принимая участие в деятельности студенческого совета, должна существовать цель, к которой студент должен стремиться. Например, продвижение студента по «карьерной лестнице»: активист – руководитель управления – председатель Студенческого совета;
- формирование требований к работе студента, предполагающих рост уровня знаний и навыков. Участвуя в разработке и организации проектов, студент стремится получить новые знания, ищет новые пути реализации своих идей;
- оценку и анализ эффективности работы и творческой активности студентов. Участвуя еженедельно в собраниях студенческого совета, где идет обсуждение деятельности, каждый член студенческого совета подводит итог своей деятельности за неделю. Таким образом, проводится анализ эффективности работы студента и его творческой активности.

Для повышения уровня творческой активности студенту необходимо участвовать в создании и реализации мероприятий, которые создаются с помощью большого количества стимулов, которые ориентированы на удовлетворение творческих потребностей. Участие студента в деятельности студенческого совета должно продолжаться постоянно, создавая благоприятную среду для развития организаторских способностей, поиска новых идей и знаний, принятия нестандартных решений.

Очень большую роль в стимулировании творческой активности студента играет использование различных форм признания результатов инициативы и творчества. Это: реализация идей, которые в дальнейшем становятся проектами, поддержка любой инициативы студента и его непосредственное участие в деятельности студенческого совета. И, конечно же самое большое признание результата работы – удачно проведенный проект и благодарные участники.

Результаты творческой активности очень трудно однозначно оценить. Но если рассматривать активность студента в процессе обучения, то можно заметить, что создание творческой атмосферы, мотивация и стимулирование инициативы студента ведут к росту новых креативных решений и идей.

Стимулирование творческой активности студентов предполагает за собой как результат – участие их в деятельности студенческих самоуправлений, которые в свою очередь оказывают большое влияние на совершенствование деятельности института.

Примечания

¹ Проблемы доступности высшего образования. Препринт WP3. 2003. № 1 / отв. ред. С. В. Шишкин; Независим. ин-т социал. политики. М.: Сигнал, 2003. 173 с.

² Социальная педагогика: учебник и практикум для акад. бакалавриата / под общ. ред. В. С. Торехтия. М.: Юрайт, 2015. 451 с.

³ Студенческое самоуправление: метод. рек. Ростов н/Д, 2004. Ч. 1. С. 3.

⁴ Социальная педагогика.

⁵ Положение о студенческом совете ФГОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств». СПб., 2010. 2 с. Арх. авт. ст.

Т. И. Степанов

К проблеме формирования критического отношения подростков к медиaprостранству

В данной статье анализируются ключевые особенности информационного общества, влияющие на формирование мировоззрения подростков старшего школьного возраста, освещаются способы манипуляции общественным сознанием медиaprостранства, а также рассматривается киноclub как эффективная форма развития медиаграмотности подростков

Ключевые слова: эпоха постмодерна, информационное общество, медиакультура, киноclub, подростковый возраст, толерантная среда

Timofey I. Stepanov

To problem of formation of critical attitude of teenagers to media

This article examines the key features of the information society, influencing the formation of world-teen school age, covers methods of manipulating public consciousness of media space, as well as the film club is considered as an effective form of media literacy of teenagers

Keywords: postmodern, information society, media culture, cinema club, adolescence, tolerant environment

Социально-культурные изменения, произошедшие в обществе эпохи постмодерна, характеризуются главным образом ростом ценности информации, что способствует ее утверждению в качестве главного продукта на рынке сферы услуг. В настоящий момент социальное и экономическое благополучие развитых стран перестало напрямую зависеть от сферы промышленного и сельскохозяйственного производства, наличия природных ресурсов и удобного географического положения. Как показывает опыт европейских государств, а также Японии и США, именно информационные технологии определяют экономическое и культурное положение страны в мировом пространстве. Однако в связи с этим возникла серьезная проблема переизбытка информации, которая поступает из различных источников (Сеть Интернет, телевидение, радио и т. д.) и зачастую бывает недостоверной. Целью трансляции недостоверной информации во многих случаях является манипуляция сознанием индивида, которая подменяет реальность знаками (симулякрами), смысл и содержание которых минимально, поэтому, как отмечает Г. Литвинцева, «потребительская стоимость товара заменяется его символической стоимостью»¹.

Такая манипуляция приводит к возникновению различных конфликтов в обществе, их природой становятся определенные конструкты, которые навязывают СМИ, куда входит стереотипное представление о чужой культуре, социальной группе, а также любом явлении общественной жизни. Так, например, новостные передачи или «политические дебаты» на телевидении, используя недостоверные факты, монтируя и подтасовывая их, создают противоположный реальности мир. В этом мире, как указывается в работах Ф. Тенбрука, факт как таковой не имеет никакого значения, когда как интерпретация его определяет сознание и мышление².

Одним из ярких и характерных для эпохи постмодерна примеров на отечественном телевидении подобной манипуляции является новостной сюжет, показанный на федеральном канале в «прайм-тайм», о якобы произошедшей публичной казни украинской армией младенца на центральной площади города Славянска³. Подобный «репортаж», для съемок которого была привлечена актриса, исполнившая роль убитой горем матери распятого младенца, является одним из множества характерных явлений, обозначенном Ги Дебором как «общество спектакля»⁴, где новостные сюжеты по телевидению являются частью большой театральной инсценировки. Телевидение, по мнению В. Соловья, создает «эффект присутствия»⁵, позволяющий сформировать иллюзию непосредственного участия потребителя телевизионного продукта в транслируемом событии, что делает «спектакль» частью прожитой жизни зрителя. Продукты массовой культуры, транслируемые СМИ, в частности, «мыльные оперы», «ситкомы», юмористические программы создают и культивируют несуществующие проблемы, обходя стороной злободневные темы, формируют представления о неснимаемых различиях между различными социальными группами, тем самым способствуя возникновению интолерантности в обществе. Одним из примеров таких манипуляций можно назвать известную телепередачу «КВН», где неоднократно используются откровенно расистские шутки в

адрес Президента США Барака Обамы, мигрантов, в то же время практически полностью табуирована сатира, касающаяся отечественных политических реалий.

Исходя из существующего положения вещей, можно сделать вывод, что навыки грамотного и профессионального использования информации, (визуальной, аудио, текстовой) ее отбора, а также критического отношения к ней, становятся наиболее важной составляющей культурной компетенции человека, позволяющей ему совершать осознанный выбор и минимизируя возможность оказаться жертвой манипуляции медиапространства. Способность профессионального использования информации также позволяет снизить вероятность формирования стереотипного мышления о различных социальных группах, что, в свою очередь, благополучно сказывается на становлении толерантной среды.

Наиболее восприимчивыми к продуктам визуальной культуры оказываются подростки. Это связано с тем, что визуальная информация, обладая наибольшим зрелищным эффектом, оказывает сильное воздействие на еще не сформировавшееся сознание подростка, которое подвержено различным влияниям. Известно, что после выхода в конце 1990-х гг. кинофильма А. Балабанова «Брат» многие подростки стали копировать стиль и поведение главного героя Данилы Багрова, а также перенимали его систему ценностей. Подобные примеры влияния кинематографа на картину мира подростков были неоднократно описаны в научной литературе. Однако выбор кумиров и образцов для подражания в данном возрасте способен породить массу проблем, одной из которых является рост интолерантности. Герой картины Балабанова во многом сформировал неприязненное отношение подростков к этническим кавказцам, а также создал иллюзию возможности разрешения любого конфликта силой.

Усвоение базового языка медиакультуры, и кинематографа в частности, следует считать основной задачей не только в формировании компетентной личности в данной сфере, но и условием создания толерантной среды у подростков. Одним из инструментов решения данной задачи является кино клуб, использующий как традиционные, так и инновационные формы, основанные на принципах междисциплинарности и вовлечения подростка в активную творческую и научную деятельность. Кино клуб как форма трансляции определенных знаний о внешнем мире и пропаганды идей имеет давнюю историю. Еще на заре советской власти, как отмечает В. Фомин в работе «Кино и власть», подобная форма использовалась органами власти в целях «воспитания сознательной личности»⁶. Безусловно, в условиях поликультурализма идеологические установки, признающие диктат государства над личностью и подразумевающие наличие единственной точки зрения на проблему, становятся неприемлемыми. Целью современного кино клуба, как считает Е. Мурюкина, становится не идеологизация и продвижение политических доктрин, а формирование умения учащихся грамотно анализировать культурные коды, семантику кинофильма, систему ценностей, которую использует кинематограф⁷. Хорошо бы указать стр. Необходимо также развивать у подростков способность отбора нужной информации в потоке разнообразных источников, существующих в медиапространстве.

В настоящий момент в науке разработано множество теорий медиаобразования. Среди них стоит выделить «инъекционную» («защитную») теорию, разработанную Б. Вилсоном, Дж. Брауном, Р. Лопес, воспринимающую медиа исключительно как рычаг управления сознанием. Согласно данной теории, необходимо защитить общество от негативного влияния медиа, противопоставив их ценностям «высокой культуры». Основные преимущества данной теории заключаются в грамотной разработке способов защиты общества от ложной, пропагандистской информации, транслируемой медиа. Однако представить современного индивида в отрыве от медиапространства невозможно, поэтому, на наш взгляд, взаимодействие данной концепции с теорией «развития критического мышления», подразумевающей разбор вместе с учащимися основных приемов манипулирования сознанием, нахождения существенных отличий между «подтасовками» и проверенными фактами, надежность источника информации, логику построения аргументов, будет отвечать поставленной цели формирования критического отношения к информации у подростков.

Наиболее доступным в демонстрации способов манипуляции общественного сознания, культивирования ценностей, основанных на оппозиции свой/чужой, а также создания образа Другого является кинематограф эпохи расцвета тоталитаризма. Такие его классические образцы, как кинокомедии Ивана Пырьева, Григория Александрова, пропагандистские ленты Лени Рифеншталь отчетливо показывают, как в тоталитарном государстве с помощью одного из самых массовых искусств создавался образ внутреннего и внешнего врага, а также положительного героя. Подобные фильмы, не содержащие в себе сложностей драматургии, но являющиеся высокохудожественными произведениями киноискусства, демонстрируют подросткам, что любая этническая, социальная

группа может стать объектом интолерантности. Критический анализ приемов, формирующих мифологию тоталитарного государства посредством медиа, позволяют трезво оценить трагические страницы отечественной истории, что является чрезвычайно важным в настоящий момент. Как отмечают социологи, в последнее время среди молодежи наблюдается рост положительного отношения к сталинизму⁸. Во многом подобная точка зрения транслируется СМИ, формирующими конструкт «идеальной эпохи порядка и стабильности», существовавшей в эпоху Сталина. В то же время умалчивается размах репрессий и преступлений против личности, совершенных в это время. Председатель Правительства РФ Д. Медведев назвал катастрофической ситуацию, при которой «почти 90% наших граждан, молодых граждан в возрасте от 18 до 24 лет, не смогли даже назвать фамилии известных людей, которые пострадали или погибли в те годы от репрессий»⁹. В связи с этим актуальные вопросы отечественной истории, культуры, которые неоднократно искаженно преподносились СМИ, требуют широкого освещения в программе киноклуба путем организации дискуссий и знакомства подростков с различными подходами к историко-культурным проблемам.

Также в рамках киноклуба предлагается просмотр и выполнение творческих заданий по заданной проблематике, основывающейся на вопросах толерантности в различных аспектах. Еще одной задачей киноклуба является анализ современных СМИ, формирующих общественное мнение посредством языка. Сверхзадачей киноклуба следует считать создание учащимися собственного кинофильма, отражающего ту или иную проблему. Такая инновационная форма киноклуба может быть не только местом для просмотра и обсуждения произведений киноискусства, но и площадкой по формированию медиакультуры подростков и созданию толерантной среды в подростковом коллективе. Однако реализация данных задач, как было сказано выше, возможна только в том случае, когда учащиеся становятся активными участниками творческого процесса и готовы создать собственный кинопродукт.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что в условиях постмодернистской культуры, где информация становится главным продуктом рынка, наблюдается избыток непроверенной и недостоверной информации, которую зачастую создают СМИ в целях манипуляции общественным сознанием, что приводит к возникновению интолерантности. Именно поэтому одной из главных составляющих общей культурной компетенции является умение анализировать информацию, получаемую из внешнего мира.

Примечания

¹ Литвинцева Г. Ю. Гиперреальность в эпоху постмодерна // Вестн. СПбГУКИ. 2011. № 2 (7). С. 44.

² Тенбрук Ф. Репрезентативная культура // Социологическое обозрение. 2013. № 3. С. 45–48.

³ Беженка из Славянска вспоминает, как при ней казнили маленького сына и жену ополченца: сайт: URL: <http://1tv.ru> (дата обращения: 17.02.2017).

⁴ Дебор Г. Общество спектакля. М.: Логос, 2000. С. 23–25.

⁵ Как ведутся и на чем строятся информационные войны: о методах медиаманипулирования. URL: <http://stopfake.org> (дата обращения: 17.02.2017).

⁶ Фомин В. Кино и власть: советское кино, 1965–1985 гг.: док., свидетельства, размышления. М., 1996. С. 27–29.

⁷ Мурюкина Е. В. Медиаобразование старшеклассников на материале кинопрессы: монография. Таганрог: Кучма Ю. Д., 2006. С. 15.

⁸ Большая часть россиян по-прежнему думает, что Сталин – положительная фигура в истории. URL: <http://inosmi.ru> (дата обращения: 17.02.2017).

⁹ Память о национальных трагедиях также священна, как память о победах. URL: <http://kremlin.ru> (дата обращения: 17.02.2017).

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

УДК 316.77

О. А. Солопова

Способы преодоления коммуникационных барьеров в организации

Рассматриваются основные виды коммуникационных барьеров, их особенности и способы преодоления коммуникационных барьеров в организации.

Ключевые слова: коммуникация, коммуникационный барьер, виды коммуникационных барьеров, преодоление коммуникационных барьеров

Oksana A. Solopova

Ways of overcoming communication barriers in organization

In this article, the author discusses the types of communication barriers, their features, and how to overcome communication barriers in organizations.

Keywords: communication, communication barrier, types of communication barriers, overcoming communication barriers

Эффективные коммуникации – один из важных факторов, определяющих успешность компании. Но ни одно взаимодействие людей друг с другом в различных видах деятельности, не проходит идеально. Наличие коммуникационных барьеров в процессе общения является главной причиной появления проблем при передаче информации от коммуниканта реципиенту.

Коммуникационные барьеры – это факторы, снижающие эффективность коммуникации или полностью блокирующие ее¹. А. В. Соколов разделяет коммуникационные барьеры на технические, межкультурные, социальные и психологические².

1. Технический барьер проявляется в виде шумов и помех. Шумы имеют, как правило, естественное происхождение, а помехи создаются умышленно либо самими участниками коммуникационного процесса, либо заинтересованными лицами. Из-за воздействия шумов и помех уменьшается различимость сигналов и возникает необходимость их распознавания на шумовом фоне. Этому барьеру подвержена радиосвязь, телефонная связь, электронная коммуникация и т. п. Каждое новое поколение техники страдает своими «несовершенствами» неизвестными ранее. Однако важно понимать, что причины технического барьера могут скрываться не только в неисправности самой техники, иногда проблемы в коммуникации могут создаваться из-за полного неумения пользоваться коммуникационными устройствами, либо по причине частично некорректной эксплуатации.

2. Межкультурный барьер возникает, когда участники коммуникационного процесса используют различные языки или кодовые системы. На первый взгляд, может показаться, что данный барьер не может иметь отношение к барьерам во внутренней коммуникации организации, так как на работу устраиваются зачастую именно те, кто владеет языком страны, гражданином которой является. Однако не стоит забывать про такие ситуации как, например, стажировка в фирме иностранного студента, либо прием на работу зарубежного специалиста, который еще не в совершенстве владеет языком или вовсе им не владеет. Такие моменты могут стать причиной возникновения коммуникационного барьера, который окажет негативное влияние на работу.

3. Социальный барьер возникает между людьми, которые принадлежат к различным социальным категориям. Например, проблемы с взаимодействием могут возникать у разных поколений; между представителями разных социальных классов или между теми, кто имеет неодинаковый образовательный уровень и т. д.³ В деловой среде барьеры коммуникации появляются из-за различного статусного положения сотрудников. При передаче сведений по восходящей коммуникации некоторые приукрашивают информацию из страха перед начальством или из-за желания выделиться на фоне коллег. Однако искажение информации возможно и при нисходящей коммуникации. Например, зачастую руководство не ставит рядовых сотрудников в известность об экономических проблемах в компании, или о принятии новой стратегии работы или уходит от ответа при вопросе со стороны работника, полагая, что задача подчиненных – беспрекословно исполнять приказы начальников, и они не имеют права на информацию,

значимость которой превышает их статус⁴. Безусловно, в организации данный барьер чаще всего проявляется во взаимоотношениях руководителя и подчиненного, соответственно находящихся на разных социальных ступенях: они имеют разное положение в компании, размер зарплаты, влияние и т. д. Может возникнуть этот барьер и между сотрудниками одного уровня. Например, из-за разницы в возрасте, принадлежности к разным социальным группам и т. д. Социальный коммуникационный барьер нередко связан с психологическими барьерами.

4. Психологический барьер возможен вследствие искажений в восприятии, неизбежно сопровождающей коммуникацию. В сознании участников коммуникационного взаимодействия формируется образ партнера, который может быть привлекательным или же наоборот, отталкивающим. Большое значение имеют условия взаимодействия: являются ли люди равноправными сотрудниками, выполняющие общие задачи, или они находятся в отношениях начальник–подчиненный и др. Кроме того, в сознании и любого человека присутствует их собственный имидж, т. е. представление о себе самом, который также влияет на их коммуникативное поведение. В деловой коммуникации к психологическим барьерам можно отнести барьеры слушания, барьеры авторитета, барьеры стереотипизации, барьеры искажения информации, языковые барьеры, барьер избегания нежелательной информации. Барьер слушания возникает, когда человек склонен формировать свое мнение и оценку происходящему еще до того, как получит информацию, характеризующую ситуацию. Барьеры авторитета часто встречаются в деловой среде, поскольку при получении информации из источника, который не имеет существенного влияния в организации, ценность сведений может быть субъективно занижена. Из-за данного барьера значимая по содержанию информация не используется, а сведения менее высокого качества принимаются во внимание только потому, что были изложены более статусной фигурой в компании. Под барьером стереотипизации подразумевается использование стереотипов в оценке информации. У каждого коллектива могут быть свои собственные стереотипы, сформировавшиеся в результате длительной совместной деятельности. К барьерам искажения информации относятся такие действия как манипуляция, использование полуправды, умалчивание, увеличение или преувеличение и др. Этот барьер обычно создается людьми осознанно, особенно в деловой среде. Например, искажение информации может помочь склонить партнера к принятию определенного решения во время переговоров, либо выслужиться перед начальником для получения каких-либо привилегий. Языковой барьер имеет отношение не только к тем, кто говорит на разных языках. Языковой барьер может быть логическим, фонетическим и семантическим. Логический барьер возникает между людьми с неодинаковым типом мышления. Фонетический барьер возникает из-за особенностей языка: реципиент и коммуникант могут изъясняться на одном языке, но использовать разные диалекты. Семантический барьер появляется, когда партнеры используют одни и те же слова, но для обозначения разных вещей, например, употребление жаргонизмов. Барьер избегания нежелательной информации является защитой от информационных перегрузок или от информации, угрожающей стабильности⁵.

Коммуникационные барьеры ни в коем случае нельзя игнорировать. Даже незначительная помеха в передаче информации может привести к неадекватному ее восприятию, сбоям в работе коллектива. Выбирая и обосновывая пути преодоления препятствий в коммуникационном процессе, нужно помнить о главном тезисе, на котором базируется теория коммуникационных барьеров: коммуникационные барьеры нельзя удалить из коммуникации, но можно попытаться нивелировать их воздействие на коммуникативный процесс. В современной литературе предлагаются различные способы преодоления коммуникационных барьеров в организации⁶. К ним относят:

1. Регулирование информационных потоков. Менеджеры всех уровней должны иметь представление об информационных потребностях как своих собственных, так и других сотрудников. Основная задача менеджера при регулировании информационного потока – определить какая информация, кому и в какие сроки должна поступать. Руководитель должен уметь оценивать информационный поток, стараться определить, когда информация в избытке, а когда ее не хватает. Информационные потребности сотрудников в значительной мере зависят от целей компании, путей ее развития и тех решений, которые принимает руководство⁷. Регулирование информационных потоков поможет в преодолении различных психологических барьеров, в особенности, избавит организацию от информационных перегрузок. Сотрудники любой компании должны вовремя получать те сведения, без которых выполнение их обязанностей затруднительно. Корректная и качественная информация, доведенная до коллектива понятным для них языком, значительно снизит влияние психологических барьеров. Индивидуально сложнее искажать информацию или поддаваться воздействию авторитета коллеги, когда он владеет истинными сведениями.

2. Постоянный контроль за работой информационно-коммуникационных систем. Данный способ поможет в преодолении технического барьера. Препятствия на пути прохождения информации соз-

дают серьезные проблемы в процессе коммуникации. Препятствия могут возникнуть на всех этапах взаимодействия: как на этапе передачи, так и на этапе приема. Может возникнуть такая ситуация, что коммуникант, обладающий информацией будет не в состоянии отправить ее реципиенту (получателю) или же реципиент не сможет принять сообщение. Сбои могут происходить и в процессе движения информации от одного участника коммуникации другому. Например, технический сбой, о котором не знает ни отправитель, ни получатель. Также для того, чтобы избежать непредвиденных проблем с технической стороной коммуникации, следует своевременно проводить диагностику всех коммуникационно-информационных систем, имеющихся в организации и сразу же принимать меры по устранению сбоев, если таковые будут замечены. При возникновении проблем с системой на время ее ремонта, необходимо найти альтернативный вариант передачи информации, чтобы процесс коммуникации не прерывался и не нарушал привычную работу коллектива.

3. Управленческие действия. Менеджер может проводить собрания с подчиненными для обсуждения различного рода рабочих вопросов: организационных перемен, новых приоритетов и целей, распределения работы и т. п. рядовые сотрудники также могут предпринимать подобные шаги, добиваясь по своей инициативе контакта с руководителем или коллегами. Управленческое планирование, реализация планов и контроль формируют дополнительные возможности для улучшения взаимодействия между коллегами. Обсуждение, а самое главное – прояснение новых планов, вариантов развития компании, задач и назначений, необходимых для достижения поставленных целей – возможные действия со стороны руководителя для совершенствования информационного обмена. Подобные мероприятия помогут снизить не только отрицательное влияние психологических барьеров, но и справиться с социальным барьером.

4. Системы обратной связи. Данный способ преодоления коммуникационных барьеров достаточно эффективен и просто. Достоверная обратная связь поможет выявить практически любой вид коммуникационного барьера. Самое главное – добиться условий, при которых, полученная обратная связь будет максимально достоверной. Обратная связь не требует дополнительных затрат, но в то же время может оказать существенную помощь в налаживании взаимодействия между сотрудниками. Грамотный менеджер преодолевает недопонимание между собой и своими подчиненными путем создания продуманной системы коммуникаций. Опрос работников – один из вариантов системы обратной связи. Такие опросы проводятся с целью получения информации от руководителей и сотрудников по множеству вопросов, например, четко ли доведены до подчиненных цели и задачи их деятельности, получают ли они своевременно информацию, необходимую им для работы, информированы ли они о грядущих переменах и т. д. Такой способ обратной связи направлен на устранение социальных и психологических барьеров.

Проверить корректность коммуникационного процесса в организации позволяет сравнение информации на входе и на выходе коммуникационного канала. Благодаря обратной связи такую проверку можно осуществить. Обратная связь – это реакция реципиента на полученные сведения, которая отсылается обратно коммуниканту. Обратная связь позволит не только узнать результат коммуникации, но и скорректировать следующее сообщение нужным образом для достижения большего эффекта⁸.

Обратная связь также используется для выявления технических барьеров. При задержке обратной связи от собеседника или полной ее отсутствии, можно связаться с ним по другому коммуникационному каналу для уточнения. Информация может не дойти до получателя из-за сбоев в работе коммуникационных каналов. Например, технический барьер может быть вызван проблемами в работе корпоративного портала, электронной почты, телефонной связи и т. д.

Формирование нисходящих каналов коммуникации, по которым предоставляется информация сотрудникам для выполнения задач, в целом реализуется в большинстве компаний на высоком уровне, то коммуникационный климат и обратная связь представляют проблему для многих компаний.

Обратная связь способствует повышению результативности деловой коммуникации. Двусторонний обмен информацией по сравнению с односторонним (обратная связь отсутствует), хотя и протекает медленнее, тем не менее, более надежен и продуктивен. Обратная связь может быть двух видов: положительной или отрицательной. Положительная обратная связь свидетельствует о том, что цель отправленного сообщения достигнута, оно правильно понято и реализовано. Отрицательная обратная связь свидетельствует о противоположной ситуации. Налаживание в организации положительной обратной связи – весьма сложная задача. Искажение информации происходит как при вертикальных коммуникациях, так и при горизонтальных коммуникациях. Распространенное явление, когда информация для передачи от руководства к подчиненным упускается, приукрашивается, либо комментируется в нужном свете. При передаче сообщений вверх, т. е. от подчиненных начальству, негативная информация обычно

упускается, а позитивная информация утрируется с целью приукрасить свои собственные достижения и добиться расположения вышестоящего лица⁹.

5. Система сбора предложений. Системы сбора предложений создаются для облегчения поступления информации от рядовых сотрудников высшему руководству. Все работники получают при этом возможность высказать свои идеи, касающиеся улучшения деятельности организации. Цель подобных систем – снижение фильтрации или игнорирования предложений сотрудников при восходящей коммуникации. Чаще всего подобная система реализуется в виде «ящиков для предложений», куда работники компании могут анонимно подавать свои идеи. К сожалению, этот вариант не всегда эффективен, поскольку зачастую механизмы подтверждения факта рассмотрения предложений отсутствуют, как и стимулирование работников, идеи, которых принесли выгоду компании. По этим причинам многие сотрудники могут недоверчиво относиться к подобным инициативам¹⁰.

В преодолении межязыкового барьера на сегодняшний момент существуют только два способа: услуги переводчика (реального или виртуального), либо изучение иностранного языка.

Нельзя не отметить значимость современных технологий при преодолении коммуникационных барьеров. Способы, описанные выше, могут проводиться в различных формах: опросы могут быть устными или письменными, ящики для сбора предложений организованы в традиционном для нас виде, тем не менее, все это можно упростить при помощи электронной коммуникации. Например, корпоративный портал – это не только способ информирования коллег, но также и решение проблем с коммуникацией. С его помощью можно создавать опросы, разделы для предложений и жалоб сотрудников, общие обсуждения при отсутствии возможности или необходимости личного присутствия всех работников на собрании. Безусловно, подобный ресурс будет продуктивен не во всех ситуациях. Он станет незаменимым инструментом в преодолении коммуникационных барьеров при условии актуальности сведений, представленных на портал и при наличии у всех сотрудников доступа к персональному компьютеру.

Плохая координация и неэффективность коммуникаций превращают любой процесс в неуправляемый, наносят ущерб производству, растрачивают время менеджера и рядовых сотрудников. Без решения проблем координации и коммуникации невозможно реализовать даже самые эффективные планы.

Для того чтобы преодолеть сопротивление отдельных работников внедрению инноваций, полезно проводить постоянное обучение персонала, предоставлять льготы и стимулировать новаторов, оценивать вклад каждого сотрудника в развитие организации, оказывать помощь в самосовершенствовании каждому члену коллектива.

Мероприятия, описанные в статье, способствуют преодолению существующих барьеров между различными подразделениями, должностными статусами, устранению трудностей в процессе коммуникации и функционированию организации как единого организма. Выбор того или иного способа преодоления зависит от ряда факторов: вида коммуникационного барьера, коммуникационных потребностей сотрудников организации, структуре управления на конкретном предприятии, да и в конце концов личного желания руководителя, так он ответственен за принятие решений. Для того чтобы выбрать наиболее подходящий способ устранения коммуникационных барьеров, следует изучить и проанализировать состояние коммуникаций в организации, выявить основные причины возникновения барьеров, а также сами барьеры и их специфику. Только своевременное преодоление барьера максимально снизит негативные последствия, которые могут наступить при сбоех в коммуникационном процессе. Необходимо постоянно контролировать продуктивность коммуникаций в организации для ее эффективного функционирования.

Примечания

¹ Скаженик Е. Н. Деловое общение: учеб. пособие. Таганрог: Изд-во ТРТУ, 2006. 457 с.

² Соколов А. В. Социальные коммуникации: учебник. СПб.: Профессия, 2014. 276 с.

³ Там же.

⁴ Шарков Ф. И. Коммуникология: основы теории коммуникации: учебник. М.: Дашков и К, 2013. 488 с.

⁵ Захарчук Т. В., Грузова А. А. Профессиональные коммуникации: учеб. пособие. СПб.: СПбГУКИ, 2014. 128 с.

⁶ Соколов А. В. Социальные коммуникации: учебник. СПб.: Профессия, 2014. 276 с.

⁷ Исламова Н. В. Коммуникационный менеджмент: учеб. пособие. Нижневартонск, 2009. 205 с.

⁸ Семеченко И. В. Коммуникационный процесс в управленческой деятельности // Инновационная экономика: перспективы развития и совершенствования. 2013. № 3. С. 124–127.

⁹ Мескон М. Х. Основы менеджмента. М.: Вильямс, 2016. 665 с.

¹⁰ Управление персоналом: учебник / под ред. А. А. Литвинюка. М.: Юрайт, 2013. 434 с.

Тренинг как форма оптимизация структуры системы обучения

В статье рассматриваются возможности тренинга как современной образовательной платформы. Представленный материал содержит сравнительный аспект классической обучающей среды и ее традиционные формы обучения и тренинговых технологий.

Ключевые слова: тренинг, тренер, преподаватель, форма обучения, традиции в образовании, классическая система обучения, рынок тренинговых услуг

Julia V. Silko

Training as form of optimization of structure of education system

The article discusses the possibility of training as a modern educational platform. Submitted material contains a comparative aspect of classical learning environment and its traditional forms of learning and training technology.

Keywords: coaching, coach, teacher, form of education, educational traditions, classical system of education, training services market

Рынок тренинговых услуг с каждым годом набирает свои обороты. Популярность тренинговых программ основывается на его огромном ресурсном потенциале. Это открытая информационная среда, привлекающая огромное количество желающих, а спрос рождает предложения. В рекламных проспектах, красной нитью проходит мысль, о том, что в ходе тренинга, участники ждут интересный формат участия, быстрые и высокие достижения результатов. В рамках данного исследования определены отличительные признаки тренинга от классической образовательной программы. Необходимость актуализации тренинговых технологий требует осмысления понятийного аппарата и раскрытия механизма данной методики обучения.

Рынок тренинговых услуг в своей базовой основе можно классифицировать на три большие составные части это: область личностного развития, бизнес направление и организация мастер – классов.

Первая часть, это варианты программ личностного развития, основной упор которых сводится скорее к раскрытию потенциала человека через психологический фактор. Примером, может послужить случаи оказания помощи в период становления личности специалиста, т. е. уменьшение или полностью снятие психологических барьеров его вхождения в профессию. Вторая часть – это бизнес тренинги, они в большей степени составляют костяк данного рыночного сектора. Речь здесь идет о разных направлениях деятельности: маркетинг, управление, дизайн и т. д. Эксперты отмечают: «Игры сейчас активно используются в бизнес-среде, заметна тенденция к увеличению спроса на игровое обучение. Интерес – это самое важное в развитии сотрудника в процессе тренинга»¹. Активная тренинговая позиция предполагает разнообразие форм и методов работы: форсайт игра, групповая рефлексия; практические мастер классы; анализ ситуативных кейсов и т. д. И, третья категория это образовательный ресурс, когда обучающая программа построена таким образом, что теоретические знания накладываются на практические навыки и формируют (тренируют) их. Это инструмент позволяющий взаимодействовать на разных уровнях подготовки, и как показывает опыт действительно получать результат.

Проведенное исследование показало практическую значимость классификации обучающих методов, в зависимости от характера практических форм проведения занятий (тренингов, деловых или форсайт игр, мастер-классов). Аудитория подобных программ колеблется от студентов, желающих стремительно начать свой карьерный рост, и людей желающих сменить вектор своей деятельности. Схема подачи материала на тренинге такова: «знания – умения – навыки». Знания – это информация, которая хорошо усваивается во время лекций и мастер-классов и которую обладающие умениями передают другим. Настоящее обучение на тренинге – это развитие, когда вы позволяете себе проявить интерес к ситуации, взглянуть на нее под другим углом и попробовать несколько вариантов действия².

Тренинг, содержащий огромный ресурсно-образовательный потенциал, становится в ряд с классической формой обучения, и в тоже время имеет ряд отличительных признаков, и раз-

нообразных организационных методик его проведения. На сегодняшний день можно наблюдать огромное разнообразие его организационных форм: стратегические игры, форсайт игра, бизнес-симуляторы и т. д. В целом наблюдается два подхода, в первом случае специалисты-игротехники и методологи разрабатывают тренинг-игру с вовлеченным сюжетом, максимально приближенную к реальности. Стратегия непосредственно влияет на систему становления, как отдельного специалиста, так и целого подразделения (если речь идет о бизнес-тренинге). В другом варианте проведения тренинговой программы предполагается отработка моделей управленческого и межличностного взаимодействия. Разработка подобных мероприятий требует больших как временных, так и интеллектуальных затрат. Поэтому стоимость тренинга существенно превышает предшествующие формы обучения. «Инстинкт самосохранения вынудил консалтинговые и тренинговые компании разрабатывать новые методики обучения и искать новые подходы к продвижению своих услуг, остается надеяться, что это позволит участникам рынка перейти на новый профессиональный уровень»³.

В качестве эксперимента методом контент-анализ было проведено дополнительное исследование. За основу были взяты последние публикации, статьи, видео-выступления со специализированных конференций, посвященные анализу и тенденциям развития тренинга как отдельной образовательной среды. Исследование показало, что информационные материалы, как правило, ставят основной целью раскрытие сути тренинговой деятельности, особенности методики подачи учебного материала, а также попытка найти ответы на следующие вопросы: «чем отличается тренер от преподавателя», «можно ли от знаний полученных на тренинге получить максимальный эффект в кратчайшее время», а главное «что в себя включает понятие тренинговые технологии». В ходе дискуссий затрагиваются разные точки зрения: бизнес тренеров, журналистов, представителей государственных образовательных структур.

На основании вышеизложенного, были выделены два противоположных мнения, из которых сформировались гипотезы. Итак, в первом случае, есть смысл утверждать, что на рынке тренинговых услуг не сформировалось качественного продукта, во втором случае есть все основания полагать, что тренинги действительно оказывают положительное действие, об этом свидетельствует многообразие тренинговых центров.

В качестве эксперимента был организован опрос среди студентов СПбГИК, где предполагалось выявить общественное мнение относительно современных методик и форм обучения. В большинстве случаев 79% опрошенных, сказали, что при выборе варианта проведения учебного занятия между лекцией и тренингом, они бы остановились на втором. Столь активного интереса к тренингу, объясняется тем, что тренинг – это практико-ориентированный подход к обучению; тренинг помогает оценить объем и глубину усвоения материала; тренинг это взаимосвязь теории и практики; тренинг это практико-иллюстративный метод; тренинг – это творческий метод обучения, и поэтому он привлекателен и интересен.

В итоге, вследствие своей новизны и оригинальности учащиеся подтверждают свой ярко выраженный интерес к тренинговым формам. В итоге, можно говорить о том, что целесообразность тренинговых технологий подтверждается на практике. Здесь в процессе обучения человек получает знания, информацию от получения которых возникают инсайты, новые идеи, выстраиваются интересные проектные решения, в отличие от стационарных лекционных занятий. Как показывает опыт сложность стационарных форм обучения в том, что далеко не все они внедряются в практику. Важно проанализировать причины, и дать по возможности объективные ответы на проблемные вопросы. Тренинг это практический курс воплощения комбинированных навыков в деятельности. Однако, следует отметить, что если образовательные или бизнес-процессы не отлажены, то вряд ли можно рассчитывать на положительный результат данной технологии. Во-вторых, тренинг это совместный вклад участников в предполагаемое действие, где тренер лишь задает импульс и включает все уровни образовательного аспекта: информационный (теоретический) и практический.

Организационный аспект тренинга детально структурирован, он выбирается исходя из интересов, состава и количества человек в аудитории. Структура зависит от соотношения рациональных и эмоциональных аргументов заложенного в нем целеполагания.

Первый момент – это оценка текущего состояния; второй момент – содержательная часть; третий – закрепление (стагнация) результата. Каждый тренинг содержит этап рефлексии в обсуждении итогов, с этой целью есть специально разработанные технологии получения обратной связи, это дополнительные встречи с участниками с участием тренера или без. Здесь уже по прошествии времени становится понятно закрепились ли полученными навыки, доволен ли

человек результатом. Включается момент осознания и переноса полученной информации как в профессиональную среду, так и личный опыт участника, т. е. еще раз генерируется проделанная работа.

Главный и неоспоримый эффект тренинга – наличие у участников понимания профессиональных законов и этапов вхождения на рынок. Технологиям и инструментам в тренинге также уделяется наиболее пристальное внимание.

Рассмотрим отличительные особенности стандартной образовательной программы и тренинга. Классическая учебная программа имеет четко сформулированные цели направленные на результат. В тренинговой программе существует свобода выбора, так участник тренинга в рамках заданной программы сам выбирает каких целей ему достигать. Например, это может быть работа в группе (в команде), овладение навыком, познакомиться лично с тренером и т. д.

В стандартной образовательной системе результат всегда прописан, он отчетлив и понятен, общее содержание содержит понятный учебный алгоритм, заранее анонсированный по средством учебной программы. Результат тренинга основан на восприятии участника «получилось – не получилось». За результат принимается мнение участника, его личное ощущение от полученных в итоге знаний, практических навыков. Основа курса подчеркивает инновационный инструментарий содержательной части. В его продвижении, рекламе тренинга она описывается лишь схематично, без подробностей и раскрывает потенциал заданной темы.

Следующий аспект это аудитория или участники учебного процесса. Здесь они тоже имеют свои отличия. В первом случае – это широкий круг участников, он не требует подготовки. Предполагается что участник (ученик) получит все необходимую информацию в ходе обучения. Во втором случае более специализированный круг, ведь участник тренинга сам привносит свой опыт, приобретенный на практике и преумножает его. От него требуется решительность, энтузиазм, целеустремленность.

Все вышеперечисленное, выявляет отличия, но главное различие здесь сама форма организации и проведения учебного процесса. Классический привычный вариант это построение материала в виде лекции и практического занятия. Режим ведения занятия в виде тренинга предполагает разнообразие формы проведения это может быть: деловая игра, мастер-класс, упражнения. На самом деле исследование показало, что главный интерес вызывает именно новый (инновационный) формат обучения по средством тренинга, плюс обращает на себя внимание активный ритм ведения самого мероприятия.

Важно понимание факта, что тренинг подчиняется отдельным внутренним законам, которые следует соблюдать. Во-первых, это коллективная организация групповой работы, заточенная под запрос аудитории и нацеленная на результат. Во-вторых, это динамический процесс часто масштабный и всепоглощающий. Процесс организации тренинга всегда управляем извне (тренером), но в общей картине может сложиться ощущение в бесконтрольности. Однако, тренер здесь выступает с режиссерской позиции, он запускает этот механизм, и каждый раз тренинг подсказывает следующие сценарные ходы, совершенствуя таким образом предыдущую задачу. Задается цель – динамика – и анализируются результаты.

Успешность тренинга во многом зависит от подготовки качественного материала (творческих заданий), и от личности тренера. Все здесь построено на личностном факторе ведущего тренинга. Это, как правило, человек обладающей харизмой, с великолепным знанием своего материала, который способен моментально подстроиться под отдельно взятую аудиторию. В первую очередь он вызывает профессиональное уважение, что рождает доверие участников, и возможность максимально плодотворно работать. Преподаватель (учитель) в первую очередь подкован теоретическими знаниями. Тренер нацелен на практические аспекты, он передает мастерство.

Тренинг ритмичен, импульсивен, требует вовлеченности всех участников. Зачастую представляя собой игру, в своей структуре он содержит глубочайший, серьезный смысл. Это групповой процесс, вклад каждого в общее дело одинаково важен. При этом тренинг построен так, что каждый сам выбирает каких именно целей ему достигать – кому-то сейчас актуальнее бизнес-цели, кому-то личный фактор, кому-то взаимоотношения. В разный момент времени участники программы по-разному составляют свой пакет целей, и это очень интересный и отличный момент.

Получается, что этот «игрушечный» мир во многом ближе к реальности, чем стандартная обучающая система, и в нем нет простых зрителей (студентов), а есть участники, влияющие на то, как будет складываться их жизнь и карьера.

Тренинг – это ответ на запрос нашего времени, в быстром и качественном обучении. Целевой подход тренинга заключается в сконструированном алгоритме практических заданий, способ выполнения которых ученику не известен. Работа участников тренинга заключается в восприятии задания, его осмысливании и в специфике реализации заданных в условиях данных. Если в классическом учебном процессе учащийся пошагово знакомится с некой целостной системой знаний, то здесь выполняя одно задание он должен максимально плодотворно использовать имеющиеся знания на практике.

В качестве выводов, можно привести ряд следующих тезисов: 1) в предлагаемом материале – исследовании, продемонстрированы возможности применения тренинга как очень эффективной формы обучения как молодых специалистов, так и людей практикующих, с весьма высоким мотивационным потенциалом; 2) прослеживаемой идее преобладания тренинговой системы над стандартной системой образования, является мысль о значимости междисциплинарной подготовки специалистов. Речь идет о межпредметной и метапредметных связей в обучении. Очевидно, что тренинговые практики имеют нацеленность на быстрый практический вектор развития; 3) акцент стандартной системы обучения традиционно направлен на усиление информационного поля, на преобладающую роль теоретических знаний. При этом не вызывает сомнений, что оптимальным решением может стать именно гармоничное сочетание теоретической базы (лекционного материала) и практической (тренинги, игры, практикумы и т. д.).

Примечания

¹ Челомова Н. А. Тренинг тренингу рознь: учимся, играем или отсиживаемся. // Управление развитием персонала. 2014. № 2 (38). С. 130.

² Там же. С. 132.

³ Могилевкин Е. Динамика рынка тренинговых услуг: анализ текущей ситуации // Управление развитием персонала. 2010. № 3 (23). С. 192.

Арутюнян Артур Арменович, аспирант, кафедра искусствоведения Arutyunyan Artur Armenovich, postgraduate student, Department of art studies SPIN-код: 4150-5177 arthur_harutuya@mail.ru	Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Arutynyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies SPIN-код: 3948-5010 ArutyunyanJl@yandex.ru
Афонина Екатерина Алексеевна, студент, кафедра искусствоведения Afonina Ekaterina Alekseevna, student, Department of art studies katy98@bk.ru	Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Arutynyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies SPIN-код: 3948-5010 ArutyunyanJl@yandex.ru
Афонина Ольга Михайловна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Afonina Olga Michailovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 2052-8156 ola_ony@mail.ru	Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD in history, associate professor, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 5592-3514 elenamast@yandex.ru
Ахвердян Артем Артемович, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Akhverdian Artem Artemovich, graduate student, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 8103-5765 artem-ahw@yandex.ru	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 6783-9945 alexandrabalash@gmail.com
Багрова Наталья Валерьевна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Bagrova Natalya Valerevna, graduate student, Department of theory and history of culture bnv_1812@mail.ru	Свиридова Любовь Олеговна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Sviridova Lubov Olegovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture SPIN-код: 6128-9354 sviridova05@mail.ru
Бакунович Кристина Ивановна, магистрант, кафедра социально-культурной деятельности Bakunovich Kristina Ivanovna, graduate student, Department of socio-cultural activity SPIN-код: 6039-6732 kristi-bk@mail.ru,	Эртман Елена Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра социально-культурной деятельности Ehrtman Elena Vladimirovna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of socio-cultural activity SPIN-код: 3749-8463 ertman07@mail.ru
Белова Анна Вадимовна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Belova Anna Vadimovna, student, Department of museology and cultural heritage jaythecaptain@gmail.com	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 6783-9945 alexandrabalash@gmail.com
Блажко Надежда Петровна, студент, кафедра искусствоведения Blazhko Nadezhda Petrovna, student, Department of art studies SPIN-код: 3969-5259 nadya.blazhko@gmail.com	Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Arutynyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies SPIN-код: 3948-5010 ArutyunyanJl@yandex.ru
Борунова Виктория Александровна, студент, кафедра теории и истории культуры Borunova Viktoriya Aleksandrovna, student, Department of theory and history of culture SPIN-код: 4567-8603 plittle@mail.ru	Спиридонова Юлия Валентиновна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Spiridonova Yuliya Valentinovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture SPIN-код: 9368-4896 yu.spiridonova@gmail.com
Бунджукчу Анастасия Романовна, магистрант, кафедра искусствоведения Bundzhucktchu Anastasiya Romanovna, graduate student, Department of art studies akilishina@mail.ru	Исаева Ольга Анатольевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра искусствоведения Isaeva Olga Anatolevna, PhD in art studies, senior lecturer, Department of art studies SPIN-код: 9938-3970 issolga@gmail.com

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

Виноградова Юлия Сергеевна, аспирант, кафедра искусствоведения Vinogradova Iuliiana Sergeevna postgraduate student, Department of art studies SPIN-код: 4539-3530 vinogrishanov@mail.ru	Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствоведения Dyemshina Anna Yurevna, doctor of cultural studies, associate professor, Department of art studies SPIN-код: 8281-2355 demshina24@mail.ru
Горбачева Александра Сергеевна, студент, кафедра искусствоведения Gorbacheva Alexandra Sergeevna, student, Department of art studies SPIN-код: 7582-2744 morrypenguin@mail.ru	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Petrakova Anna Evgenievna, doctor of art studies, associate professor, Department of art studies SPIN-код: 7738-7078 petrakova.anna@gmail.com
Демина Анжелика Юрьевна, студент, кафедра искусствоведения Demina Angelika Yourievna, student, Department of art studies anzhelka.d@yandex.ru	Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Arutynyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies SPIN-код: 3948-5010 ArutyunyanJl@yandex.ru
Зайцева Александра Владимировна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Zaitceva Alexandra Vladimirovna, student, Department of museology and cultural heritage vladvostok_3000@mail.ru	Шляхтина Людмила Михайловна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Shlyakhtina Lyudmila Mikhaylovna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 8847-4618 shlyakhtinalm@rambler.ru
Заровнятных Евгений Викторович, магистрант, кафедра искусствоведения Zarovnyatnyh Eugeny Victorovich, graduate student, Department of art studies SPIN-код: 6519-8971 df_gh@mail.ru	Корнилова Анна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра искусствоведения Kornilova Anna Vladimirovna, doctor in art studies, professor, Department of art studies SPIN-код: 7175-4652 annakorni4@yandex.ru
Калашников Андрей Игоревич, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Kalashnikov Andrey Igorevich, student, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 4405-4575 kalashnikovandr@gmail.com	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 6783-9945 alexandrabalash@gmail.com
Каримова Юлия Дмитриевна, студент Karimova Yuliya Dmitrievna, student, Department of socio-cultural activity yuliys2379@gmail.com	Эртман Елена Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра социально-культурной деятельности Ehrtman Elena Vladimirovna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of socio-cultural activity SPIN-код: 3749-8463 ertman07@mail.ru
Карпова Елена Валерьевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Karpova Elena Valeryevna, graduate student, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 9751-4859 elena.karpova93@gmail.com	Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD in history, associate professor, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 5592-3514 elenamast@yandex.ru
Карпова Ольга Евгеньевна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Karpova Olga Evgenievna, graduate student, Department of theory and history of culture SPIN-код: 7155-4720 oekarpova@gmail.com	Суворов Николай Николаевич, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории культуры Suvorov Nikolay Nikolaevich, doctor of philosophy, professor, Department of theory and history of culture SPIN-код: 6082-3814 suvorovnik@mail.ru
Ковалева Лилия Владиславовна, магистрант, кафедра искусствоведения Kovaleva Liliya Vladislavovna, graduate student, Department of art studies lilu-vk@mail.ru	Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Arutynyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies SPIN-код: 3948-5010 ArutyunyanJl@yandex.ru

Кожевин Дмитрий Михайлович, аспирант, кафедра искусствоведения Kozhevina Dmitrii Mikhaylovich, postgraduate student, Department of art studies SPIN-код: 7173-1886 kdm64@mail.ru	Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствоведения Dyemshina Anna Yurevna, doctor of cultural studies, associate professor, Department of art studies SPIN-код: 8281-2355 demshina24@mail.ru
Кorableва Анастасия Валерьевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Korableva Anastasia Valeryevna, student, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 6783-9945 anastasiia_korableva@mail.ru	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 6783-9945 alexandrabalash@gmail.com
Крузман Юлия Вадимовна, магистрант, кафедра искусствоведения Kruzman Yulia Vadimovna, graduate student, Department of art studies SPIN-код: 2379-4246 yulek007@inbox.ru	Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies SPIN-код: 3948-5010 ArutyunyanJl@yandex.ru
Кузьменков Роман Дмитриевич, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Kuzmenkov Roman Dmitrievich, graduate student, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 3876-8618 limanakra@mail.ru	Мухин Андрей Сергеевич, доктор философских наук, профессор, кафедра музеологии и культурного наследия Mukhin Andrey Sergeevich, doctor of philosophy, professor, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 4081-2201 nebelwerfer@inbox.ru
Куликова Мария Дмитриевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Kulikova Maria Dmirtievna, student, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 3715-6369 kitschhhhh@gmail.com	Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Zinoveva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 2711-1868 muzeology@mail.ru
Лазарев Алексей Владимирович, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Lazarev Aleksey Vladimirovich, graduate student, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 1997-5123 divineglance@gmail.com	Шляхтина Людмила Михайловна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Shlyakhtina Lyudmila Mikhaylovna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 8847-4618 shlyakhtinalm@rambler.ru
Лукьянчикова Александра Михайловна, аспирант, кафедра искусствоведения Lukianchikova Alexandra Mikhailovna, postgraduate student, Department of art studies SPIN-код: 2301-3012 alex.lukjanchikova@gmail.com	Габриэль Галина Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой, кафедра искусствоведения Gabriel Galina Nikolaevna, PhD in art studies, associate professor, head of department, Department of art studies SPIN-код: 1418-8992 gabrielart@mail.ru
Махлина Юлия Сергеевна, аспирант, кафедра искусствоведения Makhlina Julia Sergeevna, postgraduate student, Department of art studies SPIN-код: 7467-5794 juliamakhlinfurst@gmail.com	Омельяненко Мария Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Omelyanenko Mariya Valerevna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies SPIN-код: 7467-5794 omelianenko@mail.ru
Морозова Елена Витальевна, аспирант, кафедра музеологии и культурного наследия Morozova Elena Vitalievna, postgraduate student, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 4079-1610 lenamorozovayandex.ru	Шляхтина Людмила Михайловна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Shlyakhtina Lyudmila Mikhaylovna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 8847-4618 shlyakhtinalm@rambler.ru
Плугарева Елизавета Владимировна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Plugarova Elizaveta, student, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 8847-4618 montee_689@mail.ru	Шляхтина Людмила Михайловна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Shlyakhtina Lyudmila Mikhaylovna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 8847-4618 shlyakhtinalm@rambler.ru

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

Пухаева Евгения Николаевна, магистрант, кафедра искусствоведения Pukhaeva Evgeniya Nikolaevna, graduate student, Department of art studies epuh2304@gmail.com	Габриэль Галина Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой, кафедра искусствоведения Gabriel Galina Nikolaevna, PhD in art studies, associate professor, head of department, Department of art studies SPIN-код: 1418-8992 gabrielart@mail.ru
Сараева Алина Владимировна, студент, кафедра теории и истории культуры Saraeva Alina Vladimirovna, student, Department of theory and history of culture SPIN-код: 8556-7296 saraeva_angelina@mail.ru	Свиридова Любовь Олеговна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Sviridova Lubov Olegovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture SPIN-код: 6128-9354 sviridova05@mail.ru
Сафронова Ингрид Игоревна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Safronova Ingrid Igorevna, student, Department of museology and cultural heritage mille.soraina@mail.com	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 6783-9945 alexandrabalash@gmail.com
Селюжицкая Кристина Александровна, магистрант, кафедра искусствоведения Selyujitzkaya Kristina Aleksandrovna, graduate student, Department of art studies kristina.sel7806@yandex.ru	Рыбакова Дарья Анатольевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра искусствоведения Rybakova Daria Anatolievna, PhD in art studies, senior lecturer, Department of art studies SPIN-код: 5171-6922 d_alt@mail.ru
Семенова Наталия Михайловна, студент, кафедра искусствоведения Nataliia Mikhaylovna Semenova, student, Department of art studies semenova_nataliya_5378@mail.ru	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Petrakova Anna Evgenyevna, doctor of art studies, associate professor, Department of art studies SPIN-код: 7738-7078 petrakova.anna@gmail.com
Сергеев Максим Александрович, аспирант, кафедра искусствоведения Sergeev Maksim Aleksandrovich, postgraduate student, Department of art studies SPIN-код: 6782-7611 maxman77779@mail.ru	Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствоведения Dyemshina Anna Yurevna, doctor of cultural studies, associate professor, Department of art studies SPIN-код: 8281-2355 demshina24@mail.ru
Сергеева Екатерина Валентиновна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Sergeeva Ekaterina Valentinovna, student, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 3211-0894 katherine_sergeeva@mail.ru	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 6783-9945 alexandrabalash@gmail.com
Силко Юлия Владимировна, аспирант, кафедра компьютерного дизайна Silko Julia Vladimirovna, postgraduate student, Department of computer design silko2002@mail.ru SPIN-код: 4628-7110	Елинер Илья Григорьевич, доктор культурологии, доцент, заведующий кафедрой, кафедра компьютерного дизайна Eliner Ilja Grigorevic, PhD in art studies, associate professor, head of department, Department of computer design SPIN-код: 6976-3920 ila111design@yandex.ru
Слепокурова Ольга Юрьевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Slepokurova Olga Yuryevna, student, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 1654-8763 olgalip1996@mail.ru	Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия SPIN-код: 5592-3514 Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD in history, associate professor, Department of museology and cultural heritage elenamast@yandex.ru
Солопова Оксана Артуровна, магистрант, кафедра информационного менеджмента Solopova Oksana Arturovna, graduate student, Department of management of information SPIN-код: 8202-4534 solopovaoksana@yandex.ru	Захарчук Татьяна Викторовна, доктор педагогических наук, профессор, кафедра информационного менеджмента Zakharchuk Tatiana Viktorovna, doctor of pedagogics, professor, Department of management of information tzakhar56@gmail.com

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

Степанов Тимофей Игоревич, магистрант, кафедра социально-культурной деятельности Stepanov Timofey Igorevich, graduate student, Department of socio-cultural activity SPIN-код: 5972-8814 timofei.stepanov@mail.ru	Литвинцева Галина Юрьевна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра социально-культурной деятельности Lytvintseva Galina Yurjevna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of socio-cultural activity SPIN-код: 1489-5052 galinalitvinceva@yandex.ru
Страхова Дарья Алексеевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Strakhova Daria Alekseevna, student, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 1259-6026 dariagerfort@gmail.com	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 6783-9945 alexandrabalash@gmail.com
Стрельчихина Маргарита Викторовна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Strelchinina Margarita Victorovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 9272-7562 strelchinina@mail.ru	Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 6783-9945 alexandrabalash@gmail.com
Суздalова Ульяна Петровна, аспирант, кафедра теории и истории культуры Suzdalova Ulyana Petrovna, post postgraduate student, Department of theory and history of culture SPIN-код: 9011-3215 upsuzdalova@mail.ru	Иконникова Светлана Николаевна, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории культуры Ikonnikova Svetlana Nikolaevna, doctor of philosophy, professor, Department of theory and history of culture SPIN-код: 5567-3559 ikon.08@inbox.ru
Теребилев Максим Геннадьевич, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Terebilov Maxim Gennadevich, graduate student, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 6542-5290 colmayers.93@mail.ru	Куклинова Ирина Анатольевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Kuklinova Irina Anatolievna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 1479-3294 i_kuklinova@mail.ru
Ткач Марина Олеговна, аспирант, кафедра искусствоведения Tkatch Marina Olegovna postgraduate student, Department of art studies marina-khvoina@yandex.ru	Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies SPIN-код: 3948-5010 ArutyunyanJl@yandex.ru
Ушакова Варвара Андреевна, магистрант, кафедра искусствоведения Ushakova Varvara Andreevna, graduate student, Department of art studies SPIN-код: 4918-3246 varvara.ura@mail.ru	Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies SPIN-код: 3948-5010 ArutyunyanJl@yandex.ru
Фетисова Екатерина Владимировна, студент, кафедра теории и истории культуры Fetisova Ekaterina Vladimirovna, student, Department of theory and history of culture fetisovaek@gmail.com	Свиридова Любовь Олеговна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Sviridova Lubov Olegovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture SPIN-код: 6128-9354 sviridova05@mail.ru
Шведова Кира Евгеньевна, магистрант, кафедра искусствоведения Shvedova Kira Evgenjevna, graduate student, Department of art studies SPIN-код: 7508-0778 wrkira@yandex.ru	Яковлева Мария Викторовна, кандидат культурологии, доцент, кафедра искусствоведения Yakovleva Mariya Viktorovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of art studies SPIN-код: 7926-8483 nadinst2008@yandex.ru
Шолохов Петр Александрович, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Sholokhov Peter Alexandrovich, graduate student, Department of museology and cultural heritage SPIN-код: 4355-0419 p.a.sholokhov@gmail.com	Некрасов Сергей Михайлович, доктор культурологии, профессор, кафедра музеологии и культурного наследия Nekrasov Sergey Mikhaylovich, doctor of cultural studies, professor, Department of museology and cultural heritage vmp@museumpushkin.ru
Яковлева Анастасия Сергеевна, аспирант, кафедра искусствоведения Yakovleva Anastasiya Sergeevna, postgraduate student, Department of art studies SPIN-код: 4221-5735 nastya9117911991@mail.ru	Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies SPIN-код: 3948-5010 ArutyunyanJl@yandex.ru