

ISSN 2658-4492

Научный журнал

Молодежный вестник

Санкт-Петербургского
государственного
института культуры

№ 1 (19) / 2023



МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК Санкт-Петербургского государственного института культуры

Научный журнал

№ 1 (19) / 2023

МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК Санкт-Петербургского государственного института культуры

Научный журнал

№ 1 (19) • 2023

Издается с 2012 г.

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

УЧРЕДИТЕЛЬ

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

Редакционная коллегия:

Т. В. Захарчук (главный редактор, д-р пед. наук, доцент, проф. каф. информационного менеджмента), А. Н. Балаш (зам. главного редактора, д-р культурологии, доцент, проф. каф. музеологии и культурного наследия), Ю. И. Арутюнян (канд. искусствоведения, доцент, проф. каф. искусствоведения), П. Н. Базанов (канд. пед. наук, д-р ист. наук, проф. каф. медиологии и литературы), Г. В. Варганова (д-р пед. наук, проф., проф. каф. библиотековедения и теории чтения), А. Ю. Демшина (д-р культурологии, доцент, проф. каф. искусствоведения), Т. В. Миронова (ответственный секретарь, редактор РИО), Г. В. Михеева (д-р пед. наук, проф., гл. науч. сотр. отд. истории библ. дела РНБ, заслуженный работник культуры РФ), В. В. Молзинский (д-р ист. наук, проф., проф. каф. музыковедения и музыкально-прикладного искусства, заслуженный работник высшей школы РФ), А. С. Мухин (д-р филос. наук, доцент, проф. каф. музеологии и культурного наследия), А. Е. Петракова (д-р искусствоведения, доцент, проф. каф. искусствоведения), Г. В. Скотникова (канд. пед. наук, д-р культурологии, проф., проф. каф. теории и истории культуры), Н. Н. Суворов (д-р филос. наук, проф., проф. каф. теории истории культуры), А.А. Сукало (д-р пед.наук, проф., проф. каф. управления и проектной деятельности в сфере культуры).

Рецензируемое научное издание

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

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

ISSN 2658-4492

Свободная цена.

Редактирование, техническое редактирование, верстка Т. В. Мироновой
Выпускающий редактор Т. В. Миронова

191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 2, СПбГИК, каб. 2554, тел. 318 97 16
www.spbgik.ru; e-mail: sv-spbizdat@mail.ru. Лиц. ИД № 05313 от 09.07.2001

Подписано в печать 15.12.2023. Дата выхода в свет 25.12.2023. Формат 60 × 84¹/₈. Усл. печ. л. 24.

Тир. 500 (1-й завод 1– 80). Зак.

Отпечатано с готового оригинал-макета

в типографии ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг».

(ООО Первый ИПХ) 194044, Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., д. 60, лит. У.

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2023 • Оформление ФГБОУ ВО СПбГИК, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ • ART HISTORY

| | |
|--|----|
| А. А. Ананьева. Тема детства в живописи финских художников конца XIX – начала XX века (Alina A. Ananyeva. The Theme of Childhood in the Paintings of Finnish Artists of the Late 19th – Early 20th Century) | 5 |
| П. Р. Богомолова. Характеристика человека в портрете и фотопортрете конца XIX века на примере цикла портретов писателей В. Г. Перова (Polina R. Bogomolova. Characteristics of the person in a portrait and a photographic portrait at the end of the XIX century by the example of the cycle of portraits of writers V. G. Perov) | 10 |
| М. А. Гращенко. Интерпретация принципа югэн в женском японском «кимоно для иностранцев» рубежа XIX–XX вв. (Maria A. Grashchenko. Interpretation of the Yugen principle in the Japan women's "kimono for foreigners" at the turn of the 19 th – 20 th centuries) | 14 |
| А. Б. В. Доровских. Стилистическая эволюция росписей азудежу XVI–XVIII вв. (Anna Berg V. Dorovskikh. Stylistic evolution of azulejo murals of the XVI–XVIII centuries) | 18 |
| Ю. О. Евтушик. Метод апроприации в творчестве Джо Райта на примере фильма «Искупление» (2007) (Julija O. Evtushik. The appropriation method in the works of Joe Wright on the example of the film «Atonement» (2007)). | 22 |
| А. Ю. Житцова. Влияние концепций примитивизма на анималистическую керамику Пабло Пикассо (Anastasia Yu. Zhitssova. The influence of the concepts of primitivism on the animalistic ceramics of Pablo Picasso) | 26 |
| М. Д. Завада. Визуальные эксперименты Гаспара Ноз (Maria D. Zavada. Visual experiments of Gaspard Noe) | 29 |
| Д. С. Захарова. Образ Петербурга в серии иллюстраций А. Н. Бенуа к «Медному всаднику» А. С. Пушкина (1903–1922 гг.) (Daria S. Zakharova. The image of St. Petersburg in illustrations by A. N. Benois to «The Bronze Horseman» by A. S. Pushkin(1903–1922 гг.)). | 34 |
| О. А. Кондратьева. Мотив «полусолнца» в декоре наличников шуйских деревянных домов (Olga A. Kondratyeva. The motif of the "half-sun" in the decoration of the platbands of wooden houses in the town of Shuya) | 38 |
| М. О. Кравченко. Сценография балета «Жизель» в постановке Акрама Хана (Mariia O. Kravchenko. Scenography of the ballet «Giselle» directed by Akram Khan) | 42 |
| С. В. Малаховская. О детстве и учебе Натана Альтмана. Новые штрихи к творческой биографии (Stanislava V. Malakhovskaya. About the childhood and studies of Nathan Altman. New touches to a creative biography) | 46 |
| Н. Н. Нецветаева. Скульптурный портрет учеников школы А. Т. Матвеева (Nikol N. Netsvetaeva. Sculptural portrait of students of the school of A. T. Matveev) | 54 |
| П. С. Нордман, Ф. А. Фигуровский. Комплекс горнолыжного спорта «Домбай»: проблема стиля (Pavel S. Nordman, Philip A. Figurovsky. Alpine skiing complex «Dombay»: the problem of style) | 58 |

МУЗЕОЛОГИЯ • MUSEOLOGY

| | |
|---|-----|
| Ю. В. Степанчук. Личностный аспект как смысловой центр концепции выставки (Ylia V. Stepanchuk . Personality aspect as a pivot of an exhibition concept) | 62 |
| П. П. Серебряков. Византизм в творчестве художников конца XIX – начала XX вв. (Pavel P. Serebryakov. Byzantium in the works of late XIX – early XX c. artists) | 66 |
| Ю. Е. Казакова. Интерпретация литературного наследия В. Набокова в музее: проблема визуализации образа (Yulia E. Kazakova. Interpretation of V. Nabokov's literary heritage in the museum: the problem of image visualization) | 72 |
| Д. В. Гладкая. Репрезентация разьединенных коллекций С. И. Щукина и братьев Морозовых (Daria V. Gladkaya. Representation of the divided collections of S. I. Shchukin and Morozov brothers) | 77 |
| А. И. Баранова. Специфика проектирования комплексных экскурсий с включением музейной экспозиции (Aleksandra I. Baranova. The specifics of the planning of combination guided tours with the inclusion of a museum exposition) | 81 |
| И. И. Позняков. Военно-патриотическое воспитание в экспозиционно-выставочной и культурно-образовательной деятельности Военно-медицинского музея (Ilia I. Poznyakov. Military-patriotic education in the exposition, exhibition, cultural and educational activities of the Military Medical Museum) | 86 |
| Е. Н. Евдокимов. Развитие волонтерского движения в научно-фондовой работе этнографического музея (на примере опыта музея-заповедника «Киж») (Evgeny N. Evdokimov. Development of the volunteer movement in the scientific fund work of the ethnographic museum (on the example of the experience of the museum-reserve «Kizhi»)) | 92 |
| И. В. Калинин. Партиципаторные проекты как ресурс культурной идентификации местного сообщества (на примере Новгородского музея-заповедника) (Ivan V. Kalinin. Participatory projects as a resource cultural identity of the local community (on the example of the Novgorod Museum-Reserve)) | 96 |
| М. И. Дьячкова. Волонтерское движение в музеях Республики Мордовия: актуальные практики (Mariia I. Dyachkova. Volunteer movement in the museums of the Republic of Mordovia: current practices) | 100 |

| | |
|---|-----|
| А. И. Егорова, А. А. Егорова. Волонтерская деятельность в музейных пространствах: применение зарубежного опыта в российской практике (A. I. Egorova, A. A. Egorova. Volunteering in museum spaces: using of foreign experience in russian practice) | 104 |
| В. А. Бровцева. Музейная инклюзия и ее влияние на современное общество (Valeria A. Brovceva. Museum inclusion and its impact on modern society) | 110 |
| Н. С. Федорова. Бородулинская глиняная игрушка в коллекции Выборгского музея-заповедника (Nataliia S. Fedorova. Borodulinskaya clay toy in the Vyborgsky collection museum reserve) | 115 |
| Н. К. Кириллова, Н. А. Кукушина. Влияние лигнина на сохранность памятников на бумажной основе, особенности их консервации (Natalia K. Kirillova, Nadezhda A. Kukshina. Influence of lignin on the safety of monuments on the paper basis, features of their conservation) | 119 |
| Т. Г. Волобуева. Управление природным наследием в музее-заповеднике (на примере ГМЗ «Петергоф») (Tatiana G. Volobueva (Management of natural heritage in the Museum-Reserve in the context of the theory of transitivity) | 124 |

КУЛЬТУРОЛОГИЯ • CULTURAL STUDIES

| | |
|--|-----|
| А. Д. Державина. Эсхатологический миф Древней Скандинавии (Alfa D. Derzhavina. Eschatological myth of ancient Scandinavia) | 129 |
| М. А. Иванова. Типологические черты образа трикстера в мифологических текстах (Maria A. Ivanova. Typological characteristics of the Trickster image in mythological texts) | 133 |
| А. В. Хусаинова. Психоаналитическая семиотика А. Дандеса в контексте интерпретации античного мифа об Эдипе (A. V. Khusainova. Psychoanalytic semiotics of A. Dundas in the context of the interpretation of the ancient myth of Oedipus) | 138 |
| А. Х. Хаметова. Специфика культуры России конца XX – начала XXI вв. в контексте теории переходности (A. Kh. Khametova. The specificity of Russian culture in the late XX – early XXI centuries in the context of the theory of transitivity) | 141 |
| Е. Е. Гладышева. Историко-культурные смыслы анонимности в искусстве (E. E. Gladysheva. Historical and cultural meanings of anonymity in art) | 144 |
| Е. Ю. Разина. Антигерои как примеры «маленького человека» в контексте современной культуры кинокомикса (Elizaveta Yu. Razina. Antiheroes as examples of the «little man» in the context of the modern culture of the film comic) | 148 |

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

| | |
|---|-----|
| А. В. Безина. Инструкционный дизайн для создания учебно-методических материалов по использованию электронных ресурсов библиотеки (Anna V. Bezina. Instructional design for creating educational and methodological materials for the use of electronic library resources) | 151 |
| А. В. Демьянова. Фактчекинг как инструмент медиаграмотности (Alexandra V. Demyanova/Factchecking as a media literacy tool) | 155 |
| Е. Ю. Иконникова. Инга Александровна Шомракова – историк-книговед (Ekaterina Yu. Ikonnikova. Inga Aleksandrovna Shomrakova – book historian) | 160 |
| Е. А. Кий. Электронная библиография как ресурс изучения научной элиты в библиотечно-информационной сфере (Ekaterina A. Kij. Creation of biobibliographic products in the electronic environment) | 167 |
| Ю. Д. Кондратьева. Библиотечно-информационный центр в структуре университета 3.0: миссия, цели, задачи (Yuliia D. Kondrateva. Library and information center in the structure of the university 3.0: mission, goals, objectives) | 170 |
| Сауд Лубна. Роль информационных технологий в развитии университетских библиотек Сирии (Saüd Loubna. The role of information technology in the development of university libraries in Syria) | 173 |
| А. А. Лукьянова. Манга как фактор приобщения молодежи к чтению (Anastasija A. Lukyanova. Manga as a factor in introducing young people to reading) | 178 |
| Р. А. Мансур. Автоматизированная библиотечная информационная система Koha (Rita A. Mansour. Automated Library Information System Koha) | 182 |
| Е. А. Матузная. Библиографическая информация для специалистов на сайтах библиотек (Elizaveta A. Matuznaya. Bibliographic information for specialists on library websites) | 186 |
| Сведения об авторах и научных руководителях (Infomation about autors and supervisors) | 189 |

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ • ART HISTORY

УДК 75-051(=511.111)''18/19'':[7.04:159.922.736.3]

А. А. Ананьева

Тема детства в живописи финских художников конца XIX – начала XX века

Тема детства широко представлена в финском искусстве конца XIX – начала XX вв. К ней обращались и художники реалистического направления, и модернисты. Перенимая основные тенденции западноевропейских мастеров, как формально-стилистические, так и идейно-смысловые, они интерпретировали тему детства, исходя из культурных особенностей Финляндии. Наиболее значимыми аспектами темы детства, представленные в финской живописи, являются мотивы смерти, болезни, выздоровления, игры, взросления и полового созревания.

Ключевые слова: тема детства, образ ребенка, финская живопись

Alina A. Ananyeva

The Theme of Childhood in the Paintings of Finnish Artists of the Late 19th – Early 20th Century

The theme of childhood is widely represented in Finnish art in the late of XIXth century – the first half of the XXth century. Both realistic artists and modernists turned to her. Adopting the main trends of Western European masters, they interpreted the theme of childhood based on the cultural characteristics of Finland. The most significant aspects of the theme of childhood, presented in Finnish painting, are the motifs of death, illness, recovery, play and puberty.

Keywords Theme of childhood, image of a child, Finnish art

Финская живопись конца XIX – начала XX в. была тесно интегрирована в западноевропейское искусство. Как отмечает Суворова Л. В., финское художественное общество имело возможность организовать преподавание только на базовом уровне, далее наиболее талантливые художники направлялись в Европу для продолжения обучения¹. Как правило, это были частные художественные академии Парижа как центра передовой новаторской мысли в изобразительном искусстве этого периода. Финские художники, знакомясь с различными модернистскими тенденциями, перерабатывали их в свои уникальные стили и образы, часто высоко оцениваемые в Европе: их работы нередко получали медали в Салоне, приобретались как музеями, так и частными коллекционерами, участвовали в международных выставках.

Одна из распространенных тем в финской живописи – тема детства. К ней обращались как художники реалистической школы живописи – Альберт Эдельфельт, Ээро Ярнефельт, Хелена Шерфбек в ранний период творчества, так и более молодое поколение модернистов – Мангус Энкель, Беда Шерншанц, Эллен Теслефф, Хуго Симберг. Наиболее значимыми являются аспекты темы детства, отмеченные в работах А. Эдельфельта, Х. Шерфбек и М. Энкеля.

Интерпретация темы детства отличалась в разные периоды развития изобразительного искусства. Подробно останавливается на трактовках детства, существующих в западноевропейском искусстве XVIII–XIX вв., Томас Грег в книге «Дети в импрессионизме: детство, семья и современная идентичность во французском искусстве»². Он отмечает, что парадигмы детства, появляющиеся в искусстве до середины XIX в., проистекали из узкого диапазона параметров, структурирующих идентичности взрослых. В связи с этим, образ ребенка как фундаментальная форма воплощения темы детства ограничивался реализацией либо в не принадлежащем реальному миру религиозном сюжете, либо в качестве маленького взрослого на семейных портретах аристократии, либо в жанровых работах, идеализирующих домашний мир и быт ребенка. С развитием реализма и импрессионизма, вобравшими в себя появившиеся в XIX в. новые концепции взрослой субъективности и идентичности, Томас Грег связывает создание новой визуальной

модели детства, а также нового, подчеркнуто современного представления о детях как автономных личностях.

Обращение к теме детства в конце XIX в. в западноевропейской живописи было достаточно распространенным явлением. Эдуард Мане создал несколько реалистичных детских образов, работая как в бытовом, так и в портретном жанре. В работе «У железной дороги» 1873 г. с необычной для XIX в. раскрывается тема «мать и ребенок». В отличие от привычной трактовки, в которой мать и девочка заняты друг другом и активно демонстрируют нежность и привязанность, в этой работе показан момент, когда они отвлеклись на свои дела: мать смотрит на зрителя или художника, а девочка отвернулась и увлеченно наблюдает за железной дорогой. Портреты Мане «Мальчик с вишнями» 1859 г., «Флейтист» 1866 г., «Портрет ребенка» 1961–62 гг., «Мальчик с собакой» 1861 г. и др. представляют собой яркие и выразительные образы детей, интересные своей непосредственной эмоциональностью и естественностью. Детские изображения также можно встретить в живописи Поля Гогена, Ван Гога, Ренуара, Мунка и др.

Один из ярких мотивов, связанных с темой детства в финской реалистической живописи, был мотив болезни и смерти ребенка. Как отмечает Д. Миккола (J. Mikkola) в статье «Произведения живописи «ребенок – лежащий больной» как образ общества»³, высокая детская смертность уже вызывала беспокойство в Финляндии в конце XVIII в.: необходимость в рабочей силе заставила обратить внимание на проблему роста населения и ее связь с проблемой детской смертности и незащищенности. Даже в конце XIX в. детство все еще было опасным временем, и тяжелая болезнь ребенка часто приводила к смерти. Развитие науки и просвещения постепенно изменило ситуацию и усилило политические заявления о социальном статусе ребенка. Все больше родителей стали понимать, что у больного ребенка есть шанс выздороветь, если о нем хорошо заботятся.

Работа Альберта Эдельфельта «Похороны ребенка» 1879 г. в реалистическом стиле (масло, холст), отмеченная медалью III степени на Парижском салоне 1880 г., изображает обычную деревенскую семью, которая плывет на лодке и везет в церковь гроб с маленьким ребенком. Ясное небо и яркое полуденное солнце, заливающее гладь спокойной реки, резко контрастируют с происходящим на картине, с настроением изображенной семьи, с их темными траурными одеждами. Тема преждевременной смерти, отраженная в этой работе, была понятна и вызывала эмоциональный отклик у зрителей любых возрастов, национальностей, а также и сословий. Люди, изображенные на картине, не показывают своих эмоций и не ищут утешения друг в друге. Среди черт своего национального характера финские художники исследуемого периода стремились выделить и подчеркнуть именно стойкость перед жизненными невзгодами, присутствие духа, эмоциональную выдержку. Эдельфельту удалось передать естественное достоинство семьи из народа и чувство глубокой скорби не в экспрессивных жестах, а в молчаливой сдержанности на фоне залитого солнцем пейзажа.

Магнус Энкель (1870–1925) нарисовал портрет Карин Эрнрут, умершей от менингита в возрасте девяти лет – «Дитя на смертном одре» 1910 г. (пастель). Заказная картина была просьбой родителей ребенка увековечить черты лица умирающей девочки, с которой художник был знаком лично. Голова ребенка утопает в едва намеченных одеяле и подушке, которые выходят за рамки холста, кажущимся слишком большим для девочки. Никаких других деталей окружения Энкель не изображает, сосредотачивая внимание зрителя на лице девочки, ее спутанных волосах, отстраненном взгляде куда-то за пределы картины. Художник использует монохромный колорит, состоящий из бледно-серого цвета и передающего эмоциональное содержание работы: последние страдания от смертельной болезни, скорбь и сострадание. Энкель в этой работе создает линейный рисунок с едва намеченной светотенью, что подчеркивает ощущение ухода из реального мира, растворения в вечности. Как представитель символистского течения в финской живописи, Магнус Энкель не прибегает к максимальному портретному сходству, реалистичной достоверности портрета, а создает эфемерный образ, находящийся на грани двух миров – реального и метафизического. Бесцветность картины подобна изображаемому художниками-символистами небу, где время и место перестают существовать.

Полна веры в благополучный исход картина финской художницы Хелены Шерффбек «Выздоровливающая» 1888 г., получившая большое количество положительных отзывов и бронзовую медаль на Всемирной выставке в Париже 1889 г. Если предыдущие

описанные здесь сюжеты не предполагали яркого включения ребенка в нарратив, то здесь Шерфбек создает удивительный по своей выразительности образ девочки. Растрепанные после лихорадки волосы ребенка торчат в разные стороны, делая ее похожей на взъерошенного воробья. Маленькая девочка заботливо посажена в большое для нее плетеное кресло, а чтобы ребенку было удобнее и мягче, под спину подложена белая подушка, также девочка бережно укутана в белую простыню. Используя простое сопоставление неокрепшего от болезни ребенка и хрупкого побега, колорит, состоящий из сочетаний холодных и теплых оттенков, Шерфбек передает ощущение слабости от болезни и в то же время эмоциональный подъем от выздоровления и радости от созерцания весны.

Другая финская художница Ханна Фростерус-Сегерстрале, работавшая в реалистической манере, изобразила больного ребенка постели на картине «Маленький пациент» 1889 г. Композиция работы состоит из двух человек: мальчика в постели и диаконисы, сидящей подле него. Больной погружен в свои мысли и равнодушно дотрагивается до грозди винограда, которую, вероятно, принесла в качестве угощения женщина. В конце XIX в. служительницы церкви в Финляндии занимались христианской социальной работой, в том числе – ухаживали за больными в случаях, когда медицинские службы были вне досягаемости жителей прихода церкви. При этом статус диаконисы предполагал отказ от замужества и собственных детей. На картине художницы выражение лица женщины сочувствующее, заботливое и ласковое: очевидно, что диакониса рада заменить на время биологическую мать ребенка. Композиция работы близка к некоторым другим картинам на эту тематику, в которых рядом с больным ребенком изображена мать: «Мать читает больному ребенку» 1860 г. Иды Силфверберг или «Мать у постели больного ребенка» 1888 г. Аксели Галлен-Каллела. Среди них выделяется работа Ханны Фростерус Сегерстрале: о ребенке заботится не мать, а диакониса, что, с одной стороны, отображает реалии финской жизни того времени – распространение социальной работы диаконис, а с другой, обладает некоторой коннотацией одобрения данного социального явления. Колорит «Маленького пациента» построен на сочетании белого, светлорозового и черного с акцентами зеленого в виде цветов на тумбочке и винограда на кровати. Такое цветовое решение привносит в картину ощущение свежести и намекает на скорое выздоровление ребенка. Источник света находится за пределами картины, прямо со стороны зрителя и освещает комнату ярким дневным светом, что также создает эмоциональное состояние надежды и даже уверенности в счастливом исходе болезни.

В западноевропейской живописи этого периода тема болезни ребенка не была так распространена, как в Финляндии. Одна из ярких картин этой тематики – «Больной ребенок» 1885–86 гг. Эдварда Мунка. Здесь у постели больной девочки в отчаянье склонилась голова мать, судорожно держась за руку ребенка. Образ матери в работе Мунка, в отличие от упомянутых выше работ финских художников, не выступает оплотом уверенности и самообладания: вероятно, надежды на выздоровление нет, и потому мать, не в силах сдерживать и скрывать чувства, дала волю эмоциям перед ребенком. Контрастно выглядит образ девочки: полная самообладания она с пониманием смотрит на мать и старается утешить ее. Тусклый зеленоватый колорит помогает передать атмосферу безнадежности, отчаянья и уныния.

В противовес сюжетам о детской болезни и смертности в финской живописи этого периода широко представлен игровой аспект детства, а также сопоставления взрослого и детского мира. Тема детства и игры, является нередкой для XIX в.: к ней обращались художники еще романтического направления (Отто Рунге, Франциско Гойя), позже – бидермайера (Карл Шпицвег, Людвиг Рихтер) и импрессионизма (Эдуард Мане, Клод Моне). Однако интерпретация этой тематики Альберта Эдельфельта отличается от предыдущих трактовок: не романтическая концепция духовного становления личности, не идиллическое умиление детской невинностью бидермайера и не попытка передать мимолетное впечатление импрессионистов.

Так, например, Альберт Эдельфельт представлял детские игры как образ мира взрослых. Картины «Играющие мальчики на пляже» 1884 г. и «Мальчики на крыльце виллы Сьекюлла» 1890 г. отражают пожелания и ожидания, которые были направлены, в первом случае на трудящееся население, а во втором – на высший, имущий класс дворянства. На картине 1890 г. хорошо одетый мальчик, сидящий за столом, показан

поразительно пассивным. Он не играет и даже не держит в руках миниатюрную модель лежащего перед ним корабля, а просто осторожно ощупывает предмет с равнодушным выражением лица. Задача потомков дворянского сословия просто хранить что-то, сделанное кем-то другим, и обычно оставаться на безопасном расстоянии от тяжелой работы. Вместо этого мальчики на картине 1884 г. отважились спуститься в воду, чтобы управлять кораблем, который они сделали сами.

Эту же мысль Эдельфельт развивает в работе «Строители корабля» 1886 г.: здесь на берегу реки отец помогает детям создать модель корабля. Оба мальчика увлечены процессом, однако их эмоции разные. Младший ребенок сидит напротив отца и с восхищением смотрит на него и корабль между ними. Старший же стоит, деловито положив руки в карманы, его лицо нахмурено и напряжено: он старается запомнить действия отца, потому что в следующий раз он будет строить уже самостоятельно. Фигуры изображенных образуют композиционный треугольник, в центре которого находится главное – созданный трудом и смекалкой предмет.

Интерпретация мотива игры Эдельфельта во многом схожа с решением этой тематики в картинах художников соцреализма. Так, например, «Состязания юных моделистов» С. Адливанкина 1931 г., «Девочка-планеристка» Л. Тимошенко 1936 г., «Умелые руки» Е. Кацмана 1953 г., «Авиамodelисты» Э. Хохловкиной 1960 г., «Будущие космонавты» Г. Титова 1970 г. и работы А. Эдельфельта сближает трактовка детской игры как концепции становления в обществе будущего рабочего-мастера, что отображается и в названиях картин. Во всех перечисленных работах смысловым и композиционным центром выступает атрибут труда, созданный руками детей в рамках игры: модель корабля, самолета или ракеты. Из общих черт также можно выделить работу в реалистической манере, сдержанный, приглушенный, часто теплый колорит и общее оптимистичное настроение, устремленность в будущее.

Так, Альберт Эдельфельт отображал не только современную ему действительность, создавая выразительные детские образы, но и выражал идейные тенденции общества, направленные на детей, что сближает эти жанровые работы не столько с реалистической концепцией XIX в., сколько с идейностью, стремлением к однозначности и ясности в интерпретации картин, акцентом на сюжетно-содержательной стороне, эстетизацией реальности соцреализма в советской живописи на эту же тематику.

Еще один аспект темы детства раскрывается в некоторых работах Магнуса Энкеля. Важнейшие мотивы и темы в его творчестве – это потерянный рай, утраченная невинность и чистота. При этом идеал существования он воплощал в андрогинной красоте юных мужчин: среди его картин центральное место занимают обнаженные мужские портреты: «Нарцисс» (1896–1897), «Вах» (1897), «Пробуждение фавна» (1914), «Человек и лебедь» (1918), «Молодой обнаженный мужчина» (1920) и др. Поэтому в теме детства наибольший интерес для Энкеля представлял мотив взросления и полового созревания мальчиков.

Работы Энкеля, развивающие эту тематику, относятся к раннему творчеству художника и приходятся на период увлечения символизмом и творческими экспериментами Пюви де Шаванна, Одилона Редона и Эжена Каррьерера. Обучаясь в Париже, Энкель воспринял их идеи аскетической концепции цвета и упрощенной формы: двухмерность, акцент на контуре и ограниченность колорита. Цвет выступает в этих работах не как подражание природе, а как инструмент создания единой гармонии. В работах «Лежащий мальчик» 1892 г., «Два мальчика» 1892 г., «Мальчик с черепом» 1893 г., «Пробуждение» 1894 г. и др. аскетическая палитра представлена серо-коричневыми тонами, сменяющимися цветовыми контрастами, преимущественно черного и белого, что позволяет создать меланхоличную атмосферу. В картине «Пробуждение» 1894 г. обнаженный подросток с серьезным и рассеянным взглядом в пол поднимается с кровати. Унылый аскетичный колорит, выражение лица подростка, его сгорбленная спина и напряженная поза помогают Энкелю передать ощущения неустойчивости, уныния, утраты детской невинности и непосредственности как символа «потерянного рая». «Пробуждение» можно сравнить с картиной Мунка «Половое созревание», написанной в этом же году. Мунк изображает обнаженную девочку, сидящую на кровати, однако создаваемое им настроение совершенно другое. Поза девочки максимально скованна, тело угловато, она выглядит слишком маленькой на своей широкой кровати и в большой пустой ком-

нате, – все это позволяет зрителю ощутить ее одиночество в своих страхах, оставленность один на один со своей стыдливостью, тоску и трагическое предчувствие чего-то неотвратимого. Подросток на картине Энкеля хоть и выглядит напряженным, но его поза уверенная, он стремится занять пространство холста, а не съеживается, как девочка Мунка. Выражение его лица серьезное, но он не испытывает страх перед будущим, а скорее находится в процессе осознания происходящих с ним изменений.

Тема детства в конце XIX – начале XX вв. была достаточно распространена в западно-европейской живописи. В изобразительном искусстве Финляндии к ней обращались как художники более раннего реалистического направления, так и модернисты, раскрывая различные аспекты темы детства: мотивы болезни и смертности, игры, полового созревания. Широко представлен в работах финских художников мотив детской смертности и болезни, не являвшийся распространенным в европейской живописи. Используя этот сюжет, представитель реализма А. Эдельфельт раскрывает особенность сдержанного и мужественного национального характера, а символист М. Энкель передает суггестивное ощущение смерти, ухода из реального мира. Реалистичные работы Х. Шерфбек и Х. Фростерус-Сегерстрале с изображениями больных детей полны надежды и веры в счастливый исход. Уникальный взгляд на мотив детской игры представлен в работах А. Эдельфельта: реалистично изображая играющих детей, передавая их характеры и эмоции, он отображал также и социальные тенденции современного ему общества, связанные с надеждами и ожиданиями от детей. В символистском ключе интерпретирует мотив взросления и полового созревания М. Энкель: в его работах ощущение утраты детской невинности тесно связано с идеей о «потерянном рае». Таким образом, обучаясь во Франции, являвшейся в это время центром возникновения новейших идей и направлений в изобразительном искусстве, финские художники перенимали основные тенденции и перерабатывали их, основываясь на культурной специфике Финляндии.

Примечания

¹ Суворова, Л. В. Жанровая живопись Великого княжества Финляндского (1809–1917) как художественный феномен: автореф. ... дис. кан. мед. наук. – М.: 2013. – С. 3.

² Greg M. Thomas, 2011. Impressionist Children: Childhood, Family, and Modern Identity in French Art. New Haven: Yale University Press, pp: 9–13.

³ Johanna Mikkola Maalaustaiteen ”lapsi vuodepotilaana” – teokset yhteiskunnan kuvana // Tahiti. 2022. № 1. С. 48–59.

П. Р. Богомолова

Характеристика человека в портрете и фотопортрете конца XIX в. на примере цикла портретов писателей В. Г. Перова

Статья посвящена сравнению возможностей передачи характера человека через живописный и фотографический портрет на примере цикла портретов отечественных писателей В. Г. Перова конца XIX в. и фотографий портретируемых, теме, не исследованной в отечественном искусствоведении. В ходе работы изучена русская реалистическая школа живописи, выявлены принципы реализма портретов В. Г. Перова, история и специфика фотографии XIX в. в Европе и России. Также выявлены особенности, дающие основание для сравнения двух видов искусства. Сделаны выводы, позволяющие судить о взаимном влиянии живописи и фотографии конца XIX в.

Ключевые слова: живопись XIX в., фотография, отечественные писатели, портреты, В. Г. Перов

Polina R. Bogomolova

Characteristics of the person in a portrait and a photographic portrait at the end of the XIX century by the example of the cycle of portraits of writers V. G. Perov

The article is devoted to the comparison of the possibilities of the transmission of the human character through the picturesque and photographic portrait on the example of the cycle of portraits of Russian writers, V.G. Perov at the end of the XIX century and photographs of the portrait subjects, the topic, not studied in domestic art history. In the course of the work the Russian realistic school of painting was studied, the principles of realism of V.G. Perov's portraits, the history and specificity of the 19th century photography in Europe and Russia were revealed. Also, the peculiarities that allow to compare the two types of art are revealed. The conclusions are made, allowing to judge about mutual influence of painting and photography in the late XIXth century.

Keywords: 19th century painting, photography, Russian writers, portraits, V. G. Perov

На развитие отечественной культуры XIX в. значительное влияние оказала фотография. Н. М. Горленко было отмечено: «век расцвета русской живописи совпал со становлением фотографии»¹. В это время в живописи происходит развитие реалистического направления и особенно портретного жанра, с которым вступает в конкуренцию светопись, так тогда называли фотографию. Отношения с живописью складывались и как сотрудничество, и как неприятие, и как противопоставление.

Полемика по этому поводу велась на страницах художественной печати, а в сатирических журналах стали популярны шутки: « – Посоветуйте, Петр Иванович, кому бы заказать мой портрет, кто лучший портретист? – Если вы хотите иметь хорошенькое платье, закажите Маковскому; если хотите быть хорошенькой головкой, пожалуй, Богданов вам сделает; а если не боитесь быть похожею, то обратитесь всего лучше в фотографию»².

Сотрудничество художников и фотографии заключалось в использовании фотографии в качестве подготовительного эскиза, срисовывании с фотографии, а также в изменении композиционных приемов и использовании резких ракурсов, заимствованных из фотографии.

Неприятие связано с попытками художников преодолеть возможности фотографии, что сказалось в отказе от реалистического направления и обращении к передаче мимолетности и динамики, того, что в то время не могло быть передано фотографией. Фотографию сравнивали с работами прерафаэлитов и импрессионистов³, а к сравнению реалистической портретной живописи и фотографии XIX в. искусствоведы не прибегали, что делает исследование актуальным.

В России о появлении светописы знали, и летом 1839 г. за дагеротипным аппаратом от Академии наук был отправлен в Париж И. Х. Гаммель⁴. Таким образом, осенью того же года в Москве стало возможно приобрести первые снимки и начали массово создаваться фотоателье⁵.

Взаимодействие фотографии и живописи прослеживается в творчестве русских художников XIX в. И. И. Шишкин в письме И. А. Уткину от 1896 г. назвал фотографию самым строгим учителем и советовал художнику-самоучке зимой работать по фотографии⁶. И. Н. Крамской был знаком с фотографией⁷. Например, заметно ее использование в работе над портретами: Н. А. Некрасова (1877–1878 гг.), В. Н. Третьяковой (1876 г.), также под влиянием фотографии написан монохромный «Портрет Ф. А. Васильева» (1871 г.). Пользовался фотографией для поиска прототипов героев картин среди современников и И. Е. Репин⁸.

Во второй половине XIX в. живопись оставалась для фотографии «ориентиром в формировании художественно-эстетического языка»⁹, вследствие чего фотография того времени «притворялась» живописью. Заказчики этого периода встали перед выбором: портретироваться у живописца или фотографа, способствуя этим развитию двух видов искусства, состоящих в тесном взаимоотношении¹⁰.

В это время П. М. Третьяков начал организацию галерею портретов русских деятелей культуры¹¹ и первым художником, к кому он обратился за заказом, был В. Г. Перов. Таким образом, большинство портретов из цикла отечественных писателей В. Г. Перова стали неким ориентиром для фотографов, которые несколько позднее фотографировали этих же людей.

Сравнение цикла портретов писателей В. Г. Перова с фотографиями портретируемых также способствует выявлению причин того, почему портретная живопись конца XIX в. в России имела больше возможностей в передаче личности человека, чем фотография того же периода. Целесообразно сравнивать цикл портретов отечественных писателей В. Г. Перова, так как они относятся к реалистическому направлению, написаны с объективной точки зрения, которая выражается в отсутствии лирической или парадно-репрезентативной интонаций. Цикл портретов В. Г. Перова относится к заказу П. М. Третьякова, что объединяет его с фотопортретами общей целью: за короткое время запечатлеть внешний облик человека. Дает основание для сравнения близкое время создания фотографий и портретов, тот факт, что наибольший процент владельцев фотоателье составляли художники¹², а также что портреты и фотографии созданы выдающимися мастерами своего времени.

Преимуществом фотографии, бесспорно, считали большую достоверность, но очевидным оставалось то, что живописный портрет – нечто большее, чем просто фиксация физического сходства. Предполагалось, что художник может подметить трудноуловимые особенности лица, наиболее характерные для человека. В портрете, безусловно, важно отношение художника к модели, в оконченном произведении понятно: был ли он влюблен в натуру, была она ему интересна или вообще неприятна. В. Г. Перов восхищался портретируемыми, знал их произведения, перед началом работы общался с ними, чтобы в портретах отразить личность¹³.

Цикл портретов писателей – наиболее глубокие и ярко индивидуальные портретные образы, которые были созданы с 1869 по 1872 г. Портреты лишены отвлекающих подробностей и театральности, имеют схожее композиционное решение: поясная сидящая фигура расположена на переднем плане в простом костюме на нейтральном фоне. Однако поворот и положение фигуры немного варьируется в связи с тем, что наиболее характерно для портретируемого.

Композиционное сходство фотографии и живописи видно на примере первого заказа П. М. Третьякова – «Портрета А. Ф. Писемского» 1869 г. В более ранней фотографии С. В. Левицкого 1856 г. А. Ф. Писемский расположен в повороте в три четверти в кресле с подлокотниками, его лицо спокойно, взгляд направлен на зрителя. Более поздние фотографии «Везенберга и Ко» и К. Шапиро кадрированы погрудно, взгляд уже пожилого седовласого А. Ф. Писемского направлен в упор на зрителя. Устойчивое положение модели сидя и статичное спокойное выражение лица, привычны при позировании для портрета, а в случае фотографии объясняются длительной выдержкой: от 15 до 30 минут, позже сократившейся до 5 минут¹⁴. Официальная форма одежды – строгий костюм – связана с тем, что фотография стоила дорого, к ней подходили ответственно.

В портрете В. Г. Перова менее скованная поза, книга в руках, взгляд направлен в сторону от зрителя. А. Ф. Писемский здесь передан в момент размышления, а книга помогает судить о его роде занятий. В портретах В. Г. Перов уделяет большое внимание

кистям рук моделей, здесь они расслаблены, говорят о спокойствии. Однако чувствуется, что художник, выполняя ответственный заказ, постарался в первую очередь представить известного писателя, а не человека, с которым он лично знаком и характер которого его интересует.

В «Портрете А. Н. Островского» 1872 г. к принципу достоверности изображения с акцентом на характер добавляется соблюдение баланса между подражанием натуре и поиском художественного образа, единство общего и индивидуального.

А. Н. Островский, пусть и в домашнем халате, представлен в портрете как великий литератор. В каком-то смысле он выглядит, как собирательный образ мыслящих людей своей эпохи. В наиболее близкой к портрету фотографии из семейного архива, на которой запечатлены драматург А. Н. Островский (сидит), актер и писатель И. Ф. Горбунов (стоит), можно отметить идентичную позу, размещение фигуры и даже схожее расположение рук, он узнаваем, но говорить о собирательном образе здесь сложно. На фотографии С. В. Левицкого театральная поза не позволяет говорить о характере человека.

В «Портрете Ф. М. Достоевского» 1872 г. писатель передан в момент размышления. Он не взаимодействует со зрителем, поза замкнута, руками он обхватил колено, взгляд направлен в сторону.

Похожую скованную и закрытую позу можно отметить и на фотографии М. М. Пановой от 9 июня 1880 г. Писатель предстает в похожем простом костюме со скрещенными на ногах руками. Важным отличием является поворот почти в фас и направление взгляда на зрителя, что в совокупности со скованной позой делает модель испуганной и о характере человека рассуждать трудно. В близких по времени к портрету фотографиях В. Я. Лауфферга (1872 г.) и Н. Досса (1876 г.) можно отметить схожую скованность фигуры с характерным для писателя положением ног, когда одна закинута на другую.

«Портрет А. Н. Майкова» 1872 г. отличается более энергичная поза. Поэт с книгой в мягкой обложке в руках представлен почти в фас в уверенной позе. Руки прописаны художником детальнее гладкого лица. Сконцентрированный взгляд, прямая осанка, уверенная поза говорят о серьезности и твердости характера. В погрудной фотографии С. В. Левицкого более позднего периода, выбранной для издательства А. Ф. Маркса, сразу акцентируется внимание на серьезном взгляде модели, направленном в упор. Так же, как и в портрете видно прямую осанку, дающую уверенную характеристику, однако из-за кадрирования фотографии о позе больше ничего не сказать. Зрителю не видны руки и положение ног писателя, таким образом, характеристика получается неполной.

Московский писатель и историк М. П. Погодин в портрете 1872 г. сидит в запахантом коричневом скромном халате в кресле с высокой спинкой. На лице прописаны морщины: возрастные и мимические. Усталый и тяжелый взгляд направлен в упор на зрителя.

В фотографии неизвестного фотографа, которая ближе всего к портрету можно отметить, помимо кадрирования, которое не дает считать позу, и менее характерной, но более официальной одежды, высокую степень детализации. В портрете борода написана более обобщенно, чтобы не отвлекать зрителя от лица, тогда как в фотографии все одинаково детализировано. При этом на лице писателя в портрете прописано больше морщин, говорящих о возрасте и мимике, чем в фотографии.

Заключительный в серии «Портрет И. С. Тургенева» 1872 г. мог служить прототипом для фотографии «Везенберга и Ко» из-за сходства в композиции и положении модели. В портрете и фотографии фигура писателя размещена почти в профиль, левым плечом к зрителю.

Отличает портрет поворот головы в профиль и книга в руках вместо трости, в фотографии лицо писателя больше повернуто к зрителю. Можно отметить, что художник, проведя аналитическую работу, выявляет именно голову и руки модели, а положение в профиль помогает выделить контур лица. Волосы и борода здесь наоборот более четко проработаны, чем в фотографии, но основное внимание остается на лице.

Таким образом, можно сделать общий вывод: живописные портреты В. Г. Перова больше передают характеристику личности, чем близкие по времени к ним фотографии портретируемых.

Важно отметить, что конец XIX в. является начальным этапом развития фотографии, когда еще заметно сильное влияние живописи. Фотографы использовали постановочные принципы съемки¹⁵, а в последующем периоде развитие технических возможностей

привело к разнообразию сюжетности – фотография вышла на улицу. Передача характеристики личности в портрете достигается прежде всего за счет аналитической работы художника, так как картина – результат художественного отбора, грамотно скомпонованное изображение, где все построено по правилам анатомии и перспективы. Фотографы конца XIX в. подражали живописи, но не имели возможности переснимать модели до идеального результата, наиболее передающего характер человека.

Важным отличием является композиционное решение. В. Г. Перов помещает писателей дальше, чтобы лучше считывалась поза, тогда как фотографии больше кадрированы.

Еще одной отличительной чертой, помогающей больше судить о характере человека, является положение, и детализация рук моделей. В портретах В. Г. Перов помимо лица, в котором очень важны глаза – поэтому чаще всего взгляд портретируемого направлен в упор на зрителя – детально прописывает руки моделей, которые также много говорят о человеке. В фотографии же все одинаково, руки писателей часто не попадают в кадр.

Принципом, помогающим выразить личность и характер в портретах, является отсутствие демонстрации материального состояния, которое в фотографии изменяет впечатление от личности, добавляя репрезентативности. В. Г. Перов писал выдающихся людей России того времени в простом костюме, иногда даже в «домашней» одежде. Первым в домашнем халате представлен драматург А. Н. Островский, затем так был изображен историк, литератор и публицист М. П. Погодин. «Домашняя» одежда может рассматриваться, как характерная для конкретного человека, тем самым дополняя его личность. Таким образом, несмотря на то, что многие художники и особенно портретисты XIX в. считали, что с появлением фотографии «живопись умерла», она помогла развитию портретной живописи. Благодаря фотографии, стала очевидной важность для портрета «схватить» внутреннюю суть человека.

Примечания

¹ Горленко Н. М. Живопись и фотография в России во второй половине XIX – начале XX века: автореферат дис. на соиск. учен. степ. кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Горленко Наталья Михайловна; Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. Москва, 2010. С. 7.

² Ценители и судьи (на выставке картин) // Стрекоза: еженедельный журнал сатиры и юмора. – Санкт-Петербург. – 1879. – № 10. С. 6.

³ Ермолова А. А. Художественность как проблемное поле фотографии. Отношения фотографии и живописи // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 3 (77). С. 81.

⁴ Уйманен О. Ф. Фотография второй половины XIX – начала XX в. в культурном наследии России // Вестник СПбГУКИ. – 2015. – № 1 (22). С. 44.

⁵ Там же. С. 45.

⁶ Шишкин И. И. Переписка. Дневник. Современники о художнике / И. И. Шишкин. Сост., вступ. ст. и примеч. И. Н. Шуваловой. – 2-е изд., доп. – Ленинград: Искусство: Ленингр. отделение, 1984. – С. 224.

⁷ Уйманен О. Ф. Фотография второй половины XIX – начала XX в. в культурном наследии России // Вестник СПбГУКИ. – 2015. – № 1 (22). С. 49.

⁸ Кириллина Е. В. О работе И. Е. Репина с натурой. По материалам фотоархива художника / Е. В. Кириллина // Илья Ефимович Репин. К 150-летию со дня рождения. Сборник статей / Palace Editions. – 1995. С. 96–102.

⁹ Ермолова А. А. Художественность как проблемное поле фотографии. Отношения фотографии и живописи // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 3 (77). С. 81.

¹⁰ Панченко И. А. Русский портрет середины XIX века: художник – модель – зритель // Труды ист. факультета С.-Петерб. ун-та. – 2013. – № 16. С. 193.

¹¹ Зименко В. М. Василий Григорьевич Перов / В. М. Зименко – Москва: Ленинград: Искусство, 1948. С. 34.

¹² Авченко Л. Г., Клопова И. В. История фотографических мастерских России / Л. Г. Авченко, И. В. Клопова // Культура: теория и практика – 2017. – № 4 (19). С. 88.

¹³ Достоевская А. Г. Воспоминания / А. Г. Достоевская; вступ. ст., подгот. текста и примеч. С. В. Белова, и В. А. Туниманова – Москва: Правда, 1987. С. 241.

¹⁴ Авченко Л. Г., Клопова И. В. История фотографических мастерских России / Л. Г. Авченко, И. В. Клопова // Культура: теория и практика – 2017. – № 4 (19). С. 86.

¹⁵ Уйманен О. Ф. Фотография второй половины XIX – начала XX в. в культурном наследии России // Вестник СПбГУКИ. – 2015. – № 1 (22). С. 48.

М. А. Гращенко

**Интерпретация принципа югэн
в женском японском «кимоно для иностранцев» рубежа XIX–XX вв.**

В конце XIX – начале XX вв. в традиционных японских женских кимоно, выполненных для западного покупателя, формируются интересные метаморфозы эстетических интерпретаций принципа югэн. Это явление можно рассматривать как результат активного процесса межкультурного взаимодействия между Востоком и Западом. На примере анализа ряда коллекций, выполненных крупнейшими универмагами Японии в обозначенный период, в статье осмысливаются причины этих явлений, в соответствии с которыми японские художники намеренно меняют трактовку национального эстетического принципа югэн при создании женских кимоно «для иностранцев».

Ключевые слова: Япония, принцип югэн, женское кимоно, эстетика, межкультурное взаимодействие

Maria A. Grashchenko

**Interpretation of the Yugen principle in the Japan women's
“kimono for foreigners” at the turn of the 19th – 20th centuries**

At the end of the 19th and beginning of the 20th centuries, interesting metamorphoses of aesthetic interpretations of the yugen principle were formed in traditional Japanese women's kimono, made for a Western buyer. This phenomenon can be seen as the result of an active process of intercultural interaction between East and West. Based on the analysis of a number of collections made by the largest department stores in Japan during the indicated period, the article analyzes the reasons for these phenomena, according to which Japanese artists deliberately change the interpretation of the national aesthetic principle of yugen when creating women's kimonos «for foreigners».

Keywords: Japan, principle of yugen, women kimono, aesthetic, intercultural interaction

В период модернизации Японии на рубеже XIX–XX вв. европейская одежда постепенно вытеснила традиционное кимоно, однако, не уничтожила его, а наоборот, превратила в предмет национального культурного достояния. Традиционное женское кимоно, правила создания и ношения которого складывались столетиями, претерпевало в этот период множество изменений в связи с происходящими в жизни японского общества событиями. Кимоно несло в себе удивительно глубокую смысловую наполненность, погружая зрителя в наслаждение визуальными красивыми декоративными элементами и повествуя о культурных традициях и эстетических идеалах различных эпох. Выбор темы данного исследования обусловлен тем, что на данный момент практически не существует русскоязычных публикаций, где проанализированы причины, повлиявшие на формирование и развитие эстетических принципов в традиционном женском кимоно Японии рубежа XIX–XX вв. В статье использованы такие работы современных зарубежных авторов по истории японского костюма как Терри Сацуки Милхаупт, подробно рассматривающего этапы формирования новых настроений в жизни японского общества, исторические и социальные проблемы и явления, активным образом влиявшие на моду и стиль начала XX в. Эссе одного из самых известных японских писателей начала XX в. Д. Танидзакэ «Похвала тени», которое знакомит с эстетическим принципом югэн и его философской интерпретацией. Исследованы также труды крупного специалиста по японскому искусству и культурным традициям Н. С. Николаевой, дающие возможность проанализировать изменения в период активного культурного взаимодействия между странами на рубеже XIX–XX вв. Таким образом тема, выбранная автором данной статьи, представляется весьма актуальной.

Эпоха правления императора Мэйдзи в Японии – время, когда происходит небывалый до тех пор межкультурный обмен между Востоком и Западом. Предметы японского

искусства, в том числе женские кимоно, в большом количестве попадают на рынки Европы и Америки, вызывая восторг и рождая новую волну увлечения «японизмом». Крупнейшие в Японии универмаги, осознавая огромный интерес и спрос на кимоно, начинают производить эти вещи специально для экспорта и традиционный дизайн женского кимоно начинает изменяться с учетом запроса и вкуса потребителя.¹

Известные японские художники создают иллюстрированные каталоги, где показаны наиболее популярные дизайны «иностранных» кимоно. Преимущественно это самые узнаваемые на Западе традиционные японские мотивы – павлины и журавли, бабочки и стрекозы, цветы сакуры, хризантемы, пиона, глицинии, желтеющие листья клена и ветви вечнозеленой сосны. Именно в этот период интенсивного межкультурного взаимовлияния начинают происходить изменения в эстетических идеалах Японии, появляются их новые интерпретации и в угоду западному покупателю. Известный японский эстетический и философский принцип югэн, заключающий в себе стремление показать красоту, которая не привлекает своей броской яркостью, а требует деликатности и особого понимания ее скрытого очарования, отходит на второй план, когда ремесленник берется за исполнение заказа «на экспорт». В работе мастера появляется стремление создать вещь, которая максимально отвечает представлениям европейского покупателя о японской культуре, вещь, где тот легко сможет увидеть ожидаемые, растиражированные и уже ставшие модными на Западе «японизмы».

Важной особенностью японского восприятия прекрасного является его проявление в равной степени как в искусстве, так и в быту. Это очень тесное переплетение искусства с повседневной жизнью, потому как истинно японское миропонимание не предполагает стремления возвышения над повседневностью. Принцип югэн – это желание привести гармонию и изящество в каждодневную действительность, что позволяет постигать красоту, скрытую во всем, что окружает человека². Эти рассуждения основаны на буддийском представлении о проникновении в суть вещей – вся красота предмета сконцентрирована не в ослепительном сиянии его внешней стороны, а заключена в его потаенной сущности, что позволяет наслаждаться его глубоким содержанием. Традиционно, создавая кимоно, японский художник не стремился к тому, чтобы сделать свое произведение максимально эффектным и привлечь к нему как можно больше внимания (это было присуще только определенному типу кимоно). Следуя пониманию концепции югэн, автор деликатно выражал свое художественное видение мира через символику изображения, рассчитывая на интеллектуального зрителя, который предпочтет неторопливо наслаждаться эстетическим и философским содержанием его работы. Он демонстрировал не только свое мастерство и талант, он заставлял зрителя прочувствовать уважение и испытать гордость к своей национальной культуре, дарил ему бесконечное удовольствие от сопричастности к искусству.

Говоря о женских кимоно, созданных японскими художниками «на экспорт», можно наглядно проследить, каким образом мастера интерпретировали эстетические каноны принципа югэн. Например, бледно-сиреневое кимоно с «живописной», насыщенного цвета вышивкой в виде огромного павлина, сидящего на цветущем дереве вишни³. В большинстве случаев предполагалось, что европейская женщина будет носить эту вещь, накинув на себя в качестве домашнего халата, поэтому автор намеренно упрощает конструкцию традиционного женского кимоно для того, чтобы создать комфортную, не усложненную деталями накидку. Все правила, по которым японка надевает на себя традиционное кимоно, не интересуют европейских покупательниц, «иностранное» кимоно приобретает иную эстетику, соответствующую пониманию японцами западной культурной и модной традиции того времени.

Основные, и уже довольно часто «цитируемые» на Западе, черты японской художественной системы сохранены – популярное изображение павлина посреди пышно цветущей сакуры, натуральное шелковое полотно с изящной вышивкой ручной работы, неизменна основа формы просторного длинного кимоно с широкими рукавами, по краям которых спускаются плетеные шнуры кумихимо (такие шнуры часто можно увидеть в традиционных костюмах актеров театра Но и Кабуки). Автор также намеренно оставляет на кимоно подол, выполненный в виде подбитого ватой валика (фуки), неизменного элемента в верхнем женском традиционном кимоно утикакэ. Таким образом, в своем «экспортном» произведении мастер словно настаивает на том, что вещь дей-

ствительно выполнена в лучших японских традициях, все правила соблюдены и в ней явно выражен «японский характер».

В качестве еще одного наглядного примера можно привести изящное кимоно яркого и насыщенного цвета ультрамарин из коллекции универмага Такасимая.⁴ По гляncy шелкового полотна выполнена вышивка ручной работы с крупной цветами ирисов, уверенно устремляющих свои раскидистые лепестки и острые перья листьев от линии подола вверх. По плечу к линии талии и на рукава спускаются изогнутые цветы нежно-сиреневой глицинии. Автор, согласно многовековой традиции, создал композицию, учитывая сезонность изображения, в основе которой узор из ирисов и глицинии, цветущих в конце весны – начале лета. Столь яркий, насыщенный, расположенный по всему кимоно декор традиционно использовался японскими ремесленниками при создании церемониальных вещей, а также праздничных кимоно для молодых, незамужних девушек, стремящихся привлечь как можно больше мужского внимания длинными, развевающимися рукавами своих красочных одеяний. Вместо плотного и сложного в применении традиционного пояса оби для «иностранныго» варианта автор предложил более удобный легкий шелковый пояс. Несмотря на то, что мастер, следуя устоявшимся правилам и определенным художественным канонам, сохраняя сезонность и демонстрируя высокий уровень мастерства своей работы, он явно интерпретирует национальные символы в угоду иностранному заказчику, создавая излишне нарядное «домашнее» кимоно, привлекающее внимание своей яркой внешней поверхностью.

Декоративное по своей художественной форме изображение цветов развивалось в японском искусстве на глубокой философской основе и за каждым узором из цветов скрывалась символическая сущность. Цветочные композиции на кимоно сочетали в себе реалистическую основу изображения с декоративной условностью, где каждый художник стремился с большим чувством и выразительностью передать их своеобразие и нежную красоту. Несмотря на то, что иностранные покупательницы не стремились разгадать загадку своих удивительных японских «платьев», а лишь любовались собой, примеряя столь модную и экзотичную восточную культуру, японские мастера неизменно применяли в своей работе неистощимую творческую фантазию и богатство художественных национальных приемов.

Рассмотрим еще одну модель кимоно, которой было присвоено довольно милое, соответствующее европейскому женскому имени, название «Эмми».⁵ Сохранился так же авторский эскиз кимоно со специальной пометкой – «дизайн для иностранца». Узор-вышивка на черной шелковой основе в виде асимметрично переплетенных веток клена с небольшими резными листьями выполнен в спокойной и сдержанной осенней цветовой гамме. В целом он плоскостной и стилизованный, но различные оттенки вышивки шелковой нитью все же придают ему некоторую живописность и объем. Рисунок располагается по полотну неравномерно, он находится в пространстве, как и положено в японской художественной традиции – в «без-начальности» и в «без-конечности». Глядя на эскиз кимоно, видно насколько динамичен рисунок веток клена, заключенный в строгой и статичной симметрии формы самого изделия – это удивительное сочетание статики и динамики присуще всему японскому искусству. Несмотря на тонкость и изящество узора, черная основа кимоно не может дать ощущения легкости и пространства между небольшими и изящными листиками клена. Интересно, что подобное дизайнерское решение, примененное при создании традиционного женского кимоно куротомэсодэ, производило бы совершенно иное впечатление – черная основа не казалась бы такой тяжеловесной, а наоборот, подчеркнула строгость и лаконичность формы, надетого по всем правилам и канонам кимоно, деля образ элегантным. В модели «Эмми» сохранены объемные рукава с глубокими прорезями, в которые продеет плетеный шнур кумихимэ, на талии черный легкий шелковый пояс с небольшой бахромой по краям и деликатной вышивкой нескольких листочков клена. Низ подола подбит ватным валиком.

Подводя итоги, можно сделать следующие выводы. Рассмотренные примеры женских кимоно с пометкой «для иностранцев» рубежа XIX–XX вв., показывают определенную тенденцию: преимущественно эти вещи декорировались крупного размера яркой вышивкой с самыми узнаваемыми японскими мотивами, с некоторыми изменениями сохранялся просторный силуэт традиционного женского кимоно с широкими рукавами, в которые часто вставляли плетеный шнур кумихимэ, укороченный подол часто

выполняли в виде подбитого ватой валика фуки. Вместе с кимоно можно было надеть шелковый пояс – однотонный, с вышивкой или же бахромой.

Возвращаясь к японской традиции и принципу югэн, где: «суть красоты состоит не столько в конечном результате – наслаждении ее плодами, сколько в процессе постижения, приобщению к ней как к некому таинству. И потому прекрасное, предстающее нашему восхищенному взору не в открытом, а в усложненном виде, дающее пищу для размышлений, способствующее переживанию целой гаммы ощущений, совершенствующее наш ум, в конечном итоге, привносит в нашу жизнь нечто большее, чем простое удовольствие от созерцания красивых предметов и явлений»⁶, можно сказать, что японские художники намеренно упрощали «содержание» произведения, не требуя от «неосведомленного» западного зрителя более глубокого понимания и знания своей национальной культуры и эстетики. Таким образом «кимоно для иностранца» превращается в экзотический предмет для визуального любования, оно становится «блестящей поверхностью», ослепляющей своим сиянием, и тем самым лишающей вещь способности возбудить в зрителе желание размышлять над сокрытой в произведении загадкой. В процессе создания кимоно для западного человека, в большинстве случаев, автором не предполагалось следовать в своем творчестве принципу югэн для придания большей смысловой содержательности произведению. Иностранцу давалась возможность эстетического наслаждения и погружения в приятное созерцание экзотической красоты, без требования и ожидания от него глубоких знаний, размышлений и погружения в незнакомый культурный и художественный контекст.

Коллекции с пометкой «кимоно для иностранцев», создаваемые крупными японскими универмагами в конце XIX – начале XX вв., являются довольно показательным примером того, каким образом под влиянием культуры Запада происходят изменения в традиционных ценностях и многовековых эстетических принципах Японии. Они также демонстрируют метаморфозы новых и интересных интерпретаций глубоких философских смыслов, которые смогли появиться в процессе активного взаимодействия двух совершенно различных культурных традиций.

Примечания

¹ Terry Satsuki Milhaupt. *Kimono A Modern History*. Reaktion Books Ltd. 2014. С. 157.

² Бурцева М. А. Интерпретация эстетического принципа югэн в трактате Д. Танидзаки Похвала тени // Проблемы востоковедения. 2014. № 2. С. 54–58.

³ История моды с XVIII по XX век. Коллекция института костюма Киото. Том I. Арт-родник. Москва.: 2008. С. 301.

⁴ Josephine Rout with Anna Jackson. *Japanese Dress in detail*. Thames & Hudson. V&A. 2020. С. 13.

⁵ Terry Satsuki Milhaupt. *Kimono A Modern History*. Reaktion Books Ltd. 2014. С. 159–161.

⁶ Бурцева М.А. Интерпретация эстетического принципа югэн в трактате Д. Танидзаки Похвала тени // Проблемы востоковедения. 2014. № 2. С. 58.

А. Б. В. Доровских

Стилистическая эволюция росписей азулежу XVI–XVIII вв.

Португальская плитка азулежу является ярким и важным феноменом в истории архитектурной керамики. С момента зарождения она претерпевает разнообразные изменения в технологиях производства и росписи вплоть до нашего времени. Основные принципы и особенности азулежу появляются и развиваются в период с XVI по XVIII в. Находясь на пересечении восточных и европейских культур, керамика Португалии сочетает в себе их черты. В статье прослежены основные моменты в эволюции росписей азулежу, которые происходили под влиянием иностранных традиций и в связи с ведущими художественными стилями. Выявлены основные сюжеты и темы изображений, а также аспекты формы и художественного языка. Рассмотрение данного культурного феномена позволяет шире взглянуть на всю историю бытования керамической плитки.

Ключевые слова: азулежу, керамическая плитка, Португалия, эволюция стиля, стиль росписей, Лиссабон

Anna Berg V. Dorovskikh

Stylistic evolution of azulejo murals of the XVI–XVIII centuries

Portuguese azulejo tiles are a striking and important phenomenon in the history of architectural ceramics. Since its inception, it has been undergoing various changes in production and painting technologies up to our time. The basic principles and features of azulejo appear and develop in the period from the XVI to the XVIII century. Being at the intersection of Eastern and European cultures, Portuguese ceramics combines their features. The article traces the main points in the evolution of azulejo murals, which occurred under the influence of foreign traditions and in connection with leading artistic styles. The main plots and themes of images, as well as aspects of form and artistic language are revealed. Consideration of this cultural phenomenon allows us to take a broader look at the entire history of the existence of ceramic tiles.

Keywords: azulejo, ceramic tiles, Portugal, evolution of style, style of murals, Lisbon

Азулежу – это португальская керамическая плитка. За время своего появления и существования она претерпела множество изменений, которые отразились на стиле наносимых изображений. Для выявления причин эволюции росписей азулежу необходимо проследить культурное взаимодействие с разными странами и керамическими традициями, которые оказали большое влияние на становление и развитие этого культурного феномена. Для понимания полного контекста также важно выделение крупных художественных стилей, ставших базой для разработки мастерами керамического убранства.

В отечественной науке отсутствуют работы по керамике азулежу. Вероятно, это связано с тем, что в нашей стране отсутствуют примеры данных произведений декоративно-прикладного искусства. Лучше всего эта тема разработана среди европейских ученых, в частности в Португалии. В связи с этим существует необходимость в освещении этого вопроса в отечественном научном сообществе.

Азулежу в переводе с арабского zuleija означает – маленький полированный камушек¹. Этот термин объединяет большое количество плиточного декора, украшенного в разных техниках и стилях, который используется в отделке интерьера и экстерьера.

В самом происхождении слова видны черты влияния культур Востока. Это было особенно заметно в начале XVI века, когда производство в Португалии только зарождалось. Особое воздействие оказала испанско-мавританская керамика, где преобладало производство плитки под названием зуляйдж. Она производилась в мозаичной технологии, где рисунок составлялся из кусочков, вырезанных из глазурованной плитки. Они обычно отличались наличием геометрического узора, чаще всего похожего на гирих.

Но существовали другие методы декорирования плиток, при которых изображение наносилось непосредственно на поверхность изделия. Это было намного проще

и дешевле, в отличие от составления мозаики. К ним относится техника *cuerda seca* (сухого шнура). Ее суть заключается в создании на поверхности плитки рисунка при помощи глазури разных цветов. Для того чтобы они не смешивались при нанесении и обжиге делались специальные контуры на основе жирных веществ, которые могли углубляться при помощи использования нити². Впоследствии состав выгорал и оставалась темная линия. Другая техника, известная как *куэнка* или *ариста*, также использовалась для предотвращения смешивания эмалей. Для этого создавались выпуклые стенки по контуру рисунка, а пространство между ними заполняли красящим веществом³. При помощи этих технологий мастерам удавалось создать разнообразные орнаменты, не ограничиваясь геометрическими.

Знакомство с испано-мавританской плиткой произошло в первой половине XVI в. благодаря королю Португалии Мануэлю I, который для отделки дворца в Синтре заказал из Севильи более 10 тысяч изделий⁴. С того момента началось становление производства плитки в Португалии. В самом начале производство открывали мастера из восточных стран. Они создавали изделия, в традиционных для их регионов технологиях. Со временем в эту сферу включаются португальцы.

Во второй половине XVI в. в росписи азулежу начинает преобладать влияние итальянской майолики, появление которой связано также с восточным влиянием. На место геометрических узоров приходят более натуралистичные многофигурные композиции, где часто встречаются изображения людей и животных. Происходят изменения, в том числе и в производстве. На изделие, покрытое олованной глазурью, наносились красками на основе оксидов металлов изображения разных цветов. Среди них преобладали: желтый, синий, зеленый, коричневый. В это время появляется отличительная черта португальских азулежу – крупномасштабность. Из большого количества плиток составлялось единое плиточное панно с единым орнаментом или посвященное определенному сюжету.

Среди орнаментальных узоров наносились популярные в Италии гротески. Они выделялись наличием и смешением различных элементов, например растительных, архитектурных, антропоморфных и зооморфных мотивов. Подобные узоры встречаются в церкви Святого Роха в Лиссабоне, мастером плиток стал Франсиско де Матос⁵. Отличительными чертами этих панно является наличие яркого оранжевого фона и встраивание в орнаментальную композицию живописных элементов с изображением сцен из жизни Святого Роха.

Многофигурные живописные композиции на азулежу были посвящены чаще всего библейским сюжетам. Например, панно из собрания Национального музея азулежу в Лиссабоне под названием «Богородица Жизни», созданное 1570 г. с изображением Поклонения пастухов⁶. Эта работа в большой степени имитирует некоторые детали церковного алтаря. В изображении присутствует перспектива, светотеневая моделировка, стремление к передаче объема. Для имитации архитектурных элементов, а также текстур материалов, например мрамора, мастер использовал приема троплей. Пустующее сейчас место в центре панели соответствовало в церкви Санто-Андре – окну. Когда свет проникал через него, он символически подчеркивал путь, по которому Святой Дух достиг Деву Марию. Эта концепция связи архитектуры с сообщением, которое должно быть передано посредством плиточного декора, является одним из центральных аспектов азулежу, которые исполняли дедактическую функцию при помощи экспрессивного исполнения.

В начале XVII в. оформляется та особенность азулежу, которая будет использоваться вплоть до нашего времени. Она появилась благодаря использованию для декорирования плитки подглазурной росписи, вместо других, более сложных технологий. Происходит возвращение к орнаментальным. Для создания так называемых «ковровых» узоров использовались сочетания плиток, в которых повторялся рисунок и при его составлении получался большой единый орнамент⁷. Модули могли состояться из разного количества изделий, но отличались законченностью и цикличностью. Они могли располагаться горизонтально, и тогда в рисунке проступал мотив квадратов, или диагонально, повернув плитку вверх острыми краями, и тогда получался мотив ромбов. Последний вариант выкладки встречается в церкви Санта-Мария-де-Марвила в Санта-рене. В модулях могли присутствовать мотивы цветочные, например, так называемые

«камелии», растительные квадрифолии. Важно отметить уникальный геометрический орнамент под названием «diamond point». В его основе лежат изображения квадратов с гранями, которые благодаря работе с плотностью цвета имитируют объемные фигуры. В центре одного из элементов мог располагаться рисунок цветка, тем самым полученная композиция напоминала кессоны.

В XVII в. большое влияние на азулежу оказывают голландские плитки, отличительной чертой которых был колорит⁸. Голландцы, производя фаянсовые изделия, стремились подражать росписям, формам и бело-синей расцветке модного в то время китайского фарфора, который был очень дорогим и поэтому мало кто мог приобрести его. Это воздействие сыграет большую роль в том, что португальские азулежу впоследствии будут ассоциироваться с белым и синим колоритом.

В XVII и XVIII вв. ведущим художественным стилем в Европе было барокко. Он оказал влияние не только на художественные произведения, архитектуру, скульптуру, но также его черты проявились в отделке интерьеров того времени. В связи с этим в декоре плиток также происходит переход к стилю барокко. Изображения становятся монохромными с многофигурными композициями, в них преобладает натуралистичность, присутствует перспектива и светотеневая моделировка. Разрабатываемые панно стремились подражать живописным работам. В это время крупными заказчиками были церковь и дворянское сословие. В связи с этим круг сюжетов отличался большим разнообразием.

Для церквей в больших количествах производились плитки на религиозную тематику. В созданных интерьерах и панно заметно влияние стиля барокко, которое проявилось в масштабе использования изделий, пышности форм, контрастности и динамичности. Очень часто азулежу покрывали большую часть стен, а в некоторых плитка находилась даже на потолок. Для религиозных сооружений разрабатывались целые программы изображений. Они были посвящены сюжетам из Старого, чаще из Нового Завета, а также историям из жизни святых мучеников, культ которых очень велик в католичестве. Зачастую плиточные панно заменяли собой картины на религиозную тематику. При создании рисунков на плитках мастера обращались к гравюрам, находившихся в иллюстрированных Библиях. Один сюжет от другого был отделен за счет «обрамления» их в написанные имитации рам, которые отличались большим разнообразием и пышностью изображаемого декора.

Для светских зданий, интерьеров и парковых строений круг сюжетов и тем отличался. Среди них встречаются изображения персонажей из мифов, а также фантастических существ, например, тритонов и русалок. Панно на подобную тематику находят в парке дворца Фронтейра⁹. Разнообразие светских сюжетов было велико. К ним можно отнести исторические, охотничьи сцены, пасторальные мотивы, портретные изображения королей и знатных людей, события из повседневной жизни, городские панорамы.

В домах знатных людей появляется новый тип плиточного декора, который назывался «пригласительными фигурами»¹⁰. Это были изображения нарядно одетых мужчин и женщин в полный человеческий рост. Они располагались вдоль лестничного прохода, дверного проема или напротив него, как бы провожая гостя в дом. Мастера стремились создать иллюзию объемной фигуры. Они помещали их на фоне декоративно украшенной также плиткой части стены, где встречается мотив балюстрады, вензелей, таким образом, что фигуры перекрывали собой часть оформления. Плитки с верхней половиной туловища и головой не были квадратной формы, а повторяли очертания фигуры.

Во второй половине XVIII в. на смену барокко приходит стиль рококо. В узорах появляются рокайльные и растительные мотивы. Они обрамляли центральные композиции. В это время происходит возвращение к разнообразию цветов. В качестве фона чаще всего использовался желтый, для декоративных элементов – коричнево-лиловый, а живописные сцены, как и прежде чаще всего были бело-голубыми. Помимо религиозных сюжетов и тем из повседневной жизни большую популярность набирали пасторальные мотивы, а также сцены в стиле шинуазри.

Во время восстановления Лиссабона, которое возглавил маркиз де Помбал, после землетрясения 1755 г., появляется стиль азулежу – помбалино¹¹. В это время город приобретает знакомый современному человеку вид. Для украшения фасадов и внутренних помещений домов используют плитку, которая тогда считалась достаточно недорогим, гигиеничным и практичным решением для столь жаркого климата. Росписи выделя-

лись простой, лаконичностью, в них преобладали геометрические и стилизованные растительные и декоративные узоры. В узорах преобладал мотив ромбовидной сетки. Цветовая гамма была более лаконичной и приглушенной, в отличие от стиля рококо, где преобладали яркие оттенки и большие цветочные пятна.

Подводя итог можно отметить, что португальская плитка азулежу прошла большой путь с XVI по XVIII в. За это время изменялись технологии производства, стиль росписей и декорирования плитки, основные сюжеты и мотивы, а также принципы ее использования. Феномен азулежу появляется и сочетает в себе восточные и европейские традиции. Основные модификации происходили под влиянием керамических изделий из других стран. Однако португальские мастера, пользуясь зарубежным опытом, создавали уникальные работы, внося национальные традиции. В период с XVI по XVIII в. появляются те характерные особенности азулежу, которые до сих пор делают ее одной из самых узнаваемых видов архитектурной керамики в мире.

Примечания

¹ Mucznik S. The Azulejos of Lisbon: Art and Decoration, a Short Survey. P. 244 – URL: <https://web.archive.org/web/20160916053731/http://www5.tau.ac.il/arts/departments/images/stories/journals/arhistory/Assaph6/11mucznik.pdf> (дата обращения: 19.05.2023).

² Lemmen H. 5000 Years of Tiles / H. Lemmen. – Washington: Smithsonian Inst Pr, 2013. – 109 p.

³ Там же. P. 110.

⁴ Там же. P. 126.

⁵ A research on the azulejo panels of the São Roque chapel in Lisbon / J. Mimoso [and othes] // Studies in Heritage Glazed Ceramics. – 2019. - № 2. – P. 95.

⁶ Google Arts and Culture. Altarpiece of Nossa Senhora da Vida. URL: <https://artsandculture.google.com/asset/altarpiece-of-nossa-senhora-da-vida-mar%C3%A7al-de-matos-attrib/fwHfV9ZCiZlomg> (дата обращения: 19.05.2023).

⁷ Mucznik S. The Azulejos of Lisbon: Art and Decoration, a Short Survey. P. 251 – URL: <https://web.archive.org/web/20160916053731/http://www5.tau.ac.il/arts/departments/images/stories/journals/arhistory/Assaph6/11mucznik.pdf> (дата обращения: 19.05.2023).

⁸ Lemmen H. 5000 Years of Tiles / H. Lemmen. – Washington: Smithsonian Inst Pr, 2013. – 129 p.

⁹ Bastos J. de N. The Palace of Fronteira glazed tiles panels. International Conference, Glazed Ceramics in Architectural Heritage, 2015. URL: <http://azulejos.Inec.pt/AzuRe/Glazearch2015/Communications/20%20Palace%20of%20Fronteira%20tiles%20panels.pdf> (дата обращения: 19.05.2023).

¹⁰ Mucznik S. The Azulejos of Lisbon: Art and Decoration, a Short Survey. P. 255 – URL: <https://web.archive.org/web/20160916053731/http://www5.tau.ac.il/arts/departments/images/stories/journals/arhistory/Assaph6/11mucznik.pdf> (дата обращения: 19.05.2023).

¹¹ Lemmen H. 5000 Years of Tiles / H. Lemmen. – Washington: Smithsonian Inst Pr, 2013. – 130 p.

Ю. О. Евтушик

Метод апроприации в творчестве Джо Райта на примере фильма «Искупление» (2007)

Апроприация как метод художника изучается сравнительно недавно, чаще всего в контексте анализа постмодернистских принципов формирования образности. Однако, данный метод все еще не имеет четкого определения в искусствоведческом дискурсе. В настоящей статье апроприация рассматривается как некая общая категория, подразумевающая разные типы заимствования образа, и как важная составляющая авторского выразительного языка британского режиссера Джо Райта. Экранизация романа Иэна Макьюэна «Искупление», снятая в 2007 г., демонстрирует внимание к мировому художественному наследию, что проявляется в прямом цитировании, визуальных отсылках, исторических реминисценциях, стилизации и творческой интерпретации.

Ключевые слова: метод апроприации, экранизация, визуальное цитирование, имплицитная отсылка, исторические реминисценции, стилизация, Джо Райт, «Искупление»

Julija O. Evtushik

The appropriation method in the works of Joe Wright on the example of the film «Atonement» (2007)

Appropriation as an artist's method has been studied relatively recently, most often in the context of the analysis of postmodernist principles of image formation. However, this method still does not have a clear definition in art history discourse. In this article, appropriation is considered as a kind of general category, implying different types of image borrowing, and as an important component of the author's expressive language of the British director Joe Wright. The film adaptation of Ian McEwan's novel «Atonement», filmed in 2007, demonstrates an attention to the world artistic heritage through direct quotation, visual references, historical reminiscences, stylization and creative interpretation.

Keywords: appropriation method, film adaptation, visual quotation, implicit reference, historical reminiscences, stylization, Joe Wright, «Atonement»

Апроприация как метод художника изучается сравнительно недавно, чаще всего в контексте анализа постмодернистских принципов формирования образности. На данный момент в искусствоведческих исследованиях не найдено определение, которое обобщает все аспекты и разновидности апроприации как творческого метода. Зарубежные авторы в основном связывают феномен апроприации в искусстве с деятельностью американских художников 1970–80-х гг.

В научных публикациях речь идет не о методе как таковом, а скорее о специфической критической практике художников, которые заимствуют образы из искусства прошлых веков или массовой культуры без или с минимальными изменениями. Художники акцентируют внимание на самом акте такого заимствования, исследуют зрительское восприятие и реакцию на известную иконографию.

Позже апроприация переходит в область авторского выразительного языка и становится техническим средством. Здесь применим иконологический анализ, так как заимствованный образ помещается в новый контекст, может видоизменяться, приобретает новое символическое значение или, наоборот, привносит свою семантику в произведение.

В искусстве XXI в. разные апроприативные практики существуют равноправно. Особое место метод апроприации занимает в постмодернистском кино, так как структура фильмов включает множество цитат разного типа, аллюзий и отсылок. Попытаемся дать свое определение метода апроприации в контексте данного исследования. Метод апроприации – это сознательное или бессознательное обращение художника к искусству прошлого, полное или частичное заимствование образа, который может подвергаться визуальным и семантическим изменениям, обладать модальностью и

апеллировать к восприятию зрителя. Как справедливо отмечает в своей статье Полина Олеговна Кокина: «метод апроприации выступает мощным инструментом оперирования контекстами»¹.

Фильмы британского режиссера Джо Райта имеют некоторые явные признаки постмодернистской концепции. В первую очередь им можно приписать такую категорию, как интертекстуальность.

М. Б. Ямпольский считает, что интертекст зачастую, но не всегда, выступает интерпретирующим механизмом в процессе сопоставления текста с культурой². Применительно к киноязыку этим текстом становится фильм, а цитатность служит формообразующим элементом. Смежной категорией является рефлексивность, присущая экранизациям Райта и определяемая как инициирование вопроса об истинной или ложной природе определенного образа, кинофрагмента. То есть, подразумеваются привычные для искусства постмодернизма явления: наличие множества равноправных точек зрения; процесс поиска, как правило, безрезультатный, некой всеобщей истины. В кинолентах очевидно внимание к субъективному, наличие «кинематографической саморефлексии персонажа»³.

Наконец, адаптации наполнены тонкой иронией, которая читается в деталях, авторских визуальных акцентах. Вышеизложенное лишь в общих чертах характеризует творчество Джо Райта, но уже позволяет логически встроить метод апроприации в его методологическую базу.

К общим выразительным приемам режиссера относятся выверенные композиции, живописный колорит, экспрессивность натуральных съемок, особое светотеневое решение, внедрение произведений искусства, театральность и эстетизация, эффектный монтаж, символика поз и жестов, стилизованные костюмы и продуманные декорации, игра аудиовизуальных связей, цитирование, визуальные отсылки и аллюзии. Характерен ритм и динамика съемок, крупные планы, акцентирующие внимание на деталях и подчеркивающие душевные переживания героев.

Длинные кадры создают эффект слежения за персонажем и вовлекают зрителя в вымышленное пространство, делают его практически осязаемым. С той же целью в кадре нередко появляются разные отражающие поверхности. Немаловажно, что, сохраняя общие принципы адаптации и узнаваемые черты авторского киноязыка, Джо Райт находит оригинальные решения для каждого фильма.

Так, в «Искуплении» три раза меняется общий колорит, резкость и характер съемки. В первой части наблюдается быстрая смена кадров и планов, заблуренный холодный по цветовой гамме и теплый по светопередаче колорит, строящийся на сочетании зеленых, голубых и коричневых оттенков. Залитые солнцем импрессионистические пейзажи, эстетика модерна в костюмах и интерьерах являются визуальной доминантой в отображении жизни аристократии. Вторая часть раскрывает образ войны и разрушений: крупные и средние планы указывают на субъективность повествования, колорит становится темнее, сцены войны сняты в коричнево-серых приглушенных тонах, а зеленовато-голубые пейзажи символизируют воспоминания о спокойном прошлом, в нескольких сценах использован прием размытия для визуализации болезненного бреда главного героя. Последняя часть фильма демонстрирует современное время – колорит кажется привычным, без тональных искажений, повышается резкость съемки.

В экранизации романа Иэна Макьюэна «Искупление» 2007 г. особенно очевидно внимание Джо Райта к чужому творческому опыту в области искусства. Интертекстуальность является одной из главных характеристик литературной основы анализируемого фильма. В свою очередь, экранизация оперирует той же категорией, дабы указать зрителю на наличие нескольких нарративных уровней и сигнализировать о своей сконструированной природе.

Литературные аллюзии режиссер заменяет кинорефлексией: так же, как в романе можно заметить смысловую связь с произведениями известных писателей («Нортенгерское аббатство» Джейн Остин, «Посредник» Лесли Хартли, «Конец Говарда» и «Путешествие в Индию» Эдварда Моргана Форстера и др.), так и в фильме можно выявить отсылки к произведениям искусства прошлого.

Первая часть фильма, действие которой происходит в поместье семьи Таллис жарким летом 1935 г., намеренно визуально перекликается с такими киношедеврами про-

шлого, как «Правила игры» (1939) Жана Ренуара, «Ребекка» (1940) Альфреда Хичкока и «Короткая встреча» (1945) Дэвида Лина. Это проявляется в сходстве композиций кадров, театральности некоторых сцен, особенности светотеневых акцентов и в самой специфике воссоздания атмосферы жизни аристократии в преддверии войны. В различных интервью Джо Райт не раз говорил о влиянии на его творчество британского кинематографа 1930-х и 40-х гг.⁴

Еще одной сюжетной и визуальной отсылкой к вышеупомянутой классической мелодраме «Короткая встреча» стала сцена прощания главных героев Сесилии и Робби, где после чувственного поцелуя девушка уезжает на автобусе.

В последней части «Искупления» режиссер прибегает к прямому цитированию: дойдя до побережья Дюнкерка, в поисках питьевой воды Робби забредает в помещение, где крутится фильм Марселя Карне «Набережная туманов» (1938). Типичный эпизод с поцелуем и клишированной фразой: «У тебя красивые глаза, ты знаешь?», резко контрастирует с эмоциональными переживаниями героя и выражает идею иллюзорности, несбыточности романтических мечтаний.

Интересны также переключки с фильмом Джозефа Лоузи «Посредник» (1971) – экранизацией одноименного романа Лесли Хартли, который по сюжету во много близок произведению Макьюэна.

Операторская работа, мизансцена и монтаж в «Искуплении» часто следуют тем же эстетическим вариациям, что и в «Посреднике». Например, в обоих фильмах в ключевых сценах персонаж-ребенок спускается и поднимается по замысловатой лестнице – это повторяющееся действие указывает на эмоциональное напряжение. Также, оба режиссера используют прием так называемых «живых картин», когда один герой смотрит сквозь призму (окно, отражение в зеркале) и видит будто застывшие, театрально расставленные фигуры других героев.

Анализируя визуальный язык Джо Райта, можно заметить и отсылки к живописным произведениям. Так, например, сразу несколько сцен в начале фильма вызывают в памяти полотно прерафаэлиты Джона Эверетта Милле «Офелия» (1852). Этому способствуют цветовые сочетания, обилие растительных орнаментов, позы.

Более того, в конце фильма есть и смысловая отсылка к шекспировскому сюжету – зрителю показана сцена наводнения в лондонском метро и тонущая Сесилия. Очередным референсом для режиссера стали картины Яна Вермеера. Первая треть фильма полна кадров с бытовыми сценами, в которых активно используются боковые источники света, что характерно и для нидерландского живописца. Такого же рода визуальной отсылкой является момент, когда зритель будто с улицы, через окно наблюдает поцелуй главных героев. Колористически и композиционно этот кадр переключается с картиной Эдварда Мунка «Поцелуй» (1897).

В финале раскрывается источник повествования, коим является престарелая писательница Брайони Таллис. Во время интервью она рассказывает трагическую историю и осознается в том, что повинна в смерти своей сестры Сесилии и ее возлюбленного Робби.

Эта сцена происходит в некоем зале, в котором висят три вертикальных баннера с плохо различимыми изображениями. Однако, приблизив и проанализировав картинку, можно предположить, что на баннерах напечатаны масштабированные фрагменты графики британского художника Генри Мура. Такой вывод можно сделать не только из-за визуального сходства изображений, но и учитывая смысловую связь: в кадры с интервью иногда включаются кадры, визуализирующие слова Брайони, так, например, мы видим гибель Сесилии Таллис в Лондонском метро, и именно эта сцена помогает связать баннеры и работы Генри Мура. Последним аргументом может быть тот факт, что режиссер нередко ссылается именно на отечественное, то есть английское искусство, что в свою очередь обуславливается соотношением «Искупления» со специфическим британским киножанром *heritagefilm* («фильм-наследие»).

Подводя итог, отметим, что метод апроприации помогает Джо Райту усложнить семантику кинотекста, добавить несколько смысловых уровней, увлечь зрителя игрой с визуальными аллюзиями. Таким образом, творчество английского режиссера – это комбинация авторского видения сюжета с элементами интерпретации всемирного художественного наследия.

Примечания

¹ Кокина П. О. Апроприация в современном искусстве: истоки и проблемы феномена / П. О. Кокина // Молодой ученый, 2020. № 52. С. 278.

² Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Б. Ямпольский. – Москва : РИК «Культура», 1993. С. 409.

³ Соловьева М. В. Кинематографическая саморефлексия: классификация видов / М. В. Соловьева // Вестник ВГИК, 2018. № 2 (36). С. 88.

⁴ Toronto Film Fest: An interview with Atonement director Joe Wright // Rotten Tomatoes, 2007. – URL: <https://editorial.rottentomatoes.com/article/toronto-film-fest-an-interview-with-atonement-director-joe-wright/> (дата обращения: 20.10.2022).

А. Ю. Житцова

Влияние концепций примитивизма на анималистическую керамику Пабло Пикассо

Статья посвящена исследованию керамики Пабло Пикассо в жанре анималистики в контексте влияний концепций примитивизма. В работе рассматриваются художественные приемы, используемые Пикассо при создании серии тарелок, сосудов и ваз на анималистическую тему.

Ключевые слова: керамика, Пабло Пикассо, анималистический жанр, примитивизм, животные

Anastasia Yu. Zhittsova

The influence of the concepts of primitivism on the animalistic ceramics of Pablo Picasso

Abstract: The article is devoted to the study of animalistic ceramics by Pablo Picasso in the context of the concepts of primitivism. The paper examines the artistic techniques used by Picasso when creating a series of plates, vessels and vases on an animalistic theme.

Keywords: ceramics, Pablo Picasso, animalistic genre, primitivism, animals

На сегодняшний день керамика Пабло Пикассо остается одной из самых популярных в мире, а влияние творчества художника на западных и отечественных керамистов неоспоримо. Несмотря на большое количество исследований о деятельности Пикассо, некоторые моменты керамического творчества мастера в отечественном искусствознании пока еще полностью не рассмотрены.

Статья посвящена исследованию влияния примитивизма на керамические работы Пикассо в жанре анималистики. Взаимосвязь керамики мастера с корпусом приемов примитивизма представляет собой: своеобразные попытки передачи пространства и объемных предметов на плоскости, нарочито неправильные, ассиметричные пропорции, линейный характер изображений, локальный цвет, трансформация пространственных структур. Главной отличительной особенностью керамических работ Пикассо становится особое ощущение формы. Художник пытается подражать детскому восприятию мира с его несформировавшимся пониманием объема и пространства.

Цель исследования – анализ керамики Пабло Пикассо и определение значимости концепции примитивизма для художника. Перед нами стоит ряд задач: анализ художественной составляющей керамики мастера, выявление приемов декорирования и формообразования тарелок, сосудов и ваз в жанре анималистики, изучение литературных и художественных источников, к которым мог обращаться мастер во время создания своих работ, анализ влияния примитивизма на керамическое творчество Пабло Пикассо. Актуальность исследования обусловлена, прежде всего, мощным влиянием художественного языка Пикассо на творчество зарубежных и отечественных керамистов XX–XXI вв. В то же время эта проблема недостаточно исследована в отечественном искусствознании.

На данный момент литературу по керамике художника, в основном, представляют труды на иностранных языках, один из них – «Керамика Пикассо»¹ Мэрилин Маккалли. В книге можно найти большое количество работ художника и краткие пояснения к ним, историю знакомства Пабло Пикассо с керамикой и описание разных этапов творчества мастера. Что же касается изучения приемов примитивизма в работах художника, то была найдена единственная статья под названием «Примитивизм и Пикассо»² Джона Грэма, однако, в статье больше внимания уделяется живописи художника, а не керамике. Научных трудов, исследующих керамику Пикассо на русском языке немного. Из них особого внимания заслуживает сборник статей «Пикассо сегодня»³, выпущенный в 2018 г. под редакцией М. А. Бусева. В нем собран материал, касающийся разных аспектов творчества Пикассо, в том числе керамики. Таким образом, можно сделать вывод, что в отечественном искусствознании есть большие перспективы для исследования кера-

мического творчества художника. Также, можно заметить, что в последние несколько лет не выпускалось книг и статей, посвященных исследованиям в данной области, а о взаимосвязи творчества Пабло Пикассо с приемами примитивизма написано совсем немного трудов.

Керамика Пабло Пикассо разнообразна по тематике и жанрам. Здесь можно найти изображения людей, животных, рыб, мифологических существ. Однако, керамические работы Пикассо в жанре анималистики встречаются наиболее часто. И лучше всего приемы примитивизма раскрываются именно в анималистической серии работ художника. Рассмотрим эту взаимосвязь на конкретных примерах.

В 1946 г. Пабло Пикассо возвращается из Парижа на Средиземноморское побережье и с этого момента в его работах все чаще начинает появляться изображение быка. Это животное считалось исконным символом плодородия и силы и служило эмблемой его родины – Испании. Пикассо расписывал многие свои произведения сценами корриды, а начиная с 1947 г., бык появляется на изделиях как отдельный самостоятельный образ.

Несмотря на то, что Пикассо был знаком с классическими канонами изображения пластики животного, в керамике художника преобладают примитивные «детские» фигуры. В биографии художника можно неоднократно найти слова восхищения примитивным искусством и рисунками детей. Пикассо говорил: «Когда я был в их возрасте, я умел рисовать как Рафаэль. Мне потребовалась целая жизнь, чтобы научиться рисовать как они»⁴. Примитивизм – это особое понимание формы. Благодаря мастерству и знаниям, полученным в мастерской «Мадурь» (это керамическая мастерская на юге Франции), Пикассо мог свободно работать с формой, меняя и комбинируя разные детали.

Как известно, ребенок еще не умеет изображать объемные предметы на плоском листе. Творчеству примитивистов близко восприятие мира «глазами ребенка»: объекты на картинах художников такие же плоскостные, а пространство двухмерное. В некоторых керамических работах Пикассо можно встретить похожий подход к изображению предметов.

Например, рассмотрим керамическое блюдо художника под названием «Пикадор» 1953 г. Поверхность блюда поделена на два круга: внешний и внутренний. Во внутреннем круге располагаются фигуры быка и тореадора на коне. Над фигурами главных персонажей условными точками и линиями художник отмечает трибуну и сидящих на ней зрителей. Внешний круг разделен на сектора разных размеров. С помощью такого способа Пикассо пытался изобразить объемную чашу амфитеатра, внутри которого происходит представление.

Второе изделие – кувшин под названием «Бык». Пикассо с помощью росписи преобразовывает форму сосуда в туловище животного. На передней стороне он изображает голову с рогами и ноги животного, на тыльной – заднюю часть туловища с хвостом. Морда быка имеет явную асимметричность: глаза, уши и рога разного размера и разной формы. От использования глазури художник отказывается для того, чтобы сохранить шероховатость глины, которая напоминает фактуру шкуры животного.

В керамике Пикассо часто обращался к теме подводного мира. Больше всего художник любил изображать рыб, которые могли являться как предметом натюрморта, так и самостоятельным объектом. Один из интересных примеров работы Пикассо – тарелка «Змея и рыбы». Описания этой тарелки не было встречено ни в одном из трудов о его творчестве. Изображение на изделии отличается от других работ мастера. Во-первых, вся поверхность тарелки обильно декорирована, что в керамике Пикассо встречается не так часто. Во-вторых, изображения змеи и двух рыб очень условны. Создается впечатление, что при создании этого изделия художник вдохновлялся детским творчеством, так как цвета, используемые в работе контрастные и яркие, а фигуры ассиметричные и непропорциональные.

Одним из источников вдохновения для художника служили музейные экспонаты из коллекции Лувра. Пикассо часто посещал этот музей и изучал специальную литературу по искусству и керамике. Одной из этих книг была «Энциклопедия фотографий», опубликованная в 1936–1938 гг. Существует доказательство того, что Пикассо мог видеть и изучать эту книгу у Сюзаны Рамье в «Мадуре». На одной из репродукций в книге была представлена скульптурная ваза в виде лежащего барана, датируемая VI в. до н. э. В 1947 г. Пикассо создает похожий керамический кувшин в виде лежащего козла. С по-

мощью довольно условной росписи художник намечает голову, шею и ноги животного, обозначает, что козел поворачивает голову и его ноги подогнуты под туловище.

Особое место в творчестве мастера занимала сова. Во время пребывания художника в Антибе, ему принесли подбитую сову, которую он выходил и оставил жить у себя в доме. Пикассо много времени проводил с этой птицей, после чего он начал все больше интересоваться ее повадками, стал изображать сову на своих картинах, графических работах и керамических изделиях.

Вазы в форме сов и блюда с изображениями голубей представляют большое количество предметов из коллекции художника. В типологии изображения птиц Пикассо можно уловить схожие черты с изображениями на каталонской керамике. Пикассо формирует композицию с птицей по центру предмета, условно прописывает хвост и крылья, создает непропорциональное тело птицы и декорирует фон разными элементами.

Керамическое произведение Пабло Пикассо под названием «Птица на украшенном фоне» 1948 г. – еще один пример использования приемов примитивизма в работе с фигурной пластикой изображения. Работа представляет собой овальную керамическую тарелку, дно у которой немного выпуклое. Бортики изделия окрашены в черный цвет, сверху нанесен узор в виде условных, хаотично расставленных черточек белого цвета. В центре изделия изображена птица, ее контуры имеют небольшие углубления. Фигура птицы создана с помощью простейших форм и элементов. На фоне тарелки изображены деревья. Пикассо выбирает интересный прием: стволы деревьев он отмечает небольшими черточками заранее, то есть до первого обжига, а кроны намечает пятнами зеленого цвета во время росписи. Такие условные, но, в то же время, оригинальные приемы, встречающиеся в керамике Пикассо, могут свидетельствовать, как о мастерстве художника, так и об использовании элементов примитивизма.

Подводя итоги, следует отметить, что тенденции примитивизма проявились в керамике Пабло Пикассо, как в области формообразования, так и в росписи изделий. Художника впечатляло детское творчество, его непосредственность, живое фантазирование и свободное обращение с формой. Ряд исследователей, в число которых входил А. В. Бакушинский, приписывали детскому творчеству черты примитивизма⁵. Главной отличительной особенностью керамических работ Пикассо становится особое ощущение динамичной, «становящейся», пластически неоднородной формы. Художник пытается подражать детскому восприятию мира с его несформировавшимся пониманием объема и пространства.

Таким образом, можно четко проследить взаимосвязь керамических работ Пабло Пикассо в жанре анималистика с корпусом приемов примитивизма. Это своеобразные попытки передачи пространства и объемных предметов на плоскости, нарочито неправильные, ассиметричные пропорции, линейный характер изображений, локальный цвет и трансформация пространственных структур.

Примечания

¹ Picasso P. Céramiques de Picasso: [Album] / Phot. Eric Baudouin; Textes Marilyn McCully. – Paris: Images mod., 1999.

² J. D. Graham Primitive art and Picasso // Primitivism and twentieth-century art: A documentary history / Ed. by J. Flam with M. Deutch. – Berkeley etc.: Univ. of California press, 2003. – 248–251 с.

³ Пикассо сегодня: [сборник статей] / Рос. акад. художеств, НИИ теории и истории изобраз. искусств, Гос. музей изобраз. искусств им. А. С. Пушкина; [редкол.: М. А. Бусев]. – Москва: Прогресс-Традиция, 2015. – 321 с.

⁴ Пикассо. 1881–1973: [сборник статей о творчестве]: пер. с нем., фр. и пол. / Под ред. и с предисл. А. Владимировского. – Москва: Изд-во иностр. лит., 1957. – С. 27.

⁵ См.: Бакушинский А. В. Художественное творчество и воспитание: опыт исследования на материале пространственных искусств / А. В. Бакушинский. – Москва: Карапуз, 2009. – 303 с.

М. Д. Завада

Визуальные эксперименты Гаспара Ноэ

Творчество французского режиссера и сценариста Гаспара Ноэ (р. 1963) наполнено оригинальными визуальными образами, сложными техническими приемами и экстремальной откровенностью. У режиссера особое отношение к телу, к смерти и любви. Он рассматривает все грани этих проявлений в своих работах. В ходе становления творческого метода, Г. Ноэ сформировал метафизический мир, где он исследует человеческую натуру, размышляет о конце жизни. Проанализированы художественные методы и визуальные приемы, используемые режиссером в своих фильмах. А также трансформация творчества автора, используемых им техник и визуальных решений. Проанализировано особое отношение Г. Ноэ к постмодернистской интертекстуальности, и ее визуальном отображении. Значимые для автора композиционные, колористические решения отразились на концепции его творчества и оказали влияние на формирование его стиля.

Ключевые слова: киноискусство, визуальные приемы, режиссер, Г. Ноэ, творческий метод, мотивы

Maria D. Zavada

Visual experiments of Gaspard Noe

The creation work of the French director and screenwriter Gaspar Noé (1963) original visual images, complex techniques and extreme frankness. The director has a special attitudes to the body, death and love. He explores all the possible aspects of these points. During the formation of his creative method, G. Noé formed a metaphysical world where he explores human nature, reflects on the end of life. This article examines the artistic methods and visual techniques used by the director in his films. As well as the transformation of the author's work, the techniques and visual solutions he uses. The special attitude of G. Noe to postmodern intertextuality and its visual display is analyzed in this work. Compositional and coloristic decisions, significant for the author were reflected in the concept of his work and influenced the formation of his style.

Keywords: cinematography, visual techniques, director, G. Noe, creative method, motives

Гаспар Ноэ – французский режиссер аргентинского происхождения. Он начал работать над созданием фильмов в 1985 г., первая киноработа «Tintarella di Luna» была короткометражной и черно-белой. Его фирменный стиль формировался постепенно, на Г. Ноэ оказал большое влияние общественный кризис во Франции 1990-х гг. Его первые работы во многом являются реакцией на рост сил правого экстремизма.

Историки и теоретики кино относят работы Г. Ноэ к новому французскому экстремальному кино, или трансгрессивному кино. В этом направлении открыто освещаются темы насилия, телесности, смерти и различных девиаций. Г. Ноэ создает предельно натуралистичные сцены насилия и убийств.

Г. Ноэ исследует не только кризис в обществе, но и кризис эстетики. Он в буквальном смысле препарирует человека с его страхами, рефлексам, инстинктами, склонностью к насилию. В фильме «Падаль» (1991) он создает определенные условия для проверки человека на прочность и обнажает неприглядную сторону души. В этом фильме еще нет отточенного фирменного стиля и узнаваемой эстетики, однако видно намерение экспериментировать с сюжетом, визуальными решениями и использовать максимально натуралистичные сцены для создания неоднозначного эмоционального восприятия у зрителя.

Мотивы из «Carnе» (ориг. название «Падаль») проходят красной нитью через все творчество режиссера: телесность, смерть и любовь. Фильмы Г. Ноэ похожи на психологический перформанс с элементами социального эксперимента.

Стоит выделить основные черты фирменного визуального стиля режиссера. Так, он стремится оказать влияние на восприятие зрителя, дезориентировать способность объ-

активно воспринимать происходящее с помощью разноцветных мерцающих эффектов, гипнотических вспышек, вызывающих эпилептический припадок, тошнотворно-кинестических движений камеры.

«Камера предстает не только в качестве модернистской попытки привлечь внимание к созданию образа и при этом повлечь на зрителя на физическом уровне. Когда эти эффекты сочетаются с таким резким изображением, образы насилия и секса, проблемы насилия в массовой культуре воспринимаются более остро» пишет Брайан Коллинз в своей диссертации «Де(конструктивное) время: визуальный стиль и временная одновременность в творчестве Гаспара Ноэ»¹.

Камера является полноценным персонажем во всех фильмах Г. Ноэ. Но наиболее ярко это прослеживается в фильмах «Необратимость», «Вход в пустоту» и «Экстаз». Камеру «оживили», она главенствует над сценариями и диалогами, она управляет сюжетом, ведет за собой героев в фильме «Необратимость» и действует от лица героя фильма «Вход в пустоту».

В фильме «Необратимость» помимо полетов камеры, создан обратный порядок повествования. В статье «Тоннельное зрение: зачем Гаспар Ноэ перемонтировал «Необратимость»» Андрей Карташов², отмечает, что режиссер за счет использования инверсии разрушает причинно-следственные связи в восприятии зрителя. Действия персонажей теряют значимость, ведь последствия их выбора уже наступили.

Еще одним важным визуальным решением является использование метафоричных тоннелей. Тоннель имеет сакральное значение, может быть интерпретирован, как переход из мира живых в мир мертвых, или переход из одного состояния в иное. Г. Ноэ иллюстрирует это в фильме «Вход в пустоту». В «Необратимости» тоннель кажется метафорой всего происходящего: персонажи не могут свернуть в сторону, они движутся по сюжету в одном строго определенном направлении, которое приведет к трагедии» пишет А. Карташов³.

В фильме «Необратимость» создается ощущение присутствия в кошмарном сновидении. Главная героиня Алекс (Моника Белуччи) рассказывает про сон, в котором она шла через красный тоннель. Помимо бинарности в парадигме ирреальности и реальности происходящего, в фильме присутствует визуальное гендерное разделение. В статье «Исповедь культурного варвара» Виктория Смирнова⁴ указывает на маркированность образов женского и мужского. Мужское начало визуализировано образами тоннеля, клуба «Ректум», агрессией и красно-черными тонами, а женское – светлой квартирой героев, зеленой травой и чистыми голубыми, белыми и зелеными тонами. Женское начало демонстрирует витальность, Алекс лежит в белой комнате.

В фильме воссоздана идея белой комнаты из фильма «Космическая одиссея» Стэнли Кубрика. Белая комната – это нулевое измерение, где все заканчивается и начинается. У Г. Ноэ в белой комнате лежит Алекс в начале (конце) фильма. У нее на стене камера делает акцент на постере к фильму Отсылками к фильму «Космическая одиссея». Стоит отметить схожую стилистику съемки этих фильмов. В «Необратимости» камера кружит, переворачивается, две сцены сняты с помощью широкоугольного объектива и низкого ракурса камеры на полу, что дает большую глубину резкости, но при этом действие сосредоточено на переднем плане.

В фильме «Экстаз» на операторской работе выстроен сюжет, движение камеры и персонажей – основа фильма. В статье Переза Лопеса: «Франция в контексте: в фильме «Экстаз» Гаспара Ноэ»⁵, автор отмечает, что движения танцоров в начале фильма не абстрактные, наоборот, главный начальный танец и его кульминация выстроены особым образом.

«Психея, Сельва и чернокожие танцоры символизируют девиз французской революции: «Свобода, равенство и братство». Психея сбоку, на фоне синего цвета, Сельва в центре на белом фоне, а чернокожие танцоры на красном. Цветовые решения в постановке танца подтверждают эту теорию: синий – свобода, белый – равенство, красный – братство.

В философии Г. Ноэ нет инвариативности, если может случиться нечто негативное, это обязательно произойдет. Танцор в первой части фильма важен, как отдельная личность, но в процессе любая идентичность стирается и человек становится частью ритма, частью коллективного бессознательного. В фильме личность метафорично сталкивается

с необузданной силой, которая сильнее. Любые достижения человека и проявления оказываются стерты.

Композиционная стройность сюжета достигается за счет использования одной метафоры в начале и в конце – снежная белая пустыня, как символ бесконечной трансформации таких явлений, как жизнь и смерть. Стоит выделить такую визуальную и сюжетную метафору, используемую Г. Ноэ в своих фильмах, как древо жизни и небесное послание. Деревья и небо в фильмах режиссера используются акцентно.

Ветхозаветные элементы могут появляться в кадре для того, чтобы ознаменовать конец жизни, или ожидание конца. В фильме «Эстаз» действие начинается в белой пустыне, где ползет еле живая девушка, показано одинокое дерево и затянутое облаками небо. А в рекламном фильме для «Summer'21» деревья в темном таинственном лесу приводят героиню в замок. В «Вихре» есть кадр, в котором героиня вместе с внуком ухаживает за растениями, они поливают их. Жизнь прерывается, но ей на смену приходит другая.

В фильме «Вечный свет», когда Шарлота Генсбург выходит на улицу, зритель не видит небо, но осознает, что это поздний вечер, слышится гром, он отражают эмоциональное напряжение на съемочной площадке, которое потом превращается в эпилептический эксперимент над сознанием зрителя и героев. Г. Ноэ использует идею главенства камеры над человеком. Схожее одушевление камеры впервые произошло в работе Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом». По этому принципу кино снимает само себя в фильме «Вечный свет». Кино о кино, в котором съемочная площадка является олицетворением бытия, ведь представлены на ней все основные архетипы. Сущность искусства, как жизни заложена в кинематографе. На площадке царят войны и хаос.

Режиссер фильма Беатрис Даль не управляет процессом, наоборот, съемки ее поглощают. Напряженные героини Б. Даль Г. Ноэ отражает в ее бесконечных блужданиях из одной комнаты в другую, она стремится убежать, но выхода у нее из этого пространства нет.

Каждая комната съемочного павильона освещена монохромно неоновым цветом (желтый, фиолетовый, красный, зеленый). У зрителя создается впечатление, что у всего этого хаоса нет смысла. В этом можно заметить отсылку Г. Ноэ к произведению Ф. Кафки «Замок» и в целом к экзистенциальной философии писателя. В фильме «Вечный свет» темный и эмоциональный экспрессионизм соседствует с элементами поп-арта. Поп-арт отражен в идее визуализации объекта восхищения для общества потребления – брендовой одежде.

В данном случае бренда «Yves Saint Laurent». Модный дом стал спонсором фильма и к нему режиссер отсылает напрямую, создавая эффект рекламы внутри художественного фильма.

Бренд предстает, как образец элитарного стиля, объекта восхищения, являясь объектом массовой культуры реального мира в эфемерном мире съемок. Позже режиссер снова сотрудничал с брендом и создал рекламный ролик – короткометражный фильм «Summer'21», в нем были использованы схожие визуальные приемы. Невозможно не отметить, что несмотря на маленький хронометраж «Вечного света» (50 минут), Г. Ноэ успевает перенасытить фильм визуальными приемами, среди них: эффект статоскопа, полиэкран, «блуждающая» камера, неоновые оттенки. Экстремальное по частотности мелькание света в конце фильма оказывает психологическое воздействие на зрителя, сделано это режиссером сознательно. В фильме попеременно борются бинарные значающие: объективная и субъективная реальности. Чаще всего в фильмах Ноэ предстает субъективная реальность. Мир от лица героя («Вход в пустоту») и от объектива камеры, которая живет своей жизнью.

Режиссер также играет с пространством внутри кадра. Так, в фильме «Любовь» пространство дает то больше, то меньше свободы героям в зависимости от эмоционального характера сцены. В тех сценах, где присутствуют только обнаженные тела, они вытесняют собой все остальное, заполняют пространство.

Однако в сценах, где герой один, или люди ведут диалог, вокруг них есть пространство, они в центре композиции. В большинстве фильмов режиссера есть ощущение гнетущей замкнутости пространства внутри кадра. В фильме «Необратимость» героиня заточена в бесконечном тоннеле, в фильме «Вечный свет» создана бесконечная съе-

мочная площадка, из которой будто невозможно выбраться, в «Экстазе» тоже закрытое помещение, из которого никто не может сбежать, а может и не хочет.

В фильме «Вихрь» герои замкнуты не только в своей квартире, но и внутри полиэкрана. Г. Ноэ в интервью для журнала «Искусство кино» сказал: «В «Вихре» двойной экран несет в себе очень сильную эмоциональную составляющую. Через него зритель может ощутить одиночество, которые испытывают герои»⁶. Находясь совсем близко, пожилые угасающие герои очень далеки друг от друга, а полиэкранный экран их делает еще дальше.

Г. Ноэ использовал полиэкранный экран в фильмах «Вечный свет» и «Summer'21», однако там это был не более, чем визуальный опыт. В то время, как в «Вихре» полиэкранный экран несет смысловую нагрузку. После смерти мужа, его экран потухает, становится темным, его жена остается одна на своей половине. В фильме «Вихрь» кадр выстроен таким образом, что композиция не имеет центра.

В статье «Воронка распада, или давайте притворимся, что все нормально» Ольга Давыдова⁷ отмечает, что «Отсутствию позиции взгляда вторит разваливающееся сознание, разваливающийся мир, вначале осиротевшая, а потом все более и более пустая квартира — пока не останется ничего». Правильная пропорциональная перспектива обеспечивает целостность понимания, без этого кадр, подобно мысли и мышлению героев распадается, появляются пустоты в сознании.

После множества динамичных фильмов, «Вихрь» воспринимается, как начало нового этапа в творчестве Г. Ноэ. Ритм фильма размеренный, меланхоличный, это влияет на восприятие зрителя. Некоторые фильмы Г. Ноэ дают надежду на возможное счастье. Фильм «Любовь» – одна из тех работ, где Г. Ноэ предоставляет героям возможность жить. Жизнь, которой не суждено было появиться на свет в фильме «Необратимость», обретает эту возможность. У героев рождается ребенок. Помимо глубокой грусти и скорби, «Вихрь» оставляет надежду. Пустая квартира героев может быть оживлена их внуком.

Титры, созданные для фильмов Г. Ноэ, играют большую роль. Дизайнер титров Том Кан создал графические решения, которые стали отдельным художественным элементом. Например, титры с эффектом статоскопа («Вечный свет»), в неоновых оттенках («Вход в пустоту», «Экстаз») не просто дополняют фильмы режиссера, но и становятся частью сюжета.

Гаспар Ноэ за годы творчества создал свое особое авторское пространство внутри фильмов, там царят отчаяние, любовь, хаос и смерть. В фильмах он использует такие приемы, как: документальная достоверность, игра с пространством и временем, ускорение частотности мелькания. Особенно интересны операторские приемы. Камера показывает мир от лица героя, она летает, переворачивается, меняются углы зрения. Часто съемка осуществляется одним непрерывным кадром. В фильмах Г. Ноэ много внимания уделяется цветовой палитре. Используются пугающие и раздражающие неоновые оттенки красного, зеленого, желтого, много черного а также высокая контрастность кадров. Эти приемы введены для того, чтобы донести абсурдность, ирреальность и ужас происходящего.

Главный интерес автора, как психолога и философа – поведение человека в экстремальных условиях и то, насколько быстро личность стирается под воздействием внешних факторов. Его фильмы о несчастных людях, которые в полной мере это осознают. Г. Ноэ не создает сюжетных интриг, конец историй его героев заранее известен зрителю. Но в последней работе «Вихрь» несмотря на грусть и смерть, можно увидеть светлое осмысление смерти не как конца, а как начала нового этапа.

Г. Ноэ играет с метафизикой искусства. Порой за яркими цветами и бесконечными движениями стирается грань между реальностью и фантазией, появляется ощущение пребывания в параллельной вселенной. Камера летит вниз по коридорам, переворачивается и крутится, интенсивность движения достигает апогея, а потом стихает, вместе с тем бесконечный поток ярких цветов в фильмах демонстрируют пределы иммерсивного метода Г. Ноэ.

Примечания

¹ Collins W.B. De(con)structive Time: Visual Style and Temporal Simultaneity in the Works of Gaspar Noé// The university of central Oklahoma Edmond, Oklahoma Jackson College of Graduate Studies. - 2013. - P. 123.

² Карташов А. Тоннельное зрение: зачем Гаспар Ноэ перемонтировал «Необратимость» / Искусство кино, 2021. URL: <https://kinoart.ru/reviews/tonnelnoe-zrenie-zachem-gaspar-noe-peremontiroval-neobratimost> (дата обращения: 31.01.2023).

³ Карташов А. Тоннельное зрение: зачем Гаспар Ноэ перемонтировал «Необратимость» / Искусство кино, 2021. URL: <https://kinoart.ru/reviews/tonnelnoe-zrenie-zachem-gaspar-noe-peremontiroval-neobratimost> (дата обращения: 31.03.2023).

⁴ Смирнова В. Исповедь культурного варвара/ Искусство кино, 2021. URL: <https://kinoart.ru/texts/gaspar-noe-isposed-kulturnogo-varvara>(дата обращения: 31.03.2023).

⁵ López, P.P. Francia en una secuencia: acerca de Climax, de Gaspar Noé // *Economía Creativa*. – 2019. – № 11. P. 150–170.

⁶ Ильина К. Интервью Гаспара Ноэ: «Вихрь» более сентиментален, чем другие мои фильмы»/ Искусство кино, 2022. URL: <https://kinoart.ru/interviews/vihr-bolee-sentimentalen-chem-drugie-moi-filmy> (дата обращения: 31.03.2023).

⁷ Давыдова О. Воронка распада, или давайте притворимся, что все нормально/ Искусство кино, 2022. URL: <https://kinoart.ru/reviews/voronka-raspada-ili-davayte-pritvorimsya-cto-vse-normalno> (дата обращения: 31.03.2023).

Д. С. Захарова

Образ Петербурга в серии иллюстраций А. Н. Бенуа к «Медному всаднику» А. С. Пушкина (1903–1922 гг.)

Поэма А. С. Пушкина «Медный всадник» не раз иллюстрировалась русскими художниками. Однако именно работы А. Н. Бенуа считаются хрестоматийными. В них город показан не местом действия, а самостоятельным персонажем. Исследование посвящено изучению образа Санкт-Петербурга в цикле иллюстраций А. Бенуа к «Медному всаднику» А. С. Пушкина. Рассмотрены городские виды Петербурга в графических листах, созданных художником в 1916–1922 гг. и вошедших в книгу в 1923 г. Найдены причины выбора художником именно таких видов города. Удалось выделить типы образов Петербурга, постепенно сменяющих друг друга по мере развития сюжета.

Ключевые слова: А. Н. Бенуа, А. С. Пушкин, поэма «Медный всадник», книжная иллюстрация, образ Санкт-Петербурга, художественное объединение «Мир искусства»

Daria S. Zakharova

The image of St. Petersburg in illustrations by A. N. Benois to «The Bronze Horseman» by A. S. Pushkin (1903–1922 гг.)

A. S. Pushkin's poem «The Bronze Horseman» has been illustrated by Russian artists more than once. However, it is the illustrations of A.N. Benois that are considered textbook. In them, the city was shown not as a place of action, but as an independent character. The research is focused on the study of the image of St. Petersburg in illustrations by A. Benois to «The Bronze Horseman» by A. S. Pushkin. Urban views of St. Petersburg are considered in graphic sheets created by the artist in 1916–1922 and included in the book in 1923. The reasons for the artist's choice of city views are found. It was possible to identify the types of images of St. Petersburg, gradually replacing each other as the plot develops.

Keywords: A. N. Benois, A. S. Pushkin, poem «The Bronze Horseman», book illustration, image of St. Petersburg, artistic union «Mir iskusstva»

Одной из главных художественных работ русского искусствоведа и художника А. Н. Бенуа (1870–1960 гг.) можно называть цикл иллюстраций к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник». Первый вариант был создан художником в 1903 г. по заказу «Кружка любителей изящных изданий»¹. Ввиду конфликта с заказчиками, вызванного отказом художника вносить любые изменения в композицию, иллюстрации были опубликованы в журнале «Мир искусства» от 1904 г.² В 1905 г. А. Бенуа были изменены фронтиспис и некоторые другие иллюстрации. Затем в 1916 г. по заказу «Общины св. Евгении Красного Креста» художник согласился частично переработать предыдущий цикл³. Однако и их публикация не состоялась. Лишь в 1921–1922 гг. А. Бенуа закончил формирование художественного образа иллюстраций, и книга увидела свет в 1923 г.

Отечественные искусствоведы обычно уделяют внимание не всему циклу иллюстраций, а лишь фронтиспису. Кроме того, отсутствует интерес исследователей к Петербургу в художественном творчестве А. Бенуа. Важно отметить, что в этом году первому изданию этих иллюстраций исполняется 100 лет, однако по этому случаю не запланировано ни одной выставки, не планируется выпускаться переиздание книги.

Первоначально в 1903 г., А. Бенуа предполагал создание фронтисписа, заставок, концовок и полуполосных иллюстраций, которые сопровождали бы каждую страницу текста книги⁴. Оттого его цикл настолько подробно пересказывает сюжет поэмы. Однако, формат книги художник видел карманным, что отсылало бы к альманахам пушкинского времени. Позднее размер книги был увеличен до 34,5 x 28 см, в связи с чем, общая графичность иллюстраций стала гораздо заметнее.

Главным героем в поэме «Медный всадник» является Петербург⁵. Именно ему А. Бенуа уделил большее внимание. Художник не считал себя патриотом всей страны, так как видел слишком мало той настоящей России, воспетой, например, передвиж-

никами. Но в отношении Петербурга он испытывал сильную симпатию, со временем переросшую в осознание важности этого города для культуры страны. Его внутренний «культ Петербурга»⁶ выражался в признании красоты «ликов сложного целого», а не только парадной стороны города. Во многом современное позитивное мнение о Санкт-Петербурге сформировалось именно благодаря теоретической деятельности А. Бенуа, представленной различными статьями на страницах журнала «Мир искусства». В своем творчестве художник многократно возвращался к образу Петербурга. Любовь к Петербургу, объединяющая поэта и художника, помогла создать графичные и простые в исполнении иллюстрации, наполненные истинным пониманием текста поэмы: идей и замыслов, заложенных А. С. Пушкиным, а также историко-культурным контекстом той эпохи.

Учитывая многократные изменения композиций автором, правильнее анализировать Петербург в иллюстрациях к «Медному всаднику» 1923 г., как в окончательном варианте эволюции художественного замысла. Именно в них важность образа города достигает своего апогея.

Петербург в самом начале предстает ярким и шумным местом. Помпезные виды города, полного большого скопления людей на Суворовской площади предстают в иллюстрации «Люблю воинственную живость...» или около Петропавловской крепости – «Бег санок вдоль Невы широкой...», постепенно сменяются более повседневными и камерными. Например, «Над омраченным Петроградом...» показывает петербургскую улицу в ненастный день. Сильный ветер и дождь буквально сдувает граждан. Задний план представлен двумя тщательно переданными домами. В правой части иллюстрации изображен двухэтажный каменный дом с треугольным фронтоном и балконом, рядом с ним соседствует деревянный домик. Интересно, что свет горит только в окнах деревянного здания. При помощи этого художник смог противопоставить богатый и бедный Петербург.

«Поутру над ее берегами теснился толпами народ...» можно назвать переходом от спокойной жизни к катастрофе. Фигуры людей на набережной, с ужасом наблюдающие за рождением стихии, вторят движениям волн Невы, вызывая чувство беспокойства.

Кульминацию наводнения А. Бенуа представил, изображая главные достопримечательности города в воде. На иллюстрации «В опасный путь среди бурных вод...» показан вид на Зимний дворец со стороны Стрелки Васильевского острова. Ростральная колонна показана художником частично, что придает ей ощущение монументальности, в то время как Зимний дворец практически полностью скрыт волнами. При более детальном рассмотрении можно увидеть фигуры спасающихся людей, «разбросанных» по всей иллюстрации. Если в «В опасный путь среди бурных вод...» акцент сделан на непобедимые памятники, окруженные волнами, то в «И наконец, остервенясь, на город кинулась...» больше внимания уделено людям. На переднем плане практически в центре изображен мужчина по пояс в воде, старающийся удержать собственный головной убор. Правее и левее него А. Бенуа изобразил группы людей, пытающихся взобраться повыше. Люди на плоту около «Медного всадника» по своему расположению, напоминающему треугольник, схожи с группой людей на картине Теодора Жерико «Плот „Медузы“». Учитывая великолепное владение А. Бенуа историей искусств, можно предположить, что художник действительно мог обратиться к картине Т. Жерико. На этих двух иллюстрациях художник смог показать, что памятники, окруженные волнами Невы, не боятся бури, в отличие от гибнущих людей и кораблей. Городу не грозит смерть от бедствия. Такое же впечатление производит иллюстрация, показывающая Евгения на льве «Тогда на площади Петровой». Герой в левой части композиции с ужасом наблюдает за стихией: ткань его одежды развеивается под натиском сильного ветра. В то время как каменный лев, здание Сената и Синода и «Медный всадник» невозмутимо стоят в центре катастрофы.

Идея не поверженного города, способного противостоять всем невзгодам, органично завершается заставкой ко второй главе. На фоне грозных туч и дождя силуэтно представлена Петропавловская крепость. Перед ней на волнах Невы виднеются корабли, готовые затонуть. Находящийся в геометрическом центре шпиль собора усиливает ощущение стабильности, непобедимости города, даже несмотря на безумный смертоносный ураган. Город виделся художнику вечным, способным пережить не только своих жителей, но и любые стихии.

Вторая часть, посвященная последствиям наводнения, представляет город пустынным, мрачным свидетелем трагедий. Наиболее ярко это отражено в иллюстрации «Он очутился под столбами большого дома...». А. Бенуа возвратил Евгения туда, где герой недавно, держась за льва, спасался от смерти. Одинокая фигура Евгения, правее геометрического центра, ничтожно мала по сравнению с огромными львами у фасада дома Лобанова-Ростовского. А. Бенуа детально передал фасады домов на площади, львов и даже строительные леса Исаакиевского собора. При этом фигура главного героя практически полностью скрыта тенью. Художнику было важно показать иной облик Петербурга: загадочного и мрачно наблюдающего за своими жителями. Пустота вокруг фигуры Евгения усиливает ощущение театральности, словно для города трагедия Евгения – это спектакль. Момент обвинения Евгением Петра I художник изобразил на двух иллюстрациях, где Медный всадник занимает практически все пространство листа, возвышаясь над едва различимой фигурой Евгения. За памятником виднеется двухэтажное здание с двухскатной крышей – Здание Сената и Синода до его перестройки в 1829 г. А. Бенуа вновь тщательно передал фасад здания Сената и Синода несмотря на то, что оно находится на заднем плане.

Мистическая линия была начата А. Бенуа во фронтисписе. Погоня разворачивается на фоне петербургской застройки, освещенной холодным светом луны. Таких построек во времена поэта быть не могло: художник намеренно изображал облик Петербурга своего времени, для демонстрации мистичности. На фоне этой однотипной мрачной застройки силуэтно изображен пятиглавый собор, по своим очертаниям напоминающий ныне утраченную церковь Спаса на Сенной. В общей атмосфере ужаса фронтисписа Петербург выглядит мрачным, пугающим городом, молча наблюдающим за «битвой» Евгения и Всадника. Фронтиспис, созданный А. Н. Бенуа в 1905 г. и после этого неизменяемый, во многом отражает моральное состояние художника в те годы. Покинув Россию и любимый город во время Первой русской революции, А. Бенуа сам во многом ощущал себя Евгением, старающимся спастись от неминуемого⁷.

Дальнейшие сцены погони Всадника за Евгением композиционно схожи с фронтисписом. Они показывают не конкретные места, а фантастическое переплетение Петербурга времен А. С. Пушкина и А. Бенуа. Тщательно переданные дома будто бы созерцают погоню за Евгением, оставляя его один на один со всадником.

Важность передачи облика города наиболее сильно видна в «И с той поры, когда случалось идти той площадью ему...». А. Бенуа схематично изобразил фигуры Евгения и жителей города, несмотря на то что они находятся на переднем плане. Художник прекрасно умел изображать человеческие лица, это подтверждают его портреты-зарисовки из альбомов 1907–1914 гг., однако здесь он намеренно не акцентирует внимание на людях. В иллюстрации художник снова вернулся к пушкинскому Петербургу. А. Бенуа поместил памятник «Медный всадник» в центр композиции. За ним виднеется фасад Адмиралтейства. Единственный объект, нарушающий историческую точность, находится в левой части иллюстрации. Небольшое квадратное в плане здание с круглой крышей и несколькими фронтонами является зданием для водоливной машины. Оно было построено в 1827 г.⁸ и разобрано к 1870-м гг. Однако, возможно, А. Бенуа хотел показать зрителю, что после погони Всадника прошло определенное количество времени.

Там, где А. Пушкин в поэме не описывал конкретные события, художник прибегал к изображению на первый взгляд незамысловатых пейзажей. Однако для художника они были чем-то большим. Так «Прошло сто лет, и юный град...» продемонстрирует все главные постройки Петербурга. Практически в геометрическом центре на водной глади расположена лодка с людьми. Интересно, как А. Бенуа изобразил каждое здание, прорабатывая тонкими линиями окна, колонны и кирпичные кладки, в то время как лодка и водная гладь переданы с большей условностью, хотя и находятся на первом плане. Кроме того, художник изобразил незавершенным северный пакгауз биржи, в попытке показать вид на Неву времен А. С. Пушкина. В этой иллюстрации можно узнать сцену, упоминаемую художником в автобиографии: «Из всяких воспоминаний о петербургской весне мне особенно запомнились какие-то «плаванья» в тихие белые ночи по шири нашей красавицы-реки»⁹.

Важно отметить иллюстрацию «И всплыл Петрополь как Тритон...», изображающую ныне утраченный Большой театр. А. Бенуа воссоздал знакомый с детства вид из окна

дома на Никольской улице, о чем свидетельствует подпись внизу рисунка. Художник показал зрителю свой Петербург, таким каким он мог быть в тот роковой день. Ему не были интересны судьбы людей, выглядывающих из окон и плывущих по воде, он изобразил их очень бегло. Зато детально проработал архитектурные фасады зданий, особенно Большого театра, который был построен его дедом¹⁰.

Используя лишь тушь, белила и иногда акварель, А. Бенуа смог воплотить пушкинский Петербург в графике и стилистически разделить этапы развития облика города.

«Парадные» иллюстрации имеют четкие композиционные членения, историческую точность, отсутствие резких и динамичных ракурсов. Ему было важно передать облик города. Контрастов цвета практически нет, что совместно со спокойными композициями передает ощущение стабильности жизни Петербурга. Также А. Бенуа было важно передать облик города, поэтому он дотошно изобразил архитектуру. Во время сцен наводнения, спокойствие и строгость петербургской архитектуры нарушается динамизмом схематичных волн и дождя в виде линий и завитков. Погоня гораздо более живописна, по сравнению с графичными видами города и наводнением. В ней преобладает богатство оттенков, тончайшие соотношения света и тени и резкие контрасты. Благодаря этому, художнику удалось передать ужас главного героя. Место действия художник перенес в вымышленный мир, созданный из Петербурга XIX и XX вв. Иллюстрации с видом города после наводнения композиционно близки к работам из начала цикла.

Важность Петербурга в цикле иллюстраций отмечалась еще современниками А. Бенуа¹¹. Ее можно увидеть тщательной проработке архитектуры, несмотря на ее нахождение на заднем плане. Схематичная передача человеческих фигур и лиц помогает акцентировать внимание зрителя на Петербурге. Благодаря этому появляется возможность увидеть изменения облика города на протяжении всего цикла иллюстраций. Особое внимание к исторической точности, выраженное, например, в изображении лесов Исаакиевского собора или здания Сената и Синода до его перестройки, помогает погрузить читателя книги в историко-культурный контекст пушкинской эпохи.

Таким образом, Петербург в иллюстрациях А. Н. Бенуа к «Медному всаднику» занимает главное место. На протяжении всего цикла видно изменение облика города. Через изменения светотени, колорита и штриховки художник показал парадный Петербург, город перед наводнением, само наводнение, «после наводнения», мистический город и вернулся вновь к парадному. В эпизодах текста поэмы, где нет конкретных событий, художник часто изображал «личные» сцены.

Примечания

¹ Эткинд М. Г. Александр Николаевич Бенуа. 1870–1960 / М. Г. Эткинд. – Ленинград ; Москва : Искусство, 1965. С. 48.

² Бенуа А. Н. 33 иллюстрации к поэме Пушкина «Медный всадник» / А. Н. Бенуа // Мир Искусства т. 7. – 1904. – № 1. С. 5–39.

³ Эткинд М. Г. Александр Николаевич Бенуа. 1870–1960 / М. Г. Эткинд. – Ленинград ; Москва : Искусство, 1965. С. 144.

⁴ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2 / А. Н. Бенуа. – Москва : Издательство Наука. 1980. С. 396.

⁵ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 7. Статьи и рецензии. 1843. Статьи о Пушкине. 1843–1846 / ред. Н. Ф. Бельчиков [и др.]. – Москва : Изд-во АН СССР, 1955. С. 542.

⁶ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 1 / А. Н. Бенуа. – Москва : Издательство Наука. 1980. С. 12.

⁷ Демченко А. И. Александр Бенуа / А. И. Демченко // Диалог искусств и арт-парадигм : Статьи. Очерки. Материалы. Том XIX: по материалам VI Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VI», Саратов, 17 декабря 2020 года. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2021. С. 81.

⁸ Греч, А. Н. Весь Петербург в кармане: справочная книга для столичных жителей и приезжих с планами Санкт-Петербурга и 4 театров, составленная. Алексеем Гречем / А. Н. Греч. – 2-е изд.- Санкт-Петербург: Н. Греча, 1851. С. 65.

⁹ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 1 / А. Н. Бенуа. – Москва : Издательство Наука, - 1980. С. 13.

¹⁰ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 1 / А. Н. Бенуа. – Москва : Издательство Наука, - 1980. С. 17.

¹¹ Осповат А. Л. «Печальную повесть сохранить...»: об авт. и читателях «Медного всадника» / А. Л. Осповат, Р. Д. Тименчик. – 2-е изд., . – Москва : Книга, 1987. С. 208.

О. А. Кондратьева

**Мотив «полусолнца»
в декоре наличников шуйских деревянных домов**

Оконные наличники, как часть декора деревянных домов, являются хранителями старинных традиций и своеобразным отпечатком времени их создания. Благодаря тщательному анализу можно многое рассказать о создателе постройки, о времени и месте возведения того или иного дома. В данной статье автор рассматривает все эти вопросы на примере шуйских наличников с мотивом «полусолнца».

Ключевые слова: архитектура, русский классицизм XIX в., деревянное зодчество, домовая резьба, декор резных наличников, город Шуя

Olga A. Kondratyeva

**The motif of the "half-sun" in the decoration
of the platbands of wooden houses in the town of Shuya**

Plantbands, as a part of the decoration of wooden houses, are the keepers of ancient traditions and a kind of imprint of the time of their creation. Thanks to a thorough analysis, it is possible to guess a lot about the creator of the building, about the time and place of construction of the house. In this article, the author examines all these issues on the example of platbands with the motif of the "half-sun" in the town of Shuya.

Keywords: architecture, Russian classicism of the 19th century, wooden architecture, house carving, decor of carved platbands, town of Shuya

Шуя – старинный купеческий город бывшей Владимирской губернии. Его внешний облик сформировался в XIX в., когда началась активная застройка классицистическими сооружениями в рамках инициированной еще при Екатерине II градостроительной политики. Значительный объем работ был связан с возведением домов-особняков местных купцов: каменных двухэтажных и деревянных одноэтажных. Последним и посвящено настоящее исследование.

Шуйские деревянные купеческие дома XIX в. имеют разные архитектурно-планировочные решения. Встречаются богатые постройки в семь оконных осей на главном фасаде, увенчанные мезонином; большие по площади, но простые в планировке одноэтажные дома с вытянутыми в длину фасадами; скромные небогатые сооружения в три оконные оси с двускатной крышей и треугольным фронтоном; реже двухэтажные дома в три или пять оконных осей с каменным нижним и деревянным верхним этажами. Все они имеют и разное декоративное убранство, связанное с окраской фасадов, орнаментальной разработкой фланкирующих главный фасад пилястр, оформлением чердачных окон. Кроме следования общепринятым для XIX в. классицистическим принципам все эти купеческие дома объединяет одна деталь: декор оконных проемов наличниками с мотивом «полусолнца».

Вопрос развития декора наличников как в Шуе, так и в целом в России в искусствоведении практически не изучен. В научной литературе можно встретить статьи, посвященные лишь сибирской архитектуре: наличникам, украшающим деревянные дома в Томске¹ и городах Кемеровской области², а также деревянной резьбе в зодчестве сибирских городов³. Однако данная тема является важной, так как может помочь при атрибуции деревянных построек, являющихся важной частью застройки многих провинциальных городов. В Шуе лишь небольшое количество деревянных домов XIX в., связанных с именами наиболее прославленных купцов, имеет статус объекта культурного наследия и охраняется государством. Остальные же памятники деревянного зодчества бесследно исчезают, так как находятся в частном владении обычных горожан, не всегда знающих об исторической и культурной ценности своего жилища. Поэтому целью исследования является попытка доказать, что наличники с мотивом «полусолнца», наряду

с анализом архитектурной композиции сооружения, изучением исторических данных и архивных документов, могут помочь в атрибуции шуйских деревянных домов и отнести их строительство к XIX в. Выявление таких объектов позволит спасти от разрушения памятники архитектуры и сохранить исторический облик старинного уездного города.

Наличники – один из основных декоративных элементов деревянных домов, история возникновения которого уходит ко временам языческой Руси. Тогда люди украшали свои жилища разными охранительными знаками и символами. Оконным проемам уделялось особое внимание, ведь они считались главным путем проникновения нечистых сил. Наиболее часто встречающимся знаком является солярный с полным или половинным диском и лучами. Он защищал жильцов дома от вурдалаков и прочей нечисти⁴. По истечении веков значение многих знаков забылось, однако традиция украшения домов резными наличниками с теми же знаками сохранилась, как, например, в старинном уездном городе Шуя.

Истоки возникновения солярного знака в домовой резьбе неизвестны. О времени появления мотива «полусолнца» на территории нынешней Ивановской области сказать сложно, каких-либо точных сведений нет. Если говорить о самом раннем известном примере подобного наличника, то нужно упомянуть так называемый «Дом Бабы Яги», или дом Курбатовых, в Иванове – самый старый жилой дом этого города, построенный в 1800 г.⁵, но не дошедший до наших дней из-за пожара 2017 г. Его постройка связана с именем хозяина – столяра В. Е. Курбатова, который самостоятельно украсил свое жилище.

Если рассматривать сохранившиеся фотографии «Дома Бабы Яги», то можно увидеть наличники с мотивом «полусолнца» в декоре оконных проемов второго этажа главного фасада. В очелье, отмеченном сверху широким раскрепованным карнизом с пояском дентикул, использована глухая выемчатая резьба. Также здесь виден полукруг, от которого отходят одиннадцать лучей с небольшими круглыми углублениями на концах. По бокам оконные проемы фланкированы полуколонками с балясинами. Можно предположить, что именно благодаря Курбатову в Шуе распространился данный декоративный элемент в декоре наличников. В качестве доказательства этой версии стоит упомянуть тот факт, что Курбатов был резчиком досок-манер, которые использовались в активно развивающейся в Шуе текстильной промышленности. Возможно, что он и его мастерская, если таковая существовала, в дальнейшем создавали шуйские наличники.

В Шуе, в отличие от других городов России, как отмечал основатель Виртуального музея резных наличников Иван Хафизов, сохранилось самое большое количество подобных украшений с мотивом «полусолнца»⁶. Единичные примеры встречаются только у старинных домов в Орловской и Ярославской областях, а также за Уралом⁷. В городе Болхов Орловской области был найден наличник с нешироким очельем, отмеченным слегка раскрепованным треугольным полуфронтонном, в центре которого располагается небольшое простое «полусолнце», выполненное в технике глухой неглубокой резьбы. У деревянного дома в городе Мышкин наличники разработаны более детально: широкое очелье завершает сильно раскрепованный карниз, который дополнительно декорирован пояском «сухариков» и «городков». Само «полусолнце» достаточно крупное, имеет пятнадцать широких лучей. В наличнике дома в уральском городе Алапаевск данный мотив использован необычным способом. В широком очелье с простым раскрепованным карнизом «полусолнце» со множеством тонко проработанных лучей находится не только в центре, но и в верхних его углах. Подобные декоративные решения не характерны для шуйских деревянных домов.

Всего в Шуе насчитывается как минимум 40 таких купеческих домов, из них 26 не являются памятниками культуры и архитектуры и не упоминаются в искусствоведческой или исторической литературе. Четыре подобных дома находятся в плачевном состоянии: в них никто уже не живет, так как они сгорели и, как следствие, обрушились; в скором времени, вероятно, данные постройки будут снесены. Около пятнадцати зданий хотя и являются еще жилищами, но уже имеют значительные повреждения: разрушенный фундамент, местами выбитые стекла, прогнившие доски, обваливающиеся перекрытия, облезлая краска. Остальные дома благодаря усилиям их хозяев остаются в хорошем состоянии, хотя внешний облик части из них потерял первоначальный вид: ряд построек перекрасили и обшили сайдингом – виниловыми фасадными панелями.

Все 40 деревянных купеческих домов с мотивом «полусолнца» в декоре наличников располагаются в центральной, древнейшей части города, юго-восточнее территории бывшего кремля. Объясняется этот факт тем, что именно центральный район сохранился практически неизменным после застройки первой половины XIX в., проходившей в рамках градостроительной реформы, начавшейся при Екатерине II. Согласно указу императрицы, все города империи должны иметь регулярную планировку, а строительством домов – соответствовать классицистическим принципам. Специальными комиссиями утверждались размеры домов, этажность и даже допустимые украшения. По этой причине в Шуе каменные дома первой половины XIX в. имеют единый декор в виде рустовки и простых по форме сандриков, а деревянные – обработку углов пилястрами или лопатками и рамочные наличники с треугольными фронтонами и резными «полусолнцами».

Расположение деревянных купеческих домов именно в юго-восточной части города также объясняется градостроительной политикой. Так, улицы подразделялись на главные, на которых разрешалось строить только каменные дома не ниже двух этажей, и второстепенные, где допускались одноэтажные деревянные постройки⁸. Исторически сложилось, что все значимые здания города находятся в северо-западной его части, где, начиная с XVI в., располагались кремль и посад с Торговой площадью и различными общественными сооружениями. Данная тенденция сохранилась и в XIX в., о чем свидетельствуют не только дошедшие до наших дней постройки, но и утвержденный в 1788 г. генеральный план Шуи, при разработке которого учитывались исторические особенности застройки города. Именно поэтому главными считались улицы на северо-западе, а второстепенными – на юго-востоке города. Важно также отметить, что далеко не все купцы были богатыми и могли себе позволить построить хотя бы небольшую каменную усадьбу. Большинство из них относились к третьей гильдии, имели небольшой капитал и право торговать только в своем городе и уезде. По этой причине состояние их было не так велико, в следствие чего они могли позволить себе только небольшой деревянный дом ближе к окраине города. Исходя из вышесказанного, расположение деревянных домов с мотивом «полусолнца» в декоре их наличников является одним из доказательств времени их постройки.

Далее следует рассмотреть сами наличники. Так как дома были построены в первой половине XIX в., то их декор, включая и оконные обрамления, имеют классицистические черты. Наличники всех 40 деревянных домов выполнены в технике глухой резьбы и имеют одинаковое строение. Это достаточно большое и широкое навершие прямоугольной формы со слегка раскрепованным карнизом и широкая фризовая доска, где находится древний мотив – «полусолнце». Дополнительно эта часть отмечена треугольным раскрепованным прерванным фронтоном и фланкирована резными пилястрами с капителями, напоминающими дорический ордер. Боковина у большинства наличников представляет собой ствол пилястры, который иногда украшается простыми резными геометрическими фигурами. Подоконная доска чаще всего имеет вид узкой деревянной панели с накладным элементом в виде сильно вытянутого в длину ромба – древнего символа земли⁹. Примерно у половины таких домов сохранились простые филенчатые ставни, разделенные на три неравные части. Такой вид декора господствовал в первой половине XIX в., когда главным стилем был классицизм. Примерно к середине столетия облик города уже сформировался, застраиваться начинает новая, правобережная, часть каменными домами в формах эклектики. В исторической же части Шуи со второй половины XIX в. деревянные дома строятся крайне редко, при их возведении традиции классицизма еще используются, однако декоративное убранство выполняется уже в духе эклектики.

Важно заметить, что все наличники выполнены в технике именно глухой резьбы. Сквозная же появляется ближе к концу второй половины XIX в., когда развивается токарное дело. Многие наличники с таким видом резьбы, как писал Иван Хафизов после беседы с местными жителями, появились уже в послевоенное время¹⁰.

Если рассматривать лишь сами «полусолнца», то можно увидеть некоторые различия, которые позволяют разделить их на две группы. Первый вариант более простой: от небольшого центрального полукруга расходятся довольно широкие лучи. Вторым вариантом усложненный: лучей становится больше, на их концах появляются круглые выемки, число центральных полукругов иногда увеличивается до двух. Если взять во

внимание резьбу ивановского «Дома Бабы Яги», в наличнике которого находится один полукруг с одиннадцатью широкими лучами, то можно сделать вывод, что первый вариант наличников более ранний, относится к первой четверти XIX в., а второй – более поздний, появившийся примерно во второй четверти XIX в. и распространявшийся до последней четверти XIX столетия. Это версия подкрепляется и историями от местных жителей, в частности нынешних владельцев дома № 25 на ул. Зинаиды Касаткиной. Согласно данным в сохранившейся у них домовой книге, дом, в декоре наличников которого использован первый тип мотива «полусолнца», был возведен в первой четверти XIX в. В пользу этой версии говорят и исторические материалы, в которых присутствуют данные о времени строительства ряда сооружений. Так, являющиеся памятниками культуры усадьбы Гусевых, Дамановых, И. М. Лядова, Красильникова, в декоре наличников которых использован второй тип «полусолнца», были возведены во второй – третьей четверти XIX столетия¹¹. А вот строительство усадеб Устинова и Лаврова, где встречается первый тип декора наличников, относится к первой четверти XIX в.¹²

Таким образом, наряду с изучением особенностей расположения построек и их архитектурных решений, анализом научных источников и сведений от местных жителей наличники с мотивом «полусолнца» позволяют отнести шуйские деревянные дома к XIX в., а более детальное исследование характера резьбы и самого солярного знака – датировать ее точнее. В дальнейшем эта информация может помочь спасти разрушающиеся памятники деревянного зодчества и сохранить облик старинного уездного города.

Примечания

¹ Колосова И. И. Этапы становления и развития декора в деревянной архитектуре Томска (на примере наличников) / И. И. Колосова, Е. А. Остроухова // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. – 2013. – № 3 (40). С. 118–131.

² Скрябина Л. А. Типология и хронология деревянных наличников Кемеровской области / Л. А. Скрябина // Ученые записки музея-заповедника «Томская Писаница». – 2016. – № 3. – С. 70–90.

³ Мясникова Л. Д. О семантике деревянной резьбы в зодчестве сибирских городов / Л. Д. Мясникова, Л. Н. Вольская // Региональные архитектурно-художественные школы. – 2014. – № 1. – С. 239–242.

⁴ Афанасьев А. Ф. Домовая резьба / А. Ф. Афанасьев. – Москва: Белый город, 2007. С. 279–282.

⁵ Щеболева Е. Г. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Ивановская область. В 3 частях. Часть 1 / Е. Г. Щеболева. / М.: Наука, 1998. С. 193.

⁶ Хафизов И. Х. Резные наличники. Центральная Россия: альбом / Иван Хафизов. – Тверь: ИПК Парето-Принт, 2019. С. 130.

⁷ Там же. С. 130.

⁸ Градостроительство России середины XIX – начала XX века. Т. 3. Столицы и провинция / ред. В. Г. Лисовский [и др.]; Рос. акад. архитектуры и строит. наук, НИИ теории архитектуры и градостроительства – М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 94, 368.

⁹ Афанасьев А. Ф. Домовая резьба / А. Ф. Афанасьев. – Москва: Белый город, 2007. С. 281.

¹⁰ Хафизов И. Х. Резные наличники. Центральная Россия: альбом / Иван Хафизов. – Тверь: ИПК Парето-Принт, 2019. С. 130.

¹¹ Щеболева Е. Г. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Ивановская область. В 3-х частях. Часть 3 / Е. Г. Щеболева. / М.: Наука, 2000. С. 477, 485, 510, 518.

¹² Там же. С. 453, 472.

М. О. Кравченко

Сценография балета «Жизель» в постановке Акрама Хана

Сюжетная линия и музыкальная партитура Адольфа Адана к балету «Жизель» остаются актуальны по сей день, заставляя хореографов по всему миру обращаться к каноническому сюжету в поисках новых психологических аспектов. Одна из последних трактовок классической постановки принадлежит британскому хореографу Акраму Хану, который поставил в 2016 г. «Жизель» для Английского национального балета. Тревожный и напряженный по своему либретто балет Хана выразительно представлен в сценографии художника Тима Йипа, которая выявляет все хитросплетения сюжета и нервную пластику образного танца. Авторы постановки то отсылают нас к классической версии, вводя цитаты из балета эпохи романтизма, то возвращаются к современной интерпретации.

Ключевые слова: балетная сценография, современный балет, неоклассика, балетный костюм, балетное искусство, Жизель, Акрам Хан, Тим Йип, современное искусство, синтез искусств

Mariia O. Kravchenko

Scenography of the ballet “Giselle” directed by Akram Khan

The storyline and musical score of Adolphe Adam for the ballet Giselle remain relevant to this day, forcing choreographers around the world to turn to the canonical plot in search of new psychological aspects. One of the latest interpretations of the classical production belongs to the British choreographer Akram Khan, who directed Giselle for the English National Ballet in 2016. Anxious and tense in its libretto, Khan's ballet is harmoniously reflected in the set design of the artist Tim Yip, reflecting all the intricacies of the plot and the nervous plasticity of figurative dance. The authors of the production either refer us to the classical version, introducing quotes from the ballet of the era of romanticism, or return to the modern interpretation.

Keywords: ballet scenography, contemporary ballet, neoclassical, ballet costume, ballet art, Giselle, Akram Khan, Tim Yip, contemporary art, art synthesis

Балет «Жизель» стал настоящей жемчужиной эпохи романтизма. Как отмечает историк балета В. М. Гаевский: «Партия Жизели – романтическое крещендо любви, неумолимое движение вдаль, вглубь и ввысь: от беззаботности к катастрофе и от катастрофы к просветленной печали, от праздника к подвигу, от детских забав к женской заботе. Поэтому «Жизель» не превзойдена и столь совершенна»¹. Сюжет балета «Жизель» повествует об изящной и простодушной девушке, очаровавшей опытного в любовных играх и не способного так искренне, как Жизель, любить графа, что в итоге приводит к трагической развязке и смерти Жизели и, как следствие, к столкновению мира инфернального и реального.

Актуальность балета привела к многочисленным обращениям хореографов к балету в конце XX и начале XXI вв. Одни балетмейстеры стремятся сохранить классическую версию, восстанавливая утерянные фрагменты постановки эпохи романтизма.

Другие, напротив, переосмысливают историческую постановку, отражая тенденции своего времени через художественные образы. В последние десятилетия мы имеем дело с буквальным препарированием сюжета и желанием забраться в самые глубины душевных переживаний героев, выявляя новые психологические аспекты.

О векторах развития современного балетного искусства рассуждает в своей статье исследователь Е. Н. Тарасенко, отмечая, что: «Наш век развил новую эстетику форм, одновременно обновляя художественное содержание, выделив следующие тенденции: расширение пластического лексикона за счет неклассических движений, выбор эпатажной проблематики, исчезновение запретных тем, мульти координационное использование сцены, тяготение к показу мира идей, а не мира людей, абстрагирование, теоретизирование, сращивание хореографии с психоанализом, экзистенциалистской философией»².

Поднял занавес переосмысления классической «Жизели» в 1982 г. хореограф Матс Эк, поставив в шведском театре «Кульберг-балет» свою версию известного романтического балета на музыку Адольфа Адана. Именно этот балет принес Матсу Эку всемирное признание. Эк, столь любящий создавать на сцене пародии, гротески, абсурдные сюжетные хитросплетения, в своем прочтении использовал все эти излюбленные приемы. Заглавная героиня из нежной и хрупкой девушки превратилась в инфантильную полусумасшедшую в чудаковатом берете, Альберт из графа перевоплощается в городского франта, на заднике – вызывающая композиция, где использованы изображения фрагментов человеческого тела. После постановки М. Эка канонический сюжет пересматривали неоднократно, в начале XXI в. интерес к балету эпохи романтизма сохраняется. Одним из последних радикальных подходов к переосмыслению известного балета можно назвать постановку английского хореографа бангладешского происхождения Акрама Хана. В 2016 г. он создает балет «Жизель» для Английского национального балета на музыку Винченцо Ламанья, которая использует темы из партитуры Адана. Над костюмами и сценографией работает художник Тим Йип. Удивительно тонко продуманная музыкальная партитура композитора работает совместно со сценографией и пластикой хореографического текста, становясь мощнейшим психологическим подтекстом постановки.

Акрам Хан сохраняет канонический сюжет, оставляя в центре любовную интригу. Хореограф принципиально трансформирует место действия, перенося происходящее из деревни на просторы заброшенной фабрики. В основе балета лежит классовое разделение рабочих и власти. Тема близка хореографу, его предки родом из Бангладеш, где так неистова сила социального неравенства, от того очень ярко и драматично раскрыт сюжет балета. Хореографический текст Хана раскрывается в руках талантливого всемирно известного художника Тима Йипа, самой известной работой которого стали декорации к фильму «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» (2000 г., режиссер Энг Ли), получившему Оскар в 2001 г. в номинации «Лучшие декорации». Объединяет Йипа и Хана любовь к эстетике восточной культуры, в творчестве Тима Йипа прослеживается интерес к ориентализму³.

По сюжету в балете А. Хана Жизель превращается в швею-мигрантку, работающую на фабрике. Здесь образ раскрывает героиню как непримиримую, свободолюбивую, прошедшую все тяготы жизни женщину, которая продолжает искать романтической любви. В сценографии центральным образом-символом классового разделения, борьбы рабочих с владельцами фабрики, невозможности понимания и непримиримости становится стена.

В своей радикальной версии балета Акрам Хан вводит цитаты к знаковым сценам из исторической постановки. В «Жизели» XIX в. противопоставление аристократии и сельских жителей создается благодаря декорационному оформлению: позади хижины Жизели, расположившейся на сцене, виднеется средневековый замок на заднике, а простые костюмы пейзаж контрастируют с богатыми костюмами знати. В первые минуты первого акта «Жизели» Хана перед зрителем возникает стена, заполненная отпечатками рук. Стена становится символом межклассового разделения, символом необратимой пропасти между рабочими и властью. Серый массив с бесчисленным множеством людских рук создает впечатляющий образ следов борьбы и отчаяния от ее бессмысленности. Стена – единственная декорация, но какой сильный эффект она несет в себе. В финале первого акта стена начинает вращаться, что выражает метания Альберта между Жизелью и его миром. Мотивом для создания такого элемента в сценографии послужила реальная трагедия, произошедшая в 2013 г., когда в Бангладеш обрушилась стена текстильной фабрики, унеся с собой жизни рабочих. Акрам Хан упоминает об этом событии в своих интервью⁴.

Серая масса безликих, не имеющих голоса людей создается благодаря колористике костюмов, которые идентичны цвету стены. Люди становятся продолжением массивно нависающей стены. Тим Йип как будто использовал все оттенки серого, во всевозможных световых преломлениях и полутонах, усиление эффекта серой мрачности достигнуто в балете благодаря свету: когда работники фабрики отчаянно мечутся по сцене, фигуры людей перемежаются с тенями, создается впечатление хаотичного бессмысленного бега в никуда.

Костюмы рабочих фабрики отсылают к индийскому национальному костюму, для мужчин Йип стилизовал и адаптировал для балетного театра такие элементы индийского костюма, как чуридары – узкие штаны и курту, которая представляет собой традиционную рубашку, доходящую до середины бедер. Костюмы женской труппы представляют собой стилизованные индийские туники. И как яркий контраст – появление владельцев фабрики. Тим Йип создает для аристократии вычурно богатые костюмы, отсылающие нас в эпоху барокко, где, как отмечает художница по костюмам и исследователь истории костюма, Р. В. Захаржевская, преувеличены формы и пропорции, излишне и богато декорированы детали⁵. В балетных костюмах знатных персонажей можно увидеть мужской кафтан, богато декорированное черным кружевом и вышивкой платье, роскошное и величественное платье с юбкой на панье⁶. Фигуры владельцев фабрики бездвижны, безэмоциональны, очень резко контрастируют с динамичной, вспотевшей от работы серой массой. Еще одной связью с классической «Жизелью» является сцена встречи Жизели и невесты Альберта – Батильды, которая является представительницей власти. Жизели эпохи романтизма наивно, искренне и безропотно принимает подарок Батильды – ожерелье, весело танцует с ним. У Акрама Хана заглавная героиня, напротив, узнав в нарядах Батильды свою работу, отбрасывает подаренную перчатку, демонстрируя свое пренебрежение.

В постановке XXI в. хореограф позволяет любви развиваться в современном ключе, поэтому она обретает не только платонический смысл, как это было в эпоху романтизма, здесь Жизель ждет ребенка от Альберта, и потому ее гибель в конце первого акта становится еще более жестокой и трагичной. Момент гибели Жизели усиливается сценографическим приемом: стена вмиг заливается красным цветом. Здесь снова Хан обращается к исторической постановке, акцентируя все внимание на танце. Но если в классическом балете Жизель буквально танцует до сердечного приступа, теряя рассудок от предательства Альберта, в современном балете рабочие как будто затягивают в омут несчастную, сомкнувшись над ней в прочный круг и исполняя ритуальный танец. Это становится символом всепоглощающей системы, сгубившей Жизель, которая не стала ее частью и не приняла ее законы.

Второй акт полноправно принадлежит потусторонним существам – виллисам – душам преданных и обманутых девушек, живущих на заброшенной фабрике. Тим Йип создает для их образа легкие, воздушные, но вместе с тем как будто истерзанные, с рваными краями, испятнанные грязью серые хитоны. Легкая плиссированная ткань, обхватывающая на уровне груди веревками, уже создает противоречивый образ: возвышенные души, скованные своей местью. Платья виллис по форме отсылают к образам античных богинь в костюмах с множеством драпировок, веревки, перекинутые на груди – к костюмам амазонок-воительниц. В грязных, изорванных платьях виллис Тим Йип подчеркивает их мучительную гибель на территории фабрики, акцентируя внимание на том, что это не ряды неистовых в своем танце, но прекрасных образов эфемерных и белоснежных существ из классической версии, а мятежные души, действующие хаотично. Палки, которые виллисы не выпускают из рук, словно копыя, вторят их вытянутым, как струны телам. Ирреальные существа являют собой мстительных и зловещих воительниц, к их потусторонности добавляется образ оружия. Пристукивающие движения виллис, взятые из индийского танца катхак, напоминают ритуальные танцы, особенно в момент, когда они затягивают Иллариона в «сети» своих орудий. Они не затанцовывают Иллариона до смерти, как в исторической «Жизели», а окружают его, поднимая вверх свои копыя, буквально не дают ему выбраться из заточения, от бессилия он погибает. И снова стена становится активной декорацией, теперь она является внутренней частью фабрики, она дублирует действия виллис, не выпуская Иллариона, оставляет навсегда в своих стенах. Судьба Альберта, как в классической постановке, находится в руках Жизели, она спасает его от грозного натиска виллис, которые не могут победить силу любви. В завершении второго акта в сцене, отсылающей к распятию Христа, когда Жизель лежит на копьях, скинув руки, снова подчеркивается и акт предательства Альберта, и двуличной сущности малодушного Иллариона, и вместе с тем сила всепрощающей любви.

Отдавая дань традициям эпохи романтизма, Акрам Хан возвращает на сцену идею постановки XIX в., когда контраст двух миров – ирреального и настоящего, подчеркивается использованием пуантов. Пальцевые туфли появляются только во втором акте, как

и было задумано в постановке Перро и Коралли, когда речь идет о потустороннем мире, пуанты усиливают эффект нереальности неземных существ, как будто возвышающихся над землей. Более того версию Хана с первоначальной постановкой XIX в. роднит то, что партии виллис исполняют артистки, имеющие принадлежность к разным этническим группам. Как отмечал историк театра, балетовед Ю. И. Слонимский: «Хороши мы были бы, если бы попробовали сейчас восстановить замысел Готье о слете виллис из различных стран – не в тюниках, а в разнообразных национальных костюмах»⁷. Это масштабирует и усиливает проблему: обманутые, истерзанные и брошенные души оказываются универсальным явлением для всего мира. Стройные ряды воздушных неземных существ и, как их характеризовал историк балета В. М. Гаевский: «виллисы с белоснежной кожей, обуреваемые жаждой вальса»⁸ в классической постановке сменяются у Хана на безумных бестий, жаждущих мести, которые действуют не столько стройно, сколько ритуально и едино. Акрам Хан, вновь возвращаясь к образным средствам из балета эпохи романтизма, использует характерные для Жизели XIX в. сложенные руки крест на крест и проход виллис в арабеске, визитные карточки постановки эпохи романтизма и по сей день, вместе на языке геральдики, означающие символ верности⁹.

Балет Акрама Хана удивительным образом сочетает в себе популярную сегодня тему женщины-героя, женщины-борца, женщины-воительницы с основной идеей, лежащей в исторической версии балета, которая говорит о силе любви. Британский хореограф наделяет героев противоречивыми характерами, что отличает их от персонажей классической постановки. Так Илларион в современном балете проявляет свою двуличную сущность, пытаясь найти себе место среди знати, одновременно угождая потребностям рабочих.

Хореография Акрама Хана в сочетании с декорациями Тима Йипа создает непреодолимое и нарастающее чувство тревоги: аскетичное во всевозможных оттенках серого декорационное оформление, нервная пластика хореографии, игра теней, мрачный свет (художник по свету Марк Хендерсон). В своей «Жизели» Акрам Хан отдает дань классической постановке, оставляя в сюжетной канве идею любовного треугольника и противостояния inferнального мира – человеческому. Используя сценографические символы, художник Тим Йип отсылает нас к постановке эпохи романтизма, вместе с тем создавая новые образы и контрасты. Ритм нарастающей тревоги, беды становится ведущим и в балете эпохи романтизма, и в постановке Акрама Хана. Этот ритм проявляется как в танце и музыкальной партитуре, так и в декорационном оформлении и прочно соединяет между собой балетные спектакли XIX и XXI вв. Обращение к балету «Жизель» в разное время и желание отражать в нем современность еще раз подчеркивает его бессмертие.

Примечания

¹ Гаевский В. М. Дивертисмент: Судьбы классического балета / В. Гаевский. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2017. С. 63.

² См.: Тарасенко Е. Н. Тенденции развития балетного искусства в XXI веке / Е. Н. Тарасенко. – Комсомольск-на-Амуре: Ученые записки, 2018. С. 93.

³ См.: Большой театр: Официальный сайт. – Москва. – URL: <https://bolshoi.ru/> (дата обращения: 08.05.2023).

⁴ См.: Николай Цискаридзе. Вступительное слово к балету Акрама Хана «Жизель». – 2021. – URL: <https://www.youtube.com/> (дата обращения: 15.05.2023).

⁵ См.: Захаржевская Р. В. История костюм от античности до современности/ Р. В. Захаржевская. – Ульяновск: Ульяновский дом печати, 2001. С. 20.

⁶ Панье – канифасовая или полотняная юбка, жестко проклеенная или поставленная на тростниковые круги, диаметр которых последовательно уменьшается к талии.

⁷ Слонимский Ю. И. Жизель: Учебное пособие – 2-е издание, стереотипное / Ю. Слонимский. – Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2018. С. 190.

⁸ Цит. по: Гаевский В. М. Дивертисмент: Судьбы классического балета / В. Гаевский. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2017. С. 57.

⁹ См.: Гаевский В. М. Дивертисмент: Судьбы классического балета / В. Гаевский. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2017. С. 65.

С. В. Малаховская

О детстве и учебе Натана Альтмана. Новые штрихи к творческой биографии

Рассматривается начало творческого пути Натана Альтмана, годы его обучения и становления как художника. В статье приводится текст воспоминаний о детстве и годах учебы, который ранее никогда не был издан на русском языке. Материалы этих мемуаров позволили раскрыть малоизвестные биографические факты. Они поспособствуют пониманию общей картины жизни художника и истоков его творческого метода.

Ключевые слова: Натан Альтман, Одесское художественное училище, обучение рисунку, мемуары художников, Геннадий Ладыженский, Кириак Костанди

Stanislava V. Malakhovskaya

About the childhood and studies of Nathan Altman. New touches to a creative biography

The beginning of Nathan Altman's creative path, the years of his training and formation as an artist are considered. The article provides the text of memoirs about childhood and years of study, which has never been published in Russian before. The materials of these memoirs made it possible to reveal little-known biographical facts. They will contribute to understanding the overall picture of the artist's life and the origins of his creative method.

Keywords: Nathan Altman, Odessa Art School, training in drawing, memoirs of artists, Gennady Ladyzhensky, Kiriak Kostandi

В 1954 г. ленинградский врач и коллекционер театрального и станкового искусства Григорий Моисеевич Левитин записал рассказ Натана Альтмана: «Из воспоминаний. О моем детстве и о том, как я учился»¹. По всей видимости, этот текст предполагали включить в качестве приложения в монографию Марка Эткинда 1971 г., однако по неизвестным причинам этого не произошло. Воспоминания были переведены на немецкий язык и напечатаны в немецкой версии монографии Марка Эткинда, а по-русски до сих пор не были опубликованы. В данной статье автор восполняет этот пробел. Текст воспоминаний приводится полностью в виде цитат из издания Etkind M. Nathan Altman. Mit Beitragen von Nathan Altman und seinen Zeitgenossen / VEB Verlag der Kunst Dresden. 1984. S. 161–166/ в переводе автора, ссылка будет указываться в круглых скобках.

Натан Альтман родился 10 (22) декабря 1889 г. в уездной Виннице. Семья была очень бедная. Отец, Исай Менделевич Альтман (1867–1893), скончался от болезни легких, когда Натан был совсем маленьким, да и в последние годы жил со своими родителями в Умани, местечке неподалеку от Винницы. После отъезда матери, Берты Владимировны урожд. Зенинштейн, работавшей мастером на портновском и чулочно-носочном производстве больницы Винницы, в США мальчика воспитывали дедушка и бабушка. Большую часть свободного времени ребенок проводил за рисованием, играми с домашними животными, любовь к которым позднее раскроет его анималистический дар в иллюстрациях к детским книгам. Более никаких подробностей об отрочестве в монографиях о Натане Альтмане не указывается.

О своем раннем детстве художник вспоминает так: «Я не знаю, как выглядел мой отец, ведь я был еще таким маленьким, когда он умер, оставив меня своей двадцатитрехлетней вдове. Но о нашей комнате на Монастырской улице в Виннице я могу еще что-то вспомнить: она находилась в дворовом флигеле дома, принадлежавшего господину Калиновскому. Мой дедушка (по материнской линии), возглавивший нашу семью, когда-то был состоятельным человеком, но с годами все пошло под откос, и в старости от его достатка почти ничего не сохранилось. Однако он оставался, как и раньше, богобоязненным, дома строго придерживался религиозных правил и обычаев. Чаше всего я видел его перед собой в белом талесе с черными краями, в котором он каждый день

молился. Каждую субботу, за исключением праздников и дней памяти, он водил меня в синагогу, несмотря на то, что считал меня сорванцом и непоседой» (указ. соч. С. 161).

Для мальчика смерть бабушки стала большой потерей. Тяжелые впечатления от похорон деда художник отобразил в картине «Еврейские похороны»², которую, однако, написал пятнадцать лет спустя – в 1911 г. «...схематичные, выдержанные под примитив, несколько „плоские“ объемы, обведенные цветовыми полями с точно намеченными границами. Здесь каждое тело характеризуется своим цветом, но этот цвет еще не совпадает с объемом, – он его только окружает, только хочет с ним слиться. Цвет как бы образует красочную атмосферу, в которой живет предмет и которая прикреплена к предмету; предмет словно сам излучает из себя эту атмосферу. Короче говоря, на первом плане находится предмет, тело, объем – недаром формы цветовых полей обобщенно повторяют и усиливают объемную композицию»³ – писал о ней Борис Арватов. Одновременно эта наиболее буквально следующая доктрине кубизма работа проникнута такой сильной горечью скорби, что, пожалуй, ничего более трагического и эмоционально напряженного художник больше никогда и не создал. Желтые, черные, коричневые, потусторонне-изумрудные тона в сочетании с острой «изломанной» композицией создают такой сильный накал чувств, что едва ли хочется размесить эту картину дома на стене. Однако сам художник не хотел с ней расставаться до конца жизни, она была ему очень дорога как память о рано ушедшем бабушке и он считал ее большим достижением в живописи.

О жизни после смерти деда Натан Альтман вспоминает: «С семи лет меня взяли на попечение мать и бабушка. У матери была вязальная машина и она вязала на продажу, что поддерживало минимальный доход, но когда вязание больше не могло нас прокормить, она нанялась на работу прачкой в больницу. Мы отказались от отдельной комнаты и переехали в кухню в этом же флигеле. Кроме нас, там жили еще Малаховские – мать и трое сыновей. Впрочем, так жили все бедные люди в Виннице: ютились в тесном пространстве в тупиках Иерусалимки, имели едва ли все необходимое для жизни и не знали наверняка, будут ли они что-то есть на следующий день» (указ. соч. С. 161).

Среди ранних рисунков в каталоге, который сам художник составлял в конце жизни, значится также портрет М. Малаховского (1908)⁴. К сожалению, самого изображения его не сохранилось. Интересное совпадение: в годы большого террора Натан Альтман усыновит детей сестры своей жены, и их фамилия также Малаховские, но родственными узами с семьей Малаховских из детства художника они не связаны.

О своих первых шагах в области изобразительного творчества художник вспоминает: «В эти годы, когда я играл лишь с барашком хозяина дома и старым котом Васькой, озорничал со сверстниками, такими же бедными и дикими, как и я, во мне проснулась тяга к рисованию. Я рисовал на чем и чем попало. Если я сидел под столом – разрисовывал мелками столешницу снизу, рисовал также угольком на белой стене или на заборе. В нашей семье никто не занимался искусством: ни с отцовской, ни с материнской стороны. Поначалу мне здорово доставалось не столько из-за фундаментального неприятия моей будущей профессии (об этом тогда никто даже не думал), а сколько от того, что все, что «должно быть чистым», после моих «штудий» оказывалось запачканным. Позже, если удавалось выпросить у матери какие-то гроши, я покупал себе бумагу – два листа за одну копейку.

Я перерисовывал картинки из журнала «Нива», добавлял к лошадям образы жандармов – их красивая униформа будоражила фантазию маленького мальчика. Иногда я также пробовал набросать «самостоятельные композиции» – в стиле той же самой «Нивы». Но уже скоро я почувствовал желание у кого-то учиться.

Моим первым наставником был художник вывесок Луганский, знакомый моей матери, который нас частенько навещал. Его вывески висели не только в Иерусалимке, но и в центре города. Это было очаровательное олицетворение провинциальной наивности и местечковых вкусов.

Тогда я занимался сложной проблемой: как передать в рисунке смех? Спрашивал об этом Луганского. Он говорил коротко и убедительно, хотя и не совсем доходчиво: «надо его [рисунок] щекотать». Когда я сегодня в мыслях возвращаюсь к Виннице и Луганскому, мне кажется, что художник вывесок и сам не постиг тайну смеха. Для вывесок в этом не было необходимости.

Мой второй учитель был настоящим профессиональным художником. Точнее сказать: он был студентом Одесского художественно-промышленного училища, одесского варианта известной петербургской школы Штиглица. По праздникам и в летние каникулы он навещал родственников в Виннице. Его звали Абрам Фишkes.

Фишkes посмотрел мои рисунки и дал мне задания. Я должен был перерисовать иллюстрации из книги; я все еще помню, как трудился над «Баснями Крылова». Он поправлял то, что я приносил, настолько хорошо, насколько он мог, объяснял мне основы перспективы и как нужно обходиться с красками. Но потом Фишkes приезжал в Винницу все реже и реже» (указ. соч. С. 162).

Сорок лет спустя Натан Альтман снова получил задание рисовать иллюстрации к Крылову – сборник басен⁵, составленный Владимиром Ильичом Нейштадтом и изданный в 1941 г., можно отнести к шедеврам книжной графики. В него вошли произведения разных эпох. Жаль, что мы, наверное, никогда не узнаем, как выглядели те юношеские рисунки Натана Альтмана к басням Крылова. Но в 1939 г. художник создал уникальные иллюстрации: у него животное по пластике, жеста, позе и мимике представляет условное существо – нечто среднее между животным и человеком. Однако некоторые искусствоведы находят решение этой книги не очень удачным: Марк Эткинд находит, что в этой работе отсутствует цельность⁶. Также критически оценивает «Басни» и Эраст Кузнецов⁷. В 1947 г. Натан Альтман получает заказ на исполнение рисунков к сборнику басен Ивана Крылова от Ленинградского отделения художественного фонда СССР. Это издание так и не было осуществлено, однако в архиве наследников художника, семьи Малаховских сохранились два изящных перовых рисунка – «Лиса и виноград» и «Лебедь, рак и щука»⁸, предназначенных именно для этого сборника.

О регулярных занятиях рисунком художник вспоминает в связи с появлением в Виннице Вячеслава Федоровича Кореньева-Новороссийского (1868–1928) – живописца, участника Товарищества передвижных выставок (1892), члена Общества южнорусских художников: «Настоящее, систематическое образование – насколько это было возможно в данных условиях – я получил впервые, когда я познакомился с Вячеславом Кореньевым.

Кореньев был художником-маринистом. Незадолго до того он окончил Петербургскую Академию художеств и приехал в Винницу, где он вел занятия по рисунку в реальной школе. После 1905 г. он возглавлял винницкое отделение «Союза русских народов» [Реакционная шовинистская организация. – *Прим. пер.*] Однако в 1900 г. он охотно занимался со мной.

У Кореньева я впервые в жизни увидел «настоящую» картину. На мольберте стояла большое полотно «Парусник в порту»: написанный в розовых тонах закат, корабль и его отражение в воде. Однако меня впечатлила не столько живопись, сколько одна только обстановка его дома! Сегодня она кажется мне обычной квартирой горожанина среднего достатка, но когда я из кухни, в которой мы жили тогда, попал в эту комнату, украшенную коврами и картинами в золотых рамах, я был потрясен этим великолепием.

Кореньев дал мне рисовать гипсовые слепки – однако я запомнил из них только орнаменты. Один раз в неделю я приносил ему мои рисунки меандров и акантов, он их поправлял и давал мне новую гипсовую отливку. Дальше этих орнаментов я у Кореньева не пошел.

В общем образовании я шел проторенной дорогой: один год в хедере, один год в русско-еврейской школе, три года в еврейской начальной школе. Везде предлагалось примерно одно и то же. Когда я, уже будучи взрослым, рассматриваю средневековые миниатюры, изображающие школьные занятия молодежи, я вынужден вспоминать эти винницкие «университеты». К окончанию начальной школы я с трудом познакомился с Пятикнижием Моисея, зато мог читать и писать, овладел простыми и десятичными дробями и генеалогией дома Романовых. Вячеслав Федорович посоветовал мне тогда посещать реальную школу, в которой он преподавал, и предлагал мне также свою помощь при поступлении. Туда попасть было мечтой большинства мальчишек Иерусалимки. Если ты окончил реальную школу, ты мог идти в университет и стать врачом, адвокатом или инженером.

Однако я отклонил это предложение. У меня была ясная цель перед глазами – художественная школа. Вопрос об ином образовании для меня не стоял. Такие училища

были в Киеве и в Одессе. Киев находился вне черты оседлости и к тому же вне пределов моих финансовых возможностей. Так я в одиннадцать лет отправился в Одессу.

После тихой Винницы и украинских вишневых садов Одесса показалась мне столицей. Город с его 400 000 жителями (на тот момент) лежит на границе Европы и Азии, где пересекаются мировые торговые пути. В гавани швартовались корабли из Турции и Греции, из Италии и из Франции. На Дерибасовской с ее акациями прогуливались состоятельные одесские горожане, богатые маклеры и служащие, в то время как на Молдаванке можно было повстречать родственников и друзей Бени Крика, и торговцев, которые при случае могли ограбить, и уличных разбойников, которые занимались торговлей. Одесса имела славу театрального города, здесь были актерские дома и на оперной сцене выступали лучшие певцы России и Европы. В городе был также археологический музей.

Я был в семье знакомых на пансионе. После тяжелых переговоров о наследстве, которые мать вела с семьей отца, родственники из Умани высказали готовность платить за меня по рублю в месяц; соизмеримо с моими тогдашними потребностями этой суммы полностью хватало. (Хуже мне было в следующем году, когда «уманское наследство» принесло мне лишь 5 рублей, пока полностью не иссякло)» (указ. соч. С. 163).

Натан Альтман приехал в Одессу в 1902 г. и поступил в Одесское художественное училище. Оно стало его первой школой. Его преподавателями по живописи были Кириак Костанди и Геннадий Ладыженский, по классу скульптуры – Иосиф Мормонэ и итальянец Луиджи Иорини. В училище располагалась богатая библиотека, которая создавалась с момента основания учебного заведения. В ее формировании участвовали жители Одессы, преподаватели и Императорская Академия Художеств. Собрание книг и пособий было безвозмездным даром частных лиц и различных учреждений, которые искренне сочувствовали развитию художественного образования в Одессе. С 1877 г. были введены общеобразовательные предметы, чтобы ученикам, успешно окончившим школу, было проще продолжить обучение в Санкт-Петербургской Академии художеств. Скорее всего, мечтал об этом и Альтман, но не имел права проживания в столице империи по законам того времени: как еврей из черты оседлости. Пройдет совсем немного лет, и в 1918 г. Императорская Академия художеств будет расформирована отдельным указом В. И. Ленина⁹, а вместо нее будут организованы Свободные художественные мастерские (СВОМАС), где Альтман будет преподавать.

В личном деле студента Натана Альтмана значилось, что «17 августа 1902 года допущен к экзамену на прием во второй класс. Принят в первый класс. Согласно тому же личному делу, Альтман не посещал общеобразовательных предметов с третьей четверти второго класса и был перемещен в список «недействительных студентов» (указ. соч. С. 163). В воспоминаниях художника несколько иное: «Приемный экзамен по рисунку я сдал на хорошо. Занятия с Кореньевым оправдали себя. Остальные экзамены, к счастью, сдавать мне было не нужно.

Одесское художественное училище состояло из пяти специальных классов. Параллельно с ними шли занятия по общеобразовательным предметам, однако их было необязательно посещать. (В первый год я посещал общеобразовательные предметы, позднее не посещал, так как был убежден, что это лишнее; с тринадцати лет я был предоставлен самому себе и сам решал, что и как мне нужно посещать).

Первый класс вел Геннадий Александрович Ладыженский. Мы рисовали геометрические тела – кубы или комбинации кубов, шаров и конусов. Мы трудились над тем, чтобы передать иллюзорность пространства через светотень. Любимый афоризм Ладыженского гласил: «Ограниченные плоскости тела выделяются над другими не за счет линии, а за счет теней». Мы штриховали бесконечно, некоторые занятия мы штриховали без перерыва поверхность куба или шара. Увы, тут и речи не шло о продуманной педагогической системе» (указ. соч. С. 163).

В Одессе, ввиду ее географического и политического положения, сложилась интернациональная творческая среда. Ее влияние распространялось и на училище: основы художественного метода можно назвать итальянским классическим искусством, ведь основатель школы был итальянец и выпускник Миланской Академии художеств Франц Осипович Моранди. Именно он сформировал первоначальную программу и закупал как теоретические пособия, так и гипсы, и слепки для изучения анатомии и классических

пропорций. Реалистическая школа доказала за более чем 100 лет существования правильность выбранной методики. Далеко не все выпускники впоследствии становились реалистами и работали в русле академической живописи, выходя из стен этой школы, но в основе творчества каждого лежала крепкая школа рисунка и твердые навыки выbranного ремесла, в т. ч. и у Натана Альтмана.

Обучение рисунку и скульптуре художник вспоминает так: «К ученикам Ладыженский был черств, но всегда справедлив. Когда он волновался, он начинал заикаться, да так сильно, что мы едва могли понять его речь. Его погубила традиционная страсть нашего таланта – в кармане его плаща обычно пряталась бутылка. Не всегда он приходил в класс трезвым.

Во втором классе мы рисовали гипсы, однако кроме орнаментов, в которых я после уроков у Кореньева чувствовал себя специалистом, встречались теперь также и маски – так мы впервые познакомились со скульптурами античности. У нас преподавал скульптор Иорини. Он был старым итальянцем, давно уже акклиматизировавшимся в Одессе. Что касается его темперамента, то едва ли он был похож на своих соплеменников. В этом виноваты годы, он уже подходил к восьмидесяти. К нашей большой радости, к середине урока он, как правило, засыпал. Если какой-то ученик нуждался в его помощи, он стучал карандашом по деревянному барьеру рисовального класса. Иорини просыпался, улучшал рисунок и снова засыпал, пока его не будил следующий стук. Он корректировал рисунок по правилам, которые он усвоил за столь длительное время, даже не смотря на натуру – гипсовую маску или орнамент.

Луиджи Иорини преподавал также и скульптуру. Правда, я выбрал отделение живописи, но оставался на каникулы, чтобы поработать в мастерской скульптуры. Кроме того, там вместе со мной занимался скульптор М. Ф. Блох» (указ. соч. С. 164).

Уроженец Ломбардии, выпускник Миланской Академии художеств Брера, Луиджи Доминикович Иорини (1817–1911) приехал в Одессу в 1869 г. по приглашению Франца Осиповича Моранди. Преподавал в Одесской рисовальной школе при Обществе изящных искусств в элементарном классе орнаментов и в классе лепки и скульптуры.

Его уроки Натан Альтман посещал с удовольствием. Луиджи Иорини был не только неплохим преподавателем, но также и сердечным человеком. О нем также остались теплые воспоминания студента Соломона Кишиневского: «...такие люди редки. Это был отзывчивый и задушевный человек. Школа, ее успехи, ее будущность были ему чрезвычайно дороги. Иорини был высокий старик крупного сложения, с густыми усами под огромным орлиным носом и короткой с проседью бородою, из-под его бровей сверкали зоркие глаза. Благодаря его добродушию и сердечности мы чувствовали себя как дома. Был ли учащийся голоден, не хватало ему пособия – кошелек Иорини был к услугам учащихся. Все, кто только с ним ни сталкивался, все, кто только с ним ни встречался, все приходило от него в восторг и в восхищение, видя в нем того, кто сохранял в себе чудеснейший дар природы – горячее любвеобильное и отзывчивое сердце...»¹⁰. Одним из таких голодных и нуждающихся студентов был и Натан Альтман.

Художник продолжает: «О Данииле Карповиче Крайневе, который вел занятия в третьем классе, я едва ли могу что-то вспомнить, возможно, потому, что он принадлежал к таким безликим и равнодушным учителям, которые, не имея собственного большого интереса к искусству, вряд ли могли зажечь и вдохновить студентов. И также гипсовые головы всевозможных Зевсов Отриколи и Венер Медичи, которые он для нас выставлял, утомляли нас и прививали отвращение к древнегреческой скульптуре.

В те одесские годы мне суждено было также познакомиться с театром – не только как зрителю, но и как участнику. Когда закончились деньги из Умани и мать не могла мне больше помогать, как раньше, я понял, что должен и сам что-то зарабатывать. Один сокурсник рассказал мне, что Горелов нуждался в статистах, что были задействованы ученики театральных школ и студенты, и им платят по рублю за представление. (Сергей Иванович Горелов (1877–1916) – известный в русской провинции актер, работавший в Киеве, Одессе и Кишиневе, держал частный театр). Короче говоря, вскоре я избрал попошайку на паперти. Весь мой «монолог» состоял из слов: «Дайте копеечку».

Мой сценический взлет длился совсем недолго: появились и другие возможности зарабатывать. Как и другие студенты училища, я «делал картинку» и продавал их. Надо было просто освоить это и – раз, два, три – и натюрморт с необычайно красными

яблоками и ярко-зеленым виноградом был готов. Или возникал морской пейзаж с величественным парусником. Были варианты со штормом и штилем, луной и сияющим солнцем – как пожелает заказчик. Подобная картинка продавалась на рынке по рублю или полтора. Больше она и не стоила.

В 1905 г. на рейде в Одессе был броненосец «Потемкин». В рабочих кварталах возводились баррикады. Народ переходил к самообороне. У студентов не было оружия – они добывали его у бандитов, отбирали у мародеров, грабящих магазины и лавки. В том же году студенты повторно разоружили профессиональных грабителей. Казаки разогнали демонстрантов.

Были волны ужасающих еврейских погромов. Я чудом остался жив, и то благодаря «внешним обстоятельствам». В черной рубашке и с длинными черными волосами я выглядел как анархист. Анархистов не трогали. Их все боялись. Анархист был синонимом террориста. Такой мог легко бросить бомбу.

Училище закрылось в феврале 1905 г., да и в марте оно было по-прежнему закрыто. Больше полугода у нас не было никаких занятий (до конца октября).

Я был на четвертом курсе, когда попрощался с пансионом и переехал в комнату, которую снимал Алексей Крученых, учившийся со мной в одном классе. Будущий футурист [звучит забавно] и будетлянин тогда еще не сочинял стихов. По крайней мере, мне он их не декламировал. Зато у Крученых были другие таланты. В то время как я создавал литографские портреты Маркса, Энгельса и Плеханова, Крученых, возглавлявший наше «издательство», хлопотал о реализации нашей продукции. Как охотно я сегодня посмотрел бы на эти портреты!» (указ. соч. С. 165).

Алексей Крученых в своих воспоминаниях также упоминает работу над этими литографиями: «В 1906 г. окончил Одесское художественное училище и получил звание учителя рисования. С литографией познакомился в 1905 г. Выпустил в Одессе совместно с Н. И. Альтманом портреты Маркса, Энгельса, Плеханова, Бебеля и других вождей революции»¹¹.

Относительно двух последних лет обучения в Одесском художественном училище художник оставил такие воспоминания: «Александр Андреевич Попов вел занятия в четвертом, «фигурном» классе. Он учил смотреть на всю фигуру сразу и изображать ее цельно. («Когда рисуешь голову, смотри на ноги», – говаривал Попов). Другие советы Попова касались, мне кажется, не столько искусства, сколько повседневной жизни. Например, невозможно было укрыться от его тезиса: «Чтобы хорошо рисовать, нужно хорошо кушать». Также в четвертом классе начались занятия по живописи. Их вел Ладыженский. Мы обычно писали натюрморты, в летние и осенние месяцы – овощи и фрукты, зимой и весной – реквизит. Ладыженский собирал разнообразнейшие раритеты – старое оружие, доспехи, шлемы, расшитые ткани, нередко включая их в постановки.

Несмотря на то, что Ладыженский был талантливым живописцем, мне не удалось получить у него конкретных знаний о технике живописи. Технология живописи, работа с фактурой – все то, что должна дать студенту «школа» – я позже был вынужден осваивать все это самостоятельно. Каждый из нас был в этой области самоучкой.

Наконец мы достигли пятого выпускного курса. Кириак Константинович Костанди лично вел занятия. Здесь ученикам дозволялось делать эскизы на свободную тему. Я выбрал тему «Прогулка по Куликову полю» (так называлась площадь в Одессе). У меня вообще не было представлений о композиции и о построении картины, я пробовал копировать реальность и рисовать «как оно есть в жизни». Разумеется, ничего толкового из этой «Прогулки» не вышло» (указ. соч. С. 165).

С уроками живописи было совсем не гладко. Сухой академический подход Ладыженского и Костанди не вдохновляли студента. Вскоре стремление развиваться творчески и работать самостоятельно подтолкнуло Альтмана оставить училище: в 1907 г. он получил справку об окончании 4-х классов. Возможно, он чувствовал, что перерос своих учителей.

Об их художественном уровне Натан Альтман рассуждает так: «Для Петербурга и Москвы Костанди был величиной, соизмеримой лишь с меньшим, провинциальным масштабом. Западу это имя говорило в лучшем случае ничего. Однако в Одессе в первое десятилетие нашего века Костанди был всеми признанным авторитетом, отцом южно-русской живописи.

В его скромных пейзажах и жанровых картинах, написанных в ярких, светящихся тонах, обозначались – одними из первых в России – цели пленэрной живописи. И то, что это происходило в то время, когда с импрессионизмом начинали знакомиться только в обеих столицах, – доказательство большой живописной культуры. Впрочем, первое произведение искусства, которое действительно на меня сильно повлияло, была картина именно Костанди, которую я и сегодня помню очень хорошо. Она изображает монаха, который сидит возле стены. С другой стороны, Костанди базировал свою педагогику на принципах точного следования натуре и правдоподобной передаче видимого. При этом он обыкновенно заменял слова жестами, и потому это производило впечатление не всегда понятное, хотя и со словесным комментарием становилось не сильно яснее. Что касалось сложнейших проблем современного искусства, он решительно избегал этих вопросов» (указ. соч. С. 166).

Вот как описывает учебу Натана Альтмана в училище искусствовед Борис Арватов, автор его монографии 1924 г.: «Его учителями были доморощенно-провинциальные академические “реалисты”, работавшие шаблоном – бесформенные жанры, пейзажи и т. д. Ни о какой живописной систематике в училище не было и речи: преподаватели не умели объяснить даже элементарных свойств материала (краски) и приемов ремесла. Альтман был, таким образом, предоставлен самому себе. В 1907 году, неудовлетворенный постановкой преподавания он вышел из училища на последнем году обучения и уехал в Винницу».¹²

Сам художник комментирует то, что он оставил училище, так: «В эти годы Одессу достигли ароматы новой живописи и ее мастеров. Мы знакомимся с новейшими русскими и западноевропейскими художниками вплоть до репродукций произведений Гогена, Ван Гога и Сезанна из журналов «Мир искусства» и «Золотое руно». С интересом мы узнавали о кулачных боях, до которых доходило на открытиях выставок в столицах, происходивших между приверженцами традиции и молодыми экспериментирующими художниками, и разглядывали подробнейшим образом репродукции работ московских художников будущей «Голубой розы». Нет нужды пояснять, что все мои симпатии были на стороне молодых художников. В двух последних классах я подружился с Владимиром Барановым. Он был тесно дружен с Владимиром, младшим из братьев Бурлюков. В описываемое время Баранов (чья дружба с Владимиром Бурлюком берет начало еще в детстве, которое они оба провели в Херсоне) проживал в Петербурге и приезжал в Одессу только в летние месяцы. Через Баранова тянулись ниточки к «Авангарду», который был тогда в процессе создания.

Однако я имел еще слишком поверхностное представление о новом искусстве, чтобы составить о нем верное суждение. Мои знания были основаны на репродукциях. При этом негативная сторона моей будущей программы рисовалась мне очень отчетливо: живопись, которой нас учили Костанди и Ладыженский, выглядела искусством вчерашнего дня. Даже похвала не могла больше удовлетворять. Несмотря на то, что в первых классах мои ученические рисунки висели в рамках в качестве образцов и позже была получена даже денежная премия, которая присуждалась за лучшие работы (от 5 до 10 рублей), я все отчетливее осознавал бессмысленность моего дальнейшего пребывания в училище. (Личное дело Альтмана указывает лишь на одно вознаграждение в размере десяти рублей за эскиз по композиции 11 декабря 1906 г.).

Весной 1907 года я покинул училище – за полгода до получения диплома» (указ. соч. С. 166).

В Одессе Натан Альтман получил начальную академическую базу в живописи, рисунке и скульптуре. С его ученическими работами мы практически не знакомы, по всей видимости, они не сохранились. Известен всего лишь один пастельный пейзаж – «Умань»¹³, который датируется 1907 г. и, наверное, он был сделан во время учебы. Также в архиве наследников художника сохранилась репродукция портрета госпожи Калиновской, хозяйки дома, где жил Натан Альтман: «Дама на веранде» 1906 г. Она написана во вполне импрессионистичном духе. Абрам Эфрос пишет о ней так: «На веранде сидит старая «Дама» (1906) – она совершенно такова, какова она в действительности, она существует независимо от Альтмана – и он это чувствует, и мы это видим; но Альтман может дать себе волю примоднить ее, и вот ее платье вибрирует пятнами, полосками – платье становится ударным местом портрета, – его вибрация заполняет глаз, ее он запоминает

прежде всего и больше всего. Молодой режиссер применяет наивный эффект, но это эффект вполне в линии традиции, и своей цели в конце концов достигает, большего же Альтману пока и не нужно»¹⁴. Сегодня местонахождение портрета неизвестно.

Еще в Одесском училище Натан Альтман близко сошелся с Владимиром Барановым-Россине, вдохновившим его на поездку в Европу. Художник поехал в Париж в 1910 г., совершив остановки в Вене и в Мюнхене. В Париже некоторое время он жил в мастерской Баранова-Россине, а затем переехал в знаменитый дом с самыми дешевыми комнатами – «Улей», где ютились приехавшие с надеждой покорить культурную столицу мира художники и поэты. Натан Альтман посещал здесь Академию Марии Васильевой (1884–1957).

Осенью 1911 г. Натан Альтман возвратился в Винницу. Планы переезда в Петербург не оставляли мастера. Намерение уехать в столицу требовало от него получения диплома хотя бы ремесленника. Выдержав экзамен в управе города Бердичева, он получил свидетельство живописца вывесок, свой единственный документ об образовании. Больше он никогда нигде систематически не учился.

Введение в научный оборот перевода воспоминаний о детстве и годах обучения с немецкого языка дополнил творческую биографию Натана Альтмана и будет иметь несомненно важное значение. Мемуары, записанные Г. М. Левитиным, расширяют картину жизни и творчества молодого живописца, дают представление о художественной и общественной жизни Винницы и Одессы 1900-х гг., и вместе с ранее опубликованными материалами из других источников помогают воссоздать начальный этап жизни художника и понять истоки его творческого метода.

Примечания

¹ Etkind M. Nathan Altman. Mit Beiträgen von Nathan Altman und seinen Zeitgenossen / VEB Verlag der Kunst Dresden. 1984. S. 161–166.

² Арватов Б. Натан Альтман. Берлин, Петрополис, 1924. – С. 15.

³ Там же. С. 18.

⁴ Эткинд М. Г. Натан Альтман. Советский художник, М.: 1971. С. 116.

⁵ Басни: сборник. Составил В. Л. Нейштадт. М. – Л.: Детиздат ЦК ВЛКСМ, 1941.

⁶ «... в этой книге тоже заметны просчеты в оформительском замысле, а композиция титула уже вовсе не согласуется с обложкой». Эткинд М. Г. Натан Альтман. Издательство «Советский художник». 1971. – С. 74.

⁷ «Оформление этого сборника неудачно и по своей композиционной неуклюжести и по разительному несоответствию между обложкой и титульным листом. Оно мало вяжется с представлением об Альтмане как о блестящем мастере книжной обложки. Вполне возможно, что увлечение иллюстрацией в какой-то мере снизило интерес художника к собственно оформительской работе». Кузнецов Э. Д. Н. И. Альтман. Искусство книги. сборник. Вып. 5. М., 1968. С. 162–184.

⁸ Натан Альтман. 1889–1970. Живопись. Графика. Театр. Скульптура. Фарфор. Книги. Фотографии и документы. Коллективная монография. Сост. Ксения Ремезова. Санкт-Петербург, KGallery, 2021. – С. 193.

⁹ Декрет об упразднении Академии художеств. 12 апреля 1918 г. <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/14662-12-aprelya-dekret-ob-uprazhdenii-akademii-hudozhestv> (дата обращения: 27.11.2023).

¹⁰ URL: <https://grad.ua/ru/istoriya-odessy/78271-chudesnyj-italjanec-v-odesse>. (дата обращения: 27.11.2023).

¹¹ Ковтун Е. Ф. Русская футуристическая книга. М.: РИП-холдинг, 2014. С. 74.

¹² Арватов Б. Натан Альтман. Берлин, Петрополис, 1924. С. 9.

¹³ Натан Альтман. 1889–1970. Живопись. Графика. Театр. Скульптура. Фарфор. Книги. Фотографии и документы. Коллективная монография. Сост. Ксения Ремезова. Санкт-Петербург, KGallery, 2021. – С. 103.

¹⁴ Эфрос А. Портрет Натана Альтмана. Москва. Шиповник, 1922. – С. 70.

Н. Н. Нецветаева

Скульптурный портрет учеников школы А. Т. Матвеева

В системе обучения А. Т. Матвеева, помимо других задач, большое внимание уделялось методам создания скульптурного портрета, которые можно проследить в произведениях его учеников. В исследовании представлен анализ малоизученных скульптурных портретов, предлагается типология произведений и формулируются общее и индивидуальное в манере скульпторов в контексте «матвеевской школы пластики».

Ключевые слова: скульптура, русская скульптура, скульптурный портрет, школа скульптора Матвеева, А. Т. Матвеев

Nikol N. Netsvetaeva

Sculptural portrait of students of the school of A. T. Matveev

In A. T. Matveev's system of education, among other tasks, much attention was paid to the methods of creating a sculptural portrait, which can be traced in the works of his students. The study presents an analysis of little-studied sculptural portraits, offers a typology of works and formulates common and individual in the manner of sculptors in the context of the «Matveev school of plastics».

Keywords: sculpture, sculptors of Russia, school of sculptor Matveev, sculptural portrait, A. T. Matveev

Скульптурная школа А. Т. Матвеева – значимое явление в истории русской и советской скульптуры, но малоизученное в современной научной литературе. Отечественное искусствоведение относительно хорошо знакомо с несколькими культовыми работами скульптора, такими как «Октябрь» и несколькими произведениями Кучук-Койского периода. Но остальной пласт работ находится в тени. Тем не менее, термин «Матвеевская школа пластики» действительно признан и используется при описании методов, выработанных скульптором в ходе работы над собственными произведениями.

В течение всей своей длительной творческой жизни А. Т. Матвеев создал внушительное число скульптурных портретов, посвященных русским и советским деятелям культуры. В результате творческих опытов, он выработал целый ряд принципов создания скульптурного портрета, вошедших в целостную систему матвеевской школы. Разработанные методы работы над скульптурным портретом описаны в текстах воспоминаний и содержатся в самих произведениях учеников.

Будучи учеником П. Трубецкого, А. Т. Матвеев, безусловно, перенял определенные принципы импрессионизма, ведь именно творчество П. Трубецкого, наряду с А. С. Голубкиной оживило русскую скульптуру рубежа веков¹. Именно их художественная практика помогла молодым мастерам заговорить на новом языке скульптурной выразительности и привнести в портретную скульптуру эмоциональность и психологическую точность. С другой стороны, вошедший в скульптуру импрессионизм избавил ее от пластической цельности, лишил конструктивной логики скульптурных объемов. Стремление воплотить сиюминутный образ заставило мастеров отказаться от собранности, цельности портрета. Именно этого и старался избежать А. Т. Матвеев, хотя на раннем этапе творческого становления у него, действительно, присутствовала характерная импрессионистическая трактовка скульптуры.

Школа А. Т. Матвеева начала складываться в 1920-е гг. XX в.² И если сам скульптор и его творчество в определенной мере изучены, то относительно его учеников этого сказать нельзя, напротив, творчество большинства из них только предстоит исследовать.

В 1920-е, в период своего становления, матвеевская школа пластики представляла собой наиболее значительное альтернативное направление развития скульптуры в Ленинграде. Именно в 1920-30-е гг. XX в. появляются работы первых выпускников А. Т. Матвеева: Б. Е. Каплянского, Т. С. Кучкиной, Л. А. Месса, М. М. Суцкевера, Н. И. Хлестовой, В. В. Эллонена. Их произведения несут на себе единый отпечаток творческого метода

преподавателя: внимательное осмысление пластического видения природы, построение формы «изнутри», внешнее как источник внутреннего содержания скульптуры, ее разного решения³. В это время отечественный скульптурный портрет не развивался однородно, присутствовали и импрессионистические, и классицизирующие тенденции. Матвеевскую школу традиционно ассоциируют с последними, отмечая синтетический подход при создании художественного образа и отход от академизма.

Классицизирующий подход к портрету в школе А. Т. Матвеева выражался через стремление к гармонии, ясности и четкости воплощения образа в трехмерной форме. Он использовался как метод изучения природы, а не как самоцель – вторить античности – наоборот, «матвеевцы» старались дистанцироваться от подобного принципа работы, характерного для академистов. Нельзя было утвердиться в единой формуле удачного образа, необходимо было быть в процессе постоянного поиска, наблюдения и изучения природы, которая при должном усилии сама подскажет способы себя выразить. Кроме того, безусловно, классицизирующие методы преломлялись сквозь призму формирующегося личного стиля каждого из скульпторов.

Согласно программе обучения скульптуре А. Т. Матвеева, студентам старших курсов могло отводиться на одно задание при работе с природы от полугода до года. Таким образом достигалось углубленное понимание цельного образа портретируемого. Например, Н. И. Хлестова в созданных ею в это время произведениях «Голова работницы» 1927 г. и «Портрет М. М. Суцкевера» 1928 г. демонстрирует результаты работы над характерностью портретируемого, емко и монолитно заключенной в простом, на первый взгляд, портрете. М. М. Суцкевер разрабатывает схожие задачи, но менее отвлеченно, в рамках существующих на тот момент тем: «Голова юноши» 1928 г. демонстрирует живой, динамичный образ, с акцентом на психологию и характер натурщика. В произведении «Работница» 1930 г. скульптор продолжал разрабатывать те же задачи, но с использованием свойственных для последующего десятилетия тем – изображая человека труда. Композиция в данном случае является усиливающим образ выразительным элементом, завершая напряженный и сосредоточенный образ.

Следующая тенденция портретной скульптуры матвеевской школы этих и последующих лет – это подчеркнутое утяжеление объемов⁴, их усиление и «довыраженность». Яркий пример – произведение В. В. Эллонена «Бригадир Давыдов» 1928 г. и Л. А. Месса «Севфаковец» («Голова остяка») 1931 г. Такая работа с объемами, одновременно условными и точными, позволяет создать выразительный силуэт, заостряя образ. Про скульптуру В. В. Эллонена писал и Н. Н. Пунин: «Работы Эллонена не слишком современны, не изобретательны, но они покрыты такой культурой, которая сама в себе несет жизнь».

В произведениях Б. Е. Каплянского 1920-х виден интерес к римскому портрету: натуралистичная точность образа, достоверность и старательное изображение всех деталей композиции – все это отличает ранние произведения скульптора. Яркий пример – «Портрет матери» 1929 г. – произведение решено холодно, но не отвлеченно, не примерно. Строгость лица усиливает остроту напряженного образа, без признаков типизации и социального подтекста.

В 1930-е педагогическая система А. Т. Матвеева не только столкнулась с первой критикой, но и приобрела наибольшую цельность и последовательность, хотя развивалась обособленно от главного направления советского скульптурного портрета этого времени – соцреализма. Безусловно, следы эпохи присутствовали в выборе тематики, но на общем фоне произведения учеников А. Т. Матвеева определенно выделялись, и вместо социального обобщения молодые скульпторы предлагали конкретные, индивидуальные, проработанные образы, основанные на длительных натуральных наблюдениях.

В «Портрете рабочего В. И. Дмитриева» 1935 г. Б. Е. Каплянский работает над передачей эмоционального состояния и психологического образа, более живого и осязаемого. Б. Я. Воробьев в «Мужском портрете» конца 1930-х пробует новые материалы. Будучи скульптором-анималистом, он отразил природную силу, через мягкую поверхность дерева – вырезанная фигура, как бы произрастает из него, глубокие светотеневые контрасты создают мощную внутреннюю динамику мысли портретируемого. Т. С. Кучкина также пробовала работать в новых для себя материалах, в формате мелкой пластики, создавая портреты из фарфора: «Портрет девочки» 1937 г. и «Две девочки» конца 1930-х гг. – в них скульптор не только экспериментирует с материалом, но и разрабатывает проблему

двойного портрета. Ее произведения отличались синтезом традиционной классики и народного искусства, вдохновленные традициями старых гжельских мастеров. А. Т. Матвеев говорил, что Т. С. Кучкина сумела сохранить в своих работах женственность и у нее присутствует большое отношение к малым вещам⁵.

Из-за постоянного близкого общения, совместного обучения и работы, скульптура учеников А. Т. Матвеева довоенного периода обрела все большее единство и цельность манеры, выраженной в похожем чувстве пластики материала и идейного сходства. Например, «Мужская голова» Т. С. Кучкиной 1934–1936 гг. стилистически напоминает «Женскую голову» Н. А. Кольцова 1936–1937 гг.: мягко очерченные овалы, сглаженные формы с крупными чертами лица. Произведения Н. А. Кольцова отличаются внутренней скрытой динамикой и, одновременно, монументальным спокойствием, завершенностью, тонким чувством меры вещей, позволяющим соблюдать «баланс правды и обобщения».

Со временем, классицизирующие методы исчезают из произведений скульпторов, которые в свою очередь больше углубляются в решение задач портретного психологизма с помощью реалистических методов.

В конце 1930-х у А. Т. Матвеева начинают обучение такие скульпторы, как: А. М. Игнатъев, М. А. Вайнман, М. М. Харламова, Л. Ю. Эйдлин. Но обучение многих из них было прервано Великой Отечественной войной. Скульптурный портрет военного времени демонстрирует признаки, характерные не только для скульптуры, но и искусства этого периода в целом: доминируют репрезентативно-героические, патриотические, мужественные образы. Произведения учеников А. Т. Матвеева этого периода нельзя назвать типичным образцом искусства своего времени. Они достаточно малочисленны, в 1941–1942 гг. погибают в Ленинграде скульпторы Т. С. Кучкина, М. М. Суцкевер и Н. И. Хлестова. В скульптурном портрете можно выделить завершенного в 1942 г. А. М. Игнатъевым «Джамбула» – портрет Джамбула Джабаева. Произведение демонстрирует пик обобщенности, доминирование характера героя над внешней завершенностью, баланс общего и частного, высочайшее образно-пластическое мастерство.

В послевоенное десятилетие советский скульптурный портрет развивался в реалистическом направлении, доминируют победоносные мотивы. Школа Матвеева и в это время будет существовать обособленно. После войны творчество А. Т. Матвеева обвинили антинародным, формалистическим и буржуазным, под сомнение поставили принципы, на которых была основана его система обучения. У его выпускников отсутствовала характерная героизация образов, воспевающих победу в войне. Но в 1950-е гг. на выставках вновь появляются работы «матвеевцев» последнего выпуска, которые представляют сильную реалистическую школу, а к концу 1950-х реабилитируют репутацию и самого А. Т. Матвеева. Среди произведений этого времени можно выделить «Портрет Д. Д. Шостаковича» А. Н. Черницкого 1948–1957 гг. – дипломный проект скульптора – попытка осмысления событий войны, личности самого композитора, Ленинграда и всего историко-культурного контекста с ним связанного. Портрет отличается глубиной, многоплановостью и сложностью образного решения. А. Т. Матвеев на просмотре работы охарактеризовал ее как «демоническую». В реалистическом направлении выполнен и «Портрет М. М. Харламовой» М. А. Вайнмана 1957 г., в котором скульптор предлагает точный психологический образ, без утрирования и идеализации. Произведения М. А. Вайнмана традиционно отличаются верным попаданием в образ портретируемого, что соотносится с общей тенденцией советской портретной пластики второй половины 1950-х гг. М. М. Харламова в 1958 г. демонстрирует «Портрет архитектора С. Г. Майофиса», не обращая явно при этом к его профессии, а заостряя внимание лишь на личности портретируемого. Н. С. Могилевский разрабатывал проблему цвета в скульптуре во время работы над автопортретом в 1957–58 гг., усиливая выразительность образа. Н. С. Могилевский многие годы находился под творческим влиянием А. Т. Матвеева, создавая вторичные по замыслу произведения, преодолеть которое он смог только в 1960-е гг.

В 1960 г. А. Т. Матвеев уходит из жизни. Начинается время творческой переработки его наследия учениками. Произведения 1960–70-х демонстрируют творческие поиски в рамках реалистического направления: отказавшись от типизации, обобщения, социального портрета, схематизма, присутствующего в этот период в советской портретной пластике, мастера матвеевской школы стараются усложнить, углубить точность

индивидуальной образно-пластической характеристики, психологической трактовки. Скульпторы экспериментируют с формой, материалами, но все так же остаются верны традициям камерного скульптурного портрета. Л. Ю. Эйдлин в «Портрете рабочего А. Л. Ивановского» 1969 г. прорабатывал эмоциональную составляющую, передал внутреннее состояние портретируемого, убедительно выразил характерность типичного для его творчества мужского образа рабочего. А. М. Игнатъев в «Портрете Н. К. Симонова» 1977 г. отобразил работу над содержательной составляющей образа современника, передаче внутренней энергии при формальной статике портрета, а также применил укрупнение плана для создания впечатления масштабной личности.

1980–1990-е – время свободного обращения со скульптурной формой. Как и прежде, центральными задачами в портрете является монументальность и характерность, но присутствует вариативность пластических методов. А. М. Игнатъев в «Женском портрете» 1994 г. продемонстрировал свои возможности в интерпретации классики. Близкий по духу к народной культуре, выросший в Северном Причерноморье, он опирался на греческую скульптурную традицию: гармония, равновесие, ясность композиции – все, что было особенно свойственно раннему периоду матвеевской школы. Цельный, до крайности обобщенный портрет, стилизованный до неузнаваемости, выполнен в монолитной форме, где скульптор не преодолевает фактуру материала, а подчиняется ей. В «Портрете Т. П. Лоханской», созданном М. М. Харламовой в 1982 г. прослеживаются схожие тенденции: стилизация, обобщенность, упрощение формы. Скульптура выполнена в мраморе, и подчинена его гладкой монолитной поверхности, создающей ощущение свечения.

Типологически произведения скульпторов, прошедших школу А. Т. Матвеева, можно разделить на этапы. Первый – это период становления системы, когда велико влияние классических скульптурных традиций, который длился примерно до 1930-х гг. Второй этап – в произведениях доминирует реалистический подход, доведенный до максимальной содержательности и глубины образа. И третий – заключительный – период после ухода из жизни А. Т. Матвеева, когда скульпторы ищут собственные пути выражения. Безусловно, каждый из мастеров обладал уникальной художественной индивидуальностью: скульптурная школа не навязывала определенную стилистику или тематический ряд. Главной задачей было научиться сознательно подходить к работе над портретом и уметь верно выразить найденный образ.

Каждый из выпускников А. Т. Матвеева в той или иной мере находился под влиянием учителя, его педагогического метода и взгляда на скульптуру в целом. Часть мастеров смогла в своем творчестве преодолеть, переработать наследие А. Т. Матвеева и сказать собственное слово в искусстве, а часть осталась в рамках сложившейся традиции, подтверждая верность установкам большого учителя и мастера.

Примечания

¹ Шмигельская Е. В. Портрет в современной скульптуре : альбом / Е. В. Шмигельская. – Ленинград : Художник РСФСР, 1987. С. 5.

² Светлов И. Е. Советский скульптурный портрет / И. Е. Светлов. – М., Наука, 1968. С. 91.

³ Добролюбов П. В. Школа скульптора Александра Терентьевича Матвеева и его ученики / П. В. Добролюбов // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2022. – № 4. С. 38.

⁴ Нашивочников Ю. А. Школа Матвеева в общем процессе эволюции скульптуры / Ю. А. Нашивочников. – СПб., М-Принт, 2014. С. 67.

⁵ Александр Матвеев и его школа / Е. В. Евсеева, Н. В. Мальцев, Т. Б. Мантурова, Л. А. Славова ; Альманах. – Вып. 84. – СПб.: Palace Editions, 2005. С. 31.

П. С. Нордман, Ф. А. Фигуровский

Комплекс горнолыжного спорта «Домбай»: проблема стиля

Комплекс «Домбай» задумывался как ведущий горнолыжный курорт Кавказа. Его проектирование было доверено архитекторам Е. Перченкову, В. Жилкину и инженеру Ю. Чернову, прочно стоявших на позициях органической архитектуры, несмотря на господство позднего модернизма в курортной строительной практике СССР в 1960–1980-х гг. Эта двойственность способствовала появлению уникального архитектурного решения, в равной степени объединившего выразительные средства, свойственные обоим стилям. Исследование посвящено изучению влияния органической архитектуры на курортную строительную практику в СССР 1960–1980-х гг. в рамках комплекса горнолыжного курорта «Домбай». Проанализированы нерассмотренные ранее с позиции искусствознания гостиницы «Домбай», «Аманауз», международный молодежный центр «Горные вершины», входящие в комплекс. Отмечены наиболее выразительные решения комплекса «Домбай». Выявлены черты позднего модернизма и органической архитектуры в решении указанных объектов.

Ключевые слова: Домбай, «Горные вершины», «Аманауз», курортная архитектура СССР 1960–1980-х гг., поздний модернизм, органическая архитектура

Pavel S. Nordman, Philip A. Figurovsky

Alpine skiing complex «Dombay»: the problem of style

The Dombay complex was conceived as the leading ski resort in the Caucasus. Its design was entrusted to architects E. Perchenkov, V. Zhilkin and engineer Yu. Chernov, who firmly stood on the positions of organic architecture, despite the dominance of late modernism in the resort building practice of the USSR in the 1960s – 1980s within the complex of the ski resort «Dombay». This duality contributed to the emergence of a unique architectural solution that equally combined the expressive means inherent in both styles. The study is devoted to the study of the influence of organic architecture on the resort building practice in the USSR in the 1960s – 1980s. The hotels «Dombay», «Amanauz», the international youth center «Mountain Peaks», included in the complex, were analyzed. The most expressive solutions of the Dombay complex are noted. The features of late modernism and organic architecture in the solution of these objects are revealed

Keywords: Dombay, «Mountain Peaks», «Amanauz», resort architecture of the USSR in 1960–1980s, late modernism, organic architecture

Никаких сомнений не вызывает тот факт, что поздний модернизм был господствовавшим стилем в архитектуре СССР 1960–1980-х гг. Однако многие исследователи отождествляют понятие «главенствовавший» и «единственный», что в корне неверно, ведь при ближайшем рассмотрении архитектура СССР 1960–1980-х гг. оказывается гораздо более разнообразна, чем принято о ней думать, и в ее рамках можно найти влияния самых разных течений архитектуры XX в. Одним из таких течений была органическая архитектура, вступившая в своеобразный диалог с позднесоветским зодчеством на южных территориях СССР, в том числе на Кавказе и в Крыму, и породившая тем самым совершенно уникальный язык, который можно рассматривать как отдельное стилистическое явление. Наиболее выдающимся образцом такой архитектуры является комплекс горнолыжного курорта «Домбай» в Карачаево-Черкессии на Кавказе. Но, несмотря на свою значимость и выразительность, домбайский курорт не рассматривается в научных текстах, а единственным открытым авторитетным источником является автобиография Е. Перченкова, одного из авторов ансамбля¹.

Гостиницы «Домбай», «Аманауз», МТЦ «Горные Вершины», входящие в комплекс, являются образцами курортной архитектуры СССР 1960–1980-х гг., на них значительное влияние оказал позднесоветский модернизм, среди черт которого функциональность, смелость композиционных решений, использование железобетона как основного строительного материала, большое внимание к остеклению, общая брутальность обли-

ка, широкое использование облицовочных материалов, декорирование мозаичными панно, рельефами.

Советские архитекторы понимали, что главное достоинство курортных зон – это природа. Архитектура этих сооружений не должна была противоречить локации, а наоборот органично вписаться в ландшафт, подчиняясь особенностям рельефа, направлению ветра, солнечной активности, что важно не только с эстетической точки зрения, но и с медицинской². Для многих советских санаториев и гостиниц характерна централизованная стилобатно-вертикальная композиция, горизонтальное членение фасадов ленточным остеклением и сплошными балконами.

Особая история с сооружениями, находящимися в местах с активным рельефом. Архитекторы, стоявшие на Кавказе, в Карпатах или на Алтае, следовали принципам, по которым возводились объекты еще народного горного зодчества: компактность, террасирование, модулирование, интегрирование застройки; единство архитектурно-планировочного решения; учет местных природных особенностей³. В горной местности советские архитекторы при проектировании гостиниц и санаториев учитывали не только особенности рельефа, но и направление ветра, специфику местной солнечной активности.

Отдельно можно выделить интерес ряда позднесоветских архитекторов к идеям органической архитектуры, основными чертами которой, согласно Ф. Л. Райту, одному из главных ее идеологов, являются: открытый характер планировки; тесная интеграция сооружения в природный ландшафт; стремление к единству формы и функции; использование природных материалов; отход от решения, где внешние стены несут кровлю; цельность композиционного решения; предпочтение природных цветов; внимание к свету и воздуху; гуманистический характер архитектуры⁴.

По истине стилеобразующими данные постулаты стали для архитекторов Е. Перченкова и В. Жилкина, а также инженера Ю. Чернова, которые в 1950-х гг. стали приверженцами органического подхода. Е. Перченков писал: «В институте у нас появилась возможность через журналы свободного ознакомления познакомиться с современной архитектурой Запада, что дало возможность выработки собственной профессиональной позиции, раскрепостившей наши творческие возможности. Одновременно с этим, мы сразу же вошли в большую архитектуру, прочно встав на позиции «органической архитектуры»⁵.

На протяжении своего более чем 30-летнего творческого пути группа Е. Перченкова, В. Жилкина и Ю. Чернова неоднократно сталкивалась с сопротивлением со стороны советской власти. Е. Перченков вспоминал: «Проектирование нами уникальных сооружений в «ЦНИИЭП К.Т.К.» укладывается в эпоху так называемого «позднего модернизма», когда по всей стране почти все строительство велось из железобетонных панелей заводского изготовления, из-за чего объекты социальной инфраструктуры больше напоминали склады стройматериалов, чем архитектуру. Ни о какой объемно-пространственной пластике архитектору нельзя было и мечтать»⁶. Как итог, проектировщикам годами приходилось отстаивать свое авторское видение, которое зачастую удавалось реализовать лишь частично. Однако, не смотря на столь сильное давление со стороны государства, Е. Перченков, В. Жилкин и Ю. Чернов остались верны заветам Ф. Л. Райта, что видно в решении комплекса в Домбае.

Восьмиэтажная гостиница «Домбай» стала первым сооружением, возведенным в долине. Построена она была в 1972 г. Внешне по стилю и композиции напоминает молодежный центр «Горные вершины», однако «Домбай» не имеет системы стилобатов. В облике гостиницы не так сильно проявили себя органические веяния. Сам Е. Перченков отнес данную постройку к стандартным советским курортным сооружениям, назвал ее «чистым» модернизмом без примесей⁷.

Второй доминантой Домбая является международный молодежный центр «Горные вершины», ставший затем гостиницей. Сооружение было возведено в 1978 г. Здание представляет высотный девятиэтажный объем, вытянутый по горизонтали, возвышающийся над многосоставным стилобатом, в каждой из частей которого находятся общественные пространства. «Горные вершины» занимают участок у основания горы, поэтому наблюдается разница высот в 15 метров с востока на запад⁸. Архитекторы великопно использовали рельеф местности: само здание находится на возвышенности, на

нижнем участке расположено футбольное поле, которое зимой используется в качестве катка; объем стилобата и трибуны естественным образом соединяют гостиницу с полем, повторяя тем самым топографические особенности данного места. «Горные вершины» в плане вытянуты вдоль оси северо-восток – юго-запад, тем самым юго-западный торец здания принимает основную ветровую нагрузку. В экстерьере весьма по-модернистски благодаря бетонным рамам в общей композиции выделяется актовый зал.

Объем сооружения расчленен горизонтально ленточным остеклением и сплошными балконами, что довольно типично для советской курортной архитектуры. Основным строительным материалом служит бетон, но между тем главным акцентом являются деревянные доски естественного цвета, которыми отделаны все фасады высотной части. Выразительное сочетание тяжелых и легких материалов больше характерно для органической архитектуры.

Любопытной является крыша «Горных вершин». Интересна по двум причинам. Во-первых, она выступает достаточно далеко от линии фасада здания, что заставляет вспомнить о домах в стиле прерий Ф. Л. Райта. В данном случае, подобная крыша укрывает от прямых дневных солнечных лучей и осадков обращенную, прежде всего, на восток террасу, которая расположена на последнем этаже. Вторая особенность – это форма крыши. Она двухскатная, но имеет неклассическую конфигурацию. Крыша характеризуется вогнутостью конструкции под небольшим углом. Такой прием визуально увеличивает здание, его основной фасад. Если смотреть на него с футбольного поля, то экстерьер выглядит гармонично по пропорциям.

Обозначенная выше ориентация по сторонам света важна и по другой причине. В юго-западной части сооружения находится актовый зал, решенный амфитеатром. Одним из главных достоинств данного пространства является задняя стена эстрады, представляющая собой витраж, откуда открывается вид на горный пейзаж с его вершинами и ущельями⁹. Тем самым ландшафт Кавказского хребта является продолжением интерьера зала. Нужно отметить, что не только зрительный зал, но и номера с панорамным остеклением, прежде всего, с восточной стороны, имеют прекрасные виды на горы. Любопытной деталью является наличие раздвижной двери между фойе и зрительным залом¹⁰. Такое интерьерное решение в позднесоветской практике встречается нечасто, зато присутствует в образцах западной органической архитектуры.

Композиционным центром всего комплекса является гостиница «Аманауз», которую начали возводить в 1980 г. Сооружение представляет собой частично опирающийся на столбы многосоставный 18-этажный объем, к которому примыкает сложная система цокольных уровней, органично вписывающаяся в рельеф. Гостиница рассчитана на 500 мест и включает в себя спальный корпус, занимающий большую часть здания, кафе и бары с видовыми площадками, находящиеся на верхнем этаже, а также ресторан, зрительный зал, фойе, бильярдную и другие помещения общественного назначения, размещенные в цоколе. Вблизи гостиницы также предполагалось расположить т. н. «грушу выката, чтобы постояльцы могли прямо на лыжах подъехать к вестибюлю гостиницы»¹¹.

Сразу бросается в глаза специфическое конструктивное решение комплекса. В этом проекте Е. Перченков, В. Жилкин и Ю. Чернов применили для спальных корпусов т. н. план «рыбьего скелета», т. е. разместили сравнительно небольшие номера под углом 45 градусов по отношению к коридору, что позволило получить не только устойчивую к 8–9-балльным землетрясениям конструкцию, но и создать максимально выгодную видовую ориентацию для всех номеров¹², что уже говорит о тесном взаимодействии «Аманауза» с окружением.

Особого внимания достоин фасад, являющийся, пожалуй, самым ярким архитектурным решением во всем комплексе. Подчеркнуто футуристический монументализм позднего модернизма был совмещен с бионическими чертами органической архитектуры. В замысловатой модульной структуре зритель в равной степени может увидеть, как стройные ряды бетонных вагонов канатной дороги, намекающих на функциональное назначение здания, что вполне в духе архитектуры позднего СССР, так и создать ассоциации с пчелиными сотами, как бы возникшими совершенно естественным образом и лишь дополняющими окружающую среду. Эта двойственность наглядно отражена и в специфическом совмещении материалов, с одной стороны архитекторы активно применяют необработанный бетон, с другой не менее активно используют дерево, соз-

давая тем самым яркий симбиоз, казалось бы, несочетаемых вещей: позднесоветской монументальной тяжеловесности и непринужденной органической легкости.

Дальнейшая история рассмотренных объектов пессимистична. К гостинице «Домбай» в 1990–2000-х гг. были достроены дополнительные несогласованные по стилю объемы, из-за чего объект потерял прежний облик. ММЦ «Горные вершины» после распада СССР стал гостиницей, а до настоящего момента объект дошел в заброшенном состоянии. Гостиница «Аманауз» так и не была сдана в эксплуатацию, строительство по неясным до конца причинам прервалось на финальной стадии в 1985 г. С тех пор недостроенное и неиспользуемое сооружение возвышается над Домбаем. Между тем вокруг данного объекта возникли различные легенды, самая популярная о том, что гостиница должна была вращаться вокруг своей оси, следуя за движением Солнца по небу. Однако никаких документальных подтверждений этому не найдено.

Итак, в качестве вывода можем заключить, что в Домбае, планировавшемся как один из ведущих горнолыжных курортов в СССР, в 1960–1980-х гг. сложилась уникальная ситуация, в рамках которой в равной степени соединились специфика советской курортной архитектуры, черты позднего модернизма и идеи органической архитектуры, что способствовало появлению уникального комплексного языка, который можно рассматривать как отдельное стилистическое явление. Таким образом, в решении молодежного центра «Горного вершины», гостиниц «Домбай» и «Аманауз» поздний модернизм находит выражение в стилобатно-вертикальной композиции, горизонтальном членении фасадов ленточным остеклением и сплошными балконами, использовании необработанного бетона, как выразительного средства, монументальности и масштабности композиционно-пространственного решения как всего комплекса, так и ряда элементов по отдельности, ярко выраженной ансамблевости. Идеи же органической архитектуры реализуются в тесном взаимодействии с природным окружением, проявляющемся композиционно, и в контексте всего комплекса, и в рамках отдельных сооружений, в активном применении дерева, внедрении биоморфных форм, использовании решений, характерных для «открытого плана». Подобная интеграция органических средств выразительности в позднесоветский контекст стало возможным в равной степени благодаря предрасположенности курортной архитектуры к подобным решениям и авторскому видению Е. Перченкова, В. Жилкина и Ю. Чернова.

Примечания

¹ Перченков Е. (автомонография) / Е. Перченков – Екатеринбург, TATLIN, 2019. – 136 с.

² Максимов О. Г. Курортно-рекреационные комплексы в горном ландшафте [Текст]: Автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата архитектуры. (18.00.02) / Моск. архит. ин-т. Кафедра градостроительства. – Москва: [б. и.], 1973. С. 14.

³ Там же. С. 22.

⁴ Pfeiffer B. B. Frank Lloyd Wright / B. B. Pfeiffer. – Taschen, 2019. – P. 10–14.

⁵ Перченков Е. (автомонография) / Е. Перченков – Екатеринбург, TATLIN, 2019. С. 9.

⁶ Там же. С. 10.

⁷ Там же. С. 43.

⁸ Топографическая карта Домбая, высота, рельеф. URL: <https://ru-ru.topographic-map.com/map-857r9m/Домбай/?center=43.29184%2C41.62501&zoom=16&popup=43.29053%2C41.62159>.

⁹ Перченков Е. (автомонография) / Е. Перченков – Екатеринбург, TATLIN, 2019. С. 52.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 61.

¹² Там же.

Личностный аспект как смысловой центр концепции выставки

При создании новой выставки, посвященной 90-летию со дня рождения летчика-космонавта В. И. Пацаева, возникла необходимость нового подхода к созданию ее концепции. Личный опыт интерпретации событий истории космонавтики соотнесен с современным развитием науки о космосе. Научной основой стали личные дневники В. И. Пацаева, последние записи в котором предложены в качестве названия выставки.

Ключевые слова: персоналия, выставка, В. И. Пацаев, «Союз-11», история космонавтики, космос

Ylia V. Stepanchuk

Personality aspect as a pivot of an exhibition concept

When creating an exhibition devoted to pilot cosmonaut V. Patsayev's 90th anniversary, it turned out that an exhibition concept demanded a new approach. A personal experience of an interpretation of the cosmonautics history is correlated with the present-day development of science about space. V. Patsayev's personal diaries became a basis for the exhibition and the last entries were proposed as its name.

Keywords: personality, exhibition, V. I. Patsayev, *Soyuz 11*, history of cosmonautics, space

Сегодня выставка рассматривается как феномен культуры и приобретает важное социальное значение. Она становится источником познавательного опыта, эстетического удовольствия, элементом патриотического воспитания¹. Современные творческие практики все чаще стали затрагивать мемориальные выставочные проекты. Наибольший интерес представляют выставки, в которых личность интерпретируется с разных сторон, что позволяет выступить выставочному пространству местом синтеза науки и искусства².

В 2023 г. исполняется 90 лет со дня рождения летчика-космонавта, Героя Советского Союза Виктора Ивановича Пацаева. При разработке концепции выставки сделана попытка выделить личностный аспект инженера-исследователя первой орбитальной научной станции «Салют» и представить развитие отечественной космической биологии и медицины, астрофизики, метеорологии и других наук на основе исследований и их результатов, полученных В. И. Пацаевым.

Сознательный уход от традиционного подхода в создании мемориальной выставки был продиктован особенностями пространства. Выставка должна разместиться на борту судна космической связи «Космонавт Виктор Пацаев» (далее НИС «Космонавт Виктор Пацаев»), где с конца 1970-х гг. находится судовой музей, посвященный В. И. Пацаеву. Музейная экспозиция размещена в салоне отдыха командного состава и рассказывает о детстве, юности и родителях будущего космонавта, обучении в Пензенском индустриальном институте и работе в Центральной аэрологической обсерватории Гидрометслужбы СССР и ОКБ-1. Отдельное место уделено истории полета космического корабля «Союз-11» и гибели космонавтов в 1971 г.

Создание самой станции воплотило мечты и разработки К. Э. Циолковского об «эфирных поселениях» космических станциях и лабораториях на орбите. С книги К. Э. Циолковского «Путешествие на Луну» появилась мечта о полете в космос у Вити Пацаева. Именно В. И. Пацаев стал первым инженером-исследователем научной станции.

Наибольший интерес представляют первые внеатмосферные астрономические наблюдения, проведенные В. И. Пацаевым. Газета «Известия» напишет: «пожалуй, с тех пор, как Галилей направил в небо первый телескоп, это один из самых революционных шагов в астрономии»³. Виктор Иванович при помощи астрофизической обсерватории «Орион», основным блоком которой является зеркальный телескоп системы Мерсенна, впервые в мире получил спектрограммы звезд Вега и Агена за пределами земной

атмосферы⁴. Кроме этого, изучалось гамма-излучение, потоки заряженных частиц, метеоритное вещество.

На борту станции «Салют» проводились физиологические и биологические эксперименты. Кроме того, испытания средств обеспечения жизнедеятельности станции, рациона космического питания, изучались эффекты длительного пребывания человека в невесомости. Биологические эксперименты включали изучение эмбрионального развития рептилий, генетические исследования дрозофил, опыты по выращиванию высших растений (картофель, лук, лен, горох и другие) методом гидропоники⁵.

Комплексный фотографический эксперимент включал фотографирование геологических структур, различных атмосферных явлений, облачного, снежного и ледового покровов, сельскохозяйственных угодий и природных зон.

Трагическая случайность оборвала жизни космонавтов, а результаты всех научных экспериментов вернулись на Землю и помогли сделать не одно открытие в разных науках. Рассказать нам об этих событиях смогут только страницы из дневника В. И. Пацаева. «Вернусь – расскажу...», – последние слова, записанные им в дневнике полета на борту станции «Салют».

Значение полета первых испытателей станции трудно переоценить. Опыт ее создания и проектирования лег в основу проектирования советской, а в последствии, российской пилотируемой научно-исследовательской орбитальной станции «Мир». Работы на станции «Салют» проходили под пристальным вниманием всего мира, важность полученных результатов подтолкнула США к созданию орбитальной лаборатории Skylab («Скайлэб»).

Особую роль в истории полета сыграл Флот космической службы. Научно-исследовательское судно «Академик Сергей Королев» не только обеспечивал связь экипажа «Салют» с Центром управления полетами (ЦУП) на витках, не видимых на территории СССР, но и поддерживал неформальное общение (читали стихи, рассказывали анекдоты). Судно «Кегостров» приняло последние сигналы о состоянии здоровья космонавтов.

Мемориальные выставки позволяют в полной мере раскрыть моделирующую функцию экспозиции. Под экспозицией тогда подразумевается идентичный реальности образ, созданный с помощью принципов экспозиционного показа⁶. В этом случае применим метод моделирования действительности⁷. Моделирование действительности в экспозиции основано на научной концепции при помощи фондовых и архивных предметов с применением музейных художественных средств и музейной сценографии.

Наличие определенной темы, ее многогранность, фокусировка на конкретной личности, т. е. выделение основной идеи (акцента, концепта), определило выставку как тематическую. В современной зарубежной музееведческой литературе она получила название «нарративной» экспозиции⁸. Ее отличительной чертой является не только перенесение смыслового центра экспозиции на идею, концепцию, но и линейность построения⁹, которая выразилась в тематической структуре.

Интерполяция личности позволила выделить основные направления работ на космической станции. А в дальнейшем сгруппировать их в новые разделы, согласно современным представлениям науки о космосе. Данные действия переключаются с «научной системой»¹⁰ отечественного музееведа Н. И. Романова, предложенной им как системы размещения экспонатов.

В результате была составлена следующая тематическая структура выставки: Раздел 1. История, тема 1. Первая долговременная орбитальная научная станция, тема 2. Полет «Союз-11». Раздел 2. Физика, тема 1. Астрономические наблюдения, тема 2. Изучение космических лучей и метеоритного вещества. Раздел 3. Биология, тема 1. Биологические эксперименты, тема 2. Исследования космической медицины. Раздел 4. География, тема 1. Фотографический эксперимент, тема 2. Спектрофотометрирование Земли. Раздел 5. Космонавтика, тема 1. Суда космической службы, тема 2. Орбитальные станции. Таким образом, были выделены пять разделов на основе которых построена выставка.

Тематическая структура выставки подчинена логике раскрытия темы и последовательно от главного к второстепенному демонстрирует полученные результаты исследований. Таким образом, в теоретическом плане основной идеей выставки становится популяризация научного знания, раскрытие исторических аспектов и будущих перспектив. Выбранный метод соотносится с методом «проблемной группировки»¹¹,

предложенным Т. П. Калугиной при создании художественных выставок. Объектами показа становятся как предметы, так и копии, репродукции, макеты, муляжи и другие вспомогательные материалы. Значительное внимание уделено текстам, которые содержат научную терминологию, погружающую посетителя в атмосферу научных исследований, схемам, чертежам и другому иллюстративному материалу. В данном случае научно-вспомогательные материалы становятся не только частью прикладной модели коммуникации¹², а и объектом экспонирования. На первый план ценности экспоната выходит его способность транслировать посетителю информацию, научное знание, а не подлинность¹³.

Наличие в тематической структуре одного раздела («история») рассказывающего об исторических событиях прошлого и четырех, показывающих современное развитие науки, потребовало не только разделить эти элементы структуры территориально, но и применить новый метод проектирования экспозиции. Разделы «Физика», «Биология», «География» и «Космонавтика» разместились в современном помещении, стилизованном под научную лабораторию, получившую название «Космическая лаборатория». Объединяющая идея этих разделов воплотилась в образе космонавтов, совершающих полет в вечность и передающих современному поколению свои знания о космосе.

Для ее создания были использованы художественные, музейно-образные методы и интерактивные экспонаты. В центре экспозиции размещен лонжерон (кресло) спускаемого аппарата, в котором полулежа закреплен космонавт во время его приземления. Посетитель может в нем разместиться и надеть наушники, т. е. погрузиться в космическое пространство при помощи «голосов» космоса, услышать записи магнитных полей ближнего и дальнего космоса.

Художественный прием позволил продолжить корпус лонжерона в виде изображения космического корабля с портретами экипажа «Союз-11». Созданная музейная инсталляция при помощи музейных средств отразила символическую суть экспозиции и может быть рассмотрена как элемент музейно-образного метода¹⁴. С другой стороны, использование интерактивных элементов для вовлечения посетителей в процесс познания выделяют как «метод погружения» (или субмерсивный метод).

Основой экспозиции становится личность, которую можно рассматривать как символ, знак-символ становится ядром художественного образа или сюжетно выстроенной последовательности художественных образов¹⁵. Для всех разделов «Космической лаборатории» представленные экспонаты могут быть рассмотрены с позиций знаковой системы. При таком подходе Е. А. Чуклина выделяет музейно-образную и образно-сюжетную экспозицию как модификации тематической¹⁶, что подтверждается созданное выставочное пространство.

Использование комплекса научных и музейно-образных методов и интерактивных экспонатов позволяют определить тип экспозиции как синтетический¹⁷.

Использование научных методов, направленных на рационально-логические способы познания действительности, может соотносить выставку с комплексной научно-популярной экспозицией, однако наличие художественных методов и интерактивной зоны позволяет говорить о синтетической экспозиции. Сочетание подобных методов может решить не только дидактические задачи, но и сочетать их с эмоциональным воздействием.

Интерполяция личности собрала в единую систему научную концепцию, визуальный образ и пространство выставки, что позволило познакомить посетителя не просто с неизвестными страницами жизни человека, его исследованиями, но и передовыми знаниями о космосе и развитии космонавтики. Успешное применение этого метода воплотилось в выставке «Космос. Первые», открытой 12 апреля 2023 г. на борту НИС «Космонавт Виктор Пацаев» и посвященной 90-летию со дня рождения летчика-космонавта В. И. Пацаева.

Кроме этого, в дальнейшем планируется использовать личностный аспект применительно к разработке научной концепции новой экспозиции на борту НИС «Космонавт Виктор Пацаев», открытие которой запланировано на 2026 г. после докового ремонта судна и его музеефикации. В новой экспозиции в фокусе научного исследования и центра построения экспозиции предлагается рассмотреть Флот космической службы и его последнего представителя – НИС «Космонавт Виктор Пацаев».

Примечания

- ¹ Порчайкина Н. В. Выставка современного искусства как система: пространство-экспонат-человек: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.14. Барнаул. 2013. С. 3.
- ² Шляхтина Л. М., Мастеница Е. Н. Проективная модель музея XXI века: управление процессом коммуникации 11 Музей – зритель. XXI век. Материалы конференции к 80-летию научно-просветительского отдела / Науч. ред. О. Г. Махо. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2006. С. 3.
- ³ Харьковский А. Под созвездием Ориона // Вокруг света. № 1. 1981. С. 11.
- ⁴ Пацаев В. И. Оганесян Дж. Б., Гурздян Г. А. Спектрограммы α Lyra и β Cen в области 2000-3800 ангстрем // Сообщения Бюраканской обсерватории. Вып. 45 (20). 1972. С. 1.
- ⁵ «Салют» на орбите / Колл. авт. М., «Машиностроение». 1973. С. 74–75.
- ⁶ Андреева И. В. Метод музейно-экспозиционного проектирования как основание классификации музейных экспозиций. Вопросы музеологии, 2019. 10 (1). С. 17.
- ⁷ Майстровская М. Т. Музей как объект культуры. Искусство экспозиционного ансамбля. М.: Прогресс-Традиция. 2016.
- ⁸ Менш П. ван. К методологии музеологии. Вопросы музеологии. 2014. № 9. С. 259.
- ⁹ Там же. С. 258.
- ¹⁰ Романов Н. И. 1919. Как устроить местные музеи. М.: Academia. С. дисс. ... канд. культурологии. СПб., 2011. С. 2.
- ¹¹ Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Петрополис. 2008. С. 138–146.
- ¹² Андреева И. В. Вспомогательные материалы в системе музейной экспозиции: проблема классификации и понятийной идентификации // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2011. № 4 (28). С. 22.
- ¹³ Свецимский Е. Модернизация музейных экспозиций. М.: НИИК. 1989. С. 36–40.
- ¹⁴ Поляков Т. П. Как делать музей? (О методах проектирования музейной экспозиции). М., 1996. С. 6.
- ¹⁵ Чуклина Е. А. Метод погружения как актуальный метод построения музейной экспозиции: автореферат дис. ... кандидата культурологии : 24.00.03. Санкт-Петербург. 2011.
- ¹⁶ Чеснокова М. Н. Эволюция музейной экспозиции как знаковой системы: автореферат дис. ... канд. культурологии: 24. 00. 03. СПб. 2010. С. 22.
- ¹⁷ Андреева И. В. Вспомогательные материалы в системе музейной экспозиции: проблема классификации и понятийной идентификации // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2011. № 4 (28). С. 20.

П. П. Серебряков

Византия в творчестве художников конца XIX – начала XX вв.

Рассмотрена деятельность художников и искусствоведов конца XIX – начала XX в. в контексте ее связи с византийским искусством. Отмечены концептуальные особенности подхода к определению понятия «Византия». Внимание уделено художественным методам и приемам, сближающим рассматриваемые произведения с византийским искусством.

Ключевые слова: Византия, искусствоведение, византиноведение, постимпрессионизм, авангард, выставка

Pavel P. Serebryakov

Byzantium in the work of artists of the late XIX – early XX centuries

The work of late XIX – early XX centuries artists and art critics in context of its relation to Byzantine art is described. Conceptual characteristics of the use of the term «Byzantium» are noted. Attention is given to artistic methods and techniques, which make highlighted works similar to the ones of Byzantine art.

Keywords: Byzantium, art studies, Byzantine studies, postimpressionism, avant-garde, modernism, exhibition

В Западной Европе ценность византийского искусства долгое время подвергалась сомнению. Сначала Д. Вазари, а позднее – Э. Гиббон противопоставляли его искусству Запада. Ситуация начала меняться только к середине XIX в. В среде деятелей искусства и искусствоведов появились личности, так или иначе заинтересованные в том, что Византия представляет собой эстетически, как она влияла и как еще может повлиять на современную культуру. К концу XIX – началу XX в. интерес к Византии уже достигает достаточных высот и характерные для ее искусства черты начинают проявляться и в новом западном (а также отечественном) искусстве.

Таков пример Г. Климта и М. Ленца, совершивших свое путешествие по Италии в 1903 г. К тому моменту Климт уже закончил украшение интерьера здания Сецессиона в Вене. Среди выполненных им работ можно встретить «Хор ангелов» (Бетховенский фриз), изображающий ряд бледных, плоскостно изображенных фигур в тщательно декорированных нарядах¹. Интерес к подобным образам и побудил художника посетить Венецию (1890, 1903) и дважды Равенну (1903), где его особенно заинтересовали мозаики базилики Святого Виталия. В то время здание как раз находилось на реставрации, и Климт мог наблюдать процесс восстановления интерьеров. Как считается, исполненный им после возвращения портрет Адели Блок-Бауэр имеет заметное сходство с изображением императрицы Феодоры (с одной из мозаик). В связи с этим А. Малер, супруга композитора Г. Малера, даже назвала картины Климта, созданные после данного путешествия, «византийскими». Иногда отмечается в качестве этой характеристики его картин и использование золотого фона, впрочем, относя богатую декорированность скорее к признакам ар-нуво². Гораздо большее значение, однако, имело для Климта сходство самой Византии с современным искусством, что изначально и привлекло к ней такое большое внимание. Византийская эстетика виделась художникам одновременно архаической и современной.

В 1905 г. Климт участвовал в декорировании фриза в интерьере Дворца Стокле в Брюсселе. В его обязанности входило создание проекта, а также мониторинг работ. Особое внимание здесь следует уделить двум панелям, находящимся в противоположных частях столовой и изображающих Древо Жизни. С одной стороны древо фланкировано женской фигурой, с другой стороны – парой фигурой. Фигуры слева и справа от древа обозначают Ожидание и Свершение соответственно. Смысл композиции отсылает зрителя к более ранней работе Климта – «Поцелуй» 1907–1908 гг., а фигуры влюбленных (уже в окружении ангелов) можно также встретить на его Бетховеновском фризе, создан-

ном специально для выставки Венского Сецессиона 1902 г.³ Мотив Древа Жизни имеет древнее происхождение. В византийской иконографии оно встречается в виде дерева, фланкированного двумя животными, которые, в некоторых случаях, вкушают его плоды.

Журналист и искусствовед Л. Хевеши, близкий к данному художественному движению, первым в 1908 г. отметил несомненное сходство творений Климта с византийской иконографией. Он сравнил созданные художником портреты Ф. Ридлера и А. Блок-Бауэра с мозаичными изображениями Юстиниана и Феодоры из базилики Святого Виталия в Равенне⁴. На Климта также оказали влияние деятели Бойронской художественной школы, с концепциями которой он мог познакомиться благодаря труду «Эстетика Бойронской школы» 1898 г. Эстетический натурализм в ней подвергался критике, а акцент делался на геометрии и пропорциональности форм, простоте и абстрактности. Наиважнейшим для движения признавалось раннее христианское и византийское искусство.

Будучи вынужденными в свое время покинуть Германию, ее представители обосновались в Австро-Венгрии и, таким образом, оказала влияние на деятельность Венского Сецессиона. Через них Климт мог познакомиться и с внутренним убранством часовни, находящейся при архиаббатстве Бойрон, где также было изображено Древо Жизни⁵. То, в свою очередь, повторяло мозаику в храме Святого Климента в Риме. Орнаментальные одежды фигур, фланкирующих Древо, имеют несколько другое происхождение, и в основном напоминают напольные мозаики храма Святого Марка в Венеции и базилики Святого Виталия в Равенне. Последние, в настоящее время относимые к Возрождению, во времена Климта считались имеющими византийское происхождение.

Другой видный художник того времени – А. Матисс – также подвергся влиянию византийского искусства. Известна его дружба с английским эстетом М. С. Причардом, вместе с которым они не раз касались тем искусства. Это делалось и на примере коллекционных предметов Причарда, например его византийских монет. Некоторые предметы из коллекции впоследствии даже выкупил Британский музей⁶. Матисс утверждал, что композиционный смысл данных монет имеет свои особенности. Любопытной оказалась ему игра света и тени на неровностях изображений, особенно на лицах. Особенно порадовали художника серебряные монеты, подаренные Причардом в 1914 г.

Указанная черта византийской нумизматики раскрывалась им в картине «Сидящий Риффиан» 1913 г.⁷ Ее светотеневые эффекты являются скорее выражением эмоционального состояния художника, нежели отражением какого-либо реального света. Мысль о связи Матисса с Византией будет развиваться в своих работах его приемный сын – Ж. Дютуи. Еще в текстах самого Матисса можно найти свидетельства заинтересованности данной тематикой. Изначально его внимание было сосредоточено на восточных коллекциях Лувра, но позднее, после посещения России, распространилось и на русские иконы. Как пишет сам художник, именно в России ему удалось до конца понять византийское искусство⁸, после чего он с большей активностью начал двигаться в сторону отказа от натуралистических форм. Развитие картины как иконы происходит у Матисса в связи с созданием такого произведения, как «Дама в зеленом» 1908 г. Он пишет портрет своей сестры, и переписывает его до тех пор, пока ее образ не начинает терять натуралистические черты, становится все более условным. Как выражался сам художник, с каждым разом портрет все более терял физического и приобретал духовного.⁹

Особое внимание уделялось Византии и в Греции, где ее искусство считалось частью национальной идентичности. Византийское возрождение в искусстве было призвано сменить собой классицизм, как господствующий метод художественного выражения. Однако к тому моменту, когда все это разворачивалось, Византия уже успела заслужить международное признание, а потому произведения, созданные в данной манере, стали частью большого художественного движения своей эпохи. Естественно, это было невозможно без изучения христианской археологии.

Ведущие греческие художники участвовали в исследованиях напрямую. Так, в 1923 г. Ф. Кондоглу и С. Папалукас посетили гору Афон с целью изучения ее фресок и создания ландшафтных зарисовок. Результатом этого стала книга за авторством Кондоглу, посвященная горе Афон, а также совместная с Папалукасом и К. Маласом выставка в Афинах, Фессалониках и Митилини. Впоследствии Кондоглу занимался реставрацией икон, с целью чего был приглашен работать в открывшийся в 1930 г. Византийский музей (Афины). Позднее его точно также приглашали в Коптский музей в Каире (1933)

и Археологический музей на острове Корфу (1934)¹⁰. Помимо этого, он и Папалукас работали над проектами по росписи религиозных объектов. Кондоглу также занимался обустройством собственного дома. В его гостиной находилась фреска в византийском стиле, созданная при участии его самого и двоих его учеников – Н. Энгонопулоса и Я. Царухиса.

Византийское искусство также оказало влияние на русский авангард. В эстетике К. Малевича «черный квадрат» представляет собой своего рода новую икону. Визуальный манифест новой формы живописи, которая возвращается к некоторым важным эстетическим и философским канонам прошлых веков. В данном контексте, сама картина («Черный квадрат») это выражение абсолюта, а картинная рама – всего лишь способ, которым этот абсолют ограничивается в целях обозрения¹¹. Интересна связь Малевича с религиозными философами его времени, такими как П. А. Флоренский, С. Н. Булгаков, Н. А. Бердяев, и изучаемой ими традицией византийского исихазма. Здесь «черный квадрат» проявляет себя как устранение множественности божественного в человеческом. Репрезентация божественного единства требует абсолютной внеобъектности, отказа от любой другой формы репрезентации.

Другим византийским элементом, присутствующим в картинах Малевича, считается образ «фаворского света», выраженный на картине «Белый квадрат на белом фоне»¹². Через нее выражается идея, присутствующая еще у апостола Павла и гласящая, что «вера... есть уверенность в невидимом» (Евреям 11:1, 3, 6). Так образы веры рождаются из внеобъектного – света. В этом смысле не менее интересны и более ранние работы Малевича. В частности, его «Желтая серия» (1907), являющаяся своеобразной интерпретацией фресковой живописи. Во всех представленных работах прослеживается элемент адиалогичности и монофонизма, выделяющие Малевича на фоне многих других фигур Серебряного века. Что, в свою очередь, связывает его с другой стороной византийской традиции – иконоборчеством. Однако абстракция здесь понимается не как негативный символизм, но как символизм, освобожденный от оков репрезентации. Символизм во всей присущей ему многомерности.

Помимо этого Византию находили значительной и искусствоведы. В 1904 г. была выпущена книга «История развития современного искусства» Ю. Мейер-Грефе, в которой отводилось место византийским мозаикам, как вдохновителям постимпрессионизма. Среди них автор особенно выделил мозаики, находящиеся в равеннской базилике Святого Виталия, а также в мавзолее Галлы Пладиции¹³. Среди прочих, отдельно им рассматривался собор Святого Марка в Венеции. Впрочем, называл он данные произведения не иначе как «варварским» искусством, именно в силу способности вызывать у зрителя тот эффект, на который не способны современные художественные произведения. Другим искусствоведом, обратившим внимание на Византию был К. Белл, рассматривающий ее влияние в своей книге «Искусство» 1914 г. Как утверждал он, П. Сезанн был первым, кто за много веков создал что-то настолько же значительное, как равенские мозаики. В. Воррингер в книге «Абстракция и чувственность. Работа о стилистической психологии» 1908 г. утверждает общую важность византийской эстетики для абстрактного искусства.

На популярность Византии в западных художественных кругах серьезным образом повлиял искусствовед Р. Фрай, принадлежавший к кружку из Блумсбери. В эссе «Искусство и жизнь» 1917 г. он проводит параллели между постимпрессионизмом и византийским искусством, считая последнее единственным историческим образцом постимпрессионистской художественностей традиции. Среди прочего, ее появление ознаменовало отказ от реалистической репрезентации окружающего мира. Таким образом, если импрессионизм соответствовал древнеримскому классическому искусству, то постимпрессионизм – византийскому¹⁴. Фрай считал намечающийся в начале двадцатого века разрыв с прежней художественной традицией величайшим переворотом в искусстве с древних времен.

В 1905–1906 гг. он был директором Музея Метрополитен в Нью-Йорке, благодаря чему его идеи распространились за пределы европейского континента. Фрай серьезным образом повлиял на собирательские практики таких коллекционеров, как И. С. Гарднер, М. Причард и Д. П. Морган¹⁵. Последний проявлял особенный интерес в вопросе, и даже спонсировал археологические экспедиции на Восток. Важно отметить, что с

точки зрения Моргана искусство Византии являлось «ориентальным и примитивным», а потому находящимся на приемлемой дистанции от религиозных взглядов текущего исторического момента.

Большое впечатление на Фрая оказала выставка русской иконы, открывшаяся в 1929 г. в Лондоне (музей Виктории и Альберта). Она позволила Фраю говорить о русской иконе в контексте ее связи с авангардным искусством России. Ему вторил его давний коллега А. Барр, увидевший выставку, когда та наконец добралась до Нью-Йорка (музей Метрополитен) в 1931 г. Последний в том же году расширил исследовательское поле англоязычной византологии, написав для журнала «Искусство» (The Arts Magazine) статью «Русские иконы». Некоторыми экспертами она считалась единственным доступным источником информации по теме вплоть до 1954 г.¹⁶ С точки зрения автора византийское искусство все еще следовало считать «варварским». Этот же мотив прослеживается в диссертационном заявлении, поданном им в Принстонский университет. Барр собирался рассматривать современный ему художественный примитивизм, проводя сравнение с византийской иконографией.

Если говорить о взглядах на Византию у таких искусствоведов, как Фрай и Белл, то нельзя не отметить особенности их текстов, связанные с отношением данных экспертов к организованным формам религии, в особенности – к секте квакеров и католической церкви. В случае Фрая можно сказать, что так проявлялось его критическое отношение к собственной религиозной идентичности. Вместе с тем, он не отказывал себе в традиционной для протестантов критике католицизма. Фрай обратился к религиозным аналогиям еще в тексте «Постимпрессионизм» 1911 г., где усмотрел связь непоследовательности художественного метода и религиозных взглядов отдельных художников. Не раз он обращался и к фигуре Сезанна, отмечая его художественную несамостоятельность, протекающую из духовной (Сезанн был католиком). Другим аспектом, в котором выражался антирелигиозный негативизм обоих, было отношение к греческому искусству. Его некритическое восприятие, как канона западной художественной жизни, вызывало у Фрая ассоциации с квакерской традицией (не критически осмысленного) повторения библейских текстов¹⁷.

Тем не менее, использование языка религии и религиозных форм выражения считалось для Фрая и Белла вполне естественным следствием эстетического опыта. Еще в своем эссе «Вторая постимпрессионистская выставка» 1912 г. Фрай утверждал, что постимпрессионисты следовали «новым религиям выразительной формы»¹⁸, происходящим из творчества все того же Сезанна. В эссе «Искусство» 1914 г. Белл также сравнивает эстетический опыт с религиозным. Он, во многом подобно Фраю, находит религиозность в творчестве Сезанна. Антирелигиозный сентимент не помешал Беллу в эссе «Отчет о французской живописи» 1932 г., признать превосходство постимпрессионизма над импрессионизмом, назвав последний не иначе как «языческим».

Также еще в своей статье 1902 г. Фрай утверждал, что сближение с духовным не может произойти в случае отказа искусства от формы. Оно возможно только при использовании таких форм, которые символизировали бы духовное. В тексте «Искусство» Белл с той же позиции говорит об отсутствии связи между эстетическим и духовным в искусстве эпохи Возрождения. В понимании Фрая, произведение искусства должно быть разнообразно «секулярной иконы», через которую зритель мог бы постигать духовную реальность. Отсюда напрямую следует вывод, что эстетический идеал достигается не посредством формы, но через форму¹⁹. Двумя чаще всего использовавшимися образами для членов кружка из Блумсбери были триптих с центром на золотом фоне и алтарь. Таковы, например, мотивы дизайна спальни Д. Гранта, разработанного в 1917 г. В. Беллом. Другим примером их использования можно считать дизайн ковра, выполненный Фраем для компании «Омега» в 1916 г. Можно назвать и ряд других произведений. В центре мировоззрения кружка из Блумсбери, таким образом, лежала идея «аффективно централизованного формализма», в котором форма (путем влияния на зрителя) исполняла роль проводника в духовную реальность.

Особый интерес представляет отношение членов кружка к Византии, являвшейся в их представлении не столько реальным историческим пространством, сколько символом определенных эстетических идей. Однако это не означает, что Византия ими никак не изучалась. Белл в ряде своих публикаций, включая «Искусство», ссылается

на исследователей-византологов, в то время как Фрай оставляет ряд заметок по теме византологии и отдельных византийских памятников в своих записных книжках. Среди специалистов, на сведения которых они полагались, можно встретить целый ряд имен. Особое влияние оказали на указанных искусствоведов труды «История византийской империи» Ш. Дила и «История византийского искусства» Н. П. Кондакова²⁰. Помимо самих текстов, на них повлияло и знакомство с ранее упомянутым С. М. Причардом. Причард отметил византийские влияния в произведениях Матисса еще в 1910 г. в своих письмах к Гарднер.

Околонаучность взглядов Фрая и Белла, тем не менее, ярко проявлялась в вопросах категоризации. Например, обоим было свойственно считать романское искусство в большей степени «византийским». Отсюда, впрочем, рождались и интересные идеи, вроде мысли Фрая о необходимости выставлять современных французских художников рядом с романской скульптурой и византийскими миниатюрами. Фраю и Беллу также было свойственно возвышать византийское искусство над современным ему западным, поскольку, как считал первый, в отличие от современного, оно не было ввергнуто в длительный период упадка (Средневековье). Наиболее постоянным в их взглядах на Византию был интерес именно к итальянской ее части, особенно к Равенне, что вполне объяснимо влиянием на Фрая его преподавателя, историка искусства Б. Беренсона. Отсюда закономерно родилась попытка (сначала учителя, а потом и ученика) проследить связь между ранним итальянским искусством и Византией. Далее она развилась, особенно среди членов кружка из Блумсбери, в попытку создания уже цельной хронологии западного искусства, ведущей свое начало из византийского средневековья.

Все вышеперечисленное так или иначе выражалось в экспозиционно-выставочной деятельности. Некоторые мероприятия уже были упомянуты ранее. Из оставшихся наиболее примечательна знаменитая парижская Международная выставка 1931 г. Являясь выставкой византийского искусства, она, тем не менее, снова вызвала параллели с искусством современности. Как пишет газета «Парнас», делавшая обзор на нее, часть экспонатов легко можно было бы спутать с произведениями современных художников и скульпторов. Некоторые скульптуры, по мнению обозревателя, могли быть произведениями Бурделя или Модильяни, в то время как ткани – Дерена или Дюфи²¹. Также среди экспонатов присутствовало несколько вещей, дизайн которых мог бы принадлежать Матиссу. Византийское искусство, в понимании «Парнаса», использовало те же приемы противопоставления и взаимодополнения цветов, что позволяло зрителю эмоционально и эстетически сблизиться с этими зачастую скрытыми от глаз (в музейных фондах) вещами.

Эстетические искания художников и искусствоведов конца XIX – начала XX в. привели к появлению не только новых видов художественного выражения, но и новых представлений о Византии, как их источнике. Причем художники чаще всего заимствовали именно формальные признаки византийского искусства, полагая, что таким образом они смогут достичь недоступной для натурализма чувственной (и, как следствие, духовной) глубины. В результате, представления о Византии, как эстетическом пространстве, уходили за пределы четкой исторической категоризации, в область чистого концептуализма. Кто-то из представителей богемы находил Византию в Италии, а кто-то – в России, но, так или иначе, все они пытались встроить ее в систему тех или иных субъективных представлений. Это было необходимо для придания собственному творчеству вектора развития, а также для легитимации нового искусства в глазах широкой публики. По сути, рассматриваемый период является лишь частью большого движения в сторону легитимации самой Византии, начавшегося еще в середине XIX в. и успешно завершившегося к концу тридцатых годов XX в.

Примечания

¹ Nelson R.S. Modernism's Byzantium Byzantium's Modernism. Modernism's Byzantium Byzantium's Modernism. Byzantium as a Method in Modernity. Journal of International Society for Orthodox Church Music. Leiden / Boston. 2015. P. 18.

² Spieth D. Gustav Klimt's Archetypal Women and Allegorical Depictions. Louisiana State University. ARTH 4451: Early 20th Century European Art. 2016. P. 2.

- ³ Albani J. The Tree of Life and the Mosaic Frieze at the Stoclet Palace. Tracing Gustav Klimt's Byzantine Connection. *Λευκωσία Κυπρος*. 2019. P. 93.
- ⁴ Ibid. P. 99–100.
- ⁵ Ibid. P. 103.
- ⁶ Nelson R.S. The Art Collecting of Emily Crane Chadbourne and the Absence of Byzantine Art in Chicago. C.Nielsen. P. 140.
- ⁷ Nelson R.S. Modernism's Byzantium Byzantium's Modernism. Modernism's Byzantium Byzantium's Modernism. Byzantium as a Method in Modernity. *Journal of International Society for Orthodox Church Music*. Leiden / Boston. 2015. P. 24.
- ⁸ Flam J.D. Matisse on Art. E.P. Dutton. 1978. P. 116.
- ⁹ Rebay H. Henri Matisse's The Italian Woman. Guggenheim Museum Archives Reel-to-Reel collection. 1982. P. 9.
- ¹⁰ Kourelis K. Byzantium and the Avant-Garde. Excavations at Corinth, 1920s-1930s. *The American School of Classical Studies at Athens*. P. 429.
- ¹¹ Ioffe D. 2023. Avant-Garde versus Tradition, a Case Study—Archaic Ritual Imagery in Malevich: The Icons, the Radical Abstraction, and Byzantine Hesychasm. *Arts* 12:10. P. 10.
- ¹² Ibid. P. 12.
- ¹³ Nelson R.S. Modernism's Byzantium Byzantium's Modernism. Modernism's Byzantium Byzantium's Modernism. Byzantium as a Method in Modernity. *Journal of International Society for Orthodox Church Music*. Leiden / Boston. 2015. P. 21.
- ¹⁴ Kourelis K. Byzantium and the Avant-Garde. Excavations at Corinth, 1920s-1930s. *The American School of Classical Studies at Athens*. P. 416.
- ¹⁵ Ibid. P. 417.
- ¹⁶ Berkowitz E.S. *Bloomsbury's Byzantium and the Writing of Modern Art*. The City University of New York. 2018. P. 199.
- ¹⁷ Ibid. P. 151.
- ¹⁸ Ibid. P. 158.
- ¹⁹ Ibid. P. 162.
- ²⁰ Ibid. P. 53.
- ²¹ Lorey E., Woodbridge J.M. The International Exposition of Byzantine Art at Paris. *Parnassus*. Vol. 3. No. 6. 1931. P. 26.

Ю. Е. Казакова

Интерпретация литературного наследия В. Набокова в музее: проблема визуализации образа

Рассматривается проблема интерпретации литературного наследия В. Набокова в музее. Отмечается репрезентация преимущественно историко-бытового аспекта жизни и творчества писателя в существующих музейных экспозициях. Делается попытка моделирования музея литературного произведения, романа В. Набокова «Дар», отмечаются образные, композиционные и стилистические особенности текста, описываются способы визуализации их в экспозиции. Делается вывод о необходимости текстоцентричности литературного музея, о возможности получения в музее литературного произведения альтернативного литературного и музейного опыта.

Ключевые слова: музей литературного произведения, интерпретация, визуализация, музей В. Набокова, роман «Дар», музейная экспозиция

Yulia E. Kazakova

Interpretation of V. Nabokov's literary heritage in the museum: the problem of image visualization

The article discusses the problem of interpretation of V. Nabokov's literary heritage in the museum. Representation of the historical and everyday aspect writer's life and work mainly in existing museum expositions is noted. An attempt to model the literary work museum, which is V. Nabokov's novel «The Gift», is made. The figurative, compositional and stylistic features of the text are noted, and ways of its visualization in the exposition are described. As a result, text-centricity is the main feature of a literary work museum. The possibility of obtaining an alternative literary and museum experience there is emphasized.

Keywords: literary work museum, interpretation, visualization, V. Nabokov's museum, «The Gift», museum exposition

Литературное наследие В. Набокова велико и разнопланово. В посвященных писателю музеях (в музее-квартире В. Набокова в Санкт-Петербурге (при СПбГУ), открытом в 1998 г., Литературном музее Пушкинского дома, музее-усадьбе «Рождествено») жизнь и творчество представлены преимущественно в контексте историко-бытовом: демонстрируются личные вещи автора, экземпляры его первых изданий, семейные фотографии. Упомянутые музеи следует отнести к категории литературно-мемориальных: они отражают основные этапы биографии Набокова и только называют основные его произведения, не раскрывая поэтики писателя, особенностей его слога, образной системы, фиксируя лишь условия, в которых эти произведения создаются, сохраняя вещи-свидетели творческого акта.

Проблему специфики литературного музея как отдельной профильной группы разрабатывали А. В. Майоров, Л. А. Климов. Исследователи отмечали, что нередко литературный музей показывает не «то, что литература есть», а сбивается на бытовой контекст создания того или иного произведения, как если бы художественный музей демонстрировал только лишь обстановку мастерской живописца без его картин¹. Однако последнее сравнение не совсем справедливо, ведь музейный показ картины есть не то, что показ текста, так как текст создается, прежде всего, «для того чтобы быть прочитанным, а не для того чтобы стать визуальным объектом в музейной экспозиции»². Возможное решение проблемы показа текста как основного результата творчества писателя предлагает Л. А. Климов на примере В. Набокова и его автобиографического романа «Другие берега». Исследователь отмечает те особенности, которые сделали ли бы музей, посвященный Набокову, подчеркнуто персонализированным: связь прошлого с субъектом воспоминания, формирование сквозьвременных тематических узоров, использование воображения как воскрешающей силы воспоминания. Такой музей должен создать «особое набоковское прошлое», особую «модель мира», актуальную для автора и его

героев, где личные вещи «помогают показать эстетику писателя, выявить расхождения между данными биографии и мифа о себе»³.

Наиболее полная интерпретация художественного текста возможна в музее литературного произведения. Примерами интерпретации художественного текста, корнями уходящей в далекое прошлое, могут служить театральная постановка (известная со времен античности), иллюстрация, создание кинофильма, музыкального произведения, а также рекламы, компьютерной игры, театрализованных экскурсий и праздников, разработка иммерсивных и партисипаторных практик и т. д.⁴ Иначе говоря, интерпретация – это вольный перевод с одного образного языка на другой. Музей литературного произведения интерпретирует художественный текст через визуализацию заложенных в нем образов, композиционных и стилистических особенностей, переводя их из области воображаемого в область зримого. Для достижения этой цели может быть использован сюжетно-образный метод построения экспозиции, предполагающий использование музейных натюрмортов, подлинных и типологических предметов, световых, шумовых эффектов, изменение геометрии пространства. Попытку моделирования литературного музея, отвечающего требованиям текстоцентричности, предлагается сделать на основе романа В. Набокова «Дар», многими критиками признающего вершиной русскоязычного периода творчества писателя.

В предисловии к английскому изданию «Дара» Набоков пишет, что героиня романа не Зина, а русская литература⁵. Действительно, внушительная часть книги представляет собой интертекст, отсылающий читателя то к пушкинской, то к Некрасовской строфе, то к гоголевской манере обращаться к читателю. Набоков часто вплетает в текст цитаты из текстов знаменитых писателей, иногда перефразируя их, изменяя контекст. Так, во второй главе встречаем незакавыченную цитату из «Капитанской дочки» с заменой «я» на «он»: «Он находился в том состоянии чувств и души, когда сущность, уступая мечтаньям, сливается с ними в неясных видениях первосонья»; в третьей главе Федор Константинович шутит в разговоре с Зиной: «Ужин ребенку и гробик отцу», – что является искаженной цитатой из стихотворения Некрасова; внутренний монолог умирающего Александра Яковлевича из пятой главы соединяет в себе рваный синтаксис потока сознания Анны Карениной перед самоубийством и тему, напоминающую о «Смерти Ивана Ильича»; в заключительных эпизодах с Зиной и ее уезжающими родителями встречаются чеховские детали и реплики вроде «дамы ... с глазастой дрожащей собачкой под мышкой». И это лишь несколько примеров того, как «Дар» вплетает в себя русскую литературу всей предыдущей эпохи⁶. Такая интертекстуальность – основная особенность романа, которую музейная экспозиция несомненно должна отразить. Однако показ интертекста в музее представляется задачей еще более трудной, чем показ текста.

Возможным решением является выбор местоположения музея. Наверное, не стоит поддаваться искушению «поселить» героя по одному из его берлинских адресов, обозначенных в книге (хотя такой вариант вполне успешно реализован, например, в Музее Шерлока Холмса в Лондоне). Зданий, построенных специально для литературного музея, в мире почти нет. Те из них, которые все же существуют, становятся своеобразной метафорой образа мысли писателя. В случае с Набоковым уместно было бы сконструировать здание, которое отражало бы поэтику романа, извилистость и мерцание набоковской прозы, сложный ее узор, но для «Дара» куда более важно показать включение текста в контекст русской литературы, поэтому логично было бы сделать музей частью какой-либо библиотеки или научно-исследовательского института, изучающего литературу. Вопрос интеграции музея и библиотеки рассматривался многими исследователями за последние десятилетия (М. Д. Афанасьевым⁷, Е. Б. Виноградовой⁸ и др.) и некоторыми из них был оценен как «путь перспективного развития библиотек»⁹.

Кроме того, показ интертекста возможен за счет оборудования залов музея проекторами, назначение которых в создании ощущения присутствия в музее, как и в тексте романа, русских писателей. Внезапно возникающие и также внезапно исчезающие на стенах изображения авторов, как будто бы случайно проходящих мимо, должны воссоздать у посетителя то впечатление, которое возникает при прочтении «Дара», когда в набоковском тексте неожиданно «мелькает» текст пушкинский.

В предисловии к английскому изданию Набоков отмечает, что первая глава посвящена стихам Федора Константиновича Годунова-Чердынцева, во второй он опи-

сывает зоологические изыскания отца, стержень третьей главы – стихотворение, посвященное Зине Мерц, четвертая целиком представляет книгу Годунова-Чердынцева «Жизнь Чернышевского», в пятой главе намечается образ книги, которую Федор мечтает когда-нибудь написать, т. е. самого «Дара». Интересно, что описание всех глав дано с точки зрения литературного развития героя, а не с точки зрения его внешней жизни. Следовательно, музейная экспозиция должна отражать метаморфозы, происходящие в творческом пути героя. Иначе говоря, в музее должны быть залы, посвященные Годунову-Чердынцеву-поэту, критику и начинающему прозаику, пишущему новеллу о Яше Чернышевском, биографу отца, исследователя-лепидоптеролога, автору «Жизни Чернышевского».

Опыт уже существующих литературных музеев (литературной экспозиции музея А. Блока в Санкт-Петербурге, выставки, посвященной В. Ерофееву в Государственном Литературном музее в Москве) показывает, что текст, многократно увеличенный, со специально подобранным шрифтом, цветом, специфически размещенный в экспозиции, может выступать как самостоятельный визуальный объект. Зал, посвященный Федору-поэту, предлагается наполнить текстами его стихов, представленными в первой главе – Федор Константинович перечитывает собственные сочинения, поэтому экспозиция должна призвать посетителя к тому же.

Зал, посвященный новелле о Яше Чернышевском, должен раскрывать образ самого Яши – молодого поэта, имевшего двух друзей – Олю и Рудольфа, отношения с которыми он характеризовал как «треугольник, вписанный в круг»¹⁰, где круг – нормальная, ясная дружба, а треугольник образует ту связь, где Яша влюблен в душу Рудольфа, Рудольф влюблен в Олю, а Оля – в Яшу. Изменение геометрии пространства зала, предполагаемое образно-сюжетным методом проектирования, здесь должно визуализировать сложность отношений между героями. Использование музейных натюрмортов, представляющих собой целостную предметную композицию, рисующую портрет героя или воплощающую ауру события, также является одним из механизмов визуализации¹¹. Композицию, раскрывающую образ Яши Чернышевского, могли бы составить «тетради, полные ритмических ходов – треугольников и трапеций»¹² (Яша занимался стихосложением по системе Андрея Белого), книга Шпенглера «Закат Европы», прочитав которую Яша «был как чаду»¹³, галстук из магазина «Джокей клуб» (такой магазин действительно существовал в Петербурге¹⁴), револьвер, из которого Яша совершил самоубийство, и вырезка из газеты «Руль» 1928 г., статья из которой, вероятно, легла в основу незавершенного трюнного самоубийства в романе¹⁵.

Визуальные образы второй главы романа тесно связаны с отцом Федора Константиновича, давно пропавшим без вести исследователем Центральной Азии, биографию которого герой пытается написать. Интересно, что мотив смерти отца автобиографичен – отец В. В. Набокова тоже погиб. Федор тяжело переживает потерю близкого человека – в пятой главе ему снится сон, что отец вернулся. Воплотить образ отца-призрака можно с помощью технологий дополненной реальности: наведя экран телефона на специальные значки, расположенные в экспозиции, посетитель бы видел перед собой изображение отца Набокова или их совместные фотографии. Использование AR-технологий в музейном пространстве в настоящее время является одной из перспективных интерактивных форм взаимодействия с посетителем. Кроме того, в главе упоминается большое количество бабочек – предмета исследования Константина Кирилловича. Названные в романе бабочки также могли бы составить часть экспозиции. Для погружения посетителя в атмосферу путешествий по Центральной Азии в музее может быть представлен видео-арт, демонстрирующий пейзажи Тибета, Тянь-Шаня, Лоб-Норда, Галиции и т. д.

Последний из перечисленных залов, посвященный написанию Федором «Жизни Чернышевского», должен способствовать созданию атмосферы творческого акта вообще. Работа над четвертой главой, Набоков опирался на большой круг документальных источников: дневники и письма Чернышевского, две биографии, написанные Ю. М. Стекловым, мемуары А. Ф. Раева, А. И. Розанова, воспоминания И. У. Палимпсестова и др. Автор с большой тщательностью подходил к материалу: глава во многом представляет собой коллаж или монтаж из цитат и перифраз. Необходимо отразить объем переработанных писателем источников в экспозиции, разместив во всю высоту стен зала копии писем, дневниковых записей и прочих документов. В центре экспозиции важно

поставить рабочий стол писателя, на котором в характерном для творческого порыва беспорядке разбросаны перо, исписанные листы, «холмик окурков в пепельнице»¹⁶, раскрытые книги с пеплом между страниц (в пятой главе Кончеев говорит Годунову-Чердынцеву, что, перелистывая экземпляр полного собрания Чернышевского, нашел между страницами его пепел). Кроме того в зале должно быть «мутно от табачного дыма»¹⁷. Использование собственно табачного дыма в музее противоречило бы технике безопасности, поэтому его следует заменить дымом сценическим в сочетании с распротраняемым ароматом табака. Использование ольфакторного компонента довольно популярная тенденция в современном музее. Так, музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме в 2022 г. реализовал проект «Акварель. Красный. Пепел» – цикл экскурсий с парфюмерными композициями, специально разработанными для музейного пространства. Помимо этого, в первой главе Федор сравнивает поиск нужных слов при написании стихов со вспышкой: «Благодарю тебя, Россия, за чистый и... второе прилагательное я не успел разглядеть при вспышке – а жаль»¹⁸. В этой же главе процесс написания стихов называется «вслушиванием»: «Это был разговор с тысячью собеседников, из которых лишь один настоящий, и этого настоящего надо было ловить и не упускать из слуха»¹⁹. Следовательно, в зале, посвященном творческому акту, может предполагаться использование световых и звуковых эффектов – вспышек света, контрастирующих с общим затемнением зала, в сочетании с доносящимся из динамиков неясным бормотанием.

Наряду с отображением образных систем и стилистических особенностей художественного текста литературный музей не должен игнорировать такую форму существования этого текста, как книга. Книга – всегда многоуровневый источник: на уровне духовном она воспринимается как текст, на уровне материальном – как вещь. В случае с «Даром» музей может экспонировать выпуски № 63–67 журнала «Современные записки» с первой публикацией 1–3 и 5 глав романа (четвертая глава, посвященная Чернышевскому, в первом издании была пропущена); первое полное издание «Дара» в 1952 г. в нью-йоркском издательстве имени Чехова; сохранившиеся рукописи и машинописи частей романа; вырезки из «Современных записок» с чернильными правками Набокова (правки вносились при подготовке к печати «Дара» в «Издательстве имени Чехова»); тетрадь с черновыми набросками и заметками к неосуществленному продолжению «Дара»; самиздат романа и современные издания.

Интерпретируя художественный текст, для наиболее полного раскрытия смыслов и точного восприятия образов литературному музею важно поместить его в исторический контекст. Большая часть «Дара» написана Набоковым в 1935–1937 гг. в Берлине о жизни в Берлине русского писателя-эмигранта в 1920-е, каким и сам был Набоков. В романе точно переданы реалии берлинской жизни: купание на озере в Груневальдском лесу, переезды первого числа, проблемы с поиском квартир, которые снимаются без мебели, культ ключа и вечный страх его потерять, иначе придется менять ключи всему дому (в первой главе Набоков пишет о «гнете цепи, привязывающей берлинца к дверному замку»²⁰). Также в книге описана литературная жизнь Берлина – по мнению А. А. Долинина, писатели и критики, упомянутые в романе, имеют прототипов²¹: Кончеев – Ходасевич, Буш – Илья Британ, Анна Аптекарь – Анна Ахматова, Мортус – Адамович, Линев – Петр Пильский, а под васильевской «Газетой», подразумевается берлинская ежедневная газета «Руль», основанная И. В. Гессеном, А. И. Каминкой и В. Д. Набоковым в 1920 г. Описанный в третьей главе романа книжный магазин, в котором Федор приобретает журнал «8x8», натолкнувший его на мысль о написании биографии Чернышевского, своим расположением соответствует реальному русскому книжному магазину в Берлине «Des Westens». Художественное оформление зала, формирующего исторический контекст создания романа, должно подчеркнуть вынужденность положения эмигранта, отразить положение человека, оказавшегося в определенных обстоятельствах недобровольно, когда тюрьмой становятся даже самые благоприятные условия. Следовательно, материалы в зале можно расположить на решетках, а на решетках на потолок разместить ключи – предмет, символически проходящий не через один роман Набокова.

Размещение залов призвано отразить композицию романа, которую во многом можно назвать кольцевой: сборник стихов Годунова-Чердынцева начинается стихотворением о «Потерянном Мяче», а завершается стихотворением «О Мяче Найденном», в предисловии к английскому изданию Набоков пишет, что четвертая глава, книга Фе-

дора о Чернышевском представляет собой «спираль внутри сонета»²², в начале романа у Федора нет ключей от новой съемной квартиры, в конце книги Зина и Федор также подходят к дому без ключей. Следовательно, шесть залов музея с постоянной экспозицией и зал для выставок и музейных программ целесообразно объединить по кругу.

Литературное наследие писателя заключено, прежде всего, в смысловом и образном наполнении его текстов, следовательно, экспозиция литературного музея должна строиться вокруг них. Посещение экспозиции, основанной на интерпретации и визуализации художественного текста, формирует у посетителя альтернативный опыт на двух уровнях: литературном и музейном. Альтернативный литературный опыт предполагает контакт с художественным текстом не через чтение, а через рецепцию его визуальных образов, вызывающих внутренние переживания за счет эмоциональной связи, возникшей при чтении текста. Альтернативность музейного опыта заключена во взаимодействии, в основном, с типовыми предметами, ценность которых состоит в том, что они являются элементами, создающими атмосферу художественного текста и отображающими его феноменологические особенности. Однако часть предметов, включенных в подобную экспозицию, нельзя отнести к категории типовых. Документальные источники, рукописи, первые издания романа формируют предметный базис коллекции, позволяющий называть ее музейной.

Примечания

¹ Майоров А. В., Климов Л. А. Литературные музеи – хранители нематериального культурного наследия // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2011. № 4. С. 181.

² Мастеница Е. Н. Литературный музей в контексте визуальной культуры / Е. Н. Мастеница // Литературные музеи в контексте истории и культуры : Всероссийская научная конференция под эгидой Ассоциации литературных музеев Союза музеев России, Москва, 02–03 июня 2018 года. – Москва: Литературный музей, 2019. С. 46.

³ Климов Л. А. Воображение как припоминание: феномен прошлого в литературном музее / Л. А. Климов // Вопросы музеологии. 2010. № 1. С. 17.

⁴ Мастеница Е. Н. Интерпретация литературного текста в пространстве музея / Е. Н. Мастеница // Вестник СПбГИК. 2021. № 3 (48). С. 39.

⁵ Набоков В. Дар : роман / В. Набоков. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 413.

⁶ Долинин А. А. Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар» М.: Новое издательство, 2019. С. 565.

⁷ Афанасьев, М. Д. Мал золотник, да дорог. «Гибриды» или «новые виды»? / М. Д. Афанасьев // Библиотечное дело. – 2007. – № 18. С. 7–8.

⁸ Виноградова, Е. В. Мемориальные функции библиотек : научно-методическое пособие / Е. В. Виноградова. – Москва : Либерия-Бибинформ, 2009. – С. 44–63.

⁹ Андреева И. В. Визуализация литературного произведения средствами музейной экспозиции / И. В. Андреева // От Года литературы – к веку чтения: коллективная монография. Москва: Межрегиональный центр библиотечного сотрудничества, 2016. С. 274.

¹⁰ Набоков В. Дар. С. 49.

¹¹ Андреева И. В. Указ. соч. С. 252.

¹² Набоков В. Дар. С. 45.

¹³ Там же.

¹⁴ Долинин А. А. Указ. соч. С. 105.

¹⁵ Там же. С. 106–107.

¹⁶ Набоков В. Дар. С. 141.

¹⁷ Там же. С. 232.

¹⁸ Там же. С. 35.

¹⁹ Там же. С. 64.

²⁰ Там же. С. 35.

²¹ Долинин А. А. Указ. соч. С. 129, 133, 521, 131, 248.

²² Набоков В. Дар. С. 413.

Д. В. Гладкая

Репрезентация разъединенных коллекций С. И. Щукина и братьев Морозовых

Генезис и судьба коллекций всегда являлись одними из важнейших вопросов исторической музеологии. Однако изучение феномена «разбитой» по разным собраниям коллекции представляет из себя немалый интерес. Выявление причин объединения собраний на временных экспозиционных проектах является целью данной работы. Новизна исследования составляет рассмотрение воссоединения коллекций С. И. Щукина и братьев Морозовых на экспозиционных проектах, проводимых в последние годы в Москве, Санкт-Петербурге и Париже.

Ключевые слова: коллекция, репрезентация, экспозиционно-выставочные практики, С. И. Щукин, братья Морозовы, Государственный Эрмитаж, ГМИИ им. А. С. Пушкина

Daria V. Gladkaya

Representation of the divided collections of S. I. Shchukin and Morozov brothers

Genesis and the fate of the collections have always been among the most important issues of historical museology. However, the study of the phenomenon of «broken down» in different collections is of considerable interest. Identification of reasons for uniting assemblies on temporary exposition projects is the goal of this work. The novelty of the study is the consideration of the reunion of the collections of S. I. Shchukin and the Morozov brothers at the exposition projects held in recent years in Moscow, Saint Petersburg and Paris.

Keywords: collection, representative, exposition and exhibition practices, Sergei Shchukin, Morozov brothers, The State Hermitage Museum, The Pushkin State Museum of Fine Arts

В современной выставочной практике в последние годы отчетливо видна тенденция поиска новых ракурсов в демонстрации значения личности для той или иной исторической эпохи. В частности, наблюдается интерес к феномену коллекционирования и собирателям как важным фигурам культурно-исторического процесса¹. В этой связи мы говорим в том числе и об экспериментах с формами показа, архитектурными решениями, кураторским взглядом на проблему. Коллекции С. И. Щукина и братьев Морозовых являются одними из самых значительных художественных собраний в мире и находятся в двух крупнейших музеях России – Государственном Эрмитаже и Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (ГМИИ). Мы привыкли видеть их как незыблемые части коллекций данных музеев. Более того, некоторые приобретенные когда-то коллекционерами шедевры и вовсе сейчас являются визитными карточками Эрмитажа и Пушкинского. Данные вещи привлекают аудиторию в музеи, представляют огромный искусствоведческий интерес. Однако на сегодняшний день мы видим проекты, не ограниченные словом «искусствоведческий». Специалисты в музеях все чаще стали смещать ракурс на личность, принцип собирательства, эстетические вкусы и исторический контекст.

Проведя анализ выставок, прошедших в Москве, Санкт-Петербурге и Париже, можно будет проследить на какие именно аспекты в репрезентации образов коллекционеров и их эпохи обращают внимание организаторы. Но прежде, чем рассматривать объединение собраний в рамках выставочных проектов, необходимо осветить историю их становления и развития. В период с конца XIX до начала XX в. в России процветало частное собирательство. Важную роль в этом процессе играла активно развивающаяся буржуазия – в частности в Москве. Именно здесь в начале XX в. находились особенно смелые собиратели, решившиеся исследовать и покупать непривычные для того времени и местной публики западные произведения живописи. Ими были члены двух предпринимательских семей – Щукиных и Морозовых².

В московском искусствоведческом кругу было двое выдающихся любителей искусства – Сергей Иванович Щукин и Иван Абрамович Морозов – которые занимали исключительное

место в коллекционировании современного французского искусства. Их роль была особенно значимой, поскольку в России тогда не существовало частных галерей, продвигающих современное искусство, в том числе зарубежное.³

Важно понимать, что на тот момент в стране не было ни одного музея, который бы смело выставлял современную радикальную живопись. Открытый в 1905 г. личный музей Петра Щукина был чуть ли не единственным местом, где публика могла увидеть работы импрессионистов. А с 1909 года данную просветительскую миссию взяла на себя и публичная коллекция Сергея Щукина⁴. В выходные дни люди могли посетить музей и даже получить экскурсию от самого Сергея Ивановича. Свидетели оставили впечатляющие описания таких прогулок в своих мемуарах.

Изначально коллекции Щукина и Морозовых существовали независимо друг от друга и не требовали объединения, так как были самостоятельными собраниями и отражали индивидуальные предпочтения коллекционеров. Однако за год до начала Первой мировой войны границы закрыли, и деятельность собирателей оказалась приостановлена, так как покупку произведений было просто негде осуществлять. В 1918 г. обе коллекции были национализированы⁵.

Щукин и Морозов провели некоторое время в Советской России, однако в конечном итоге оба купца были вынуждены покинуть страну. До 1921 года обе коллекции существовали в отдельных музеях: щукинский музей получил название «Первый музей новой западной живописи», а музей Морозова – «Второй музей новой западной живописи». Затем они были объединены в один музей, но не в одном здании. А когда Реввоенсовету понадобился особняк Щукина, здание было изъято, а коллекция перевезена в дом Морозова, где были выставлены произведения обоих коллекционеров. В таком виде музей просуществовал вплоть до начала Великой Отечественной войны. В 1920-е и 1930-е гг. началась реструктуризация музеев, включавшая изменения в общей концепции – новая столица нуждалась в музее, который представлял бы первоклассное искусство. В музее изящных искусств, который изначально был музеем копий и слепков, начали показывать подлинники, в коллекцию были добавлены картины западных мастеров из собрания С. М. Третьякова и Румянцевского музея. В это же время происходило распределение произведений между Москвой и Ленинградом, в том числе принадлежащих Щукину и Морозову.

Во время Великой Отечественной войны все работы находились в эвакуации в Новосибирске, однако после ее завершения музей решили закрыть, а коллекцию разделить по музеям. Изначально Москве дали право выбрать себе вещи, а оставшуюся часть передали бы провинциальным учреждениям, по одному или два произведения в каждый. Однако тогда бы мы никогда не узнали об эрмитажной коллекции французского искусства.

Тогдашний директор Эрмитажа Михаил Орбели и его жена Евгения Изоргина, которая была экспертом в искусстве данного периода, сыграли важную роль в сохранении коллекций. Орбели и Изоргина убедили комиссию принять все произведения, которые Москва откажется брать. В будущем подвиг Орбели негативно повлияет на его жизнь и карьеру, однако благодаря ему коллекции не были расформированы по провинциальным музеям, где на тот момент не было подходящих условий хранения.

В 1948 г. коллекции С. И. Щукина и братьев Морозовых были разделены между Государственным Эрмитажем и ГМИИ им. А. С. Пушкина. Однако парижская выставка в Fondation Louis Vuitton в 2016 г. стала отправной точкой цикла экспозиций, которые дали возможность увидеть собрания каждого из коллекционеров в том виде, в котором они существовали в начале XX в. В данной связи необходимо провести рассмотрение данных выставок и осмыслить значимость воссоединения коллекций, изложения биографий и воссоздания жилых интерьеров, в которых эти произведения ранее находились. В первую очередь, одной из причин объединения собраний на выставках стал показ личности коллекционера. То, что за каждой коллекцией скрывается ее создатель – очевидно. Однако, как разглядеть и более того показать в выставочном проекте это авторство, индивидуальность собирателя?⁶

Выставка «Щукин. Биография коллекции» в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в 2019 г. рассказала историю формирования собрания через личность самого Сергея Ивановича, семейную биографию и историко-культурный контекст. История Щукина и его коллекции начинается с семьи – трех братьев-коллекционеров, каждому из которых посвящен отдельный зал. ГМИИ поставил перед собой следующую первоочередную задачу – показать главное, что было в судьбах коллекционеров и их собраниях.⁷

Братья Щукины, как известно, были текстильными магнатами, поэтому мотивы ситца того времени использованы в оформлении выставки. В каждом зале, помимо произведений искусства, располагаются витрины, своей формой напоминающие киоты. В них на фонах из набивных ситцев представлены документы из архива музея, фотографии, письма, которые говорят о жизни братьев⁸.

В том же ГМИИ, но уже выставку «Брат Иван. Коллекция Михаила и Ивана Морозовых», прошедшую в 2022 г., можно поделить на два четко структурированных раздела: коллекцию довольно рано умершего Михаила и собрание Ивана Морозова (старший, рано ушел, о нем ранее не рассказывали, экспериментатор, микс русского и французского, передано на экспозиции), который продолжил коллекционерский путь старшего брата. Каждый из персональных блоков повествует о произведениях в порядке их приобретения. Переписки, публикации, каталоги выставок и чеки от приобретения картин подробно документируют экспозицию.

Также объединение коллекций позволило осмыслить каждое собрание как самостоятельную единицу, как личное высказывание его владельца. И здесь важно отметить не просто изложение биографии посредством предметов, но и показ эстетических вкусов собирателей: их пристрастий в искусстве, цветовых и стилистических предпочтений.

На выставке Щукина в Москве за биографической частью следует раздел, повествующий об увлечениях самого коллекционера сначала импрессионистами, потом Сезанном, затем Гогеном и, наконец, Матиссом, Дереном и Пикассо. Поэтому, продвигаясь зал за залом, посетитель словно изучает не столько историю искусства французской живописи, сколько развитие коллекционерского вкуса Сергея Ивановича.⁹ Говоря об эстетических вкусах Щукина, нужно сказать, что несмотря на то, что интерьерные залы его особняка были выдержаны в пышном наполеоновском стиле, он пренебрежительно вешал полотна поверх искусной лепнины и дорогих зеркал, а все потому, что больше всего его интересуют цветочные и тональные решения, проявляющиеся при компоновке произведений. В доме коллекционера развернулся ансамбль, который составляли старинная мебель, гербы, ковры и самое современное и модное искусство того времени¹⁰. Именно поэтому организаторы выставки в Эрмитаже старались максимально близко передать цветочное сочетание, которого так добивались собиратель и сам Матисс, приглашенный Щукиным в Россию (Матисс правил присланные фото развески, выбирали размеры). И, хотя из-за того, что повторить шпалерную развеску, как это было реализовано в оригинальном варианте, специалистам не удалось, экспозиция сохраняет тон, заданный коллекционером¹¹.

Говоря о Морозовых, нужно упомянуть воссоздание в Главном штабе Эрмитажа музыкальной гостиной Ивана Морозова, украшенной циклом панно Мориса Дени. Важным здесь стало рассказать не о сюжетах, которые иллюстрировал Дени как мастер, а передать то, в каких оттенках видел мир Иван Морозов. Ведь если Щукин – это яркий, авангардный Матисс, то Морозовы – это пастельные тона работ Врубеля и Дени. Несмотря на то, что от аутентичного вида (который нам известен благодаря фотографии) эрмитажную реконструкцию отличает отсутствие скульптуры Майоля, общий вид интерьера представляет из себя гармоничный ансамбль, погружающий посетителя в московский дом коллекционера¹².

И наконец, экспонирование предметов из разных музеев позволило создать новые образы, провести интересные сравнения и поднять важные для искусства темы. К примеру, на выставке «Шедевры нового искусства. Коллекция Сергея Щукина» в Fondation Louis Vuitton в 2016 г. ключевые залы выставки («Розовая гостиная» с Матиссом, «Кабинет Пикассо», «Большой иконостас», представляющий работы Гогена и Ван Гога) чередовались с небольшими тематическими блоками, представляющими жанры пейзажа и портрета.

Куратор «окунает» зрителя то в систематический показ, дидактично акцентируя внимание на поступательном развитии искусства того или иного жанра, то освещает фигуру художника, являющегося знаковым для общемировой культуры. Таким образом, экспозиция показывает, что ровно как жанры и направления искусства перемежаются между собой из зала в зал, так и сама эпоха рубежа XIX–XX вв., в принципе, отличается особой энергией, динамикой.

Еще одной коннотацией выставки стала тема преемственности искусства. Открывшаяся для посетителей в 1911 г. собрание Сергея Ивановича стала источником вдохновения для современных ему русских мастеров. Поэтому помимо щукинской коллекции на экспозиции были представлены работы и русского авангарда в том числе.

Организаторы разместили французских и русских художников друг рядом с другом так, что в залах Fondation Louis Vuitton родился диалог Малевича с Матиссом, Татлина с Пикассо и Браком. «Черный квадрат» Малевича, «Зеленая полоса» Ольги Розановой и работы Родченко разместились в зале, по своему виду напоминающем часовню. Здесь беспредметное искусство русского авангарда окончательно отделяется от французского и утверждает свою дальнейшую самостоятельность. Таким образом, куратор словно разрешает вечный спор о второстепенности искусства русских мастеров на мировой арене¹³. Одним из самых удачных приемов на выставке Морозовых в Москве стало сопоставление натюрморта Анри Матисса «Фрукты и бронза» с портретом младшего Морозова, созданным Серовым, где позади коллекционера виднеется приобретенное им полотно великого французского мастера¹⁴. Неожиданное соседство предметов из разных музеев (натюрморт из ГМИИ и портрет из Третьяковской галереи) обострило восприятие зрителя и поспособствовало изменению утвержденного представления об этих ранее неоднократно увиденных вещах.

Реконструируя особняк Сергея Ивановича Щукина и музыкальный салон Ивана Абрамовича Морозова, кураторы использовали метод реинакмента, заключающийся в воссоздании исторического интерьера, основываясь на его фотофиксации. Выставочный дизайн, в свое время, так же стал определенным инструментом, отражающим архитектурные и стилевые особенности той эпохи (как это было реализовано в выставке Щукина в Париже и эрмитажной экспозиции собрания Морозова). А нейтральное дизайнерское решение залов выставки «Брат Иван» стало «белым холстом» для размышлений на тему того, каким мог бы быть музей Ивана Абрамовича.

Подводя итоги, нужно сказать, что важность цикла данных выставок состояла в том, чтобы максимально исчерпывающе показать, как много коннотаций можно поднять из, казалось бы, одного и того же материала. Коллекция каждого из собирателей представлялась перед зрителями трижды, и каждый новый проект по-новому говорил о биографии владельца, о его коллекционерских вкусах, об эпохе в целом. Щукин и Морозовы жили в одно время, принадлежали одному и тому же купеческому сословию, интересовались одними и теми же художниками. Однако именно благодаря экспозиционным решениям кураторам удалось представить наследие собирателей таким разным по энергетике и эстетическим воззрениям.

Примечания

¹ Боровский А. Д. Коллекция Как эмпатия // Параллельные вселенные. От абстракции к артефакту. Санкт-Петербург: Palace Editions Europe, 2023. С. 24.

² Павлова М. А. Частное коллекционирование в России XVIII – начала XX века (историко-культурный аспект) // Вестник КГУ. 2017. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chastnoe-kollektsionirovanie-v-rossii-xviii-nachala-xx-veka-istoriko-kulturnyy-aspekt> (дата обращения: 23.06.2023).

³ Там же.

⁴ Рождение современного искусства: выбор Сергея Щукина. Санкт-Петербург: Эрмитаж, 2022. С. 27.

⁵ Доронченков И. А. Как Щукин и Морозов собирали французскую живопись // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/courses/52/5> (дата обращения: 23.06.2023).

⁶ Боровский А. Д. Коллекция Как эмпатия. С. 24.

⁷ Янкина С. Марина Лошак: «Выставка Щукиных устроена по канонам классического романа» // The Art Newspaper Russia. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/7234/> (дата обращения: 26.12.2022).

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Рождение современного искусства: выбор Сергея Щукина. С. 31.

¹¹ Орлова М. В. Коллекция Щукина в Louis Vuitton // The Art Newspaper Russia. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/3597/> (дата обращения: 26.12.2022).

¹² Генералова А. «Девочка на шаре» Пикассо и воссозданная музыкальная гостиная: как выглядит выставка «Братья Морозовы» // Собака.ru. URL: <https://www.sobaka.ru/entertainment/art/92434> (дата обращения: 26.12.2022).

¹³ Орлова М. В. Коллекция Щукина в Louis Vuitton // The Art Newspaper Russia. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/3597/> (дата обращения: 26.12.2022).

¹⁴ Кабанова О. От перемены мест картин их восприятие меняется // The Art Newspaper Russia. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220802-zmha/> (дата обращения: 26.12.2022).

А. И. Баранова

Специфика проектирования комплексных экскурсий с включением музейной экспозиции

Комплексным называют тип экскурсий по месту проведения, который сочетает в себе характеристики различных типов: городской экскурсии, музейной, трассовой и других. Специфика проектирования комплексных экскурсий влияет на отбор объектов показа, построение маршрута, выбор методических приемов. Наиболее значимой проблемой комплексных экскурсий является сохранение концептуальной целостности.

Ключевые слова: комплексная экскурсия, проектирование экскурсий, экскурсионный маршрут, методические приемы

Aleksandra I. Baranova

The specifics of the planning of combination guided tours with the inclusion of a museum exposition

A combination guided tour is a type of excursion that combines the characteristics of various types: city tours, museum tours, en-route bus tours, and others. The specifics of planning of combination guided tour affects the selection of excursion sites, the construction of the route, the choice of methodological techniques. The most important problem of combination guided tours is the maintenance of conceptual integrity.

Keywords: Combination guided tour, tour planning, excursion route, methodological techniques

В экскурсионном деле на современном этапе существует целый ряд классификаций экскурсий, каждая из которых использует различные критерии для разделения. Выбор классификации зависит от поставленных задач, но в целом любая из них способствует повышению уровня организации экскурсионной деятельности. Группа экскурсий, которые называются «комплексными», выделяется как один из типов экскурсий, классифицируемых по месту проведения¹. К комплексным относят экскурсии, которые сочетают в себе элементы других типов: городских, загородных, производственных, музейных. Проектирование комплексных экскурсий обладает собственной спецификой. В тексте статьи комплексные экскурсии рассматриваются на примере маршрутов, разработанных литературно-мемориальным музеем Анны Ахматовой в Фонтанном доме, поскольку они позволяют проиллюстрировать различные аспекты предмета исследования.

Преимуществом комплексных экскурсий становится разнообразие визуального ряда объектов показа и более широкие возможности для раскрытия темы. В основе экскурсионного метода лежат наглядность, предметность, вещественная доказательность и обязательное сочетание показа объектов с рассказом о них. Первенство экскурсионного показа позволяет участникам экскурсии активнее самостоятельно включаться в процесс познания, размышлять над увиденным и выстраивать цепочки причинно-следственных связей. Это значит, что в экскурсионной методике традиционно показ преобладает над рассказом, а выбор комплексной формы способствует повышению наглядности экскурсии. Комплексный характер позволяет расширить и углубить информационный потенциал экскурсии и сформировать у группы экскурсантов наиболее полное понимание основной идеи, заложенной в ней.

При разработке подобных маршрутов недостаточно сочетать методические и организационные особенности, применимые для отдельных экскурсионных типов. Важной характеристикой экскурсии является тематическая и концептуальная целостность, и при работе над комплексной экскурсией выдержать и сохранить эту целостность – одна из первостепенных задач.

Комплексная экскурсия характеризуется наличием запланированного маршрута, который включает в себя различные места проведения² (город, трассу, музейную экспозицию или др.) Составных частей может быть две или более. Тематически части маршру-

та и выбранные объекты показа должны быть связаны между собой и не превращаться в несколько отдельных друг от друга фрагментов.

На начальном этапе проектирования экскурсии формулируются ее цели и задачи. Как правило, цель комплексной экскурсии либо объемная, – предполагает знакомство экскурсантов с длительным историческим периодом или с увеличенным количеством объектов, либо имеет составной характер. Задач в процессе работы над комплексной экскурсией может ставиться больше, чем при проектировании экскурсий других видов. Среди задач, характерных только для комплексной экскурсии, выделяют методическое и организационное обеспечение переходов между составными частями экскурсии.

В комплексной экскурсии «Петербург Ахматовой» городской автобусный маршрут завершается посещением музейной экспозиции в Фонтанном доме³. В ходе экскурсии группа получает представление о сложной судьбе Анны Ахматовой в контексте исторически насыщенной эпохи в истории Санкт-Петербурга – Петрограда – Ленинграда, знакомясь с большим количеством экскурсионных объектов, связанных с разными периодами жизни и творчества поэта. Объемный материал, расположение объектов показа на маршруте и включение в экскурсию визита в музей, который является важной частью для целостного рассказа о биографии Анны Ахматовой, делают обоснованным обращение к комплексной форме экскурсии.

В современном информационном пространстве появляется все больше разнообразных экскурсий. Разрабатываются новые формы экскурсий, активно применяются их комбинации. Большим спросом пользуются городские экскурсии⁴, которые становятся способом знакомства с культурным пространством города. Они обеспечивают динамичный и разносторонний подход к изучению истории и современной жизни в городе, пользуются спросом как у приезжих, так и у местных жителей. Для того, чтобы у участников экскурсии была возможность самостоятельно осмыслить значение памятника в городском пространстве, важно не только конкретизировать факты из прошлого, опираясь на объект показа, но и проанализировать их связь с культурным контекстом.

Тематика городских экскурсий расширяется, становятся все более разнообразными формы взаимодействия с аудиторией, усложняется структура экскурсий⁵. Экскурсия по городу представляет образ местности, раскрывает исторический контекст, выступает источником информации о городской жизни. Развитие экскурсионной среды ведет к тому, что в нее включаются утилитарные, бытовые детали, технические характеристики объектов. Показ в экскурсиях становится более детализированным. Большое количество разнообразных культурных предложений на территории города способствует развитию комплексных экскурсионных маршрутов, поскольку представляет широкий выбор объектов для комбинации.

Одной из наиболее популярных составных частей комплексной экскурсии является посещение музейных экспозиций. Таким образом, комплексная экскурсия может включать в себя музейную экскурсию. Ее характерными чертами являются опора на подлинники из музейной коллекции и проведение внутри музейного пространства. В ходе городской части экскурсии участники могут осматривать объекты показа в контексте их существования, в то время как в музейной экспозиции представлены объекты, изъятые из среды бытования.

При работе над комплексной экскурсией с посещением музейной экспозиции роль городской части не должна сводиться исключительно к предварительной подготовке визита в музей. Суть комплексной экскурсии – в ее сложном составе, в котором компоненты несут равный информационный потенциал. Части экскурсии связаны единым сюжетом, который последовательно раскрывается в городском пространстве и продолжается при посещении музея.

При работе над комплексной экскурсией необходимо помнить, что экскурсионный анализ объектов в городской среде отличается от анализа музейных объектов. Возможности для представления группе музейных экспонатов более широки. При показе городских объектов ограничения накладываются точка обзора, правила дорожного движения, влияющие и условия погоды. В музейном пространстве все способствует тому, чтобы экскурсанты могли внимательно осмотреть экспонаты.

Обращение к комплексной форме является закономерным развитием тенденции к росту разнообразия экскурсий. Посещение музеев и включение иных мероприятий в

сочетании с городскими экскурсиями позволяет расширить представление об архитектуре города, о жизни и быте в нем в различные исторические эпохи.

В связи с ростом актуальности темы комплексных экскурсий, следует выделить характерные черты и специфические особенности проектирования маршрутов этого типа.

В основе экскурсионного маршрута лежат объекты, выбранные для показа в ходе раскрытия темы. Внимание экскурсантов и их вовлечение в экскурсионный процесс зависят от выразительности и разнообразия объектов показа. Зримые образы дополняют рассказ экскурсовода и таким образом информация запоминается полнее. При разработке маршрута следует обращать внимание на точки осмотра, удобство мест для остановки группы, инфраструктурные условия. Маршрут должен подчиняться логике экскурсии, соответствовать тематическому направлению и раскрывать основные вопросы экскурсии по возможности полно. Разнообразие показа, визуальная насыщенность, преобладание выразительных зрительных образов имеют ключевое значение, поэтому маршрут создается с учетом выбранных точек обзора и способов перемещения между ними.

Могут быть выделены три типа экскурсионных маршрутов: хронологический, тематический и тематико-хронологический⁶. Для комплексной экскурсии обычно используется последний, который позволяет вести повествование в соответствии с основной идеей экскурсии и оставляет для экскурсантов возможность сориентироваться в последовательности событий.

В качестве примера комплексного маршрута можно привести экскурсию «Здесь все меня переживает», которая проводится сотрудниками музея Анны Ахматовой в Фонтанном доме⁷. Она начинается в Санкт-Петербурге, включает в себя трассовую экскурсию до поселка Комарово и пешеходную часть с осмотром дачи Анны Ахматовой, а также посещение некрополя. В эту экскурсию не включено посещение музея, но маршрут состоит из различных частей, что влияет на методы подачи материала и организацию работы с группой. Во время трассовой экскурсии информация подается на проезде, у экскурсантов нет возможности внимательно рассмотреть объекты показа, в таком случае рекомендуется дать их более полное описание в тексте рассказа. Маршрут этой экскурсии можно охарактеризовать как тематико-хронологический, поскольку он подчинен основной теме – последние годы в жизни и творчестве Анны Ахматовой и память о ней. При этом в ходе экскурсии идет разговор и о ее прошлом, например, дорога, которая ведет от дачи Анны Ахматовой, сравнивается с аллеями у Царскосельского пруда, воспоминания юности Ахматовой связаны с Царским Селом.

Разработка маршрута, выбор объектов показа, методических приемов и форм организации работы с группой, а также формулировка основной темы и вопросов текста, должны подчиняться логике, соответствовать логическим законам. Последовательный рассказ и построение причинно-следственных связей позволяют экскурсантам подойти к теме с пониманием, не только запомнить услышанное от экскурсовода, но и сделать собственные выводы.

Кроме информационного обеспечения маршрута комплексной экскурсии, имеет значение эмоциональный окрас подачи материала. Специалистами отмечается, что демонстрация личного отношения к рассказу вызывает у аудитории ответный эмоциональный отклик⁸. Вовлечение в ход экскурсии на уровне чувств способствует концентрации внимания и улучшает запоминание информации. Эмоциональная окраска рассказа, акценты при показе объектов тоже являются способами передачи знаний экскурсантам. Влияние на чувственное восприятие, трансляция не только фактов, но и эмоций, переживаний используются в современных экскурсиях все чаще для решения задач в области коммуникации с группой.

При проектировании экскурсии рекомендуется заранее продумать способы установления контакта с экскурсантами, для этого следует прежде всего сформулировать основные идеи, которые будут звучать во вступлении. При работе с комплексной экскурсией полезно объяснить участникам логику построения плана экскурсии и подготовить их к тому, что их ждет составной маршрут. Это позволит им распределить свое внимание и дольше сохранять вовлеченность в экскурсионный процесс. Во вступлении отдельно отмечается цель и значение экскурсии, чтобы позволяет дополнительно сфокусировать экскурсантов на основной теме.

На практике случается, что в ходе комплексной экскурсии, в которую включена музейная экспозиция, у группы меняется экскурсовод. При переходе из города в музей городского гида может сменить музейный сотрудник. Поэтому еще на этапе проектирования экскурсии важно установить профессиональные связи с выбранным музеем, согласовать с ними материал, тематические блоки экскурсии и основные методические приемы, чтобы в будущем у участников экскурсии все равно сложилось целостное представление о мероприятии. Это имеет большое значение для сохранения концептуального единства комплексной экскурсии.

Концептуальная целостность экскурсии характеризуется наличием единого стиля, последовательным соблюдением выбранной тематики. Крупные подтемы должны быть взаимосвязаны между собой, а вопросы внутри подтем – согласованы. Обеспечение логичного изложения экскурсионного материала превращает набор фактов в связное повествование, что позволяет экскурсантам проследить за развитием основной идеи экскурсии и усвоить прослушанный материал.

Основой формирования концептуальной целостности является применение принципов логики. Понимание логических законов и умение их применить при написании экскурсии, а также при ее проведении позволяют подойти к решению целого комплекса задач⁹. Среди них: доказательность, построение убедительных доводов, подтверждение фактов, значимых для раскрытия темы экскурсии; последовательное погружение в исторический контекст путем формирования причинно-следственных связей; формулирование выводов, следующих из каждой подтемы и подводящих итог всей экскурсии; обоснованное, осознанное и мотивированное применение методических приемов; разработка цельной структуры экскурсии, логическая связь между текстом и объектами показа, обеспечение взаимодействия между отдельными подтемами для формирования единого понятия сюжета.

В структуре экскурсии используются специальные конструкции, которые обеспечивают последовательную смену подтем. Эти конструкции называются логическими переходами¹⁰, как правило, каждая подтема завершается логическим переходом. С их помощью строится связный рассказ, в котором темы последовательно раскрываются, представляя единый сюжет. Логический переход используется и для формирования связей между объектами экскурсионного показа. Таким образом, переход становится связующим звеном между зрительными образами и раскрываемыми темами. Внимательная формулировка логических переходов и их продуманное использование обеспечивают концептуальную целостность экскурсии. Именно для сохранения концептуальной целостности комплексной экскурсии при ее проектировании особое внимание требуется уделить переходным моментам. Это касается логических переходов между подтемами, их формулировке в технологической карте и реализации в авторском тексте. Передвижение по маршруту и перемещение из городской среды в музейную экспозицию требуют организационного и методического сопровождения. В такие моменты внимание аудитории снижается, имеет смысл подготовить развернутые логические переходы, часть которых будет звучать при завершении предыдущей подтемы, а продолжение с кратким напоминанием о том, о чем шла речь у прошлого объекта, может быть дано перед началом обсуждения следующего вопроса. Существует ряд способов для формирования и сохранения концептуальной целостности экскурсии. При работе с типом комплексных экскурсий особенно важно продумать методику их применения на начальных этапах проектирования.

Подводя итоги, следует отметить, что основной особенностью комплексных экскурсий является их сложный маршрут, но именно сочетание различных экскурсионных форм и разнообразие объектов показа делают этот тип экскурсий особенно актуальным для современных экскурсантов. Специфика проектирования комплексных экскурсий заключается в построении составного маршрута, учете методических и организационных особенностей и сохранении концептуальной целостности. Действенными способами поддержания концептуальной целостности являются четкая формулировка целей и задач экскурсии, следование законам логики при создании авторского текста и продуманные логические переходы между отдельными подтемами экскурсии. Таким образом, усложненная структура комплексных экскурсий отражается на специфике их проектирования.

Примечания

¹ Линник В. Ю., Елисеева О. В. Сравнительный анализ классификаций экскурсий. С. 143. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sravnitelnyy-analiz-klassifikatsiy-ekskursiy> (дата обращения: 01.02.2023).

² Барабанова Н. А. Практика взаимодействия экскурсоводов при проведении комплексной экскурсии с трассовой составляющей. С. 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/praktika-vzaimodeystviya-ekskursovodov-pri-provedenii-kompleksnoy-ekskursii-s-trassovoy-sostavlyayushchey> (дата обращения: 27.02.2023).

³ Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. «Здесь все меня переживет». URL: <https://www.akhmatova.spb.ru/individual-excursions/tproduct/488987174-113224132891-zdes-vsyo-menya-perezhivet> (дата обращения: 05.03.2023).

⁴ Кедрова И. В. Специфика методики экскурсионной работы и ее совершенствование. С. 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-metodiki-ekskursionnoy-raboty-i-ee-sovshenstvovanie> (дата обращения: 05.03.2023).

⁵ Кожанов К. А. Типология современных городских экскурсий в России. С. 225. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-sovremennyh-gorodskih-ekskursiy-v-rossii> (дата обращения: 04.03.2023).

⁶ Емельянов Б. В. Составление маршрута экскурсии. URL: https://tourlib.net/books_tourism/ekskurs23.htm (дата обращения: 01.03.2023).

⁷ Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. Петербург Ахматовой. URL: <https://www.akhmatova.spb.ru/individual-excursions/tproduct/488987174-857859395221-peterburg-ahmatovoi> (дата обращения: 05.03.2023).

⁸ Кожанов К. А. Содержательные аспекты современной петербургской городской экскурсии. С. 56. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/soderzhatelnye-aspekty-sovremennoy-peterburgskoy-gorodskoy-ekskursii> (дата обращения: 04.03.2023).

⁹ Емельянов Б. В. Логика в экскурсии. URL: https://tourlib.net/books_tourism/ekskurs17.htm (дата обращения: 01.03.2023).

¹⁰ Там же.

И. И. Позняков

**Военно-патриотическое воспитание
в экспозиционно-выставочной и культурно-образовательной
деятельности Военно-медицинского музея**

Автором рассматриваются изменения в культурно-образовательной и экспозиционно-выставочной деятельности Военно-медицинского музея в условиях современной социокультурной ситуации и новых вызовов. На примере нововведений в экспозиционных пространствах, таких проектов, как «Музей блокадной медицины», инсталляция «Полковой медицинский пункт», выставка «Три героини. Три эпохи. Одна судьба», обсуждается возможность расширения подходов в коммуникации между учреждением и музейной аудиторией, а также интерпретации музейных предметов.

Ключевые слова: культурно-образовательная деятельность, Военно-медицинский музей, коммуникация, интерпретация, инсталляция, выставка

Iliia I. Poznyakov

**Military-patriotic education in the exposition, exhibition,
cultural and educational activities of the Military Medical Museum**

The author examines the changes in the cultural, educational, exposition and exhibition activities of the Military Medical Museum in the context of the modern socio-cultural situation and new challenges. On the example of innovations in exhibition spaces, such projects as the «Museum of Blockade Medicine», the installation «Regimental Medical Post», the exhibition «Three Heroines. Three epochs. One destiny», discusses the possibility of expanding new approaches in communication between the institution and the museum audience, as well as the interpretation of museum objects.

Keywords: cultural and educational activities, Military Medical Museum, communication, interpretation, installation, exhibition

Военно-медицинский музей вот уже 80 лет не только хранит более 500 тысяч предметов, посвященных истории становления и развития государственной медицины и военно-медицинской службы, но и выполняет важные задачи просвещения, образования и военно-патриотического воспитания граждан.

Патриотизм является одной из важнейших составляющих общенациональной идеи Российского государства, что было обозначено в Государственной программе «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2016–2020 годы», а затем продленной на срок до 2025 г. Особый акцент в программе для достижения обозначенных целей сделан на систематическую и целенаправленную деятельность органов государственной власти, институтов гражданского общества и семьи по формированию у граждан высокого патриотического сознания, в особенности у подрастающего поколения, на основе инновационных технологий¹. Параллельно, с 2021 г. Министерством просвещения реализуется федеральный проект «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации», который направлен на обеспечение функционирования системы патриотического воспитания граждан Российской Федерации и развитие воспитательной работы в образовательных организациях общего и профессионального образования².

Современные вызовы придали деятельности военно-исторических музеев новое дыхание, актуальность и востребованность. Сегодня как никогда они призваны реализовать свой культурно-образовательный и воспитательный потенциал, формировать историческое мышление. Этому может способствовать использование современных музейных средств коммуникаций и интерпретации исторического наследия. Особую роль военно-исторических музеев в настоящее время выделил президент Российской Федерации Владимир Владимирович Путин. Он подчеркнул, что «система государственной поддержки военно-исторических музеев требует актуализации. Она должна стать более

качественной, стимулировать создание современных, интерактивных пространств, которые обеспечат эмоциональную вовлеченность посетителей в события давно ушедших лет. Особенно это касается молодых людей»³.

Современный посетитель музея, и не только самый молодой, является участником и потребителем информационных и интерактивных технологий в самых разных областях жизнедеятельности, что, в свою очередь, видоизменяет его коммуникативные навыки. Клиповое сознание, способность дискретного восприятия материала (информационного, культурологического, текстового, изобразительного) направлено на более активное восприятие информации в соответствующем формате. На решение поставленных задач направлена деятельность Военно-медицинского музея, чему мы находим подтверждение в новых проектах и программах, интерпретирующих в различных формах историко-культурное и военно-историческое наследия.

Так, на его внутренней территории в 2022 г., в канун Дня полного освобождения Ленинграда от блокады, был открыт «Музей блокадной медицины», созданный при поддержке группы клиник «Мой медицинский центр». Этот раздел экспозиции о подвиге гражданских и военных врачей в период блокады Ленинграда завершил оформление музейно-патриотического комплекса «Медицина Великой Победы».

Идею данного раздела сформулировал директор музея А. А. Будко: «Музей блокадной медицины в Санкт-Петербурге – символ подвига медиков блокадного Ленинграда. Создание Музея – это одно из направлений деятельности по сохранению памяти о защитниках нашего города, медицинских работниках, которые следовали традициям милосердия и человеколюбия, самоотверженности и стойкости. Мы хотим сформировать у наших посетителей, начиная с детского возраста, сопричастность к городу и его великой истории»⁴.

Музей блокадной медицины занимает площадь более 100 кв. м, здесь представлено более 40 экспонатов, экспозиция включает несколько тематических разделов, посвященных работе медико-санитарной службы МПВО, спасению людей от алиментарной дистрофии и авитаминозов, о борьбе в блокадном Ленинграде с эпидемиями и другие. Основу экспозиции составили уникальные материалы, собранные сотрудниками Военно-медицинского музея за десятки лет. Так, после снятия блокады в 1944 г., музей был перебазирован в Ленинград и одним из направлений его деятельности стало аккумулярование так называемого «блокадного» фонда. В это собрание вошли подлинные предметы ленинградского быта, медицинское имущество госпиталей, тысячи писем и документов, уникальные фотографии и альбомы, а также коллекция графики блокадных художников.

Центральную часть раздела занимает инсталляция «В медицинской полуторке», которая состоит из подлинного отреставрированного автомобиля ГАЗ-АА и многофигурной композиции. Именно эта «полуторка», как ее тогда называли, в годы блокады эвакуировала из Ленинграда более 20 тысяч раненых и больных человек. Внутри машины находятся раненый и девушка-санитарка с младенцем на руках. Эта мультимедийная историческая инсталляция в смешанной скульптурной технике *superreality* основана на подлинном рассказе времен блокады. Так, молодая девушка-санитарка сумела спасти сиротевшего младенца, мать которого погибла во время эвакуации из Ленинграда. Нарушая правила и предписания, она забрала ребенка и смогла перевезти по Дороге жизни на Большую землю.

Поверх фигур натянута специальное полотно-сетка, на которую проецируется изображение с проектора, установленного на потолке. Благодаря частичному освещению проектором и сменяющимся картинкам манекены как бы «оживают». Данная инсталляция совмещает традиционные формы музейной театрализации с фигурами и мультимедийный «оживляющий» контент.

Именно документальная история оживляет этот экспонат, и он за счет вызываемых эмоций и чувства доверия к происходящему рождает эффект интерактивного взаимодействия с музейным объектом.

Среди уникальных экспонатов представлен образец донорской крови жителя блокадного Ленинграда, чудом сохранившийся за эти десятилетия благодаря методу консервации, изобретенному специалистами Института переливания крови. Как «в капле отражается море», так этот предмет отражает часть истории подвига ленинградских

врачей и жителей города, которые смогли заготовить и отправить на фронт 144 тысячи литров крови.

Впервые посетители могут увидеть «Атлас важнейших авитаминозов и форм дистрофии». Этот документ был создан капитаном медицинской службы Александрой Распортуевой на основе ее личного опыта работы в госпиталях блокадного времени. Ее наброски, сделанные с медицинской точностью, передают яркую и наглядную картину состояния людей того времени, поскольку сделаны с натуры. Художественная ценность рисунков в данном случае не главная их характеристика, важно другое – они сделаны живым человеком, который пытался зафиксировать ситуации, свидетелем которых он был. Именно поэтому возникает особое доверие к этому материалу, а подобная музейная интерпретация объекта, его содержательный аспект, создает новую коммуникацию с воспринимающим.

Известно, что сохранилось большое количество дневников или их частей, из которых возможно «соткать» историю блокадных дней, одного за другим. В музее представлен единственный в своем роде, сохранившийся в полном объеме дневник медицинской сестры Фаины Прусковой, работавшей в больнице имени Софьи Перовской. В дневнике, который она вела с лета 1941 г. до снятия блокады в 1944 г., описана ее жизнь и работа в блокадном городе.

К дневнику подшиты рисунки ее детей, военного хирурга Бориса и санитарного инструктора Надежды, воевавших на Ленинградском фронте. Этот дневник – достоверный документ эпохи, ярчайшее доказательство совершенного подвига, о котором сам человек не думал, а просто делал свое дело изо дня в день. Безыскусный язык, от руки сделанные таблицы и графики, строчки, выделенные цветными карандашами, страницы, заполненные в разные дни не всегда похожим почерком, из чего становится понятно, что сам автор дневника и болел, и страдал, и был изможден, как все ленинградцы в блокадном городе. Избранные части этого дневника вошли в «Блокадную книгу» Даниила Гранина и Алеся Адамовича. В 2023 г. музеем и партнерами планируется полностью оцифровать дневник и предоставить широкий доступ к нему общественности.

Помимо экспонатов, каждый раздел снабжен подбором «аудиорубки», с помощью которой можно услышать историю о блокадных врачах, очевидцев тех дней. Эти документальные воспоминания, «голоса», звучащие как бы из прошлого, эмоционально окрашивают восприятие всей экспозиции в целом. Посетитель вслушивается в эти аудиоистории, рассказанные «от первого лица», и в итоге начинает воспринимать предметный мир как живой, настоящий, а сама летопись блокады становится ближе, понятней и родней. Недаром девушку-санитарку в «полуторке» уже сами журналисты и горожане назвали «Блокадной Мадонной».

Немногим более чем за год существования «Музей блокадной медицины» посетило более 25 тысяч человек, было проведено свыше 350 экскурсий и 150 занятий для детей⁵. Его аудиторию, помимо многочисленных школьных групп, также составили люди так называемого «серебряного» и «золотого» возрастов, в том числе, и «дети блокады», для которых тема блокады Ленинграда является важной частью истории их собственных семей. Неудивительно, что эти люди стали приносить в музей семейные реликвии – бережно сохраненные вещи, оставшиеся от их родственников-блокадников. Эти люди делились и делятся собственными историями их близких, которые все вместе составляют историю войны и блокады.

Главным принципом, которым руководствовались создатели музея, является принцип подлинности. Как отмечала профессор Наталья Самарина, «Подлинность – решающая предпосылка вживания-вчувствования современного человека в материальные и идеальные реалии ушедшей от нас действительности. Только подлинные остатки ушедших эпох, особенно мемориальные предметы, вызывают эмоциональные реакции: переживание прошедших событий, сопереживание и сочувствие, ощущение живой связи с предками»⁶.

Документальные истории людей вписываются в контекст социальной памяти, личный предмет становится артефактом эпохи, а реальный рассказ обретает эмоциональную художественную силу. В этом, на наш взгляд, заключаются основные приемы коммуникации «Музея блокадной медицины». Все вместе призвано работать на развитие

патриотического чувства, гордости за подвиг медиков-ленинградцев, внесших свой весомый вклад в победу.

Новой практикой для Военно-медицинского музея стало создание инсталляций в экспозициях и привлечение реконструкторов с возможностью прикоснуться к предметам военного быта, повседневной работы медиков в годы Великой Отечественной войны. С января 2023 г. между Военно-медицинским музеем и межрегиональной молодежной общественной военно-патриотической организацией «Красная Звезда» налажено сотрудничество по проведению совместных мероприятий на территории экспозиции музея. В последний день календарной недели, по случаю памятной даты, например, 27 января – дня полного снятия блокады с Ленинграда – в музее военно-медицинской службы Красной армии появляется одно из подразделений организации, а именно военно-исторический клуб «Полковой медицинский пункт»⁷. Они разворачивают небольшую по продолжительности театрализованную сцену по оказанию медицинской помощи на одном из звеньев системы этапной эвакуации с лечением по назначению, чье графическое воплощение также представлено в зале.

В одном из проемов зала появляется команда военно-медицинской службы в подлинных костюмах Великой Отечественной войны, которая несет носилки с манекеном раненого советского бойца. Они проходят и опускают носилки на условное место, сопровождая возгласом о своем прибытии. Затем они передают документы раненого медицинской сестре с кратким пояснением характера ранения и перечнем действий по оказанной медицинской помощи ранее. После чего один из участников обращается к музейной аудитории с пояснением того, что они сейчас увидели, как проходило оказание медицинской помощи в данном пункте, какие средства и инструменты использовались в годы войны и что ждало раненых в будущем. Все действие происходит в обстановке импровизированного медицинского пункта, который является частью экспозиции музея, с оборудованием и оснащением госпиталей того времени. По завершению рассказа участники предлагают зрителям поддержать в руках медицинскую сумку или оружие.

Историческая реконструкция является одной из распространенных форм воссоздания событий прошлого. Особенно часто реконструкторы обращаются к военной истории, поскольку ее события незабываемы и безусловно являются наиболее зрелищными и эффектными для постановки. Исследователи Валерий Гордин и Лев Алушкин, изучая феномен исторической реконструкции, отмечают, что «историко-культурные декорации, одежда и артефакты реконструкторов не только погружают их самих и зрителей в прошлое, но и создают особенный культурный смысл и общественное самосознание. Следует обратить внимание, что историческая реконструкция – наиболее «фиксированная» форма репрезентации прошлого, так как ее участники обычно не интерпретируют общепринятые исторические факты»⁸.

Учитывая окружающую обстановку и наглядность процесса, посетитель невольно становится если не участником, то как будто очевидцем события периода Великой Отечественной войны, тем самым соприкасаясь с историей и проникаясь патриотическим духом.

На фоне продолжающегося Специальной военной операции (СВО) Военно-медицинский музей включился в процесс просвещения населения о ходе ее проведения с точки зрения оказания медицинской помощи как на поле боя, так и в тылу страны.

В настоящий момент в музее реализуется временная выставка «Три героини. Три эпохи. Одна судьба», являющаяся частью цикла музейных программ «Медики-герои». Она посвящена подвигу медицинских сестер и фельдшеров Ивановых на полях сражений. Римма, Елена и Екатерина не являются родственниками – здесь проявляет себя тот факт, что данная фамилия является одной из самых распространенных в России. Недаром герой романа-трилогии Константина Симонова «Живые и мертвые» произносит фразу, которую стала крылатой: «На моей фамилии вся Россия держится. Иванов»⁹. Этим медицинских работников скрепляет не только это обстоятельство, но и выбранный путь. Как отметил директор музея А. А. Будко, «судьба этих прекрасных женщин во многом показательна и по-настоящему восхищает: несмотря на смертельную опасность, они спасали раненых, проявляя высочайший профессионализм»¹⁰.

На выставке рассказываются истории их судеб и подвига посредством коллажей фотографий и текстовой информации. В витринах перед планшетами помещены пред-

меты и артефакты, связанные с их деятельностью. Так, витрина Риммы Ивановой дополнена крахмальными бинтами из марли, применявшиеся в русской армии еще в 1905 г., личным перевязочным пакетом «Заживитель» петроградского производства, косынка сестры милосердия со знаком Красного Креста. В случае с Еленой Ивановой, в витрине, в первую очередь, привлекает ее светлая, радостная фотография – она в форме сандружинницы Кировской дивизии народного ополчения, на другой фотографии изображен процесс работы скульптора над ее бюстом, а также представлена сумка санитарного работника СССР. Последняя героиня – Екатерина Иванова – является действующей участницей СВО, а представленные предметы (подсумок под аптечку на отрывной платформе, когезивный бинт, жгут-полотно) сложно назвать музейными, так как активно применяются в настоящее время в полевой медицине.

Все три женщины были удостоены высоких наград – Римма Иванова посмертно награждена высшей военной наградой Российской империи – орденом Святого Георгия 4-й степени, что уникальным случаем среди сестер милосердия; Елена Иванова еще в 1941 г. за вынос более 25 раненых бойцов удостоена орденом «Красная Звезда». 11 марта 2022 г. указом президента Российской Федерации за мужество, отвагу и самоотверженность, проявленных при исполнении воинского долга, Екатерина Иванова была награждена медалью за отвагу, ставшей одной из первых женщин-героев СВО.

Военно-медицинский музей, как и многие другие военно-исторические музеи, является важным посредником при передаче информации об исторической действительности¹. Однако в случае с СВО он занимает особую роль, поскольку событие еще не завершено, но музейные работники, как и некогда в годы Великой Отечественной войны, ведут поиск артефактов и музеефицируют современные подвиги.

Идея выставки состоит в том, чтобы сопоставить жизнь героинь разных эпох, жизнь которых была непосредственно связана с военными действиями. Мотивы их поступков, в определенной степени, должны побудить задуматься над природой героизма российских медиков, которые, наравне с солдатами и другими военнослужащими, тоже рискуют своими жизнями ради спасения жизни других.

Одной из основных задач выставки является стремление доказать, что профессиональный труд, самопожертвование, служение Отечеству не имеют временной прописки и идентичны в все исторические эпохи.

Рассмотренные новейшие проекты Военно-медицинского музея свидетельствуют о поиске и реализации новых подходов в музейной коммуникации и интерпретации предметов.

Примечания

¹ О государственной программе «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2016-2020 годы»: Постановление Правительства Российской Федерации от 30 дек. 2015 г. (в ред. от 30.03.202 № 369) // Правительство России: официальный сайт. URL: <http://government.ru/docs/all/105292/> (дата обращения: 26.02.2023).

² Федеральный проект «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации»: Национальный проект «Образование» Министерства просвещения Российской Федерации от 1 янв. 2021 г. // Минпросвещения России: официальный сайт. URL: <https://edu.gov.ru/national-project/projects/patriot/> (дата обращения: 26.02.2023).

³ Путин: система поддержки исторических музеев должна стимулировать интерактивные проекты [Электронный ресурс] // Информационное агентство «ТАСС». 2018. 12 дек. URL: <https://tass.ru/kultura/5903784> (дата обращения: 01.03.2023).

⁴ Вчера торжественно открылся Музей блокадной медицины. URL: <https://milmed.spb.ru/%D0%B2%D1%87%D0%B5%D1%80%D0%B0-%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B6%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE-%D0%BE%D1%82%D0%BA%D1%80%D1%8B%D0%BB%D1%81%D1%8F-%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B9-%D0%B1%D0%BB/> (дата обращения: 26.02.2023).

⁵ Вороненкова Д. Память о подвиге врачей: Музей блокадной медицины подвел итоги года. URL: <https://78.ru/articles/2023-01-26/pamyat-o-podvige-vrachei-muzei-blokadnoi-medicini-podvl-itogi-goda> (дата обращения: 26.02.2023).

⁶ Самарина Н. Г. Музейная коммуникация в контексте культурной памяти и культурного наследия // Вопросы музеологии. 2013. № 2 (8). С. 47.

⁷ Инсталляция и рассказ реконструкторов из военно-исторического клуба «Полковой медицинский пункт» // Пресс-служба Военно-медицинского музея. 2023. 24 февр. URL: <https://milmed.spb.ru/%d0%b8%d0%bd%d1%81%d1%82%d0%b0%d0%bb%d0%bb%d1%8f%d1%86%d0%b8%d1%8f-%d0%b8-%d1%80%d0%b0%d1%81%d1%81%d0%ba%d0%b0%d0%b7-%d1%80%d0%b5%d0%ba%d0%be%d0%bd%d1%81%d1%82%d1%80%d1%83%d0%ba%d1%82%d0%be%d1%80/> (дата обращения: 26.02.2023).

⁸ Гордин В. Э., Алушкин Л. М. Историческая реконструкция как форма театрализации и материализации ностальгии // Международный журнал исследований культуры. 2019. № 3 (36). С. 146.

⁹ Симонов К. М. Живые и мертвые: роман в 3 кн. Москва: Художественная литература. 1989. Кн. 1. С. 62.

¹⁰ Ивановы – ангелы-хранители // Газета Вооруженный Сил Российской Федерации «Красная Звезда». 2023. 6 марта. URL: <http://redstar.ru/ivanovy-angely-hraniteli/> (дата обращения: 26.02.2023).

¹¹ Курсанты академии приняли участие в открытии новой выставки в Военно-медицинском музее // Пресс-служба Военно-медицинской академии имени С. М. Кирова. – 2022. – 9 нояб. – URL: <https://www.vmeda.org/kursanty-akademii-prinyali-uchastie-v-otkrytii-novoj-vystavki-v-voenno-mediczinskom-muzee/> (дата обращения: 26.02.2023).

Е. Н. Евдокимов

**Развитие волонтерского движения
в научно-фондовой работе этнографического музея
(на примере опыта музея-заповедника «Киж»)»**

Поддержка государства в области культурного волонтерства позволяет музеям осуществлять волонтерские проекты, направленные разные виды деятельности. Научно-фондовая деятельность в этом плане выделяется своей консервативностью, непубличностью. В статье представлен обзор практического опыта музея-заповедника «Киж») вовлечения местного населения в научно-фондовую деятельность музея.

Ключевые слова: культурное волонтерство, волонтерские проекты, культурные ценности, научно-фондовая работа, музей-заповедник «Киж»)»

Evgeny N. Evdokimov

**Development of the volunteer movement
in the scientific fund work of the ethnographic museum
(on the example of the experience of the museum-reserve «Kizhi»)»**

The state support in cultural volunteering gives opportunities for museums to carry out any volunteering projects involving various activities. The scientific-fund work is conservative and non-public. The article provides an overview of the practical experience of the Kizhi Museum in involving the population into the scientific-fund activities of the museum.

Keywords: cultural volunteering, volunteer projects, cultural values, research and stock work, Kizhi Museum

Культурное волонтерство, как движение, заключающееся в оказании добровольной и безвозмездной помощи в сфере культуры, стало одним из новаторских видов волонтерства в последние годы. В 2019 г. было создано общественное движение «Волонтеры культуры» в рамках Национального проекта «Культура» (разработан в рамках указа Президента РФ от 7 мая 2018 г. № 204), которое своей целью ставит реализацию социально значимых проектов и инициатив, направленных на сохранение культурного наследия народов Российской Федерации. Волонтерство в культуре дает возможность решить огромное количество задач: от помощи в организации и проведении культурного события до исследовательской, информационно-просветительской деятельности. В соответствии с Концепцией развития добровольчества в РФ до 2025 г. (распоряжением Правительства РФ от 27 декабря 2018 г. № 2950-р)¹, основными направлениями добровольчества в сфере культуры являются: поддержка деятельности организаций культуры; содействие в организации и проведении массовых мероприятий в сфере культуры; участие в осуществлении работ по сохранению объектов культурного наследия (памятников истории и культуры); вовлечение деятелей культуры и искусства в добровольческую (волонтерскую) деятельность².

Волонтерское движение в сфере культуры и прежде всего в музейной деятельности с каждым годом набирает обороты и привлекает широкий круг общественности. Деятельность волонтеров в музеях соотносится с целями и видами деятельности музеев. В ст. 27 ФЗ «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» цели четко прописаны. К тому же волонтерская деятельность в сфере культуры на поприще событийных, консервационных мероприятий на памятниках имела место быть давно до четких государственных установок. С 1990-х гг., организации культуры в современной России, и прежде всего музеи Москвы и Санкт-Петербурга, стали приглашать добровольных помощников для реализации различных культурно-образовательных проектов на базе своих площадок. В сфере научно-фондовой деятельности – это практика довольно новая. Деятельность музейных волонтеров в хранении, выявлении, собирании, изучении, публикации музейных предметов на практике не имеет широкого применения.

Повысить активность в этом направлении предназначены, в том, числе волонтерские проекты, которые поддерживаются грантами.

Музей-заповедник «Кижы» имеет богатый опыт реализации социальных культурно-просветительских проектов. За последние годы музей включался в активную волонтерскую деятельность в сфере сохранения культурного наследия в части материальной культуры. Эта деятельность организуется в составе музейной сети Республики, в которую входит один федеральный музей, два республиканских и 13 муниципальных музеев (также в районах Карелии действуют этнокультурные центры, центры промыслов и ремесел). Деятельность это осуществляется через Российский фонд культуры, который реализует широкий перечень грантов и конкурсов, направленных на поддержку общественно значимых, интересных и перспективных проектов в различных областях культуры для НКО (негосударственных некоммерческих организаций).

Музей-заповедник «Кижы», являясь этнографическим музеем, в своей деятельности реализует документирование жизни этносов Карелии (русских, карел, вепсов), уникальность и взаимопроникновение культурных традиций на всех этапах их существования путем отбора и сохранения объектов материальной и духовной культуры. А муниципальные музеи являются значимыми культурными центрами местных сообществ, активно вовлекающие в музейную деятельность жителей республики.

С учетом проблем, существующих в муниципальных музеях (среди них: сокращение музейных кадров, отсутствие финансирования, невозможность проведения научных экспедиций, командировок по комплектованию музейных коллекции, отсутствие в большинстве музеев концепций комплектования фондов), волонтерские проекты, где главной методической площадкой и главным куратором выступает федеральный музей-заповедник «Кижы», могут стать основным направлением развития в текущей музейной деятельности.

Консолидация музеев, в нашем случае, на территории Карелии, сделала первые шаги к пониманию того, что волонтеры могут быть не только помощниками, но и являются огромной силой в процессе трансформации музея в институт, по-настоящему открытый обществу и реальности. Основа поддержанных проектов – ориентированность на сохранение исторической памяти путем изучения предметов, семейных реликвий и традиций. Все это делает прочную основу для бережного отношения к прошлому. Музейные предметы являются свидетелями явлений и процессов в социуме и его культуре. Они позволяют представителям разных поколений осознать сходства и различия современности с прошлым, а также найти социокультурные знаки, соответствующие определенному периоду времени.

Благодаря проекту «Музейный волонтерский десант Республики Карелия» (2020 г.)³ состоялись полевые экспедиции музеев республики, по результатам которых фонды пополнились 115 подлинными предметами из мест традиционного проживания карелов, вепсов, русских. Проект стал примером взаимодействия волонтеров и сотрудников музеев Республики Карелия в области обеспечения доступа к формированию фондового собрания. Активные местные жители вовлеклись в исследовательскую деятельность (изучение предметов, атрибуция, изучение системы хранения). А это в свою очередь дополнительно вызвало интерес к изучению истории своей семьи, рода, к изучению истории своей малой родины, формированию волонтерского корпуса в научно-фондовой деятельности музеев.

Продолжением проектной деятельности в этом направлении стал проект «Музейный марафон: ремесла Карелии» (2021 г.)⁴, который был направлен на сохранение и развитие историко-культурного наследия народов Карелии через взаимодействие между музейными специалистами, мастерами-ремесленниками, волонтерами культуры и жителями путем проведения цикла социально-значимых мероприятий. Тема развития ремесел сегодня актуальна. Так, в районах Карелии появляются центры промыслов и ремесел, индивидуальные предприниматели и ремесленники, которые для создания качественных реплик заинтересованы в изучении подлинных предметов, хранящихся в музеях республики, где имеются ограничения для изучения тематических коллекций. В рамках проекта с участием специалистов музеев, мастеров-ремесленников и волонтеров были проведены полевые экспедиции. Это часть проектно-волонтерской деятельности преобразовалась в совершенно новое направление по комплектованию

музейного фонда – «По следам экспедиций». Эти экспедиции проходили в поморских, вепсских, карельских населенных пунктах сорок лет назад. Музей-заповедник «Кижы» выявил в фондах предметы, поступившие в 1979–1990-х гг. из Беломорского района (с. Нюхча, г. Беломорск), Кемского района (п. Панозеро, г. Кемь), Прионежского района (вепсские деревни) и в рамках проекта организовал выездные встречи с потомками бывших владельцев предметов. В результате была дополнена имеющаяся информация о дарителях и их родственных связях, уточнены данные о предметах в коллекции музея-заповедника «Кижы».

В результате волонтерского республиканского проекта-конкурса «Реликвия музея», который с 2019 г. стал ежегодным, происходит сохранение памяти об истории и культуре коренных народов Республики Карелия путем пополнения Музейного фонда Российской Федерации предметами музейного значения из семейных коллекций, ценными подробной историей бытования, основанной на исследовательских подходах. Одним из результатов сотрудничества конкурсантов-волонтеров и музея стала выставка «Нить времени» в здании фондохранилища в 2021 г. Цель музея – просветительская: волонтеры-население помогают обеспечить преемственность поколений с подрастающим поколением, а подростки-волонтеры в свою очередь помогают в выявлении и отборе предметов, что выливается в пополнение музейных коллекций.

Волонтерские проекты, связанные с научно-фондовой деятельностью музеев, способствуют пониманию ценности своих корней, традиций, бережному отношению населения к семейным реликвиям. На данный момент на территории Карелии имеется еще немало предметов, представляющих культурную ценность и интерес для общества, которые необходимо изучать и, по возможности, включать в Музейный фонд РФ. В этом плане волонтеры, так и музейные специалисты готовы к дальнейшему плодотворному сотрудничеству.

Даже через событийное, экспозиционное волонтерство происходит знакомство с предметами в их среде бытования. Так в 2022 г. проект «Народный опыт. Событийное волонтерство в Карелии» получил грантовую поддержку. Целью проекта было развитие волонтерства в сфере организации культурных событий, создание условий для самореализации волонтеров Республики Карелия путем непосредственного участия в событийных мероприятиях на о. Кижы, основанных на традициях народного календаря Русского Севера. Для фондовой деятельности здесь была важна попытка волонтеров погрузиться в атмосферу, в которой предметы жили. Приобщаясь к реалиям жизни прошлой, они воссоздавали утраченные предметом связи с прошлой исторической действительностью.

Успех волонтерских проектов основан на взаимной потребности друг в друге. Несмотря на кажущиеся сложности в подготовке волонтеров к работе, связанной с музейными предметами, сотрудники музея актуализируют методики атрибуции предметов, исследовании предметов, полевой работы на местах. Видно, что жители большинства районов республики, которые интересуются историей своего края, своего населенного пункта, семьи, готовы помогать сотрудникам муниципальных музеев, испытывающим дефицит кадров и свободного времени.

По результатам волонтерской деятельности есть понимание необходимости продолжения совместной работы по сохранению культурного наследия, чтобы деятельность имела регулярность, постоянную основу. Волонтеры, как жители определенного района могут легче найти язык с потенциальными сдатчиками, обладая знаниями, общностью территории проживания и языка. Могут дать информацию по сохранению предметов, если такой возможности нет, помочь провести процедуру передаче в музей.

Среди перспективных видов деятельности волонтеров в научно-фондовой деятельности можно выделить работы с базами данными (Госкаталогом). Госкаталог РФ, как база данных о предметах, хранящихся в музейном фонде России, дает новые большие возможности для многих выходов и объединений музеев, волонтеров в единое сообщество. По мере наполнения его – эта деятельность может быть постоянной и безграничной.

С помощью баз данных или личным знакомством с коллекциями волонтеры могут принять участие в сверке описаний предметов, проверке их на ошибки и пропущенную информацию. В крупных государственных музеях имеется должность штатного фотографа и имеется фото-студия. Однако, как правило, в районах, в связи с отсутствием хо-

рошей техники, возможности сделать профессиональные фото нет. Помощь волонтеров в этой деятельности может разгрузить работу сотрудников музея, а бонусом является качественное оцифровывание предмета. К тому же человек, погруженный в свое дело, может это сделать красиво, добавив творчество, свое мастерство.

Еще одним направлением может стать помощь атрибуции. Узкие познания волонтера в определенной сфере, могут качественно дополнить описание предмета, не допустить серьезных ошибок. Иногда среди сотрудников музея нет людей, обладающих определенными знаниями. Например, перевод с иностранных языков, понимание старинного письма, свободное владение химическими, физическими данными о материале предмета. И такая добровольная помощь от специалистов, порой в редких сферах, может стать большим плюсом, как для музея, так и для самого волонтера, который дополнит свои знания.

В области реставрации существует свой вариант волонтерской деятельности. Здесь может помочь привлечения в качестве волонтеров будущих реставраторов – студентов художественных вузов страны. Но согласно законодательству этой деятельностью могут заниматься только аттестованные реставраторы. Согласно п. 41.2 Единых правил: Проведение реставрационных работ в отношении музейных предметов осуществляется лицами, аттестованными Министерством культуры Российской Федерации на право проведения реставрационных работ. В области реставрации предметов могут действовать, например, волонтеры в вопросах снабжения материалами.

В области хранения могут пригодиться навыки по упаковке коллекции (например, ящики), совершенствование систем хранения, ремонт витрин. Также при рабочей загруженности сотрудникам музея может пригодиться помощь в обновлении информации о размещении музейных предметов в хранилище и обновлении инвентаря, отслеживании информации о местонахождении образцов,

Главным стимулом развития волонтерской деятельности может стать Центр волонтерства «Доброкижи», который появился в феврале 2022 г. и объединяет разные направления волонтерства под эгидой музея, способствующие решению повседневных задач. В перспективе музей усовершенствует волонтерские программы, исходя из анализа реализованных проектов.

Таким образом, волонтерство становится одним из актуальных способов взаимодействия музейной организации и социума, в том числе и в научно-фондовой деятельности, которое дает мощный ресурс развития всем участникам данного многогранного процесса.

Примечания

¹ Распоряжение Правительства РФ от 27 дек. 2018 г. № 2950-р. «Об утверждении Концепции развития добровольчества (волонтерства) в России до 2025» // Правительство России: сайт. URL: <http://government.ru/docs/35231>(дата обращения: 27.02.2022).

² Горлова Н. И., Маковецкая Д. Т. Сборник волонтерских практик в сфере культуры: метод. рекомендации. Москва, 2019. 124 с.

³ Музейный волонтерский десант Республики Карелия. URL: <https://dobro.ru/project/10020915> (дата обращения: 27.02.2022).

⁴ Музейный марафон: ремесла Карелии. URL: <https://dobro.ru/project/10024515> (дата обращения: 27.02.2022).

И. В. Калинин

**Партиципаторные проекты как ресурс культурной идентификации
местного сообщества
(на примере Новгородского музея-заповедника)**

Развитие местного сообщества становится значимой функцией музея, реализуемой через партиципаторные практики. В статье анализируется становление идентичности членов местного сообщества в ходе реализации партиципаторного проекта Новгородского музея-заповедника.

Ключевые слова: культура участия; музейные практики; партиципаторный проект; местное сообщество; культурная идентификация.

Ivan V. Kalinin

**Participatory projects as a resource cultural identity
of the local community
(on the example of the Novgorod Museum-Reserve)**

The development of the local community becomes a significant function of the museum, implemented through participatory practices. The article analyzes the formation of the identity of the members of the local community during the implementation of the participatory project of the Novgorod Museum-Reserve.

Keywords: culture of participation; museum practices; participatory project; local community; cultural identification

Сегодня музеями ведется активный поиск инновационных форм работы с музейной аудиторией. И, если до середины XX в. концепция музея предполагала сохранение и накопление коллекции предметов, имеющих историческую значимость, что являлось элементом государственной культурной политики¹, то, начиная со второй половины XX в. приоритетным направлением в деятельности музеев становится коммуникация с посетителями². Для музея характерно переосмысление собственной роли в жизни общества.

Это нашло свое отражение и в новом определении понятия «Музей», принятого на Генеральной конференции ИКОМ в Праге 24 августа 2022 г. Особенное внимание в данном определении уделено тому, что «музеи осуществляют свою деятельность при участии сообществ, предлагая разнообразный опыт в целях образования, организации досуга, рефлексии и обмена знаниями»³. Новая версия определения ИКОМ отражает тенденцию к перемене миссии современного музея, который стремится к открытой коммуникации с окружающим его обществом. Благодаря этому, как указывает М. Н. Стародубцева, «музеи становятся частью открытого городского пространства, одним из мест формирования городских сообществ»⁴. Устойчивое развитие общества, которому, согласно обновленному определению, также должен способствовать музей в XXI в., на наш взгляд, невозможно без передачи между поколениями социального опыта. А значит и музей должен реализовать важную функцию социализации своего посетителя. Следовательно, в современной музейной практике возникает насущная потребность во внедрении новых форм и методов работы, отвечающих вызовам современности. Одной из успешных стратегий развития музея в таких условиях становится внедрение партиципаторных музейных практик.

В широком смысле «партиципация» (с англ.: participation – участие) означает культуру совместного участия в процессе реализации общих проектов. По определению Д. Агаповой, «культура участия – свободное, деятельное и осознанное участие людей в культурных и социальных процессах, возможность для них не только быть «потребителями» или объектами воздействия, но вносить свой собственный вклад в принятие решений и создание культурных событий (например, выставок и образовательных программ), а стало быть, в процесс осмысления и актуализации культурного наследия»⁵. Данный термин может быть использован, в том числе, для характеристики специфиче-

ских музейных проектов. Так М. Н. Стародубцевой предложено следующее определение партиципаторного музейного проекта: «это форма организации музейной деятельности, предполагающая создание определенного музейного продукта или услуги на основе соучастия посетителей, различных сообществ, партнеров»⁶.

Востребованность подобных проектов сегодня легко объяснима. При включении посетителей в партиципаторные практики, музей как бы открывает для него новое, дружественное самому посетителю пространство, главное отличие которого заключается в иных способах взаимодействия музея с посетителем: из пассивного созерцателя он становится активным участником проекта, или даже его соавтором. Такая тенденция характерна не только для музеев в крупных туристических центрах, но и более мелких учреждений, ориентированных, прежде всего, на местные сообщества. О необходимости переориентации предложения музея на запрос местного сообщества писал британский музеолог Кеннет Хадсон: музей должен «находить пути к установлению тесных и активных связей с местной общественностью и соответствовать реальным, а не воображаемым вкусам и нуждам»⁷. Значимой функцией музея становится развитие этого местного сообщества и участие в разрешении его актуальных проблем. При этом музей, в идеальном случае, не навязывает посетителю собственную позицию в том, какая повестка является актуальной, а признает равноправие субъектов коммуникации: зритель получает свободу выбора и может не только выражать свою позицию, но и предлагать собственную интерпретацию объектов культурного наследия, событий и тенденций, связанных с ними. «Музейные учреждения, таким образом, активно включаются не в сферу туризма, а в сферу досуга, образования. В таких музеях аттрактивность достигается не уникальностью экспонатов или историческим антуражем музейного здания, но социальной значимостью тематики его отдельных проектов», – пишет А. В. Смирнов⁸.

Таким образом, проекты, основанные на культуре участия, становятся еще и ресурсом культурной идентификации человека: актуализация наследия предполагает передачу опыта прошлых поколений, осмысление человеком феноменов культуры прошлого и включение ее в нравственный, ценностно-смысловой, эстетический и интеллектуальный потенциал личности⁹. Влияние, которое оказывают на человека партиципаторные практики (деятельное участие в обсуждении и разрешении локальных проблем, осознанное принятие социального опыта, свойственного жителям данного региона или конкретной местности), в конечном счете, способствует его самоидентификации как члена местного сообщества, а музеи становятся центром притяжения активных граждан.

Перейдем далее к анализу реализации названных выше возможностей в музейной практике. Как пишет Е. Н. Мастеница, «сегодня все большее распространение получают количественные способы измерения качества»¹⁰, и новым критерием оценки культурных практик становится их потребляемость. О необходимости анализа перспективных музейных проектов, их экспертной оценки говорит также и А. В. Смирнов¹¹.

В ходе работы нами проанализированы музейные программы и проекты Новгородского музея-заповедника, предложенные для посещения в начале 2023 г. Среди них выявлены те, которые так или иначе реализуют идеи культуры участия. Одним из таких примеров является проект «Ночной фототур»¹², на котором хочется остановиться более подробно.

Проект предполагает участникам посетить экскурсии по историческим объектам Великого Новгорода и Новгородской области (проводятся сотрудниками Новгородского музея-заповедника), после чего слушатели становятся участниками мастер-классов по ночной фотосъемке. Объекты для включения в программу проекта предлагают члены местного сообщества, хорошо ориентирующиеся в локальном контексте (автор идеи и руководитель проекта – новгородский фотохудожник Владимир Щелканов). Музей, предоставляя свою площадку для реализации внешних идей, получает интересный проект, созданный с учетом интересов посетителя, а сообщество получает возможность участия в крупном, широко освещаемом проекте и сплочение в ходе совместной деятельности. Таким образом, в программу посещения включены объекты культурного наследия различных групп, включая памятники русско-го деревянного зодчества и средневековой архитектуры, усадебные и монастырские комплексы и отдельные музеи Великого Новгорода и Новгородской области. Следует отметить, что целевой аудиторией является местное сообщество, что логично объясняется трудностями, которые

возникают у приезжего туриста (проживание, транспорт) при посещении ночной программы. Отзывами участников подтверждается и востребованность данного проекта у новгородцев¹³.

Чешский музеолог З. Странский полагал, что «направления музейной актуализации обусловлены потребностью социума в том или ином социокультурном опыте, необходимым в конкретный период»¹⁴. Следуя этой позиции, мы задаемся вопросом, почему же именно такая форма музейной работы актуальна сегодня для Великого Новгорода и на решение какой проблемы местного сообщества направлен данный проект? На наш взгляд, проект «Ночной фототур» связан с поиском новой актуальной интерпретации музейного собрания и необходимостью расширения «живого пространства музея» за счет привлечения путешественников в отдаленные уголки Новгородской земли, к труднодоступным для самостоятельного посещения историко-культурным объектам.

В ходе анализа мы выяснили, что наиболее охвачены музейными практиками (имея ввиду как программы, так и музейные проекты) лишь памятники, находящиеся на оживленных туристических маршрутах (памятники Новгородского Детинца, Ярославова Дворища и Свято-Юрьева монастыря), в то время как другие объекты незаслуженно оказываются на периферии музейной работы и обходятся посетителем стороной (например, храмы Воскресенской слободы на озере Мячино – памятники архитектуры XV в.). Как следствие, памятники, относящиеся к центральным новгородским комплексам, проходят регулярную реставрацию, а расположенные вдали от туристических маршрутов, наоборот нуждаются в ней, порой даже остро (яркий пример тому – комплекс построек Деревяницкого монастыря или церковь Ильи Пророка на Славне, что отражается в материалах СМИ^{15,16}). Проект же предполагает вовлечение аудитории музея в процесс фотофиксации памятников прошлого и, через донесение до зрителя персональных историй памятников и отдельных артефактов, призван актуализировать проблему сохранения объектов историко-культурного наследия.

Содержание проекта полностью соотносится с государственной политикой в сфере охраны историко-культурного наследия России. Так, Указом Президента РФ от 02.07.2021 № 400 «О Стратегии национальной безопасности Российской Федерации» (пункт 93) установлено, что защита традиционных российских духовно-нравственных ценностей, культуры и исторической памяти обеспечивается, в том числе, путем сохранения материального и нематериального культурного наследия российского народа. Следовательно, музеи, как институты, обладающие древнейшими памятниками культурного наследия, должны активно включаться в работу по их актуализации. Новгородский музей-заповедник относится к тем из них, которые располагают обширными коллекциями уникальных для нашей страны объектов культурного наследия. С другой стороны, проект отвечает и запросу местного сообщества, обеспокоенного упадком и разрушением памятников, остающихся без внимания музейного персонала и посетителей.

В свою очередь, рассматриваемый проект обладает несколькими важными характеристиками. Во-первых, предоставляет участникам знания по истории своего государства, истории материальной культуры и ее объектов, входящих в историко-культурное наследие. Этому способствует особенность подачи материала, когда знакомые посетителю объекты представляются в непривычном ракурсе (например, в ночное время при отсутствии других посетителей). В результате, посещение музея становится запоминающимся событием, а объекты, с которыми велось взаимодействие, приобретают ценностное значение. О необходимости разработки музейных программ, направленных на интериоризацию образов и значений культуры прошлого пишет в своей статье Е. Н. Мастеница¹⁷. Во-вторых, участники проекта становятся соучастниками актуализации и решения проблем локального значения (в данном случае – проблемы сохранения объектов наследия). Таким образом, проект «Ночной фототур» становится ресурсом формирования личности, способной идентифицироваться не только как гражданин России, но и как активный член местного сообщества.

Таким образом, в современной культуре наблюдается трансформация музея, связанная с последовательным переходом от традиционных технологий, предполагающих пассивное созерцание посетителем музейных предметов и коллекций, к партиципаторным практикам, основанным на активном деятельном участии посетителей в работе музея. Одной из причин применения партиципаторных технологий становится стрем-

ление музея активно включиться в жизнь местного сообщества, чему способствует реализация таких проектов как «Ночной фототур». Для музея культура участия – это еще и «возможность выхода на новое качество музейного продукта, позитивно влияющего на посещаемость музея и рост его доходов»¹⁸. Кроме того, происходящее у посетителя формирование нового социального и культурного опыта, а также включение в работу над локальными вызовами современности способствует становлению культурной самоидентификации человека как активного члена местного сообщества.

Примечания

¹ Bennett T. The birth of the museum: History, theory, politics. London, New York: Routledge, 2013. 288 p.

² Hudson K. The museum refuses to stand still // Museum international. 1998. V. 50. № 1. P. 47. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000110513.nameddest=110507> (дата обращения: 09.02.2023).

³ Перевод определения понятия «Музей». URL: <https://icom-russia.com/data/events/perevod-opredeleniya-ponyatiya-muzej/?ysclid=le9xdwp37t789242792> (дата обращения: 19.02.2023).

⁴ Стародубцева М. Н. Партиципаторные практики в современном региональном музее: научный доклад по направлению подготовки 51.06.01 Культурология, 24.00.01 Теория и история культуры, Философские науки / М. Н. Стародубцева; научный руководитель М. Г. Чистякова; Тюменский государственный университет, Институт социально-гуманитарных наук, Кафедра философии. Тюмень, 2020. С. 2.

⁵ Агапова Д. Культура участия: миллионы диалогов // Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия / отв. ред. А. Щербакова; сост. Н. Копелянская. М., 2012. С. 8–20.

⁶ Стародубцева М. Н. Партиципаторные практики в современном региональном музее. С. 18–20.

⁷ Хадсон К. Влиятельные музеи / Пер. с англ. Л. Мотылева. Новосибирск : Сиб.хронограф, 2001. С. 169.

⁸ Смирнов А. В. Партиципаторные технологии как новый вызов теоретической музеологии // Вопросы музеологии. 2019. Т. 10. Вып. 2. С. 153–160. URL: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.202> (дата обращения: 19.02.2023).

⁹ Мастеница Е. Н. Актуализация культурного наследия в музее: вызовы современности // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 50. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualizatsiya-kulturnogo-naslediya-v-muzee-vyzovy-sovremennosti> (дата обращения: 11.02.2023).

¹⁰ Там же.

¹¹ Смирнов А. В. Партиципаторные технологии как новый вызов теоретической музеологии. URL: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.202> (дата обращения: 19.02.2023).

¹² Культурные проекты // Новгородский государственный объединенный музей-заповедник. Официальный сайт. URL: <https://novgorodmuseum.ru/visit/kulturnye-proekty> (дата обращения: 17.02.2023).

¹³ Ночные фототуры в Великом Новгороде. URL: <https://vk.com/nightphotovn?ysclid=lbphyfakd7454054983> (дата обращения: 17.12.2022).

¹⁴ Странский З. Понимание музееведения // Музееведение. Музеи мира: сб. науч. тр. НИИ культуры. Москва: НИИ культуры, 1991. С. 10.

¹⁵ Савельев В. В Великом Новгороде не нашли желающих спасти Деревяницкий монастырь // Российская газета. 16.06.2021. URL: <https://clck.ru/33aWfB> (дата обращения: 19.02.2023).

¹⁶ Иняхина А. Старообрядцам отказали в финансировании реставрации церкви Ильи Пророка на Славне // Сетевое издание «МК в Великом Новгороде». 16.01.2022. URL: <https://clck.ru/33aWhu> (дата обращения: 19.02.2023).

¹⁷ Мастеница Е. Н. Актуализация культурного наследия в музее: вызовы современности. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualizatsiya-kulturnogo-naslediya-v-muzee-vyzovy-sovremennosti> (дата обращения: 11.02.2023).

¹⁸ Шуклина Е. А. Партиципаторный музейный проект: опыт конструирования и изучения // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2015. № 2 (138). С. 154–164.

М. И. Дьячкова

Волонтерское движение в музеях Республики Мордовия: актуальные практики

Статья посвящена волонтерскому движению в музеях Республики Мордовия. Рассматриваются актуальные практики работы с волонтерами в республиканских музеях, их основная задача и способы проведения мероприятий совместно с добровольцами.

Ключевые слова: волонтерское движение, музеи, актуальные практики, Республика Мордовия

Maria I. Dyachkova

Volunteer movement in the museums of the Republic of Mordovia: current practices

The article is devoted to the volunteer movement in the museums of the Republic of Mordovia. The current practices of working with volunteers in republican museums, their main task and ways of holding events together with volunteers are considered.

Keywords: volunteer movement, museums, current practices, Republic of Mordovia

С каждым годом в музеях все больше и больше растет интерес к привлечению волонтеров на различные музейные мероприятия, поскольку они помогают решать важные для музея задачи. Сотрудники Австралийского национального морского музея очень точно отметили, что «волонтеры – это бьющееся сердце музея!»¹, поскольку именно они своей работой создают облик музейного пространства и распространяют идеи и принципы социокультурного развития музея в обществе. Кроме того, они содействуют музеям в работе с посетителями, информируя об актуальных музейных событиях и новостях. На мероприятиях они совершают важные функции на конкретных точках, например, занимаются регистрацией участников, оказывают помощь в организации и проведении пресс-конференций, семинаров. От волонтеров не требуется специальной подготовки или профессионального опыта работы, потому что с ними активно взаимодействуют кураторы выставок или музейные работники.

Главной мотивацией работы музейных волонтеров является приобретение новых знаний о музее и полезных навыков при работе с посетителями, возможность поучаствовать в музейных программах и практиках или ощутить себя социально значимым для посетителей.

Согласно Концепции развития добровольчества в РФ до 2025 г., основными направлениями работы волонтеров в сфере культуры являются:

- поддержка деятельности организаций культуры;
- содействие в организации и проведении массовых мероприятий в сфере культуры;
- участие в осуществлении работ по сохранению объектов культурного наследия (памятников истории и культуры);
- вовлечение деятелей культуры и искусства в добровольческую (волонтерскую) деятельность².

Музеи Республики Мордовия не только придерживаются данной концепции, но и сами активно разрабатывают программы работы с волонтерами. Следует отметить, что волонтерские программы разрабатываются с учетом профиля музея, масштаба и содержания его экспозиции и культурно-образовательных или рекреационных программ, которые проводит музей. Для помощи в организации музейных мероприятий в республике существует специальный ресурсный центр «Волонтеры культуры Мордовии», цель которого заключается в «организации имиджа волонтерства в обществе, разработке и реализации программ и проектов, направленных на поддержку и развитие институтов гражданского общества, в том числе некоммерческих организаций, а также – оказание содействия в организации, поддержке и реализации культурных, просветительских, информационных, правовых и благотворительных программ и проектов»³. Ресурсный

центр, взаимодействуя с музеями республики и волонтерами, инициирует различные творческие проекты, которые содействуют развитию культурной жизни региона. Например, в феврале 2023 г. на площадке музея истории университета Мордовского государственного университета имени Н. П. Огарева открылась выставка «Легенды дворянских усадеб», которая была организована сотрудниками краеведческого музея и волонтерами культуры Мордовии. На выставке были представлены старинные фотографии, рассказы-воспоминания о 12 бывших дворянских имениях, находившихся в разных районах Мордовии, репродукции портретов знаменитых владельцев поместий, которые сопровождались комментариями в текстовой форме. Такой способ взаимодействия с волонтерами позволяет увеличить количество исследуемых материалов, способствует развитию новых музейных площадок и популяризации регионального наследия.

Каждый год ресурсный центр и волонтеры Мордовии участвуют во Всероссийских акциях, например, в «Всероссийском дне заботы о памятниках истории и культуры». Цель акции заключается в «популяризации бережного отношения к историческому и культурному наследию»⁴. Волонтеры проводят субботники на объектах культурного наследия федерального значения, очищая территорию от мусора. Благодаря помощи волонтеров, продвигается благоустройство региона. Например, в этом году волонтеры помогали убирать территорию одного из городов республики – Темникова, где находится бывшее здание городского трехклассного мужского училища, построенного в 1899 г. Чаще всего, данные мероприятия проводятся при поддержке Министерства культуры, национальной политики и архивного дела Республики Мордовия. Такие акции, во-первых, помогают региону восстановить важные архитектурные постройки, во-вторых, сами волонтеры получают опыт работы с объектами культурного наследия и знакомятся с историей, культурной края и его музеями.

У музеев Республики Мордовия имеются собственные положения о волонтерской деятельности. В них содержится вся информация о волонтерской работе, правах и обязанностях добровольцев, изложены конкретные требования к волонтерам в музее. Положение о волонтерской деятельности и волонтерской службе «Доброволец»⁵ в Мемориальном музее военного и трудового подвига 1941–1945 гг. включает в себя рекомендации по осуществлению волонтерской деятельности. В нем указывается, что «под волонтерской деятельностью в музее понимается форма социального служения, осуществляемая по свободному волеизъявлению граждан, направленная на бескорыстное оказание социально значимых услуг в музее на местном, национальном или международном уровне, способствующая личностному росту и развитию выполняющих эту деятельность граждан (волонтеров)»⁶. Кроме того, в положении обозначены основные формы и направления волонтерской деятельности, каковыми являются «содействие сохранению объектов культурного наследия и развитию культурного потенциала Республики Мордовия путем оказания волонтерской помощи музею или информационное обеспечение мероприятий, проводимых в музее, в том числе и на объектах культурного наследия»⁷. В Мордовском республиканском музее изобразительных искусств имени С. Д. Эрьзи тоже имеется своя волонтерская программа, где прописано положение о волонтерской службе «Волонтер (доброволец) – физическое лицо, осуществляющее свою трудовую деятельность на добровольных и безвозмездных началах»⁸, требования и обязанности к волонтерам в музее и основные волонтерские подразделения. Данные формулировки положения говорят о том, что в музее серьезно подходят к определению понятия и деятельности добровольцев.

В музее военного и трудового подвига 1941–1945 гг. проводятся мероприятия, где волонтеры играют важную роль, поскольку они сохраняют, пропагандируют национальные традиции и ценности Республики Мордовия, распространяют информацию о мероприятиях, проводимых в музее, в том числе на объектах культурного наследия. Одним из таких мероприятий является проект «Судьба солдата», который ориентирован на детей и их родителей. Волонтеры, участвуя в данном мероприятии совместно с музейными сотрудниками, взаимодействуют с посетителями, распространяя важную историческую информацию о подвигах солдат, детей и подростков, принявших участие в Великой Отечественной войне, своими собственными рассказами формируют представления у школьников о подвигах советских солдат в годы войны. Пример данного музея убедительно показывает, что волонтеры не только информируют посетителей, но

и собственным опытом помогают сотрудникам в проведении мероприятий, связанных с военным временем.

В некоторых музеях существуют клубы волонтеров. Например, в Мордовском республиканском музее изобразительных искусств имени им. С. Д. Эрьзи действует Клуб волонтеров музея, который приглашает людей, интересующихся искусством, для работы на мероприятиях, таких как «Ночь музеев», «Ночь искусств» и многих других.

Клуб открылся в 2019 г. и включает в себя 43 человека, которые присутствуют на открытиях выставок и торжествах, посвященных дню рождению музея или значимым художникам музея. В музее каждый год проводится «Сычковский день»⁹, посвященный художнику Федоту Васильевичу Сычкову, где волонтеры помогают гостям ориентироваться на площадках музея. На фестивале «Ночь музеев», например, последнее время волонтеры привлекаются в арт-лабораторию, где они проводят мастер-классы для детей по росписи гипсового панно, гипсовых фигурок или созданию русской обрядовой куклы. Чаще всего, сотрудники музея отмечают умение волонтеров ясно и лаконично информировать посетителей о структуре музея, мероприятиях, проводимых в музее и действующих выставках. Для волонтеров, после оказания помощи музею, научные сотрудники проводят экскурсии по открывшимся выставкам и экспозициям.

Волонтеры Клуба также участвуют во всероссийских акциях, например, в акции «Декламируй»¹⁰, цель которой заключается в сохранении и популяризации русского языка путем чтения произведений А. С. Пушкина и других поэтов и писателей. Участники декламируют литературные произведения и помогают проводить в музее мероприятия, посвященные деятелям культуры, которые внесли вклад в формирование и развитие русского языка и литературы. В 2021 г. из-за коронавирусной инфекции акция проходила в дистанционном формате. Волонтеры записывали видео, в котором читали произведения Александра Сергеевича Пушкина, находясь рядом с произведениями из коллекции музея, связанными с пушкинскими местами.

В музеях Республики Мордовия осуществляются проекты, обучающие волонтеров профессиональным навыкам работы с посетителями в качестве экскурсоводов по музею. Волонтерами обычно являются школьники, студенты, учителя, работники учреждений культуры, а также люди «серебряного возраста». На занятиях будущие экскурсоводы знакомятся с разными видами экскурсий и историей музея, слушают курс по художественным, архитектурным стилям, законам языка изобразительного искусства и практикуют свои речевые навыки. Учащиеся, после прохождения занятий, готовят обзорную экскурсию по экспозиции музея, учатся ярко и интересно подавать этот материал зрителю. Например, в Мордовском республиканском объединенном краеведческом музее имени И. Д. Воронина существует проект «Школа волонтера – экскурсовода». «Участники проекта – интересующиеся историей и культурой родного края школьники, студенты профильных специальностей, учителя и даже пенсионеры – бывшие сотрудники экскурсионного бюро»¹¹. В ходе программы участники слушают курсы лекций научных сотрудников по методике создания и проведения экскурсий, проходят мастер-классы, где поднимаются вопросы, связанные с музейной арт-медиацией, фотоэкскурсией в пространстве музея, созданием экскурсионных аудиогидов, использованием QR-кодов в музейной экскурсии. В последний день проекта проводится экскурсия по музею, а также волонтеры после тренингов придумывают свою экскурсию по определенным частям экспозиции музея. Следует сказать, что экскурсоводы волонтеры, пройдя данную обучающую программу, начинают уверенно чувствовать себя при общении с аудиторией музея.

Помимо этого, волонтеры краеведческого музея принимают участие в проекте «Сохраняем наследие вместе»¹². Для них проводятся лекции о культурно-историческом наследии региона. После курса лекций волонтеры принимают участие в работах по благоустройству территорий бывших усадеб, объектов культурного наследия первой половины XIX в. Например, прошлым летом волонтеры приняли участие в восстановлении исторической усадьбы Николая Платоновича Огарева, земли которой были приобретены в 1775 г. На сегодняшний день от усадьбы осталась только полуразрушенная колокольня церкви, сад и липовая аллея. Волонтеры помогли очистить территорию и сохранившееся помещения от мусора. Помощь волонтеров в сохранении исторической памяти и в развитии регионального туризма, безусловно, важна как для местных

жителей, так и для продвижения самого региона. Данная практика пример развития института волонтерской деятельности в сфере сохранения культурного наследия региона, его особых достопримечательностей.

Таким образом, волонтерские практики оказывают значительное влияние на деятельность музея и имеют множество положительных эффектов. На примере Мордовского республиканского музея изобразительных искусств имени С. Д. Эрьзи продемонстрирована работа волонтеров, направленная на популяризацию коллекций музея, а также улучшается качество обслуживания посетителей, что повышает уровень посещаемости музея. Увеличивается доступность к музейным пространствам путем разработки специальных программ и мероприятий для людей с ограниченными возможностями и детей. Кроме того, в музее изобразительных искусств имени С. Д. Эрьзи деятельность волонтеров помогает расширить возможности музея и предложить посетителям более разнообразный опыт организации выставок.

Участие волонтеров в деятельности Мордовского республиканского объединенного краеведческого музея имени И. Д. Воронина показывает, как волонтерские практики способствуют сохранению и восстановлению памятников истории и культуры региона. Музеи республики со своей стороны способствуют социализации волонтеров, проводя обучающие занятия и программы по приобретению профессиональных навыков работы с посетителями.

Примечания

¹ Горлова Н. И. Волонтерская помощь в музеях // Сборник волонтерских практик в сфере культуры (методические рекомендации). – Москва: Издательство Перо, 2020. С. 72–89.

² Концепция развития добровольчества (волонтерства) в Российской Федерации до 2025 года: утв. распоряжением Правительства РФ от 27.12. 2018 № 2950-р // СЗ РФ. 2018. № 53., часть II. Ст. 8791.

³ Волонтеры культуры Мордовии // Волонтеры культуры Мордовии/Саранск. URL: <https://volonterkult13.vsite.biz/> (дата обращения: 18.02.2023).

⁴ Волонтеры культуры Мордовии присоединились к Всероссийскому дню заботы о памятниках истории и культуры // Культурный портал Республики Мордовия. URL: <https://mktrm.ru/news/4275> (дата обращения: 17.05.2023).

⁵ Приказ «О волонтерской деятельности и волонтерской службе "Доброволец" в МБУК "Мемориальный музей военного и трудового подвига 1941–1945 гг.» от 31.01.2019.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Волонтерская программа в МРМИИ им. С. Д. Эрьзи // Мордовский республиканский музей изобразительных искусств имени С. Д. Эрьзи. URL: <http://erzia-museum.ru/obshhestvo-druzej-muzeya/volontery/> (дата обращения: 17.05.2023).

⁹ Добрые дела в Сычковский день // Мордовский республиканский музей изобразительных искусств имени С. Д. Эрьзи. URL: <http://erzia-museum.ru/novosti/dobrye-dela-v-sychkovskij-den/> (дата обращения: 17.05.2023).

¹⁰ Всероссийская акция «Декламируй» // Мордовский республиканский музей изобразительных искусств имени С. Д. Эрьзи. URL: <http://erzia-museum.ru/novosti/vserossijskaya-akciya-deklamiruj/> (дата обращения: 17.05.2023).

¹¹ Дан старт: Школа волонтера-экскурсовода // Мордовский республиканский объединенный краеведческий музей имени И. Д. Воронина. URL: <https://mrkm.ru/novosti/dan-start-shkola-volontera-ekskursovoda/> (дата обращения: 17.05.2023).

¹² Волонтеры культуры проведут восстановительные работы на объектах культурного наследия в 20 регионах страны // Мордовский республиканский объединенный краеведческий музей имени И. Д. Воронина. URL: <https://mrkm.ru/novosti/dan-start-shkola-volontera-ekskursovoda/> (дата обращения: 17.05.2023).

А. И. Егорова, А. А. Егорова

Волонтерская деятельность в музейных пространствах: применение зарубежного опыта в российской практике

В современном мире растет роль волонтерского движения. Все больше музейных пространств задействуют в качестве элемента своего функционирования волонтерство и приглашают к участию в своих проектах людей различных социальных групп. В российской и зарубежной практиках культурного волонтерства существует своя специфика. Данная работа выявляет соотношение российского и зарубежного опыта в организации культурного волонтерства, а также рассматривает изучение влияния волонтерской деятельности на общество в музейных пространствах.

Ключевые слова: волонтерство, культура, музей, музейное пространство, культурное учреждение, партиципация

A. I. Egorova, A. A. Egorova

Volunteering in museum spaces: using of foreign experience in russian practice

The role of the volunteer movement is growing in the modern world. More and more museum spaces use volunteering as an element of their functioning and invite people of various social groups to participate in their projects. The Russian and foreign practices of cultural volunteering have their own specifics. This work reveals the correlation of Russian and foreign experience in the organization of cultural volunteering, and also considers the study of the impact of volunteer activity on society in museum spaces.

Keywords: volunteering, culture, museum, museum space, cultural institution, participation

В постиндустриальном обществе с присущими ему процессами информатизации и глобализации получил распространение феномен культуры потребления, т. е. сведения деятельности человека к некой утилитарной сути, «культу повседневному быту». Однако в настоящее время ей все чаще противопоставляется и приходит на смену культура участия, основанная на добровольной общественной деятельности отдельных индивидов, групп людей и их содействии процветанию социума. Она получила развитие в силу появления социальных интернет-технологий, которые дают пользователю пространство для самовыражения, возможность создать уникальный контент, вложив в него свои знания, умения и чувства. Культура участия получила наибольшее распространение в политической и социальной сферах жизнедеятельности общества, однако в последние два десятилетия она активно входит и в функционирование культурных институций¹.

Музейные пространства все чаще обращаются к практике партиципаторных проектов, становясь таким образом центрами социализации общества. Современная публика требует соучастия, активного взаимодействия с учреждениями культуры, которое они предоставляют, в том числе, привлекая к своей деятельности волонтеров. Нина Саймон в своей монографии «Партиципаторный музей» отмечает, что для успешного функционирования музея как центра социализации, необходима индивидуализация опыта посещения (персонализация).² Также важно обеспечивать непосредственное взаимодействие сотрудников культурных учреждений и посетителей, делая их проводниками соучастия. Мнения сотрудников и волонтеров, которых Н. Саймон приравнивает к персоналу культурных учреждений, не менее значимо в реализации партиципаторной модели функционирования, так как выражение их личного опыта, желание выйти за рамки полномочий для реализации «общего дела» помогает выстраивать более прочные и доверительные отношения с посетителем. Таким образом, волонтер с позиции Н. Саймон рассматривается как медиатор – проводник взаимодействия между музеем и посетителем, однако в общей практике музейной культуры участия его можно рассмотреть и как объект в системе коммуникации «музей-общество». Взаимодействие

музейного пространства и волонтера осмысляется как в российской, так и в зарубежной практиках организации волонтерской деятельности в сфере культуры, однако наиболее понятной эта связь становится при рассмотрении конкретных примеров.

Формирование зарубежного опыта работы культурных учреждений с волонтерами восходит ко второй половине XX в. Наиболее привычной такая практика является для США, где на высоком уровне находится развитие институтов гражданского общества. Еще в XIX в. добровольчество оказывало значительную поддержку некоммерческим организациям, а в конце XX–XXI вв. опыт привлечения волонтеров к работе в культурных учреждениях стал массово тиражироваться. Для населения этой страны волонтерство – способ участия в общественно важных делах, ресурс для социализации и решения актуальных проблем общества, а также способ выразить свою гражданскую позицию. Поэтому участие в волонтерской деятельности принимают многие американцы, а некоммерческие учреждения, в том числе и музеи, привлекают волонтеров в качестве основного ресурса³. Эта тенденция особенно применима к практике небольших музеев и галерей с низким уровнем финансирования. Исследования Американского альянса музеев (AAM) показывают, что численность волонтеров превышает численность штатных сотрудников музеев США, по крайней мере, в два раза. Кроме того, глава Центра музеев будущего AAM Элизабет Мерритт отмечает, что волонтеры в музеях США являются необходимой и желанной частью рабочего коллектива⁴. В целом, музеи в США как некоммерческие организации имеют два источника финансирования: государство и частные пожертвования, поэтому их деятельность в значительной степени зависит от волонтерской помощи. Спектр задач, входящий в обязанности волонтера, может варьироваться, но в основном он включает как простые задания (раздача информационного материала, билетов и т. д.), так и сложные (проведение экскурсий, каталогизация инвентаря, обеспечение работы отдельных структур музея – IT, HR, PR-отделов и др.). Для того, чтобы присоединиться к волонтерской команде того или иного музея, кандидату нужно заполнить заявку на вступление, а в некоторых случаях – пройти курс обучения и интервью, предоставить резюме и рекомендации. Также присоединиться к волонтерской деятельности определенного музея может помочь специальная волонтерская организация.

На волне популярности добровольчества в США стали появляться отдельные организации, занимающиеся вопросами подготовки и распределения волонтеров в культурные учреждения. Например, в 1979 г. была создана Американская ассоциация музейных добровольцев, которая продвигает профессиональные стандарты волонтерства в музее, предоставляет прохождение тренингов для волонтеров, тиражирует наиболее удачный опыт организации работы с волонтерами в музеях. Разработанный этой организацией стандарт руководства деятельностью волонтеров помогает в унификации действий сотрудников в работе с волонтерами, а его применение предполагает облегчение процесса взаимодействия музея с добровольцами⁵. В базовые стандарты этого документа входят: поддержка музеем волонтерской программы и обеспечение ее ресурсами, эффективная организация работы с волонтерами, доступность информации о наборе добровольцев (требования к кандидату, условия работы и др.), подбор деятельности для волонтера с учетом потребностей всех заинтересованных сторон (потребности организации, волонтера, получателя услуг и т. д.), обязательное прохождение вводно-ознакомительного курса и более детального обучения перед началом работы, обеспечение обратной связи от волонтеров и их коммуникация с сотрудниками (встречи сотрудников, тренинги и др.), поддержка волонтеров со стороны музейных работников, проведение оценки волонтерской работы и работы с волонтерами сотрудниками музеев и самими добровольцами, обеспечение волонтеров вознаграждением за труд. При этом также отмечается, что руководить работой волонтеров должен отдельный сотрудник или группа сотрудников, в должности которых должна быть отражена идея координации волонтерской деятельности⁶. Практика работы с волонтерами отдельных музеев, как правило, руководствуется этим документом, но отдельные правила могут варьироваться. Например, Национальный музей Черчилля и Музей науки и промышленности в Чикаго добавляют к своим правилам требования к внешнему виду (одежде). При рассмотрении заявки на вступление в волонтерскую команду некоторые музеи также запрашивают данные для «проверки на криминальное прошлое».

Кроме опыта США, интересной для рассмотрения представляется практика работы с волонтерами в Великобритании, предлагающей интересные решения. Первые волонтерские программы появились в музеях Великобритании еще в 1960-х гг. Добровольчество в этой стране имеет особый статус: считается, что волонтерство повышает имидж человека, дает возможность получения новой специальности, профессионального роста (каждый волонтер в Великобритании имеет шанс стать сотрудником музея). Из-за высокого спроса на добровольческую деятельность в культурных учреждениях стать музейным волонтером можно только на конкурсной основе и после прохождения различных проверок и собеседований. Как правило, претенденты должны заполнить анкету и предоставить два рекомендательных письма (по требованию музея). Также у кандидатов могут запрашивать справку непричастности к криминальным действиям. Кроме того, из-за высокой популярности волонтерских музейных программ в Великобритании практикуются листы ожидания (например, в Британском музее)⁷.

В английской практике организации музейного волонтерства нет определенного документа, как, например, в США, который бы регламентировал работу с музейными добровольцами, поэтому музеи в Великобритании пользуются опытом своих коллег или создают документы, регламентирующие работу с волонтерами, из личного опыта. Так, Британский музей руководствуется собственным уставом работы с волонтерами, который включает в себя следующие пункты: музей приглашает к волонтерской работе всех представителей общественности вне зависимости от их пола, расы, вероисповедания и др.; отношения между волонтером и музеем не предполагают обязательного составления юридического договора; волонтер не приглашается к работе взамен постоянного сотрудника; волонтеры не являются официальными представителями музея; несовершеннолетний волонтерам требуется согласие законного представителя для осуществления волонтерской деятельности в музее. Музей просит волонтеров: работать в команде, разделять взгляды музея на его последующее развитие, быть вежливым и отзывчивым на просьбы посетителей; следовать правилам музея, проходить необходимые тренинги; в свою очередь, музей предлагает волонтерам возможность заниматься полезным делом, безопасные условия труда, соизмеримый с возможностями волонтера объем задач, благодарность за выполнение поручений; помимо вышеперечисленного, музей обязуется возместить физический ущерб добровольцу, если травма была получена на его территории; также в документе говорится о том, что он должен пересматриваться раз в пять лет.

Помимо опыта привлечения волонтеров в музеи англоязычных стран интересным представляется практика музейного волонтерства Канады и Франции. Один из крупных музеев Канады – Художественный музей Жольет – благодаря богатству своих коллекций, площади залов и широте своей программы представляет себя как самый важный художественный музей, расположенный в регионе Квебек. Как и многие крупные музеи, данное учреждение привлекает к своей деятельности добровольцев, а именно тех, кто готов вести экскурсии для посетителей. В обязанности гидов-волонтеров в основном входят: встреча экскурсионной группы в музее, распространение информации и повышение осведомленности различных категорий музейной аудитории об изобразительном искусстве, организация экскурсий с комментариями по выставкам, передача знаний о дизайне выставок, о произведениях искусства и о самом учреждении, при необходимости – проведение творческих семинаров⁸.

Другое учреждение данной страны – это Канадский музей природы, который также реализует интересные волонтерские программы. Здесь волонтеры проходят обучение перед началом работы, знакомятся с информацией, относящейся к их должности. В этом музее, как и в некоторых других музеях США и Великобритании, существует требование о прохождении проверки безопасности, включая снятие цифровых отпечатков пальцев. В Канадском музее природы волонтеры часто работают в командах, поэтому коммуникативные навыки являются преимуществом при отборе кандидатов на волонтерские должности. В связи с тем, что музей работает на английском и французском языках, он ищет двуязычных волонтеров, однако это не является обязательным требованием для большинства должностей. В целом волонтеры занимаются научными исследованиями в области естественной истории, знакомятся с интересными людьми и развивают профессиональные навыки⁹.

Опыт Франции в организации музейного волонтерства интересен прежде всего работой с отдельными волонтерскими проектами. Так, в Париже в Национальном центре искусства и культуры Жоржа Помпиду в 2008 г. был создан проект культурного волонтерства «Сессия искусств», который направлен на поддержку и развитие молодежной аудитории музейного пространства. Он призван мотивировать молодежь в работе над доступностью искусства и культурных практик как можно большему количеству людей. В проект ежегодно отбираются около двадцати молодых добровольцев в возрасте от 18 до 25 лет. Им предлагается принять непосредственное участие в жизни культурного учреждения и выполнять функции посредника в течение года, чтобы делиться накопленным опытом и идеями с другими участниками программы, приобретать профессиональные связи и участвовать в культурных проектах. В рамках «Сессии искусств» предполагается несколько вариантов участия. Например, волонтер может выбрать произведение из Национального музея современного искусства и прокомментировать его, поделиться своими интерпретациями и эмоциями с музейной аудиторией. В 2012 г. волонтерами были разработаны «художественные экскурсии» – это индивидуальные маршруты, которые позволяют всем желающим познакомиться с Центром Помпиду в дружеской обстановке¹⁰.

Таким образом, для зарубежной практики работы с волонтерами в учреждениях культуры характерны: выполнение волонтерами заданий по администрированию музейного пространства, участию в деятельности разных отделов, организации семинаров/обсуждений, проведению экскурсий (в США, Канаде и Франции); три уровня участия волонтеров – долгосрочное, среднесрочное и краткосрочное (Лондонский музей естествознания), организация групповых волонтерских программ (корпоративное волонтерство, например, для офисных работников), различные варианты для сотрудничества в зависимости от интересов и квалификации участников (Музей Виктории и Альберта), собирательские проекты (Лондонский музей науки), работа в различных отделах музея и специальная деятельность (фондовая работа и др.), помощь в проведении музейных мероприятий. Чаще всего к волонтерам в зарубежных институциях предъявляют следующие требования: быть не моложе 16–18 лет (кроме детского волонтерства), разделять взгляды и ценности музея, быть увлеченным своей деятельностью (жизнерадостность и коммуникабельность приветствуются); некоторые волонтерские программы также требуют прохождения специального обучения и проверки службы безопасности.

Добровольчество в России имеет давнюю традицию, оно начало развиваться еще с XIX в. Различные слои населения в годы царской власти активно принимали участие в помощи малоимущим, детям-сиротам, работая на добровольной и безвозмездной основе в приютах, больницах, школах. В годы советской власти волонтерство приняло новую форму: участие в общественных работах на безвозмездной основе приобрело принудительный характер. Таким образом, основной принцип добровольного участия перестал соблюдаться, что оказало негативное воздействие на отношение населения к труду волонтеров и повлияло на статус добровольчества в современной России¹¹.

В Российской Федерации институт волонтерства начал законодательно оформляться только с середины 1990-х гг. Именно в этот период институции стали привлекать волонтеров для содействия в реализации их деятельности, осознали важность добровольчества. В 1996 г. Государственный Эрмитаж одним из первых начал работу по организации музейного волонтерского движения. В рамках Клуба друзей Эрмитажа добровольцы помогали иностранным туристам, отвечали на вопросы посетителей и привлекали музейную аудиторию в Клуб друзей. Сегодня волонтеры выполняют такие функции, как администрирование рекреационных зон, помощь в организации научно-исследовательской деятельности музея, участие в международных образовательных программах, семинарах, конференциях и помощь в их организации.

В постсоветское время активно развивается программа волонтерства и в Дарвиновском музее – крупнейшем естественно-научном музее России и Европы. Здесь волонтеров привлекают к организационной поддержке музейных мероприятий (вернисажей, выставок, мастер-классов и др.), проведению социологических исследований (анкетированию посетителей), секретарской и курьерской работе, продвижению музея в Сети. Перед началом выполнения обязанностей, каждый волонтер проходит небольшой инструктаж. Также волонтерская программа Дарвиновского музея позволяет каждому

волонтеру составлять собственный график работы при условии его согласования с координатором программы.

Каждое музейное пространство требует от волонтеров выполнения тех обязанностей, которые считает необходимыми. В зависимости от предлагаемой добровольцам работы музей приглашает к сотрудничеству людей с определенными свойствами характера. Например, портрет идеального волонтера, по мнению сотрудников Политехнического музея, включает такие качества, как интерес к науке и искусству, коммуникабельность и вежливость¹². В Российском этнографическом музее к сотрудничеству приглашаются волонтеры, обладающие творческими качествами и занимающие активную жизненную позицию. Музей выдвигает ряд требований к кандидатам: возраст старше 14 лет, готовность оказывать помощь на добровольной основе и умение работать в коллективе, ответственное отношение к порученному делу, грамотная речь и коммуникабельность, уважительное отношение к представителям иных культур и рас. Здесь добровольцев привлекают для участия в различных акциях и мероприятиях музея, для помощи в приеме посетителей и экскурсионного обслуживания (медиакации на экспозициях), для участия в проведении социологических исследований и опросов¹³.

В некоторых музейных пространствах существуют курсы подготовки волонтеров. Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского не является исключением. Волонтерское молодежное движение при музее существует с 2010 г. и объединяет филологов, музееведов, культурологов, поклонников творчества писателя. В рамках курса читаются лекции, проводятся семинарские и практические занятия по изучению жизни и творчества Ф. М. Достоевского. Волонтеры проводят пешеходные экскурсии для посетителей, которые становятся неотъемлемой частью городского праздника «День Достоевского»¹⁴.

Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме приглашает волонтеров к участию в музейных проектах. Добровольцы общаются с посетителями музея, оказывают административную поддержку и творческую помощь в проведении экскурсий, мастер-классов, концертов, презентаций, конференций, участвуют в культурно-просветительских и выставочных проектах, а также – в проведении научно-исследовательской работы в музее. Музей устанавливает определенные требования для волонтеров: готовность помогать в деятельности музея на добровольной основе, бережное отношение к имуществу музея, грамотная речь, вежливость, коммуникабельность ответственность и желание учиться новому¹⁵.

Всеобъемлющей системой волонтерской деятельности отличается Центральный выставочный зал «Манеж», на протяжении многих лет привлекающий добровольцев к проводимым в его стенах выставочным проектам. В круг обязанностей волонтера «Манежа» входят: частичное выполнение функций работника гардероба, координация посетителей в выставочном пространстве, помощь в организации и проведении просветительской программы (лекций, детских и инклюзивных мероприятиях). При прохождении дополнительного обучения волонтерам предоставляется возможность проводить экскурсии для посетителей. Также в «Манеже» предусмотрена смена позиций волонтеров в выставочном пространстве во время выполнения обязанностей. Так, каждый доброволец может выполнять различный функционал в пределах времени одной волонтерской смены, что выделяет практику работы с волонтерами «Манежа» среди остальных музеев и музейных пространств¹⁶.

В целом, выбор эффективной модели управления волонтерами является ключевым условием успешной реализации деятельности как зарубежных, так и российских музеев. Институции должны иметь представление о том, сколько времени будет занимать работа с волонтерами, о содержании данной работы и ее исполнителях. Координаторов волонтерского движения определенного музея может быть несколько: сотрудники музея, волонтер или наемный работник, занятый частично или полноценно, в зависимости от масштабов программы. Наименование должности человека, осуществляющего руководство деятельностью волонтеров, может быть различным: главное требование – чтобы в названии присутствовало слово «волонтер» (например, «координатор волонтеров»).

В настоящее время прослеживается тенденция заимствования российскими музейными пространствами опыта зарубежных культурных учреждений в организации волонтерской деятельности. Волонтеры в российских музейных пространствах выполняют большое количество функций, схожих с теми, которые предлагаются волонтерам за ру-

бежом: помощь в администрировании музейного пространства, проведение экскурсий, участие в организации и проведении мероприятий, участие в музейных исследованиях и др. В Европе и Северной Америке волонтер тесно взаимодействует с сотрудниками и выполняет различные задачи: участвует в научно-исследовательской деятельности и помогает в работе различных отделов музея, осуществляет общение с посетителями, проводит экскурсии и занятия, его деятельность часто включает наличие определенных профессиональных навыков или предполагает прохождение дополнительных курсов перед непосредственным осуществлением обязанностей. В российской практике наблюдается схожая тенденция: задачи волонтера адаптируются под определенные запросы конкретного культурного учреждения, но часто не предполагают прохождения дополнительной подготовки для их осуществления. Когда музейный проект требует привлечения волонтеров со специальными знаниями, более применимым становится понятие стажировки или практики.

Примечания

¹ Королева В. Б., Леденцова Е. К. Культура участия как «хорошо забытое старое» // Дергачевские чтения – 2014. Екатеринбург: УРФУ, 2015. С. 348–353.

² Саймон Н. Партиципаторный музей / Пер. А. Глебовской. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 79.

³ Шекова Е. Л. Мотивация сотрудников и волонтеров в сфере культуры: опыт России и США // Некоммерческие организации в России. 2009. № 1. URL: www.nkor.ru/articles/2009/1/4663.html (дата обращения: 11.04.2023).

⁴ Горлова Н. И. Сборник волонтерских практик в сфере культуры: методические рекомендации / Н. И. Горлова, Д. Т. Маковецкая. Москва: Перо, 2020. С. 72.

⁵ Standards and best practices for museum volunteer programs. URL: <https://aamv.wildapricot.org/Standards-and-Best-Practices> (дата обращения: 11.04.2023).

⁶ Горлова Н. И. Сборник волонтерских практик в сфере культуры. С. 75.

⁷ Там же. С. 81.

⁸ Официальный сайт Художественного музея Жюльет. URL: <https://www.museejoliette.org/fr/> (дата обращения: 30.05.2023).

⁹ Официальный сайт Канадского музея природы. URL: <https://nature.ca/fr/> (дата обращения: 30.05.2023).

¹⁰ Официальный сайт Национального центра искусства и культуры Жоржа Помпиду. URL: <https://www.centrepompidou.fr/fr/> (дата обращения: 30.05.2023).

¹¹ Шекова Е. Л. Мотивация сотрудников и волонтеров в сфере культуры: опыт России и США. URL: www.nkor.ru/articles/2009/1/4663.html (дата обращения: 11.04.2023).

¹² Официальный сайт Политехнического музея. URL: <https://polymus.ru/> (дата обращения: 11.04.2023).

¹³ Официальный сайт Российского этнографического музея. URL: <https://www.ethnomuseum.ru/> (дата обращения: 11.04.2023).

¹⁴ Официальный сайт Литературно-мемориального музея Ф. М. Достоевского. URL: <http://md.spb.ru/> (дата обращения: 15.06.2023).

¹⁵ Официальный сайт Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. URL: <https://www.akhmatova.spb.ru/> (дата обращения: 15.06.2023).

¹⁶ Официальный сайт Центрального выставочного зала «Манеж». URL: <https://manege.spb.ru/> (дата обращения: 11.04.2023).

В. А. Бровцева

Музейная инклюзия и ее влияние на современное общество

Музейная инклюзия является следствием создания доступной среды в физическом, технологическом и психологических аспектах. В статье рассматривается опыт первых инклюзивных арт-медиаций XX в. и инклюзивные музейные проекты последних десятилетий. Создание доступной среды позволяет рассмотреть процесс интеграции людей с ограниченными возможностями в современное общество как зрителя, участника и профессионала. Показ достойных примеров включения аудитории с дополнительными потребностями приближает общество к достижению социального равенства.

Ключевые слова: музейная инклюзия, инклюзивные программы в музеях доступная среда, люди с ограниченными возможностями (ОВЗ)

Valeria A. Brovceva

Museum inclusion and its impact on modern society

Museum inclusion is a consequence of creating an accessible environment in physical, technological and psychological aspects. The article examines the experience of one of the first inclusive art mediations of the XX century and the experience of projects aimed at inclusion of the last decades. Creating an accessible environment allows us to consider the process of integrating people with disabilities into modern society as a spectator, participant and professional. Showing worthy examples of inclusion of an audience with additional needs brings society closer to achieving social equality.

Keywords: museum inclusion, inclusive programs in museums, accessible environment, people with disabilities (HIA)

Международный совет музеев (ИКОМ) в 2022 г. утвердил новое определение, которое акцентирует значение музея как учреждения, открытого для публики, доступного и инклюзивного, а также уделяет особое внимание этичному общению с посетителем¹. Музей становится «подвижным», он создает привлекательную экспозицию для общественности и вовлекает ее в процессы современной культуры, но при этом остается большая группа потенциальных посетителей, которые имеют трудности с доступом к культурным ценностям. Это люди с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ). При этом именно музей способен внести значительный вклад в социальную адаптацию таких людей, способствовать их интеграции в социокультурные взаимодействия².

Существуют разные причины, по которым человек с ОВЗ не может позволить себе поход в музей. Среди них и проблемы физической доступности, связанные с особенностями музейных зданий: неудобные мраморные полы, отсутствие лифтов и пандусов становятся существенной проблемой для маломобильных людей. В отношении психологической доступности также есть свои трудности. Из-за того, что в России недостаточно возможностей для передвижения людей с расстройствами здоровья и это затрудняет их присутствие в публичных пространствах, некоторые посетители музеев не имеют навыков общения с такими людьми и проявляют настороженность и отчужденность при возникающих взаимодействиях. Более того, далеко не все сотрудники музеев подготовлены к работе с посетителями с ОВЗ, не во всех музеях есть инклюзивные программы и возможность принять у себя гостей с расстройствами здоровья. Все эти причины приводят к тому, что мы по-прежнему не часто встречаем людей с расстройствами здоровья в музеях и других общественных местах. Согласно статистике, в России свыше 60% людей с инвалидностью ведут пассивный и закрытый образ жизни³. Российскому обществу и государству еще очень многое предстоит сделать, чтобы достичь полного социального равенства для всех членов общества вне зависимости от состояния здоровья, пола, возраста, расовой принадлежности, религии, финансовой обеспеченности и других факторов⁴.

В этой связи полезным является сравнение отечественного и зарубежного опыта музейной инклюзии. Показательным является опыт музея Метрополитен в Нью-Йорке, где в XX в. последовательно происходило формирование доступной среды. Сначала здесь проводились лекции и экскурсии для детей с нарушениями зрения и была возможность взять инвалидную коляску на прокат; а с 1970-х гг. работа в направлении инклюзии стала более явной. В музее появилась «Тактильная коллекция» – собрание, которое можно трогать, – изначально предназначалось для работы со слабовидящими, а затем ее стали использовать для людей с деменцией⁵. В 1980-х гг. сотрудник Метрополитен Чарльз Стейнер последовательно развивал направление доступной среды. Им были подготовлены передвижные выставки, которые проводились в библиотеках и общественных центрах, где экспонаты можно было исследовать руками, чтобы понять, как люди с нарушениями зрения воспринимают искусство. Важно отметить, что в Метрополитен люди с расстройствами здоровья включены в работу музея: некоторые экскурсоводы имеют нарушения слуха или зрения, что позволяет им иметь больше знаний о специфике построения и проведения экскурсий для посетителей с соответствующими особенностями. В последнее время музей Метрополитен стал заниматься мультисенсорными проектами, которые позволяют воспринять искусство через разные органы чувств. И в целом развитие инклюзивных практик здесь всегда было направлено на преодоление модели неполноценности, на учет запросов и особенностей различных групп посетителей.

Помимо инклюзивных проектов, в музее Метрополитен соблюдают правила, установленные американским законодательством по отношению к доступной среде, определяющей ширину дверных проемов, площадь проходов и т.д. Также разрабатываются собственные стандарты, которые делают доступную среду действительно доступной. Инклюзивная работа проводится не только в техническом отношении, но и в профессиональной сфере: в музее регулярно проводят тренинги сотрудников, на которых речь идет о том, как взаимодействовать с особенными людьми и что им можно предложить. Тем самым все меры направлены именно на то, чтобы в музейном пространстве действительно изменить отношение к людям с ОВЗ, рассматривая все ограничения как индивидуальные особенности, с пониманием того, что все люди равные и разные⁶.

Сегодня под «разнообразием» понимается идея общества многогранного, в основе которого лежит принятие и уважение всего спектра характеристик человека в их социальном, историческом и культурном контекстах. Также в музее уделяется внимание пониманию того, что каждый человек, семья и социальная группа обладают уникальностью, неповторимыми особенностями, которые и являются ценностью. Важно отметить, что концепция разнообразия не сводится к толерантности как к терпимости, в ее основе лежит принятие особенностей и осознание ценности уникальных характеристик каждого. Инклюзию называют инструментом, благодаря которому можно достичь разнообразия⁷.

В последнее время и музеи России движутся в направлении инклюзии: в 2015 г. вышел Приказ Министерства культуры РФ № 2800 «Об утверждении Порядка обеспечения условий доступности для инвалидов культурных ценностей и благ». Инклюзию в России чаще всего понимают как методологию образовательных практик, а концепция разнообразия постепенно проникает на территорию нашей страны⁸.

Государственный Политехнический музей систематически проводит инклюзивные программы; в его открытом фондохраниении сегодня не редко можно встретить людей с различными ограничениями по здоровью. Сотрудники музея отмечают все большую сплоченность музейной аудитории, более доброжелательное отношение к таким гостям со стороны других музейных посетителей⁹.

Здесь также полагают, что наличие пандусов и лифтов – это слишком малая мера и считают необходимым систематическое обучение персонала, а также включение людей с особенностями здоровья в общемузейные программы. Уже в 2019 г. был учрежден Совет по доступности, членами которого являются люди с разными формами инвалидности и представители некоммерческих организаций. Совет готовится к открытию здания исторического музея, занимается проектированием выставок и разрабатывает экскурсии для людей с дополнительными потребностями. Новая институция музея также обучает сотрудников работе с особой аудиторией¹⁰.

Опыт Политехнического музея является одним из первых примеров трудоустройства людей с инвалидностью, основывающегося на принципе системного сопровождения. Поддержка людей с дополнительными потребностями начинается с правильного оформления документов о приеме на работу, продолжается в качестве ежедневной помощи куратора или профессионального консультанта, включает в себя постоянное наблюдение за отношениями с коллегами. Политехнический музей готов делиться опытом о трудоустройстве людей с инвалидностью¹¹. В период пандемии музей выпустил онлайн-курс по пониманию социальной модели инвалидности. Этот курс состоит из лекционной части, которая знакомит слушателей с социальной моделью понимания инвалидности, и примерами реализующихся практик в разных странах. В курсе представлены интервью людей с различными особенностями здоровья, а в последнем блоке содержатся инструменты, которые позволят работникам музея организовать доступную среду в культурном пространстве. Важно отметить, что курс был разработан в пределах программы «Разные люди – новый музей» в форме тренингов для сотрудников Политеха и волонтеров, а в дальнейшем подобное обучение провели для музейных работников в Туле, Перми и Екатеринбурге¹².

На площадке Дарвиновского музея проводятся выставки, подготовленные людьми с ОВЗ. Первая такая выставка открылась в июне 2003 г. под названием «Светлый лик природы». На ней были показаны работы постоянного посетителя музея – Александра Русякова, куратором этого проекта стала М. М. Галич. Выставка вызвала огромный интерес у посетителей, а сам А. Русяков после своего дебюта стал больше рисовать. Уже через пять лет открылась его вторая персональная выставка, что подтверждает мысль о том, что музей способствует включению людей с ОВЗ в современные культурные процессы. С целью обеспечения большей информационной доступности своих коллекций сотрудники музея разработали передвижные выставки. Например, выставка «Лекарственные растения Подмосковья» экспонировалась неоднократно в Центрах социального обслуживания города Москвы и была популярна среди зрителей пенсионного возраста. Развитие в направлении инклюзии продолжается и сейчас, ежегодно Государственный Дарвиновский музей организует выставки творческих работ людей с дополнительными потребностями, а также занимается разработкой инклюзивных проектов¹³. Экспонирование работ одаренных художников с дополнительными потребностями в музее призвано сократить дистанцию между людьми с ОВЗ и «неограниченными людьми».

Сейчас в Дарвиновском музее деятельность в сторону инклюзии расширяется. Пространство музея адаптировано для свободного посещения незрячими людьми. На примере интерактивной экспозиции «Пройди путем эволюции» можно проследить, насколько высок уровень доступности: при входе размещена рельефно-графическая мнемосхема, все экспонаты сопровождает этикетаж шрифтом Брайля, а также дополнительную информацию доносит звуковое сопровождение. Неслышащие и слабослышащие посетители во всех залах основной экспозиции могут читать субтитры в видеороликах, возможен заказ экскурсии в сопровождении переводчика жестового языка. Для людей с нарушениями зрения и слуха все временные выставки дополнены интерактивными экспонатами с этикетажом шрифтом Брайля, организуются инклюзивные мероприятия и кинопоказы. Дарвиновский музей позиционирует себя как доступный для всех посетителей без исключения, поэтому для гостей с расстройством аутистического спектра (РАС) он предлагает использовать метод социальных историй¹⁴, который помогает подготовиться к посещению музея, найти информацию о музее в одном месте для людей с ментальными особенностями и для тех, кто испытывает трудности в посещении новых мест. Сотрудники музея разработали примерные социальные истории для посещения выставки «Животный мир Земли» для детей с РАС¹⁵, посещающих музей в сопровождении родителей или в школьной группе. В соответствии с существующей методикой, родителям и другим сопровождающим предлагается доработать и изменить социальную историю, ориентируясь на индивидуальные особенности и потребности конкретного человека с аутизмом; даются рекомендации, как можно использовать социальные истории при подготовке, во время посещения музея. Информационная доступность для людей с РАС обеспечивается еще и тем, что сопровождающие получают на сайте музея предварительную информацию о наиболее спокойных и комфортных

зонах для входа и маршрутах знакомства с экспозициями, указывают наличие интерактивных программ. Также на сайте представлены фотографии основных интерактивных зон, обучающих гидов, и что особенно важно, – музейной навигации, предварительное знакомство с которой позволит быстрее сориентироваться уже в самом музее.

Не только в столице музеи включены в потребности широкой аудитории, но и в других регионах страны можно встретить значимые инклюзивные проекты. На примере Музея современного искусства PERMM мы можем проследить интерес к вопросам инклюзии. В 2018 г. Музей современного искусства PERMM пригласил людей с нарушениями слуха и зрения поучаствовать в проекте «Инклюзивная интервенция», который был направлен на знакомство и включение посетителей с инвалидностью в пространство современного искусства. PERMM организовал образовательные мероприятия для создания совместных проектов. Программа включала серию воркшопов, направленных на знакомство с мультисенсорными художественными практиками. По замыслу организаторов проекта процесс арт-медиации «превратит особенности восприятия людей с инвалидностью (неспецифическое видение света, цвета, тактильных ощущений, звука и т. д.) в их преимущество»¹⁶, покажет, что искусство является пространством, в котором люди с разным видением и восприятием могут находить точки пересечения, общие смыслы и интерпретации.

В ходе музейного проекта была создана инсталляция слабовидящими и незрячими людьми, в качестве объектов предстали звуки, которые при помощи речи и шумов смогли рассказать о пространствах и ситуациях, в которых побывали участники «Инклюзивной интервенции». Другим продуктом проекта стало видео, где слабослышащие и глухие люди давали интервью на жестовом языке, при этом их руки были покрашены люминесцентной краской, которая светилась при флуоресцентном освещении, что привлекало внимание зрителей на красоту и исключительность языка жестов¹⁷. Людям старшего возраста проект предложил мастер-классы по различным техникам рисования¹⁸. Такие арт-медиации позволили людям с ОВЗ расширить свои творческие способности и испытать радость общения с другими участниками. Проект получил множество положительных отзывов, как от участников, так и от зрителей получившихся арт-объектов.

Инклюзивные практики в музеях являются частью единого процесса демократизации и базируются на основных тенденциях концепции инклюзии. Опыт Музея Метрополитен, Политехнического музея, Дарвиновского музея и проекта «Инклюзивная интервенция» в Музее современного искусства PERMM демонстрирует потенциал музеев в процессе интеграции людей с ОВЗ в современное общество. Музеи предлагают самые разнообразные формы: от включения в экспозицию интерактивных экспонатов до создания полноценных инклюзивных программ и системного сопровождения при трудоустройстве. Такие проекты помогают повысить осведомленность общества об особенностях жизни людей с ограниченными возможностями здоровья, развивают креативность у сотрудников музеев, т.к. появляется необходимость искать новые способы экспонирования и наиболее эффективные методы работы с посетителями.

Примечания

¹ Перевод определения понятия «музей» // ИКОМ России. Официальный сайт. URL: <https://icom-russia.com/data/events/perevod-opredeleniya-ponyatiya-muzey/#::-:text=Музей%20-%20это%20некоммерческое%2С%20действующее%20на,культур%20и%20устойчивому%20развитию%20общества>. (дата обращения: 07.06.2023).

² Акоева Н. Б., Денисов Н. Г. Музей как пространство адаптации людей с ограниченными возможностями здоровья // Культурное наследие России. 2017. № 2. С. 64–65.

³ Там же. С. 66.

⁴ Горлова Н. И. Методические материалы по теме «Вовлечение в добровольческую (волонтерскую) деятельность людей с ограниченными возможностями, включая Российский и зарубежный опыт. Москва: Ассоциация волонтерских центров, 2020. С. 5.

⁵ Музей Метрополитен. История как музей развивал доступную среду от начала XX века до наших дней // Политехнический музей. URL: <https://polytech.bm.digital/article/819193346380292164/glava-4-muzej-metropolitan> (дата обращения: 7.06.2023).

⁶ Там же.

⁷ Щекочихина М. Понимание и реализация инклюзии в российских музеях // The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры. 2020. № 1. С. 103–104.

⁸ Там же. С. 107–108.

⁹ Макгиннис Р. Музей Метрополитен. История как музей развивал доступную среду от начала XX века до наших дней. // Политехнический музей URL: <https://polytech.bm.digital/article/819193346380292164/glava-4-muzej-metropoliten> (дата обращения: 26.02.2023).

¹⁰ Политехнический музей. Совет по доступности. URL: <https://polymus.ru/museum/accessibility> (дата обращения: 14.06.2023).

¹¹ Политехнический музей. Спецпроект: трудоустройство людей с инвалидностью. URL: <https://polymus.ru/pages/disabilities-hiring> (дата обращения: 14.06.2023).

¹² Политехнический музей. Онлайн-курс по пониманию социальной модели инвалидности. URL: <https://polymus.ru/news/detail/onlayn-kurs-po-ponimaniyu-sotsialnoy-modeli-invalidnosti> (дата обращения: 14.06.2023).

¹³ Галич М. М. Организация выставок инвалидов и для инвалидов в Дарвиновском музее // Творчество инвалидов – неограниченные возможности. Организация в музеях выставок инвалидов и адаптация выставок для восприятия людьми с ограничениями здоровья: Материалы обучающего семинара 18 октября 2011 года. Москва: ГДМ, 2011. С. 28–34.

¹⁴ Социальная история в музеях. Проект Инклюзивный музей. URL: <https://youtu.be/cf06JmRxZYI> (дата обращения: 14.06.2023).

¹⁵ Дарвиновский музей. Доступная среда. URL: <https://www.darwinmuseum.ru/section/muzej-bez-bar-erov> (дата обращения: 14.06.2023).

¹⁶ Инклюзивная интервенция, 2018. Общее пространство. Проект слабовидящих и незрячих людей. Красивый жест. Проект слабослышащих и глухих людей // PERMM – Пермский музей современного искусства. URL: <https://permm.ru/projects/inklyuzivnaya-interventsiya-proekt> (дата обращения: 07.06.2023).

¹⁷ Там же.

¹⁸ Галашова А. Выставка картин, созданных людьми с нарушением слуха, открылась в Перми // АСИ-Пермь. URL: <https://www.asi.org.ru/news/2019/01/24/perm-slaboslyshashhie-vystavka/> (дата обращения: 14.06.2023).

Н. С. Федорова

Бородулинская глиняная игрушка в коллекции Выборгского музея-заповедника

Статья посвящена коллекции мелкой глиняной пластики, выполненной Александром Васильевичем Бородулиным (12.11.1921 – 01.07.2002) в традиции мастеров народных игрушечных промыслов Красного Села (Кююрёля) Выборгской губернии. На примере истории гончарного промысла красноселов рассмотрено взаимодействие русско-финских межкультурных связей.

Ключевые слова: глиняная пластика; коллекция музея; гончарные изделия; Выборгский объединенный музей-заповедник, межкультурные связи, этнобренд

Nataliia S. Fedorova

Borodulinskaya clay toy in the Vyborgsky collection museum reserve

The article is devoted to a collection of fine clay plastics made by Alexander Vasilyevich Borodulin (12.11.1921 – 01.07.2002) in the tradition of masters of folk toy crafts of the Red Village (Kuyurel) of the Vyborg province. The interaction of Russian-Finnish intercultural relations is considered on the example of the history of pottery of the Krasnoselovs.

Keywords: clay plastic; museum collection; pottery; Vyborg United Museum Reserve, intercultural relations, ethnobrand

Мастер-игрушечник Александр Васильевич Бородулин родился 12 ноября 1921 г. в Красном Селе (Кююрёля) Выборгской губернии. На Карельском перешейке несколько русских поселений появилось после Северной войны (1710–1721). Красное Село было основано вскоре после ее окончания на землях, пожалованных Петром I коменданту Выборга Григорию Петровичу Чернышеву (1672–1745). Тогда деревня Кююрёля финского прихода Муолаа стала владением графа и в основном была заселена крепостными: 11 семей из Подмосковья и 9 семей из Ярославской губернии. После этого переселения деревня стала называться Красное Село. Переселенцы стали обживать новое место и построили Красное Село, деревни Канки, Развоз и Паркино. Четыре поселения русских были объединены вокруг Сретенской церкви в Красном Селе и назывались «красноселы». Членов семьи Бородулиных привезли на Карельский перешеек в 1758 г. из Ярославской губернии. Дед Александра Васильевича был крепостным графа Шереметьева. В 1811 г., согласно манифесту Александра I «О присоединении к Финляндии Выборгской губернии» Красное Село оказалось в составе автономного княжества Финляндского. Основными жителями были русские, однако место получило финское название Кююрёля.

В XIX в. в нем находилось десять мастерских по производству кирпичей, разнообразной посуды и игрушек. Среди последних в основном были свистульки «карелки» в виде петушка. Подобный тип глиняных изделий изготовлялся Красносельскими гончарами приблизительно с 1920-х гг. Продукция красноселов пользовалась большим спросом на всем Карельском перешейке, в том числе и в Выборге. К 1930-м гг. это место стало сосредоточением хозяйственной и торговой жизни русского населения Карельского перешейка. В одном из путеводителей начала XX в.¹ сообщается: «Красное Село – житочное, густо заселенное и большое селение. В это время в нем насчитывалось около 250 русских хозяйств (и только 6 финских)»². Красное Село Выборгской губернии издавна славилось своим гончарным производством, традиции которого передавались от поколения к поколению: «Жители занимаются гончарным промысломъ, достигнувъ в этой области высокой степени совершенства»³.

Александр Васильевич перенимал гончарное искусство от своего отца Василия Ивановича Бородулина (1902–1986). Свою первую игрушку – петушка – Александр Бородулин сделал в 1932 г., в 11-летнем возрасте. К 1939 г. в селе Кююрёля и его окрестностях было до 70 гончарных мастерских. Ценным источником для восстановления событий исто-

рии, традиций и жизненного уклада этого периода являются воспоминания бывшего жителя этого населенного пункта – Александра Сергеевича Ушанова (ВКМ НВФ-674), написанные в 1968 г. О мастерских он сообщает: «Работали в них своей семьей, в два-три человека, причем женщины также принимали участие в подготовке посуды к обжиге[у], в упаковке готового товара, иногда вместе с мужчинами, целые, долгие дни. Вся работа производилась ручным способом, никаких машин не знали. Рабочий день в среднем был 12 часов, иногда, от раза до трех в неделю, продолжался круглые сутки...»⁴. Проживавшие в окрестностях Красного Села финны поставляли для мастеров глину и дрова, а также скупали оптом готовый товар и развозили его по всей Финляндии. Сами гончары возили на лошадях горшки и свистульки в Выборг на осеннюю ярмарку. О распределении видов работ и сезонности ее выполнения Ушанов пишет: «Женщины и ребята делали глиняные петушки-свистульки, также продавали их скупщикам, а выручку себе на наряды. Обычно горшки начинали делать осенью, с наступлением холодов, летом занимались отхожим промыслом: кто делал кирпичи, в финских деревнях малярную работу, были печники, плотники, столяры, работы хватало всем, кто не ленился, а таких было очень не много, сельчане народ очень трудолюбивый»⁵.

Деревня была построена в чисто русском стиле. Дома, сложенные из круглых бревен, располагались близко друг к другу вдоль дороги. Жилища украшались резьбой по дереву. За узкой стороной дома, обращенной к дороге, располагались надворные постройки, хлева, конюшни, бани и горны (гончарные мастерские), огороженные высоким глухим забором. Жители сохраняли русский уклад. «Живя среди финнов, маленьким островком, за время существования Красного Села, смешанных браков с финнами, было считанные единицы. До 1939 г. было всего четыре: трое парней женились на финских девушках и одна девушка вышла за финна»⁶. Русские жили обособленно, окруженные со всех сторон финнами. Затем произошли революционные события, жизнь под управлением финских властей и Зимняя война. «Вот тут наступил самый тяжелый перелом: идти на войну, и с кем? Как же так? Ведь я русский, как же я буду стрелять в своих, тоже русских?.. Да нет, не русскими воевать будем, а с большевиками»⁷. Часть красносельцев ушла на фронт, а остальные были эвакуированы. В конце 1939 г. жители Красного Села были переселены на территорию Финляндии и бывшие односельчане были вынуждены обустроиваться на новых местах, пытаясь сохранить уклад своей прошлой жизни. Семья Бородулиных эвакуировалась в Финляндию и обосновалась в городе Котка. Увлечение гончарным промыслом Александр Васильевич пронес через всю жизнь, хотя по образованию и профессией был электриком. Будучи уже взрослым, изготавливал посуду из глины, но она не пользовалась большим спросом. Затем он начал делать горшочки для цветов, но основное направление его работы были свистульки. В семье Бородулиных все умели делать свистульки, однако главным и постоянным помощником в этом деле была супруга – Ольга Ивановна (урожденная Серова). Александр Васильевич даже научил этому мастерству изготовления традиционной свистульки одnorукого родственника, вернувшегося с войны инвалидом.

Первый раз Бородулин посетил вместе с женой и дочерью Выборгский краеведческий музей 29 августа 1989 г. Во время осмотра экспозиций у него завязался разговор со зрителем музея Марией Александровной Никитиной, которая в свою очередь познакомила его с научным сотрудником музея Зинаидой Анатольевной Новоселовой. На тот момент Александр Васильевич уже 7 лет находился на пенсии и мог уделять любимому занятию больше времени. Во время первого посещения он дарит музею две свистульки (ВКМ КП-5527, ВКМ КП-5528). В дальнейшем Бородулин дважды пополнял свою коллекцию. В сентябре этого же года он еще передает в собрание музея изготовленные им 62 свистульки (ВКМ КП-5591/1-57): петушки, курочки, матрешки, гномы и др. Каждое глиняное изделие имеет свое название: «Карельский петушок (Карелка)», «Петух-монах», «Курица-монашка», «Петух-музыкант», «Ноев ковчег», «Петух-Фантазия», «Петух-новосел». Еще одна игрушка поступила в феврале 1991 г. Всего из семьи Бородулиных поступило 65 глиняных изделий. Размеры свистулек варьируются. Их высота составляет от 3,5 до 18,9 см. Большая часть игрушек с яркой нарядной красочной росписью. Эти предметы были изготовлены мастером в 1989 г. и представляют собой образцы его изделий. В них прослеживаются традиции и динамика изменений гончарного искусства красноселов периода 1900–1989 гг. Так, например, «Выборгские свистульки» в виде

птицы (ВКМ КП-5591/1-3) изготавливались в Красном Селе в 1900 г. Свистульки «Карельский петух» изготавливались красносельскими гончарами с 1920-х гг. XX в. «Карельский петушок» с белой окраской (ВКМ КП-5591/16-18) начали изготавливать с 1930-х гг. XX в. До событий Советско-финляндской войны 1939–1940 гг. в покраске «Карельских петушков» широко использовалась золотая краска. (ВКМ КП-5591/19-22) На местных ярмарках первой половины XX в. большим спросом пользовалась глиняная свистулька карелка в виде петушка или курочки. Свистульки «Петух-новосел» (ВКМ КП-5591/23-25) Александр Васильевич изготовил в качестве сувенира для жителей Карельского перешейка в связи с 50-летней годовщиной их переселения в Финляндию (1939–1989). Кроме этого образа, Бородулин является автором свистулек «Монах» (ВКМ КП-5591/26) и «Монашка» (ВКМ КП-5591/27), «Петух-музыкант» (ВКМ КП-5591/28-29). Фантазийные вариации петушков с различными хвостами: павлиньим (ВКМ КП-5591/33), фигурным пяти лопастным (ВКМ КП-5591/34) и круглым. (ВКМ КП-5591/30-32) Последний вариант изготовлен специально для жителей города Хамина и символизирует кольцевую планировку этого города. Мастер оригинально воплотил «Ноев ковчег» (ВКМ КП-5591/35) в виде плывущей в воде курицы, на спине которой сидят: поросенок, заяц, две мышки и два тюленя. К зооморфным также относятся свистульки: свиноматка с двумя поросятами (ВКМ КП-5591/37), поросенок (ВКМ КП-5591/38), утята (ВКМ КП-5591/40-41) и заяц (ВКМ КП-5591/42).

В творчестве мастера нашла свое воплощение тематика христианских праздников, которые у красноселов было принято отмечать торжественно. Игрушка-свистулька «Пасхальное яйцо» окрашена в белый цвет и декорирована повторяющимся орнаментом в виде точек, вертикальных черточек и зигзагообразных линий. Отразилась в работах Александра Васильевича и рождественская тематика. Свистульки «Гном рождественский» (ВКМ КП-5591/48-50), которые по-фински называются *joulutonttu*, выполнены в виде маленького человечка с длинной белой бородой, в красном колпаке и красном костюме с белыми пуговицами.

Еще один тип свистулек, представленных в коллекции – это глиняная окарина (ВКМ КП-5591/52-55, ВКМ НВФ-329/3-5). Такие народные музыкальные инструменты Бородулин начал изготавливать в 60-х гг. XX в.

На примере полученных образцов глиняной пластики можно продемонстрировать этапы изготовления. Изделия коричневого цвета после обжига, образцы с начальной стадией покраски (ВКМ КП-5591/3-5) и готовые игрушки. Глину для своих изделий Бородулин закупал близ города Лаппеенранта. Окрашивала изделия супруга Ольга Ивановна. На момент передачи коллекции в собрание музея, по сведениям Александра Васильевича, в Финляндии керамическим производством занималось около пятидесяти человек. В районе города Хямеэнлинна – 2–3 человека. Один из них – житель города Хямеэнлинна – владелец небольшой фабрики по изготовлению керамической посуды Николай Ушанов. В городе Котка работал еще один керамист – Павел Сергеевич Ушанов, который не являлся родственником Николая Ушанова. Он изготавливал детскую посуду и вазочки. В числе семей, проживавших на территории Финляндии и занимавшихся гончарным производством, Бородулин упоминал Галкиных. Николай Галкин не лепил, а делал отливку в формы.

Среди поступивших в собрание музея предметов, три работы (ВКМ КП-5591/56, 57, ВКМ КП-5813) принадлежат внуку Александра Васильевича – Осмо Бородулину (1967 г. р.), который по профессии полицейский, однако в своем увлечении продолжает интерес деда до настоящего времени. На донце своих изделий он проставляет клеймо «ООВ». Рописью глиняных изделий Осмо не увлекается, так как считает это отдельным занятием и скорее женским. Кроме него в семье, в настоящее время, лепкой никто не интересуется. У него есть две дочери, но они этим не занимаются. Для тех, кому этот промысел интересен, он проводит занятия по изготовлению традиционного петушка-свистульки из глины. Для Осмо любимыми героями свистулек стали свиночки в шуточных образах поросят-начальников, полицейских и др., которыми он одаривал своих товарищей.

Нужно отметить, что на момент поступления Бородулинской глиняной игрушки, в составе фондовой коллекции Выборгского краеведческого музея уже были поступления образцов красносельского гончарного промысла. В 1978 г. среди поступлений была группа предметов, переданных из поселка Красносельское. Среди них оказались две глиняные свистульки (ВКМ ОФ КП-2324, ВКМ ОФ КП-2325) конца XIX – начала XX вв.

Комплектование предметов, связанных с промыслом глиняных игрушек Красного Села, получило свое продолжение в 1991 г. В июне этого года научные сотрудники Выборгского краеведческого музея выезжали в Приморск и на острова для обследования, во время этой экспедиции директор Приморского краеведческого музея Игорь Петрович Филиппов передал в коллекцию музея две свистульки (ВКМ КП-6142, ВКМ КП-6143) этого типа. Из истории бытования этих предметов известно лишь то, что глиняные игрушки найдены местными жителями города Приморска. Предметы датируются концом XIX – первой половиной XX вв. Одна свистулька в виде петушка темно-зеленого цвета, покрыта глазурью и имеет четыре отверстия. Вторая – в виде птицы, также покрыта поливой и на ее головке и грудке сохранились следы белой краски. На тулове – два круглых сквозных отверстия.

У Александра Васильевича сложились дружеские отношения с коллективом музея. В 1992 г. он помогал доставлять гуманитарную помощь для жителей Выборга. На тот момент Бородулин был председателем отдела Коткинского Русского Культурно-Демократического Союза в Финляндии. По отзывам сотрудников, работавших в это время в музее, он запечатлелся в памяти как очень светлый, открытый, жизнерадостный и добрый человек, который хорошо говорил по-русски, но с небольшим акцентом.

В жизни каждого музея собирательская работа играет особую ответственную роль, зачастую на нее влияют личные предпочтения и исследовательские интересы сотрудников. Коллекция «Бородулинской» глиняной игрушки попала в собрание благодаря счастливому стечению обстоятельств, случайной встрече и доброжелательности зрителя, затем завязавшиеся связи с научными сотрудниками помогли отразить в коллекции межкультурное взаимодействие. Образы, выполненные мастером в глиняной пластике, чрезвычайно светлые, добрые и транслирующие традиции человеческих ценностей.

Нарядный внешний вид, необычность сюжета, звонкое и приятное звучание при звуке Бородулинской игрушки. В свисте, производимом с помощью глиняной свистульки заложен древний функционал – громкие звуки помогают отогнать нечистую силу и злых духов. Работы Александра Васильевича неоднократно бывали на выставках в Финляндии и за ее пределами, например, в 1968 г. в Голландии. В ноябре 1989 г. в Выборгском краеведческом музее состоялась выставка «Солнечный мир игрушки», на которой впервые в СССР были представлены работы Александра Васильевича. С момента поступления предметы этой коллекции активно использовались для экспонирования: на отчетных фондовых и выставках, посвященных Калевале. В 2017 г. демонстрировалась на выставках «Союз пяти стихий» и «Птица на границе». Создавая первую выставку в 1989 г., музейщики сожалели о том, что гончарный промысел в самом поселке Красносельское не был возрожден. Спустя три с лишним десятилетия образцы глиняных изделий продолжают храниться в фондовом собрании и активно экспонируются, дожидаясь к себе заслуженного интереса и внимания не только посетителей музея и исследователей, но и гончарных дел мастеров, желающих продолжить их производство.

Примечания

¹ Тимофеев Л. К. Путеводитель по Финляндии. Составил Издание Финляндского общества туристов. – Гельсингфорс, Типография АО К. Ф. Пурумиэс, 1915. С. 5.

² Зимина Т. А., Корольков Л. В. Традиционная культура русского населения Ленинградской области. СПб., Издательский дом «Инкери». 2015. С. 8.

³ Москвич Г. Г. Финляндия, Швеция и Норвегия. Иллюстрированный практический путеводитель с приложением: алфавита, русско-финского словаря, 3 карт, 5 планов, 40 иллюстраций, брошюры с иллюстрациями «Экскурсии по Кавказу и Волге Г. Г. Москвича» и проч. Издание седьмое. – Петроград, редакция «Путеводителей», 1915. С. 33.

⁴ Ушанов А. С. Воспоминания о Кюрюля. С. 4. Из собрания Выборгского объединенного музея-заповедника. ВКМ НВФ-674.

⁵ Там же. С. 5.

⁶ Там же. С. 11.

Н. К. Кириллова, Н. А. Кукшина

Влияние лигнина на сохранность памятников на бумажной основе, особенности их консервации

В конце XIX в. для производства бумаги начали использовать лигнин, который негативно воздействует на ее сохранность. Рассмотрено, какими свойствами обладает бумага с лигнином, проведены исследования, демонстрирующие влияние лигнина на стабильность основы, ее прочность, особенности реставрационных операций с лигнин-содержащей бумажной основой. Приведены методы консервации лигнин содержащей бумаги.

Ключевые слова: лигнин, бумажная основа, консервация, кислотность, реставрационные исследования

Natalia K. Kirillova, Nadezhda A. Kukshina

Influence of lignin on the safety of monuments on the paper basis, features of their conservation

At the end of the 19th century, lignin began to be used for paper production, which negatively affects its safety. The properties of paper with lignin are considered, studies have been carried out demonstrating the effect of lignin on the stability of the base, its strength, and the features of restoration operations with a lignin-containing paper base. Methods for the preservation of lignin-containing paper are given.

Keywords: lignin, paper base, conservation, acidity, pre-restoration research

Произведения графики и документальные памятники на бумажной основе нуждаются в регулярном осмотре и проведении превентивной консервации, так как бумага представляет собой хрупкий материал, подверженный механическим, биологическим поражениям, негативному влиянию внешних факторов, естественному старению, с течением времени она становится ветхой и рассыпчатой. Часто объекты могут разрушаться вследствие технологических ошибок в ходе производства бумажной основы памятника. Влияние состава бумаги на сохранность объекта крайне сложный вопрос, который занимает ученых и в настоящее время, так как качественные характеристики этого материала зависят от множества факторов: состава первичного сырья, различных добавок, наполнителей, клеящих веществ, красителей, процесса производства и т. д. Состав определяет такие основные характеристики бумаги, как прочность, плотность, гладкость, белизна, пористость, непрозрачность, впитываемость, сопротивление на излом. Вопрос выбора наиболее пригодного сырья для производства высококачественной бумаги занимает человечество почти две тысячи лет. За это долгое время для получения бумаги пробовали использовать самое разнообразное сырье: листья растений, семена хлопка, лубяные волокна и стебли однолетних растений, тряпье, древесину хвойных и лиственных пород и т. д. Но учеными всегда особенно выделяется бумага, которая начала производиться из древесной щепы (с содержанием лигнина) в XIX столетия, так как в дальнейшем была обнаружена ее крайне низкая сохранность. До сих пор стоит вопрос о том, как консервировать произведения на бумажной основе с содержанием древесной массы. В ходе исследования необходимо выяснить, что из себя представляет лигнин, почему он негативно сказывается на сохранность бумаги, каковы характеристики и основные свойства бумаги с лигнином, выявить особенности консервационных мероприятий памятников на бумажной основе с содержанием лигнина.

В середине XIX в. производство бумаги сильно увеличилось. Поэтому тряпье, из которого на протяжении нескольких столетий получали белую, прочную и долговечную бумагу, перестали использовать из-за его нехватки. Это привело к необходимости поиска более дешевого сырья. Таким сырьем стала древесина лиственных и, в особенности, хвойных пород. Среди волокнистых материалов, пригодных для создания бумаги, целлюлоза древесины хвойных пород считается одной из лучших. Связано это с ее особым составом,

так как там содержатся длинные волокна клеток трахеид и паренхимные клетки. Длинные трахеиды обеспечивают прочность основы, а короткие паренхимные клетки заполняют пространства между трахеидами, благодаря чему получаемый лист имеет равную плотность по всей поверхности¹.

Также характерным свойством бумаги с высоким содержанием древесной массы является непрозрачность, благодаря чему ее легко использовать для печати. Тем не менее, реставраторы в середине XX в. столкнулись с тем, что сохранность бумаги, произведенной из древесины, крайне низка. Связано это с высоким содержанием в целлюлозе древесных пород древесной массы, в частности – лигнина.

Лигнин представляет собой сложный природный полимер, высокомолекулярное соединение ароматической природы, состоящее из фенилпропановых структурных единиц². Он является химически нестабильным, поэтому составить его структурную формулу крайне сложно. Лигнин это характерный компонент тканей высших растений, придающий им механическую прочность³. Бумага, изготовленная из древесины с большим содержанием лигнина, кажется довольно прочной. Но это связано с технологическими процессами изготовления бумаги. При часто используемой варке мягкой целлюлозы происходит ее разрушение, а также удаление гемицеллюлоз. Гемицеллюлозы это сходные с целлюлозой полисахариды, которые, в отличие от лигнина, обладают высокой гидрофильностью и способностью сильно набухать в воде⁴. Именно эти свойства гемицеллюлоз придают в процессе образования бумажной массы пластичность и гибкость волокнам, а также препятствуют разрушению связей между фибриллами. Таким образом, гемицеллюлозы повышают силу межволоконных связей. Соответственно, бумажная основа с высоким содержанием лигнина включает очень мало веществ, которые способны обеспечить прочность бумаги на продолжительное время. Но сам лигнин даже в небольшом количестве существенно снижает прочностные качества основы. В волокнах древесины макромолекулы целлюлозы короткие, при этом волокнообразующие свойства лигнина крайне низки, поэтому качественного сцепления волокон такой бумаги не происходит. Лигнин придает бумаге пористость, жесткость. В течение времени бумага становится еще более ломкой, так как при разрушении межволоконных связей в структуру бумаги попадают продукты деструкции.

Бумага, содержащая древесную массу, довольно легко поддается окрашиванию из-за высокого содержания фенольных гидроксидов, карбоксильных и ацетильных групп, но именно эти составляющие легко окисляются из-за их чувствительности к световому воздействию, что способствует пожелтению основы⁵. При этом лигнин поглощает ультрафиолетовые лучи, поэтому бумага с древесной массой плохо отбеливается. Любые реагенты, используемые для отбеливания бумажных основ, негативно отражаются на их прочности, по этой причине зачастую бумагу с лигнином не выбеливали полностью, а в дальнейшем использовали в качестве упаковочной бумаги.

Ученые обнаружили губительное действие лигнина на сохранность бумаги в 60-х гг. прошлого столетия. До того времени существовал лишь единственный способ переработки древесной массы для создания бумаги – с помощью дефибрера. Дефибрерную древесную массу получали истиранием древесины под давлением и при высокой температуре. Дефибрерная бумага содержала большое количество пучков волокон (щепы), обрывков волокон, из-за чего бумагообразующие волокна были короткими, что негативно сказывалось на физико-механических качествах бумажной основы, о чем говорилось ранее. Наиболее недолговечной считается бумага, содержащая более 75% лигнина, в течение хранения она каждые 7,5 лет теряет 50% своей прочности по показателю сопротивления к излому⁶. Такие бумаги в подавляющем большинстве производились во времена Великой Отечественной войны.

Впоследствии были изобретены иные способы получения древесной массы, включающие делигнификацию, то есть удаление лигнина. Для выработки рафинерной древесной массы используются дисковые мельницы, рафинеры, которые работают при атмосферном давлении. Термомеханическую массу, как и рафинерную, получают с помощью мельниц, но перед этим обязательно пропаривают древесину под высоким давлением. Усовершенствование технологии размола древесины позволило получать волокнистую массу, пригодную для создания более долговечной бумаги⁷. Химико-термомеханическая масса сегодня обширно используется для производства различных видов бумаг.

Но помимо возникшего после 60-х гг. XX в. вопроса изобретения новых технологий получения бумажной массы из древесного сырья, был не менее, а скорее всего, еще более важный вопрос консервации памятников на бумаге с лигнином.

Перед началом реставрационных мероприятий необходимо оценить состояние основы памятника сначала по визуальным наблюдениям, затем по результатам лабораторных исследований. Только после этого реставратор может составить методику реставрации: определить операции, которые нужно провести над объектом, их последовательность, подобрать подходящие материалы. При визуальной оценке произведений на бумажной основе изначально фиксируются механические повреждения основы. Наиболее распространенными повреждениями бумаги являются разрывы, изломы, прорывы, проколы, утраты, деформация и коробление основы и т. д. Далее рассматриваются загрязнения бумаги. К ним относятся общее пожелтение бумаги, запыление, следы от захватов пальцами, следы экскрементов насекомых, фоксинги, пятна плесени и иные загрязнения различного происхождения. Затем следует оценка состояния красочного слоя, его повреждений, связи с основой и т. д. Для дальнейшего изучения сохранности объекта необходимо проводить лабораторные исследования.

Для памятников на бумажной основе может использоваться обширный спектр лабораторных исследований. Обязательным является исследование на уровень pH бумаги. Для измерения pH можно использовать лакмусовую бумагу. Этот способ наиболее распространенный и легкодоступный, но не очень точный. Поэтому для более точного измерения уровня кислотности используется pH-метр. Помимо высокой точности еще одним важным достоинством этого метода является то, что он не разрушающий. Для измерения этим устройством кислотности не требуется подготовка пробы, электрод просто прикладывается к поверхности бумаги. Также для измерения уровня кислотности бумаги может использоваться pH тестер-карандаш. Если на объекте присутствуют следы предшествующих реставрационных вмешательств, важно проверить уровень pH клея. Силикатный клей, а также другие клеи, имеющие щелочную среду, удалять с помощью водных растворов нельзя, так как это может привести к полному исчезновению текста на тех участках, где присутствует такой клей⁸. Важно проверить стойкость красочного слоя к воде и реактивам. Если красочный слой не водостоек, то промывку в ванне проводить нельзя. Если произведение выполнено в печатной технике, но на объекте присутствуют не водостойкие печати и пометы, то промывку проводить можно, предварительно закрыв печати и надписи.

Памятники на бумажной основе часто исследуют под различными видами излучений. Ультрафиолетовое свечение выявляет угасшие надписи, в особенности если они были нанесены железо-галловыми чернилами, содержали в составе соединения свинца, железа или ртути. Также ультрафиолетовое излучение проявляет фоксинги и следы плесени на бумаге, которые светятся темным, почти черным цветом. В инфракрасном излучении видны стертые надписи.

Для произведений, созданных после середины XIX в., обязательно проводится проба на наличие лигнина. Наличие лигнина в составе бумаги опытный реставратор может определить и визуально: бумага с древесной массой характеризуется наличием мелких древесных опилок, которые делают структуру бумаги неоднородной. Но, безусловно, чтобы доподлинно убедиться, что бумажная основа памятника содержит лигнин, необходимо провести лабораторные исследования. Долгое время для определения наличия лигнина в составе бумаги делали пробу с серноокислым анилином. Но сейчас данный метод почти не используется в связи с токсичностью этого вещества для человека. Используется проба с флороглюцином. При наличии древесной массы лигнин проба окрашивается в малиновый цвет. Также можно использовать реактив Херцберга – так называемый раствор хлор-цинк-йод. Он позволяет не только определить наличие лигнина в бумаге, но и обнаружить и идентифицировать волокна иного происхождения⁹. Но существенным недостатком этого исследования является то, что оно разрушающее, поэтому при проведении реставрационных работ его использовать нежелательно.

После лабораторных исследований составляется методика реставрации объекта. Она зависит от множества факторов: от особенностей сохранности памятника, бумажной основы, техники, в которой выполнено произведение, характера загрязнений и т. д. Тем не менее, мы можем выделить основные операции, которые являются стандартными

при реставрации произведений на бумаге. Это механическая очистка от поверхностных загрязнений, укрепление красочного слоя, промывка от желтизны и водорастворимых загрязнений, локальная или общая химическая очистка, укрепление изломов, разрывов, восполнение утрат, дублирование основы, прессование, тонирование. Наличие лигнина главным образом влияет на промывку и химическую очистку объекта.

Если красочный слой не водорастворим, промывать объект можно, это является эффективным способом избавления бумажной основы от желтизны и свободных кислот. Для исследования влияния лигнина на pH основы были взяты образцы бумаг с древесной массой 1924 г. (образец 1), 1927 г. (образец 2), 1937 г. (образец 3), 1945 г. (образец 4), 1960 г. (образец 5). Исследования проводились с помощью универсального индикатора. Результаты получились следующие: у образца № 1 $\text{pH}=5$, у образца № 2 $\text{pH}=5,5$, у образца № 3 $\text{pH}=5,5$, у образца № 4 $\text{pH}=6,5$, у образца № 5 $\text{pH}=6$. Таким образом, все взятые образцы бумаг с лигнином имеют слабо-кислую среду. Промывка в ванне с водой позволяет уменьшить кислотность бумаги. Первую промывку проводят в проточной воде. Промывочную ванну наполняют водой комнатной температуры, объект на листе холитекса кладут и аккумуляторно погружают в ванну на 40–60 мин¹⁰. Далее, чтобы вывести кислотные компоненты из бумаги, проводят промывку под наплывом воды 15–20 мин. Для нейтрализации бумаги с древесной массой может использоваться ванна с аммиаком 0,5%. Но необходимо иметь в виду, что любое воздействие реагентов так или иначе негативно сказывается на прочностных качествах бумаги, тем более лигнин содержащая бумага имеет повышенную ломкость и хрупкость. Поэтому далеко не всегда использование ванны с реагентом оправдано.

Фоксинги, жировые загрязнения, следы плесени после промывки, как правило, не удаляются. Для удаления пятен с поверхности бумаги проводят химическую очистку. К выбору реагентов для очистки бумаги с лигнином нужно подходить внимательно. Хлорамин Б, перманганат калия, щавелевую кислоту, глицерин, тетраборат натрия, которые зачастую используются в реставрации графики, для очистки бумаги с наличием древесной массы применять нельзя, так как эти реагенты вызывают необратимое пожелтение основы¹¹. Образцы бумаг, которые были применены для исследования кислотности бумаги с лигнином, также были использованы для исследования реакции на хлорамин Б. Пятна при воздействии данного реагента сильно ослабевают. При использовании хлорамина Б образец № 1 после высыхания приобрел оранжевый оттенок, образец № 2 пожелтел, образец № 3 стал темнее, образцы № 4 и № 5 приобрели бурый цвет. Соответственно, все образцы изменили свой цвет, что подтверждает невозможность использования этого реагента для очистки бумаг с лигнином.

Для химической очистки бумаг с древесной массой могут использоваться пероксид водорода, трилон Б, уксусная кислота. Раствор пероксид водорода 1–3% позволяет произвести отбелку основы, устранить устоявшуюся желтизну, которая не ушла при промывке объекта в воде, а также удалить загрязнения от чая или кофе¹². Растворы уксусной кислоты и трилона Б 0,5–3% также используются для отбелки основы и выведения пятен.

Химическая очистка проводится с помощью кисти или ватного тампона, который по мере загрязнения должен заменяться на новый. Реагент наносится на поверхность бумаги в обход изображения. Когда очистка проводится локально по пятнам, важно не выходить реактивом за пределы загрязнения. В противном случае вокруг участка, где находилось пятно, появится светлый ореол. После химической очистки обязательно проводится окончательная промывка предмета от реагентов в дистиллированной воде.

Водная промывка и химическая очистка являются важными консервационными мероприятиями для сохранения памятников на бумажной основе. Их проведение предотвращает дальнейшее разрушение объекта и придает объектам экспозиционный вид. Тем не менее из-за особенностей лигнина содержащей бумаги со временем основа вновь будет окисляться, как следствие будет появляться желтизна. Некоторые виды пятен также могут вновь проявиться на бумаге. Поэтому необходимо регулярно осматривать фонды, проводить превентивную консервацию для предотвращения дальнейшего разрушения объекта.

Таким образом, в ходе исследований было выявлено негативное влияние лигнина на прочность бумаги на разрыв и излом, на стабильность основы, ее белизну. Приведены способы очистки бумаги с древесной массой, обоснован выбор реагентов для работы с данным видом бумаги, изложены общие принципы консервации произведений на бумажной основе с содержанием древесной массы.

Примечания

¹ Иванов С. Н. Технология бумаги / С. Н. Иванов. Вологда: Инфра-Инженерия, 2022. С. 27.

² Добрусина С. А. Стабилизация бумаги документов: учеб. пособие / С. А. Добрусина. Москва: Межрегиональный центр библиотечного сотрудничества, 2014. С. 12.

³ Боголицын К. Г. Физическая химия лигнина / К. Г. Боголицын, В. В. Лунин. Москва: Академкнига, 2010. С. 19.

⁴ Иванов С. Н. Технология бумаги / С. Н. Иванов. Вологда: Инфра-Инженерия, 2022. С. 20.

⁵ Леман Х., Рихтер Л. Материалы для переработки бумаги: Пер. с нем. С. В. Бабурина. Москва: Лесная промышленность, 1984. С. 22.

⁶ Smith R. D. Design of a lignified gas mass deacidification system for paper and books // Preservation of paper and textiles of historic and arctic value / ed. J. C. Williams ; Am. chem. soc. Washington, 1977. Vol. 1. P. 149–153.

⁷ Паламарчук Н. Ф. Химико-термомеханическая древесная масса для картона / Н. Ф. Паламарчук, В. Н. Мороз. Химия растительного сырья, 2012. С. 193–196.

⁸ Балуква Р. В. Возможные повреждения архивных документов советского и постсоветского периодов и способы их реставрации: методическое пособие / Р. В. Балуква, Л. В. Бахмутова. Нижний Новгород, 2016. С. 14.

⁹ ГОСТ 7500-85. Бумага и картон. Методы определения состава по волокну: утвержден и введен в действие Постановлением Государственного комитета СССР по стандартам от 25 ноября 1985 г. № 3674: дата введения 1986-01-01. URL: <https://docs.cntd.ru/document/1200018151> (дата обращения: 01.03.2023).

¹⁰ Метлицкая Л. Л. Реставрация произведений графики: методические рекомендации / Л. Л. Метлицкая, Е. А. Костикова. Москва: ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря, 1995. С. 49.

¹¹ Там же.

¹² Консервация и реставрация книг : методические рекомендации / Министерство культуры Российской Федерации, Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы имени М. И. Рудомино; составители: В. И. Стеблевский, Н. К. Николаева. – 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Библиотека иностранной литературы : Полимедиа, 2021. С. 181.

Т. Г. Волобуева

Управление природным наследием в музее-заповеднике (на примере ГМЗ «Петергоф»)

Поднимается проблема сохранения природных ресурсов музеев-заповедников, исторически сложившихся ландшафтов и внедрения в ландшафтную структуру новых технологий. Поиск решений и согласованного взаимодействия департаментов управления музея-заповедника положительно влияет на сохранение и презентацию музея-заповедника как объекта культурного и природного наследия.

Ключевые слова: музей-заповедник, природное наследие, управление, сохранение, интерпретация

Tatiana G. Volobueva

Management of natural heritage in the Museum-Reserve (on the example of the Peterhof State Museum-Reserve)

The problem of conservation of natural resources of museum reserves, historically developed landscapes and the introduction of new technologies into the landscape structure is raised. The search for solutions and coordinated interaction of the museum-reserve management departments has a positive effect on the preservation and presentation of the museum-reserve as a cultural and natural heritage.

Keywords: museum-reserve, natural heritage, management, conservation, interpretation

Сохранение и интерпретация культурного и природного наследия – это процессы, которые постоянно развиваются и находятся в поиске новых форм и методов. Управление музеем-заповедником – это масштабная кампания, связанная с решением большого количества задач, и эта многозадачность состоит не только в сохранении объектов материального культурного наследия, входящих в состав музейного комплекса, но и природных ресурсов, охране заповедных зон, флоры, фауны, прилегающих территорий.

Экономическая ситуация в музейной сфере формирует новые методы и формы для привлечения аудитории и увеличения посетительского потока¹, и сложно сохранить ту грань, где мало «не навредить», а постараться усовершенствовать технологии сохранения уникального сочетания культурных и природных элементов музея-заповедника.

«Уважительное отношение к культурному наследию, потребность в его сохранении, изучении и бережном использовании в современных условиях являются не только показателями зрелости общественного гражданского сознания, но и стратегической культурно-образовательной задачей»², данная цитата из статьи Е. Н. Мастеницы поднимает важный вопрос в управлении наследием.

Необходимость сохранения территориальной целостности такого сложного образования как культурный ландшафт, который в документах ЮНЕСКО понимается как «результат совместного творчества человека и природы. Он иллюстрирует эволюцию человеческого общества под влиянием условий природной среды и социальных, экономических и культурных процессов»³ требует особых мер по координации усилий различных специалистов. Современные музеи-заповедники находятся в процессе сохранения наследия, связанного с целым комплексом мероприятий, развитием и модернизацией технологий по сохранению, уходу и благоустройству парковых и садовых территорий, приспособления этих территорий для культурно-досугового назначения, сохранив при этом историческую направленность.

Окружающий историко-культурный ландшафт как памятник природного наследия и включенные в него объекты, принимаются как единство в сосуществовании целостного образа музея-заповедника, и сегодня процесс модернизации необходим для его сохранения, а также улучшения качества организации досуга для посетителей – это безопасность (охранная и пожарная), система наблюдения, мобильные камеры хранения,

пункты питания, скамейки, подсветка объектов, также усовершенствование работы по техническому обеспечению и благоустройству садово-парковых территорий, уход и содержание оранжерейного хозяйства и отдела фауны.

Государственный музей-заповедник «Петергоф» обладает территорией в 475 га⁴, Верхний сад и Нижний парк в Петергофе, Верхний парк и Нижний сад в Ораниенбауме, территория у музея «Дворец Петра I» в Стрельне, Царицын и Ольгин острова, парк «Александрия» и дворцово-парковый ансамбль «Ропша». В 1990 г. музей-заповедник вошел в список объектов всемирного наследия ЮНЕСКО в составе объекта «Исторический центр Ленинграда и группы памятников». В 1996 г. указом президента Российской Федерации музей-заповедник занесен в перечень особо ценных памятников российской истории и культуры, в 2008 г. стал победителем конкурса «Семь чудес света»⁵.

Парки Петергофа имеют регулярный и пейзажный характер, их управлением занимается департамент по благоустройству и содержанию садово-парковых территорий, в который входят: отдел музейных парков, отдел «Фауна», отдел заповедных территорий, отдел «Оранжерейное хозяйство», отдел по благоустройству и обслуживанию парков Ораниенбаума, всего 16 секторов и участков

Территория музея-заповедника является сложной экосистемой, в которой аборигенный растительный мир южной тайги в значительной мере видоизменен интродуцированными растениями: одновременно произрастают ель колючая и европейская, березы и липы, дуб черешчатый, клен остролистный, ольха, ясень, рябина, пихта сибирская, сосна сибирская, туя западная пирамидальная, вишня, вяз, ива, каштан, орех, осина, слива, черемуха, яблоня и другие деревья. Благодаря созидательной деятельности человека выращиваются кустарники в куртинах и живых изгородях, высаживаются более 200 видов цветочных культур – тюльпаны, нарциссы, астры, бегонии, также имеются кадочные насаждения. Животный мир в меньшей мере испытывает антропогенное воздействие: сюда прилетает на гнездовье и проживает более 60 видов птиц⁶, а также белки, ласки и другие виды мелких животных. Тем не менее, в парке «Александрия» располагается отдел «Фауна», где зимой в вольерах содержатся птицы, большая часть которых не является аборигенными для региона – попугаи, канарейки, горлицы, овсянки, чижи, лебединая пара – 150 особей находятся на балансе ГМЗ «Петергоф» и требуют особого внимания и специальных условий содержания (температурный режим, питание).

Рядом с музеем «Дворец Коттедж» в XIX в. А. Менеласом был построен кухонный корпус, где повара готовили для императорской семьи. Позже А. И. Штакеншнейдер перестроил здание для учебы императорских детей – великих князей, и домик стал именоваться Великокняжеским. Здесь и расположились клетки и вольеры с птицами на зимний период, а на лето пернатые разъезжают в специально подготовленные для них местоположения на территории парков Петергофа, и посетителям предоставляется возможность познакомиться.

Таковыми пространствами являются павильоны «Вольеры», построенные в 1721–1722 гг. по проекту Н. Микетти. Это два деревянных павильона, где помещались клетки с экзотическими птицами, именуемых в документах «птишниками»⁷, которые являются одной из немногих парковых идей Петра I. После Великой Отечественной войны павильоны уцелели и были законсервированы, в 2004–2005 гг. была проведена реставрация, и сегодня в летний период павильоны «Вольеры» представлены как уникальные архитектурные объекты для знакомства с удивительным птичьим миром, сохранив при этом свое историческое предназначение.

В северной части парка «Александрия» установлен информационный стенд «Экосистема луга», обоснованием для этого являются живущие и гнездящиеся птицы этого местности. Информирование посетителей и их знание о наличии в этом месте разнообразных и редких видов птиц позволит более бережно относиться и быть осторожными при прогулках в парке, соблюдая меры предосторожности, не вторгаться своим присутствием в экосистему и экологию парковых зон. У внимательного и осторожного наблюдателя есть возможность увидеть редкие виды птиц.

Музеем начаты практики совместных программ разных отделов музея по популяризации природного наследия Петергофа и экологическому просвещению. Музейным образовательным центром «Новая Ферма» ГМЗ «Петергоф» совместно с отделом «Фауна» создана программа «Клюв, перо и карандаш» для учащихся художественных школ. Про-

грамма проходит в петергофском птичнике. Она дает юным художникам редкую возможность наблюдать за птицами вблизи и делать наброски с натуры, также музейный центр проводит занятия посвященные истории и экологии. Они проходят в мастерских Новой фермы, петергофских парках и музеях, а для самых маленьких посетителей проводятся занятия «От воробья до попугая», в рамках программы «Сказки Новой фермы», где ребят знакомят с миром природы в игровой форме⁸.

Познание природы через музеи-заповедники, непосредственный контакт с предметным и природным миром дает возможность человеку понимание своего высокого статуса как человека, совершенствованию своей личности, своих знаний и развитию интеллектуальных качеств и изобретательности.

Важно и просто необходимо музеям становиться привлекательным в воспитании и повышения уровня семейных и духовных ценностей среди населения, особенно молодого поколения. Музей-заповедник имеет разнообразие форм представления и презентации своих природных ресурсов. Согласно определению Российской музейной энциклопедии, музей-заповедник – это «группа музеев под открытым небом, которые формируются на основе недвижимых памятников, музеефицированных на месте их нахождения с сохранением или восстановлением историко-культурной и природной среды, и получают ввиду особой ценности соответствующий статус»⁹. Соответственно, сохранение природной среды становится не менее важной частью функции музея, как и сохранение музейных объектов архитектуры и музейных предметов. Сохранение музейных предметов и исторического парка – это совершенно разные направления, сады и парки со временем меняют свой облик, стареют, видоизменяются, это взаимосвязь целого ряда элементов – деревья, животные, птицы, фонтаны, газоны, водоемы, архитектурные формы – все требует больших физических и финансовых затрат, нелегкого труда коллектива садово-паркового хозяйства. В парках необходимо обновлять растения, менять больные на здоровые, в соответствии с проектно-изыскательными работами и в совокупности с реконструкцией инженерных сетей, мелиоративной системы, а также учитывая современные научные направления в сохранении парков и садов. В исторических парках все регламентировано историческими материалами и по возможности высаживаются растения из инвентарных описей, но с учетом современных требований и технологий.

Необходимость взаимодействия различных структур, управленческого аппарата – департаментов музея-заповедника, их слаженность в управлении природными ресурсами способствует в улучшении образа и сохранении объектов природного наследия нашей местности и региона в целом.

Разрабатываются новые экскурсионные маршруты, улучшается навигационная, информационная система парков и садов. Так, после ремонтно-реставрационных работ по благоустройству парка «Ораниенбаум» в 2023 г., руководством ГМЗ «Петергоф» была представлена в КГИОП «Концепция летнего обслуживания посетителей Дворцово-паркового ансамбля «Ораниенбаум», целью концепции является графическое уточнение расположения объектов для непосредственного обслуживания посетителей (кассовых блоков, киосков розничной торговли продуктами питания, информационных пунктов и т. д.). Их расположение предусмотрено в местах основного расположения гостей комплекса, но с учетом планировочной структуры и сохранением видовых точек парка Ораниенбаума и комфортного пребывания посетителей на территории.

Забота о посетителе остается наиболее весомой в управлении музеем-заповедником. Так, для улучшения доступности парков и музеев Петергофа в 2022 г. руководство выступило с инициативой о возможности восстановления железнодорожной платформы «Фонтаны» – пункта остановки между Новым и Старым Петергофом, существовавшего в конце XIX – начале XX вв., которая была построена для приезжавшей из Санкт-Петербурга на ипподром Царскосельского скакового общества публики¹⁰. Платформа находилась рядом с прогулочной аллеей, идущей от ворот Верхнего сада до Розового павильона в Луговом парке, где Николай I любил прогуливаться с семьей. Во время Великой Отечественной войны она была полностью разрушена. Данный вопрос поднимался неоднократно¹¹, что значительно бы облегчило вопрос с транспортной доступностью, и сегодня он остается открытым, так как ОАО «РЖД» начинает реставрационные работы вокзала станции Новый Петергоф» в 2023 г., после завершения работ считает целесообразным

вернуться к этому вопросу, в связи с тенденцией роста пассажиропотока и активного развития внутреннего туризма.

Также в социальных сетях «ВК» и «Телеграм» сектор реализации билетов совместно с отделом по связям с общественностью выкладывает необходимые сведения о режиме работы, правилах поведения и что самое важное, отдел по чрезвычайным ситуациям, также совместно с отделом по связям с общественностью размещает экстренные сообщения о погодных условиях, при которых парки закрываются, или предупреждения о приближающихся изменениях в режиме работы парков, также сопровождаются голосовым оповещением установленных динамиков на территории парков, что является важной функцией – заботой о посетителе. Но и посетителю необходимо соблюдать правила поведения во время пребывания на территории в парках, садах и музеях – это также важно и необходимо для сохранения культурного и природного наследия. Проблема в том, что в советское время исторические парки в основном использовались как парки культуры и отдыха, и только позднее им стали возвращать исторический облик и их значение как музейного пространства¹². Не всем посетителям это нравилось, так как парки признавались в качестве рекреационных пространств для досуга и активного отдыха. Поэтому так важно сегодня воспитание посетителя, информирование об истории места как памятника культурного и природного наследия. Понимание посетителями и туристами того, что проделывается огромный объем работ по сохранению природного наследия, уважение и принятие правил, условий пребывания на заповедных территориях, учитывая природные явления и корректируя свое поведение, является важнейшим фактором сохранения природных характеристик Петергофского ансамбля. Природа как педагог и наставник заставляет своего «ученика» думать, интересоваться, подталкивает к размышлению и осмыслению своего отношения к ней и заботе о сохранении культурного и природного мира, учит терпимо и осознанно, с бережностью относиться к окружающему миру.

Большую популярность сегодня обретают и другие формы музеев-заповедников – национальные парки, музейно-парковые комплексы, которые представляют собой современные и перспективные формы сохранения историко-культурных территорий¹³. Такие формы активно разрабатываются и популяризируются с участием посетителей, включающихся в процесс театрализованных мероприятий, исторических реконструкций. Разнообразие форм сегодня необходимо для разностороннего развития и воспитания патриотического общества.

Уникальность исторического музея-заповедника состоит в том, что, обладая разнообразием форм представления и презентации своих природных ресурсов, создавая рекреационную привлекательность для посетителя, старается сохранить при этом свою историческую идентичность.

Необходимость взаимодействия внутренних структур управленческого аппарата музея-заповедника с другими организациями, их слаженность в сохранении природных ресурсов, а также взаимопонимание с музейной аудиторией способствует в улучшении образа и сохранения объектов природного наследия и региона в целом. Его экологическая безопасность – сегодня приоритетная задача перед обществом и грядущим поколением.

Примечания

¹ Ковриков Р. В. Инновационные формы работы с посетителями в музеях-заповедниках. дис. на соиск. учен. степ. канд. культурологии 24.00.03: защищена 21.09.2021 г. Санкт-Петербург: СПбГИК, 2021. С. 4.

² Мастеница Е. Н. Интерпретация культурного наследия в музее: гуманитарный дискурс // Вестник СПбГУКИ. 2011. № 3 (8). С. 7.

³ Кулешова М. Е. Управление культурными ландшафтами и иными объектами историко-культурного наследия в национальных парках // Дополнительные материалы к Стратегии управления национальными парками России. Вып. 6. Москва: Центр охраны дикой природы, 2002. С. 12.

⁴ Отчет Государственного музея-заповедника «Петергоф» 2016–2018 / Под общ. ред. Е. Я. Кальницкой. Санкт-Петербург: ГМЗ «Петергоф», 2019. С. 16.

⁵ Там же. С. 12.

⁶ Информация предоставлена отделами «Заповедных территорий» и «Фауна» ГМЗ «Петергоф».

⁷ Павильоны «Вольер» и «Темпель» в Нижнем саду г. Петродворца // Николай Ильич Архипов. Исследования по истории Петергофа / Под ред. Е. Я. Кальницкой. Санкт-Петербург: ГМЗ «Петергоф», 2016. С. 571.

⁸ Музейный образовательный центр ГМЗ «Петергоф» «Новая Ферма». Буклет / Сост. Е. Н. Новикова-Китаева. Санкт-Петербург: ГМЗ «Петергоф», 2022. С. 11.

⁹ Никишин Н. А. Музеи-заповедники // Российская музейная энциклопедия. Москва: Прогресс, Рипол классик, 2005. С. 393.

¹⁰ Гушин В. А. От Верхнего сада до платформы «Фонтаны» // Санкт-Петербург: НИИХ СПбГУ, 2001. С. 42.

¹¹ Там же. С. 43.

¹² Куприянова А. Г., Волкова О. Д. Рекреационная привлекательность исторических парков // От «царского огорода» к музею-заповеднику: сб. статей по материалам н.-п. конф. ГМЗ «Петергоф». Санкт-Петербург : ГМЗ «Петергоф», 2018. С. 400.

¹³ Поляков Т. П., Зотова Т. А., Пустовойт Ю. В., Нельзина О. Ю. Музейно-парковые комплексы в современной России: феномен, опыт, проекты, проблемы, перспективы: коллективная монография, Москва : Институт Наследия, 2023. 556 с.

А. Д. Державина

Эсхатологический миф Древней Скандинавии

Анализ эсхатологического мифа Древней Скандинавии с помощью историко-сравнительного метода позволяет наиболее полно раскрыть фундаментальные представления древних скандинавов о времени, пространстве и онтологических универсалиях. В работе проводится структурный анализ мифа о конце времен Древней Скандинавии, выявляются предпосылки и причины Рагнарёка, влияние эсхатологического мифа на формирование мировоззрения древних скандинавов.

Ключевые слова: миф, эсхатология, мифология, Рагнарёк, Древняя Скандинавия

Alla D. Derzhavina

Eschatological myth of ancient Scandinavia

The analysis of the eschatological myth of Ancient Scandinavia with the help of the historical-comparative method allows us to most fully reveal the fundamental ideas of the ancient Scandinavians about time, space and ontological universals. The paper provides a structural analysis of the myth about the end of the times of Ancient Scandinavia, reveals the prerequisites and causes of Ragnarök, the influence of the eschatological myth on the formation of the worldview of the ancient Scandinavians.

Keywords: myth, eschatology, mythology, Ragnarok, Ancient Scandinavia, Scandinavia

Эсхатология – сложный феномен, корни которого уходят в глубокую древность. Со времен глубокой архаики с помощью мифологии люди пытались понять мир, свое место в нем, его законы, правила и явления. Миф не являлся «вымыслом», «иллюзией», как он воспринимается сейчас, он был неотъемлемой частью той реальности, в которой жили люди.

Культура Древней Скандинавии всегда привлекала исследователей. Особый интерес для ученых представляла мифология, в частности эсхатологические представления скандинавов. Это закономерно, так как основой каждой мифологической картины мира является хронотоп (термин М. М. Бахтина) – взаимообусловленность пространственно-временных представлений, где важнейшее место занимают представления о начале и конце мира: космогонические и эсхатологические мифы. Они формируют мировосприятие людей, влияют на самосознание, создают культурные паттерны носителей мифологической традиции.

Мифология Древней Скандинавии сегодня осмысливается как культурное наследие таких государств, как Дания, Швеция, Норвегия, Исландия. Таким образом, изучая эсхатологические представления Древней Скандинавии, мы сможем понять ментальность и культурные основы этих стран и их народов, что особенно актуально сегодня в условиях осложнившейся международной обстановки.

Кроме того, в XXI в. в условиях мирового кризиса, заметен рост эсхатологических настроений. Это находит отражение в массовой культуре. Она заимствует эсхатологические образы, создавая уникальный культурный продукт, интересующий широкую публику. Примером являются эсхатологические представления Древней Скандинавии – одни из самых запоминающихся в массовой культуре. Об этом свидетельствует популярность произведений, в которых во многом фигурирует древнескандинавская мифология и эсхатологические представления. Например, художественная литература, а именно, произведения Джона Р. Р. Толкина «Хоббит, туда и обратно». Тоже можно сказать и о кинематографе: отдельные художественные фильмы компании «Marvel», где образы мифологии Древней Скандинавии: боги Тор и Локи, Рагнарёк, вплетены в сюжет кинолент. Эти факты показывают, что обращение к мифологии Древней Скандинавии

поможет лучше понять явления современной европейской, в том числе массовой, художественной культуры.

Эсхатологический миф Древней Скандинавии связан с образом Рагнарёка. Впервые данное понятие встречается в песне «Прорицание вёльвы», которая содержится в «Старшей Эдде». В переводе с древнескандинавского языка понятие «Рагнарёк» означает «Судьба (гибель) богов», иначе концом света, который случится после заключительной битвы между богами и хтоническими чудовищами в конце времен¹. Рагнарёк случится после масштабной битвы между двумя сторонами: добром и злом. Силы добра представляются в лице богов – асов и ванов, а силами зла являются порождения бога Локи: богиня Хель со своими чудовищами, змей Ёрмунганд, волк Фенрир, в союзе с ётунами – великанами и сам бог хитрости и обмана. Исход этой битвы известен заранее, в ней не будет победителей, миру богов и людей изначально суждено погибнуть. В кульминационный момент битвы все живое исчезнет, сгорая в огне великана Сурта, но впоследствии возродиться вновь.

Эсхатологический миф Древней Скандинавии циклический: каждый раз, когда мир будет погибать, он будет появляться снова и становиться лучше предыдущего. Так, тот несовершенный мир с неидеальными богами и порочными людьми, который описывает вёльва в своем прорицании, исчезнет. Рагнарёк свершится и появится новый лучший мир – с новыми богами, людьми, будут исправлены ошибки прошлого, например, возвращение невинно убитого бога Бальдра и его названного убийцы Хёда.

Отличительной чертой скандинавской мифологии является идея несовершенности богов, так как они произошли от великанов и других богов. Они наделены человеческими пороками, недостатками и в целом смертны, в то время как в других мифологиях подобными чертами наделены только люди. Отнюдь нельзя сказать, что люди и боги в древнескандинавской картине мира одинаковы и равны. Эта особенность указывает на неразрывную связь богов и людей, общность их судеб, поэтому даже человек принимает участие в последней битве между добром и злом.

В статье «Эсхатологическое учение германцев о Рагнарёке и о Локи» Н. И. Петев выделяет три причины, а именно три шага, которые сопутствуют началу Рагнарёка.

Первым шагом является нарушение обещания богов, что представляет собой начало их морального упадка². Речь идет об обещании, которое боги дали каменщику, который пообещал построить за короткий срок непробиваемые стены вокруг Мидгарда. Он попросил у богов солнце, месяц, звезды с неба и богиню Фрейю в жены взамен на его выполненную работу. С убеждениями и заверениями Локи, что каменщик не справится, боги согласились на такую сделку. Каменщик работал в одиночку, по условию богов, помогал ему только конь для перевозки грузов. Мастер так быстро справлялся, что за три дня до конца сделки была готова практически вся работа. Боги испугались, что им придется выполнить свое обещание и попросили Локи помешать каменщику достроить стену. Бог хитрости и обмана обернулся лошадью, отвлекая коня каменщика. Конь вырвался из узд и убежал с Локи, из-за чего каменщик не смог закончить свою работу и разозлился. Узнав, что каменщик является одним из ётунов – великанов, боги послали Тора, чтобы тот устранил его. Таким образом, боги не выполнили своего обещания и к тому же предали мастера, что говорит об их моральном упадке.

Вторым шагом к началу Рагнарёка является нарушение клятвы богов³. «Один из богов не убьет другого и не будет вражды между ними» – так она звучала. Клятва была нарушена в момент смерти бога Бальдра, так как его убил другой бог – Хёд. Локи сыграл немаловажную роль в этом мифе, так как именно он подговорил слепого бога кинуть стрелу с омелой в Бальдра. Также эта клятва нарушена смертью Хёда, поскольку его убил другой бог – Вали с целью отомстить за смерть Бальдра. Отсюда, клятва была нарушена несколько раз, что свидетельствует о более глубоком моральном упадке богов и потере их ценностей, поскольку Бальдр являлся олицетворением света и добра среди них. С его смертью боги лишились той душевной чистоты и доброты, которая была в погибшем боге. «Моральный упадок и потеря ценности среди богов способствовали разрушению мира как их собственного, так и мира людей, и тем самым неумолимо приближали конец света»⁴, – подчеркивает Н. И. Петев.

Третьей причиной Рагнарёка является сам бог хитрости и коварства Локи⁵. Начиная с того, что Локи являлся катализатором многих конфликтов между богами: например,

миф о каменщике, описанный ранее, и заканчивая тем, что Локи является прародителем всех хтонических существ (Хель, Ёрмунганд, Фенрир), смысл жизни которых – уничтожение мира. Если изначально все действия бога хитрости можно было оправдать его природой и отведенной ролью в скандинавском пантеоне, то после смерти Бальдра и своего наказания, у него появляется весомый повод для мести богам. Его сыновей, Вали и Нарви, боги убили жесточайшим образом, а самого Локи заточили и приковали железными оковами из кишков собственного сына в пещере. Таким образом, у Локи появляется мотив для мести богам, Рагнарёк можно рассматривать, как сведение счетов Локи и его детей с другими богами.

Эсхатологический миф о Рагнарёке содержит в себе идею, влияющую на сознание и мировоззрение людей того времени. Она заключается в том, что моральная деградация общества, как и богов, так и людей, приведет к гибели мира. Нарушение клятв и невыполнение обещаний, пренебрежение традициями и устоями, утрата чистоты, доброты и света в душах богов и людей – все это неминуемо приведет к моральной деградации общества.

Также стоит отметить влияние эсхатологического мифа в Древней Скандинавии на мировосприятие людей времен архаики. Жизнь в опасных природных условиях – холодный климат, гористая местность – и постоянная близость смерти наложила свой отпечаток на менталитет людей, их восприятие мира и также на формирование их мифологической картины мира⁶. Они жили с мыслью, что рано или поздно Рагнарёк должен свершиться, последняя битва необратима, ее нельзя избежать. Исходя из этого, конец времен являлся некой точкой отсчета: события отсчитывались либо до Рагнарёка, либо после него. Это можно заметить в песне «Речи Вафтруднира»⁷.

Помимо этого, важно сказать, что жизнь человека воспринималась так же, как подготовка к последней битве между добром и злом. Человеку была отведена целая жизнь для того, чтобы определиться, на чьей стороне бороться во время Рагнарёка. В своей статье «Героизм и комическое в эсхатологии древнескандинавских мифов» Смелкова Т. В. говорит о том, что главной мечтой скандинавского воина было сражаться на стороне добра с Одином и другими богами. Несмотря на осознание, что мир все равно погибнет, у воинов считалось долгом приложить все возможные усилия для того, чтобы победить⁸.

Таким образом, можно сделать выводы о том, что эсхатологический миф Древней Скандинавии обладает выраженными особенностями:

1. Цикличность. Согласно эсхатологическим представлениям древних скандинавов, а именно песне «Прорицание вёльвы», мир будет погибать, и возрождаться вновь, с каждым разом становясь лучше. После возрождения мира появятся новые боги, новые люди, новые ценности и порядки, которые будут лучше предыдущих.

2. Причинно-следственные связи. Эсхатологический миф Древней Скандинавии имеет четко выраженные причины и следствия. Причинами Рагнарёка являются нарушение обещания богов, нарушение клятвы богами и сам бог хитрости и коварства Локи. Следствиями данных причин является моральная деградация богов и людей, утрата традиционных ценностей в древнескандинавском обществе и соответственно гибель всего мира.

3. Влияние на сознание человека и его восприятие мира. Именно эсхатологический миф сформировал отношение древних скандинавов к смерти. Они не воспринимали смерть, как тяжелую участь, для них было важным погибнуть героями. Люди, погибшие героями, вознаграждались богами и прославлялись среди них. Это было мечтой скандинавских воинов. Также учение о конце света диктовало отношение к жизни: человек знал о необратимости Рагнарёка, поэтому жизнь воспринималась людьми, как подготовка к последней битве между богами и хтоническими существами. Существовал воинский долг, которому следовали все древние скандинавы. Знание о конце света и необратимой гибели мира не умаляло желание воинов сражаться на одной стороне с богами и стремление помочь им в битве.

4. Точка отсчета времени. Рагнарёк являлся своеобразным мерилom времени, с помощью которых боги, великаны и люди отсчитывали время до конкретных событий. Например, великан Вафтруднир определяет время свершения событий при помощи выражений: «когда настанет конец света», «после конца»⁹.

Подводя итог вышесказанному, можно заключить, что эсхатологический миф является основой мифологической картины мира Древней Скандинавии. Именно вокруг Рагнарёка выстраивается мифологическая канва событий, от которой зависит жизнь, как богов, так и людей. Также данный эсхатологический миф оказывает влияние на мышление, восприятие мира и образ жизни людей. Так, учение о конце света вселяло в скандинавских воинов желание и стремление становится сильнее, быть рискованнее, чтобы умереть «героической смертью» и впоследствии помогать богам в битве со злом во время Рагнарёка. Помимо этого, эсхатологический миф в целом менял восприятие смерти, как явления, у древних скандинавов. Зная миф, люди понимали неотвратимость гибели мира и их самих, исходя из чего, относились к этому, как к должному и естественному событию.

Примечания

¹ Мифологический словарь / ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1992. URL: <http://myths.kulichki.net/enc/item/f00/s28/a002882.shtml> (дата обращения: 30.03.2023).

² Петев Н. И. Эсхатологическое учение германцев о Рагнарёке и о Локи // Ценности и смыслы. 2013. № 2 (24). URL: <https://cyberleninka.ru/> (дата обращения: 11.05.2023).

³ Петев Н. И. Эсхатологическое учение германцев о Рагнарёке и о Локи // Ценности и смыслы. URL: <https://cyberleninka.ru/> (дата обращения: 11.05.2023).

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Смелкова Т. В. Героизм и комическое в эсхатологии древнескандинавских мифов // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. 2012. Вып. 6 (121). URL: <https://cyberleninka.ru/> (дата обращения: 12.02.2023).

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

М. А. Иванова

Типологические черты образа трикстера в мифологических текстах

Трикстер – один из самых известных и широко распространенных образов в мировой культуре, но до сих пор неясно, какую роль он играл в мифологическом сознании и как он зародился. Существует множество теорий, выдвинутых исследователями в XIX–XXI вв., которые иногда дополняют, а иногда опровергают и противоречат друг другу. Однако, исследователи, занимавшиеся изучением трикстера и связанных с ним мифологических сюжетов, независимо от своей точки зрения, касательно происхождения трикстера, сходятся во мнении, касательно черт трикстера, отличающих его от остальных мифологических персонажей.

Ключевые слова: трикстер, типологические черты, характеристика, мифология, лиминальность, социальные нормы.

Maria A. Ivanova

Typological characteristics of the Trickster image in mythological texts

The Trickster is one of the most famous and widespread images in world culture, but it is still unclear what role it played in the mythological consciousness and how it originated. There are many theories put forward by researchers in the nineteenth and twenty-first centuries, which sometimes complement and sometimes refute and contradict each other. However, researchers involved in the study of the trickster and related mythological stories, regardless of their views on the origin of the trickster, agree on the characteristics of the trickster, which distinguish him from other mythological characters.

Keywords: trickster, typological traits, characteristic, mythology, liminality, social norms

Теории о происхождении трикстера и его роли в мифологических текстах разнообразны, они могут дополнять друг друга, могут противоречить. Единой точки зрения касательно функций трикстера не существует, однако, большинство исследователей смогли прийти к согласию, касательно характеристик трикстера.

Большинство исследователей согласны, что одной из главных черт трикстера является пограничность сознания, или лиминальность. Автором термина «лиминальность» является А. ван Геннеп¹. По его мнению, лиминальность – вторая фаза ритуала перехода, выражающая амбивалентное состояние иницианта, его переход в промежуточную амбивалентную социальную зону, названную А. ван Геннепом «лимбо».

В фазе лиминальности индивид находится в состоянии полной неопределенности социального окружения. В теории А. ван Геннепа данная фаза – транзитная, промежуточная между «устойчивым», старым социальным статусом, от которого инициант начинает отказываться во время фазы сепарации, и новым, полученным в фазе инкорпорации.

Дальнейшее развитие теории лиминальности получила в трудах В. Тернера². Тернер определяет лиминальную фазу как «интерструктуральную ситуацию», возникшую между «различными позиционными структурами».

Отделение индивида от устойчивой социальной структуры, пусть и временное, наделяет индивида амбивалентным социальным статусом и освобождает его от законов, поведенческих норм и правил.

Атрибуты лиминальности или лиминальных персон («пороговых людей») обязательно двусмысленны, поскольку это состояние и эти персоны «проскальзывают» сквозь сеть классификаций, которые обычно определяют местоположение состояний и позиций в культурном пространстве.

Лиминальные сущности не находятся ни здесь, ни там; они находятся между позициями, установленными и закрепленными законом, обычаем, конвенцией и церемонией.

Их неоднозначные и неопределенные атрибуты выражаются богатым разнообразием символов во многих обществах, которые ритуализируют социальные и культурные переходы. Так, лиминальность часто уподобляют смерти, пребыванию в утробе

матери, невидимости, тьме, бисексуальности, дикой природе, солнечному или лунному затмению.

Неоднозначная и аномальная личность трикстера – это пороговая личность. Атрибуты лиминальности или лиминальных личностей обязательно неоднозначны. Трикстер – оборотень, меняющий и уничтожающий границы формы и пола. Неоднозначная сексуальность – еще один яркий пример лиминальности.

Смена облика также раскрывает некоторую лиминальность трикстера. Находясь между категориями, он может переходить от одной полярной крайности к другой.

Находясь на грани, будучи лиминальным, трикстер занимает особое место между богами и человечеством. Он посредник, путешествующий из одного мира в другой. Трикстер меняет ситуацию, меняет установленный порядок, и обычно он делает это каким-то гениальным способом.

В основе списка характеристик трикстера, созданного Б. Бэбкок-Эйбрахамс³, лежит теория В. Тернера. Б. Бэбкок-Эйбрахамс занималась изучением цикла трикстера Виннебаго, в ее понимании, этот цикл – цикл ритуального разделения, порогового посвящения и социальной реинтеграции, что соотносится с теорией ритуала перехода А. ван Геннепа и выделенными им фазами «сепарации», «лиминальности» и «инкорпорации».

Согласно Б. Бэбкок-Эйбрахамс, трикстер независим от светских и духовных ограничений, он намеренно игнорирует их.

Трикстеры часто обитают на перекрестках или открытых пространствах (в своей работе Б. Бэбкок-Эйбрахамс особенно выделяет рынки и торговые площади). Еще одним местом физического обитания трикстера являются дверные проемы и пороги, являющиеся границей между улицей и жилым помещением, что, опять же, соотносится с «пограничным», «пороговым», лиминальным сознанием трикстера.

В «духовном» плане трикстер обитает между общепринятой социальной сферой и хаосом⁴.

Б. Бэбкок-Эйбрахамс отмечает, что трикстер часто участвует в скатологических и капрофагических сюжетах. Данные сюжеты могут выполнять разные функции. Они могут являться простыми увеселительными сюжетами, не имеющими какого-либо социального значения, а могут создавать новые социальные нормы или, наоборот, разрушать их.

У трикстеров часто встречаются какие-либо психические или физические особенности⁵. Встречающейся чаще всего физической особенностью трикстера являются гипертрофированные половые характеристики. Вместе с этим у мифологических трикстеров наблюдается огромное либидо, при этом, они не имеют целью продолжение рода.

Еще одной чертой трикстера, выделенной Б. Бэбкок-Эйбрахамс, является «множественность». Здесь имеется в виду способность трикстера к изменению. Трикстеры могут изменять свой внешний облик, у них нет устоявшейся физической формы, и они могут представлять как молодые люди или старики, как простые люди или животные, как антропоморфные животные или люди с анималистическими чертами. Так же сюда относится тенденция трикстера к неопределенному гендерному статусу, т. е. от мифа к мифу один и тот же трикстер может выступать как мужчина и как женщина. И вместе с этим стоит отметить, что вне зависимости от гендерного статуса, наиболее прочную форму отношений трикстер находит в «женском начале», чаще всего в фигуре матери или бабушки.

Б. Бэбкок-Эйбрахамс отмечает у трикстеров гипертрофированные асоциальные черты, такие как чрезмерная агрессия, мстительность и тщеславие. Также трикстеры часто аморальны и нередко пренебрегают властью и авторитетом.

Еще одна черта трикстера, выходящая из теории лиминальности, – нахождение между жизнью и смертью, добром и злом, черным и белым символизмом⁶. Трикстеры выбирают роли, в которых они имеют привилегированную свободу от требований социального кодекса. Так же они стремятся к уничтожению различий между реальностью и отражением этой реальности.

У. Хайнс также опирается на теорию лиминальности при определении характеристик трикстера⁷. В его понимании, трикстер – совокупность бинарных противоположностей, не способных в одиночку полностью раскрыть его характер. Трикстер одновременно асоциальный и аморальный преступник без каких-либо этических норм и вместе с этим он выступает спасителем культуры и социальных норм.

Трикстер существует вне установленных границ, они не имеют для него никакого значения, и он свободно, безнаказанно и импульсивно пересекает их взад и вперед.

Еще одна черта, выделенная У. Хайнсом, очевидна из самого имени трикстера. В переводе с английского «трикстер» означает «обманщик», и в соответствии со своим именем, он выступает создателем хитроумных ловушек и уловок. Однако здесь же проявляется и его двойственная, противоречивая натура, ведь в ловушки трикстера могут попасться как другие боги и мифологические персонажи, и тогда он выступает великим мудрецом и хитрецом, способным одурачить кого угодно, так и он сам становится жертвой собственных проказ и становится глупцом и посмешищем.

Двойственность есть и в природе его трюков, ведь трикстер может, как обманывать невинных, ради удовлетворения своих эгоистичных потребностей, так и обманывать могущественных существ, чаще всего богов, ради всеобщего блага людей, для сохранения и защиты аспектов культуры⁸.

У. Хайнс отмечает, что трикстер способен менять свою форму. Он называет трикстера «оборотнем» и «перевертышем», отмечая, что причина таких перевоплощений – облегчение обмана.

Здесь для трикстера также не существует никаких границ, ни видовых, ни гендерных⁹. Трикстер вновь разрушает их, используя маскировку и перевоплощения. Он может выступать как объектом живой природы, будь то человек, животное и даже растение, так и объектом неживой природы, в частности минералами. Он легко может перемещаться из одной гендерной категории в другую, так же, как он перемещается между возрастными категориями.

У. Хайнс называет трикстера situation-inverter, подразумевая под этим способность трикстера «перевернуть» любую ситуацию, убеждение или верование в свою пользу, независимо от уровня их важности и сакральности. По мнению У. Хайнса для трикстера нет ничего священного, ни укоренного порядка, ни табу, ни высшего бога, которому ни в коем случае нельзя перечить. Он утверждает, что трикстер сам является Порядком, который может как доставлять неприятности другим богам, так и спасать их.

Трикстер – сакральный шут, указывающий на слабости вышестоящих богов и тем самым низвергающий их¹⁰. Его осквернение и нарушение табу – ритуализированно, профанации трикстера, как бы парадоксально это не было, демонстрируют то, насколько общество ценит устоявшиеся верования, и чем священнее вера, тем больше вероятность того, что трикстер попытается ее осквернить. Таким образом, действия трикстера являются мерой культурных убеждений.

Еще одна черта трикстера, происходящая из теории лиминальности, его роль, как посланника богов¹¹. Иногда трикстер выступает полубогом, находящимся на границе мира людей и мира богов, из-за чего ему легче переходить из одного мира в другой.

Трикстер также существует на границе мира живых и мира мертвых, он ассоциируется со смертью и в некоторых мифологиях он выступает психопомпом, проводником в царство мертвых.

Посредничество трикстера между людьми и богами проявляется и в том, что во многих мифологиях трикстер помогает людям заполучить какой-либо артефакт, принадлежащий богам, не давая им вступить в прямую конфронтацию с божествами и нарушить табу. Благодаря трикстеру человечество получает выгоду, при этом, не принимая непосредственного участия в совершении преступления против богов¹².

У. Хайнс отмечает «нейтральный» характер трикстера, позволяющий ему выступать в качестве культурного преобразователя. Вместе с этим У. Хайнс отмечает, что трикстер нередко выступает против богов, стремясь узурпировать их власть.

Исследователь называет трикстера бриколером, мастером на все руки, способным создать что угодно из всего, что попадется ему под руку¹³. Аспект бриколера может привести к тому, что любые, даже порицаемые обществом действия или объекты, будут преобразованы в озарение, жизненную силу и новые изобретательные творения.

Вместе с этим У. Хайнс отмечает похотливость и ненасытность трикстера. У трикстера множество желаний, но он не жаждет получения объекта своих желаний. В тех редких случаях, когда он все же их получает, у него нет никакого удовлетворения, из-за чего У. Хайнс приходит к выводу, что для трикстера важно не обладание объектом его желания, а важен сам процесс поиска этого объекта.

Подводя итоги, У. Хайнс приходит к выводу, что трикстер – сообразительный персонаж, который может исправить сложную ситуацию, которую он, возможно собственноручно создал. Трикстер, чтобы решить проблему или получить что-то запрещенное, но полезное, может пересекать границы и нарушать табу.

Л. Хайд называет трикстера человеком, пересекающим границы¹⁴, что, опять же, уходит корнями в теорию лиминальности В. Тернера.

Трикстер следит за всевозможными границами, будь то физические границы, «внутренние», отвечающие, по мнению Л. Хайда, за формирование социальной жизни в группе, и духовные, так называемые «ворота жизни».

Мы все время разграничивали правильное и неправильное, священное и профанное, чистое и грязное, мужское и женское, молодое и старое, живое и мертвое, и в каждом случае трикстер переходит границы и вносит путаницу в разграничения¹⁵.

Трикстер, в понимании Л. Хайда, – творческий идиот и мудрый дурак, «седовласый младенец», кроссдрессер, тот, кто произносит священные профанации.

В ситуации, где представления индивида о благородном поведении не позволяют ему совершать определенные поступки, появляется трикстер, предлагающий ему совершить аморальное действие, что-то правильное и одновременно неправильное, что поможет начать жизнь с начала¹⁶.

Л. Хайд называет трикстера мифическим воплощением двусмысленности и амбивалентности, двойственности и двуличия, противоречия и парадокса.

Он отмечает, что трикстер, как нарушитель границ – устоявшееся мнение, которого он придерживается, однако, как он считает эту мысль надо дополнить и модифицировать, ведь в некоторых сюжетах трикстер является создателем границ.

Так, в некоторых мифологиях, боги жили на земле, пока какое-то действие трикстера не заставило их переместиться на небеса. Таким образом, трикстер выступает создателем границы между земным миром людей и небесами, на которых проживают боги.

В подобных ситуациях создание и нарушение границы связаны друг с другом, и тогда лучшим описанием трикстера становится не «нарушитель границ», а «тот, кто обитает на границах». Иногда он создает границы, иногда пересекает их, стирает или перемещает, но он всегда связан с границей, из-за чего Л. Хайд называет его «богом границы во всех ее формах»¹⁷.

Несмотря на свое деструктивное поведение, трикстеры традиционно почитаются как создатели культуры¹⁸. Их представляют не только похитившими с небес и отдавшими людям некоторые жизненно важные блага, но и помогающими сформировать этот мир так, чтобы он стал местом, подходящим для жизни людей.

В одной из легенд коренных американцев Великий Дух говорит Койоту о приходе людей: «Новые люди ничего не будут знать, когда придут, ни как одеваться, ни как петь, ни как стрелять из лука. Ты покажешь им, как делать все эти вещи. И заведите для них буйволов, и покажите им, как ловить лосося»¹⁹.

Искусство охоты, искусство приготовления мяса — все это относится к началу времен, когда трикстер только начинал творить этот мир. Но он не ушел со сцены. Трикстер как культурный герой присутствует всегда; его, казалось бы, асоциальные действия продолжают поддерживать наш мир живым и придают ему гибкость, чтобы выжить.

Таким образом, трикстер, в понимании Л. Хайда, мужское божество, тесно связанное с границами, обладающее огромными аппетитами и главной функцией которого является помощь людям в выживании. Л. Хайд, подобно У. Хайнсу и Б. Бэбкок-Эйбрахамс, видит связь трикстера с границами, что является отголоском теории лиминальности В. Тернера.

Все описанные характеристики являются полезными идентификаторами и индикаторами для того, чтобы понять является ли персонаж, о котором мы говорим, трикстером. Однако ни один из предложенных списков характеристик не является универсальным, ведь все они были составлены с опорой на определенную культуру. Единственная универсальная черта трикстера – это лиминальность, то есть переходное состояние трикстера между двумя стадиями развития человека и общества. Характеристики являются примерами лиминальных черт, которые могут использоваться в качестве описательных критериев.

Примечания

¹ Геннеп А. ван. Обряды перехода. М.: Восточная литература РАН, 1999. С. 24.

² Turner V. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Routledge, 1996. P. 95–97.

³ Babcock-Abrahams B. «A Tolerated Margin of Mess»: The Trickster and His Tales Reconsidered // *Journal of the Folklore Institute*. 1975. Vol. 11, № 3. P. 159–160.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Hynes W. J. *Mythical Trickster Figures Contours, Contexts, and Criticisms*. Tuscaloosa: University Alabama Press, 1997.

⁸ Там же. P. 34.

⁹ Там же. P. 36.

¹⁰ Там же. P. 38.

¹¹ Там же. P. 40.

¹² Там же. P. 42.

¹³ Там же.

¹⁴ Hyde L. *Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art*. Berkeley: North Point Press, 1999. P. 12.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. P. 13.

¹⁹ Там же.

А. В. Хусаинова

**Психоаналитическая семиотика А. Дандеса
в контексте интерпретации античного мифа об Эдипе**

Анализ интерпретации мифа об Эдипе с точки зрения семиотического подхода способен не только объяснить не только объяснить то, как он устроен, но и способствовать углубленному пониманию его роли в культуре современного общества. В работе приводится анализ мифологического сюжета американским фольклористом А. Дандес, а также объяснены основные понятия его культурологической концепции.

Ключевые слова: миф, Эдип, Эдипов комплекс, эдипиальная проекция, проективная инверсия, Древняя Греция

A. V. Khusainova

**Psychoanalytic semiotics of A. Dundas
in the context of the interpretation of the ancient myth of Oedipus**

The analysis of the interpretation of the Oedipus myth from the point of view of the semiotic approach is able not only to explain, not only how it works, but also to contribute to an in-depth understanding of its role in the culture of modern society. The work provides an analysis of the mythological story by the American folklorist A. Dundes, and also explains the basic notions of his culturalological concept.

Keywords: myth; Oedipus; Oedipus complex; projection of Oedipus; projective inversion; psychoanalytic semiotics

Концепция эдипова комплекса, разработанная в начале XX в. основоположником психоаналитической школы З. Фрейдом, нашла свое отражение в культурологической теории А. Дандеса (1934–2005 гг.). А. Дандес – один из виднейших деятелей не только американской, но и международной фольклористики, ученый и лектор, изложил взгляды касательно эдипова сюжета в работе «Фольклор: семиотика и/ или психоанализ». Знаменитый американский структуралист, по мнению знаменитого советского филолога и историка культуры, Е. М. Мелетинского, обращал внимание на феномен сказки и мифа¹, то есть, анализируя особенности построения данных форм мышления, ученый определил, что сказка по большей части весьма мифологична, но не является мифом по своей структуре.

Влияние на А. Дандеса оказал основоположник школы психоанализа З. Фрейд. В отличие от австрийского психоаналитика, у А. Дандеса был более строгий взгляд на концепции фрейдизма: для него фольклорные тексты несли функцию обеспечения законного выхода желаний и потребностей, табуированных в древнем обществе, что и обеспечивает их социальную типизацию, преобразованную в концепции гендера, возраста и расы². Стоит отметить, что взгляды А. Дандеса параллельно функционируют в рамках юнгианской концепции психоанализа: влечения, табуированные в обществе, становятся символами и метафорами, изложенными в сказках, а также «проецируются» в жизнь человека, преобразуются в коллективную фантазию, как и в случае с теорией архетипов К. Г. Юнга.

Вид своеобразного переноса действия различных табу в сознание людей А. Дандес называет «символической проекцией»³. В монографии ученый, чтобы доказать проявление проекции, анализирует сюжет средневековой английской сказки про мальчика Джека. Главный герой сказки взбирается на гигантский бобовый стебель и попадает в страну великанов, в которой знакомится с великаном и его супругой. В сказке А. Дандес обнаруживает эдипиальную проекцию⁴: жена – великанша начинает помогать Джеку, выступает против своего супруга, прячет его в печи, что помогает мальчику одержать над ним победу. Признаки мифологического сюжета об Эдипе содержатся и в отношениях героя с матерью: женщина дает сыну топор, которым Джек убивает великана, а после остается жить вместе с ним, что также напоминает об отношениях между Эдипом и Иокастой. Также пример эдипиального мифа⁵ автор видит и в концепции мифов об Отце-небе и Матери-земле: например, в древнегреческом мифе об Уране и Геиб также прослеживается этот сюжет, проявляющийся в том, что Крон сверг своего отца из-за того, что именно его мать заставила

совершить низвержение (ровно так же, как и Эдип убивает своего отца, лишает его трона и жизни, сам становится правителем).

Анализируя особенности сказочного и мифологического сюжетов, А. Дандес выделяет такой термин, как «проективная инверсия» – «психологический процесс, когда А обвиняет Б в совершении того действия, которое, в действительности, хочет совершать сам»⁷. Как выделяет ученый, самый яркий пример данного процесса содержится в монографии австрийского психоаналитика О. Ранка «Миф о рождении героя»⁸, в которой описывается обычай избавления от ребенка, рожденного от девственницы, индийской принцессы Притхи, что также детально описывает эдипальный сюжет. В концепции О. Ранко, а также согласно индоевропейской традиции, Мать-девственница отрекается от отца, чтобы больше не производить потомство. А. Дандес же обращает внимание на то, что «эдипальная теория подразумевает, что сын стремится избавиться от отца (чтобы тем самым сохранить мать для одного себя)»⁹, но в концепции О. Ранко данное желание имеет не сын, а отец, который стремится избавиться от своего ребенка, делает все возможное, чтобы убить его. Так появляется новая категория ощущения вины: именно ребенок начинает ненавидеть своего родителя мужского пола, стремится отомстить ему и убить, что и является проективной инверсией. Ее наличие А. Дандес видит и в христианском сюжете о Деве Марии, которая породила на свет младенца в результате непорочного зачатия, что является своеобразным эдипальным идеалом¹⁰. Помимо анализа сказочным и мифологическим сюжетов, А. Дандес находит опору своим теориям и в трудах своих предшественников. Так в труде З. Фрейда «Психоаналитические заметки об автобиографическом описании случая паранойи»¹ (1911 г.) он замечает подтверждение своей концепции о проективной инверсии, ведь З. Фрейд «показывает, как «утверждение „Я ненавижу его“ посредством проекции трансформируется в другое утверждение: „Он ненавидит (преследует) меня, что оправдывает мою ненависть к нему»»¹², что и проявляется, исходя из теории психоанализа З. Фрейда, в желании мальчика на подсознательном уровне убить родителя своего пола.

Стоит отметить, что особое внимание при анализе мифа об Эдипе А. Дандес уделяет трудам другого философа и мыслителя – К. Леви-Строса. Интерес для мыслителя представляет то, что, будучи антропологом, К. Леви-Строс выбрал для анализа миф об Эдипе, который по своему содержанию близок к сказке. Французский антрополог, по мнению мыслителя, ошибочно принимает миф об Эдипе за сказку, поскольку его суждения о преобладании бинарных оппозиций в нем является ошибочным. Бинарные оппозиции – универсалии, задающие определенный набор архетипических структур, которые были выделены К. Г. Юнгом¹³, несут, по мнению А. Дандеса, универсальный характер, поэтому характерны как для сказки, так и для мифа, именно поэтому теория К. Леви-Строса является неверной.

Как было отмечено ранее, миф тесно связан со сказкой, порой их даже ошибочно принимают друг за друга, связь также можно найти между мифом и анекдотом. Особый интерес для А. Дандеса представляют анекдоты о слонах, в которых можно найти отсылки к устоявшейся теории З. Фрейда об эдиповом комплексе. Согласно гипотезе мыслителя, в этих анекдотах присутствуют особые аспекты, присущие отношению к образу родителя мужского пола – зависть и эдиповский сюжет, основанный на стремление захватить власть отца. После победы над родителем появляется стремление овладеть матерью, что также является характерной чертой сходства образа Эдипа и слона из фольклора. Но, как пишет А. Дандес, двойственное притяжение или отталкивание не является только лишь проявлением эдипова комплекса: «мощь слона представляет собой не только угрозу, но и возможную модель, идеал для его/я»¹⁴, которая позволяет самоутвердиться и удовлетворить либидо, а также проявить физическую силу, победить страх кастрационного комплекса, выведенного З. Фрейдом. Данное проявление эдипова сюжета является одной из его форм, характерной для человека.

Используя интерпретацию мифа об Эдипе и в контексте событий XX в., А. Дандес обращает внимание на существование ритуальных убийств. В первой половине прошлого века нацисты использовали легенду о ритуальных убийствах с целью облагородить свои преступления. Русский филолог А. А. Панченко дает следующее определение данному понятию: ритуальные убийства – «кровавый навет», то есть это ежегодные преступления, совершаемые евреями, приношение в жертву христианского ребенка и использование его крови в ритуалах»¹⁵. Дандес, анализируя особенности происхождения данного явления, останавливает свое внимание на различных теориях, появившихся в XIX–XX вв. Еще в 1889 г.

вопросом о корнях легенды о ритуальном убийстве задавался французский раввин И. Лёб, утверждая, что источники данного явления найти будет достаточно сложно, однако стоит обратиться к более ранней трактовке (1923 г.), данную последователем З. Фрейда – Т. Райко. По мнению Т. Райко, легенда о ритуальных убийствах – это упрек христиан по отношению к евреям за то, что они сначала убили, а после отведали плоть Христа, который выступает «заместителем отцовского божества¹⁶». Следовательно, эдиповское желание подчинить своей власти отца, оказаться физически сильнее него, а также убить находит свое отражение и в монотеистической религии. Интерес для А. Дандеса представляет также трактовка немецкого мыслителя Р. Зейдена (1967 г.), для которого легенда о ритуальных убийствах представляла собой теорию о том, что сыновья-христиане стремятся убить отцов-иудеев, поскольку подсознательно проецируют на них бессознательное чувство вины, вызванное убеждением о существовании жестокого отца, который стремится убить своих первенцев. Исходя из этого, как выделяет Р. Зейден, еврей стремится убить младенца-христианина мужского пола, поскольку имеет подсознательный страх перед отцом и влечение к матери, что также несет в себе эдипиальный подтекст. Анализируя различные подходы трактовки феномена ритуальных убийств, А. Дандес приходит к выводу, что он возник в результате существования проективной инверсии, механизм которой был описан выше. Он проявляется в том, что является примером проявления христианского фольклора, ведь иудеи не убивали и не съедали младенца Христа, о чем и рассуждает А. Дандес: «христиане обвиняют евреев в преступлении, которое евреи не совершали, но совершение которого необходимо самим христианам»¹⁷, что и является проявлением проективной инверсии, которая является характерной и для мифа об Эдипе, ведь, согласно античному сюжету, Лай и Иокаста оставили младенца, поскольку были вынуждены обезопасить себя, выполнить своеобразный ритуал, фактически убийство.

Итак, исходя из рассмотренной культурологической концепции А. Дандеса, следует, что мифологический сюжет способен функционировать в повседневной жизни человека. Анализируя различные культурологические теории, А. Дандес доказал, что мифологический сюжет об Эдипе не является по своей структуре сказкой, но эдипиальная проекция существует во многих сказках. Выведенная им культурологическая теория о проективной инверсии также находит свое подтверждение в мифологии.

Примечания

¹ Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. Москва: Восточная литература РАН, 1963. С. 23–24.

² Дандес А. Фольклор: Семиотика и/или психоанализ. Москва: Восточная литература, 2003. С. 11.

³ Там же. С. 11.

⁴ Дандес А. Фольклор: Семиотика и/или психоанализ. С. 81.

⁵ Там же. С. 83.

⁶ Кун Н. А. Легенды и мифы Древней Греции. Санкт-Петербург: Азбука, 2021. С. 7–9.

⁷ Панченко А. А. Христовщина и скопчество: фольклор и традиционная культура русских мистических сект. М.: ОГИ, 2002. С. 125.

⁸ Ранк О. Миф о рождении героя – Саргон, Моисей, Карна. URL: <https://psychoanalysis.by/2020/04/14/статья-отто-ранк-миф-о-рождении-героя/> (дата обращения: 19.03.2023).

⁹ Дандес А. Фольклор: Семиотика и/или психоанализ. С. 92.

¹⁰ Там же. С. 95.

¹¹ Фрейд З. Об особом типе «выбора объекта» у мужчин. URL: <https://freudproject.ru/?p=1960> (дата обращения: 15.04.2023).

¹² Дандес А. Фольклор: Семиотика и/или психоанализ. С. 93.

¹³ Маслова С. В., Усова А. В. Бинарные оппозиции в современном массовом сознании // Векторы благополучия: экономика и социум. 2014. № 4 (14). С. 152–154. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/binarnye-oppozitsii-v-sovremennom-massovom-soznanii> (дата обращения: 4. 04. 2023).

¹⁴ Дандес А. Фольклор: Семиотика и/или психоанализ. С. 130.

¹⁵ Панченко А. А. Христовщина и скопчество: фольклор и традиционная культура русских мистических сект. Москва: ОГИ, 2002. С. 161–168.

¹⁶ Дандес А. Фольклор: Семиотика и/или психоанализ. С. 218.

¹⁷ Дандес А. Фольклор: Семиотика и/или психоанализ. С. 220.

А. Х. Хаметова

Специфика культуры России конца XX – начала XXI вв. в контексте теории переходности

В статье рассматривается культура рубеж XX–XXI вв. как переходный период в культурно-историческом развитии России. Проблематика «переходности» получила наибольшее развитие в рамках системно-синергетической парадигмы. Переходное состояние культуры представляет собой разрушение смыслового ядра культуры и ее структурно-функционального единства, что определяет специфику переходного периода и его признаки. Через сопоставление процессов, происходивших в культуре России рассматриваемого периода, и признаков «переходности» рубеж XX–XXI вв. определяется как переходный период в истории культуры России.

Ключевые слова: переходный период, теория переходности, культура России, культура России на рубеже веков, культурно-исторический процесс

A. Kh. Khametova

The specificity of Russian culture in the late XX – early XXI centuries in the context of the theory of transitivity

The article deals with the culture of the turn of the XX–XXI centuries as a transitional period in the cultural-historical process of Russia. The issue of «transitivity» has received the greatest development within the framework of the system-synergetic paradigm. The transitional state of culture is the destruction of the semantic core of culture and its structural and functional unity, which determines the specifics of the transitional period and its signs. The turn of the XX–XXI centuries is defined as a transitional period in the history of Russian culture through a comparison of the processes that took place in the Russian culture of the period under review and the signs of «transitivity».

Keywords: transitional period, theory of transitivity, culture of Russia, culture of Russia at the turn of the century, cultural-historical process

Динамика культурно-исторического процесса неоднородна. Относительно стабильные периоды сменяются кризисами, переломными моментами, в ходе которых происходит кардинальное изменение существующего состояния культуры. Несмотря на то, что переходные состояния связаны с разрушением устоявшегося структурного единства культуры, изменением основ мировоззрения, системы ценностей и т. д., данные периоды имеют большой творческий потенциал и выводят культуру на качественно иной уровень. Такое понимание проблематика «переходности» получила в рамках системно-синергетической парадигмы, согласно которой «переходность» представляет собой процесс дезорганизации смыслового ядра системы культуры и ее выход на новый смысловой аттрактор, что позволяет говорить об определяющей роли переходных периодов в культурно-историческом процессе¹. Именно в рамках системно-синергетической парадигмы переходные периоды стали пониматься как естественная часть культурно-исторического процесса, в процессе которого складывается новый тип культуры, качественно отличающийся от предыдущего. Отсутствие единого аттрактора и структурно-функционального единства в системе культуры в переходные периоды сопровождается максимальным возрастанием параметров свободы, поэтому ключевой характеристикой «переходности» в макродинамике культуры является многообразие.

О переходном состоянии России на рубеже XX–XXI вв. можно судить, проанализировав культуру данного периода в соответствии с признаками «переходности» в культурно-историческом процессе:

1. Разрушение единой картины мира, многообразие.

Коммунистические идеи и социалистический строй в течение долгих лет были фундаментом советского общества, смыслообразующим ядром культуры, составляя относительное единообразие. С запретом КПСС исчезла и мощная идеологическая составляющая. В результате в одном пространстве стали сосуществовать: оставшаяся от

СССР социокультурная среда; неконформизм, который уже таковым не являлся, так как свободно вышел на поверхность; религиозные настроения, которые существовали не только в рамках традиционных конфессий, но выразились в усилении популярности различных сект – Свидетели Иеговы, Саентология, Кришнаиты, Белое Братство ЮСМА-ЛОС, Аум Синрикё и др.; либеральные идеи и сторонники развития по образцу западных стран; националистические группировки, что вызвано восприятием значительной частью общества либеральных идеи как чуждых.

2. Диалогичность и открытость культуры.

Широкое использование зарубежных экономических и политических моделей неизбежно привело к заимствованию западных ценностей, основанных не на традиционном коллективизме, а на индивидуализме. Кроме того, открытость культуры выразилась в принятии образцов и продуктов западной культуры, что особенно сильно проявилось во всех сферах массовой культуры, возникновении англицизмов и американизмов в речи, праздновании Хэллоуина и т. д.

Показательным примером также является деятельность таких благотворительных организаций, как фонд «Открытое общество» Дж. Сороса, фонд Форда. Так, например, проведя проверку фонда Сороса вскоре после возобновления его деятельности в России в 1995 г., российский парламент вынес благодарность Джорджу Соросу «за вклад в сохранение и развитие отечественной науки, образования и культуры». Как правило, по мере стабилизации культуры активная деятельность иностранных организаций в сфере образования, журналистики, культуры признаются нежелательными по различным причинам².

3. Отсутствие цензуры и интереса государства к моделированию культурной целостности.

Данный признак наиболее сильно проявился в сфере искусства, которое оказалось в противоречивой ситуации: с одной стороны, творческая интеллигенция получила полную свободу самовыражения, но с другой стороны – лишённая финансовой поддержки со стороны государства и в условиях отсутствия развитых институтов арт-рынка не была в состоянии реализовать свой потенциал в полной мере³. Отказ от коммунистической идеи и, соответственно, социалистического реализма привел к тому, что многие устремились к утверждению концептуализма, постмодернизма, неоавангардизма и других художественных направлений, которые были чужды и непонятны значительной части общества. Кроме того, в условиях отсутствия цензуры непривычные и радикальные художественные практики вторгаются в обычную жизнь, т. е. формальные поиски и разработка проблем концептуального искусства становятся все более публичными. Одним из главных направлений искусства 1990-х гг. становится акционизм, который неподготовленным зрителем воспринимается как в лучшем случае как неадекватное поведение, а иногда даже как нарушение общественного порядка.

Некоторые события в художественной культуре вызывали сильный общественный резонанс и реакцию. Так, например, в 2002 г. общественная организация «Идущие вместе» проводит протестную акцию против постановки оперы «Дети Розенталя» по либретто В. Сорокина в Большом театре. Общественные скандалы и возмущения вызывают также высказывания на религиозные темы в рамках художественной культуры, что привело к активизации деятельности православных активистов, что порой доходило до погрома выставок современного искусства. Таким образом, в отсутствие государственного регулирования в сфере современного искусства карательные и превентивные меры стали предприниматься на уровне различных общественных организаций и движений. Стоит отметить, что иногда все-таки возбуждались уголовные дела, но это случалось крайне редко и попадало под такие статьи, как «возбуждение национальной, расовой или религиозной вражды» (1-я часть 282-й статьи Уголовного кодекса РФ), например: перформанс А. Тер-Оганьяна «Юный безбожник» (1998 г.), перформанс О. Мавромати «Не верь глазам» (2000 г.) и др.⁴

Отсутствие цензуры и интереса государства к моделированию культурной целостности особенно хорошо проявилось в массовой культуре, в частности, в телевидении – начиная с сюжета «Ленин – гриб», показанного в 1991 г. в телепередаче «Пятое колесо», программ А. Невзорова («600 секунд», «Дикое поле») и С. Доренко и заканчивая открытой рекламой финансовой пирамиды «МММ» С. Мавроди. Беспрепятственно стали

распространяться и популяризироваться псевдонаука, книги антинаучного характера, сектантская литература.

4. Отсутствие очертаний будущего и обозначения перспектив.

В науке это выразилось в замене идеи прогрессивного развития циклическими моделями культурно-исторического процесса, а также в популярности синергетики, в рамках которой в науку включается категория «случайность». Таким образом, исключается возможность прогнозирования дальнейшего развития системы.

Неопределенность в развитии культуры выражается также в популяризации эсхатологических и апокалиптических идей в переходные периоды⁵. В рассматриваемый период данные идеи были особенно популярны в религиозных сектах (Свидетели Иеговы, Богородичный центр, Белое Братство и Церковь Последнего Завета). Так, в ноябре 1993 г. около тысячи последователей «Белого братства» попытались захватить Софийский собор в Киеве, чтобы совершить массовое самосожжение за две недели до ожидаемого конца света (24 ноября 1993 г.). Крайне популярны были идеи апокалипсиса по причине технического прогресса, ускорение темпов которого вызывало ощущение неопределенности будущего.

Невозможность обозначения перспектив выразилась также в том, что поколение конца 70-х – начала 80-х получило название «поколение без трудовых книжек».

Рассмотренный перечень признаков переходного состояния культуры не является исчерпывающим, как соотнесенные с ними явления в культуре России конца XX – начала XXI вв. Однако приведенные признаки, как наиболее определяющие сущность «переходности», и их проявления позволяют говорить о рубеже XX–XXI вв. как переходном периоде в культурно-историческом процессе России.

Примечания

¹ Леонов И. В. Синергетический концепт «переходности» в культурно-исторических исследованиях // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 58. С. 165.

² Леонов И. В., Никифоров А. Г. Симптомы стабилизации в истории российской культуры XX–XXI вв. / Перспективы исторической и региональной культурологии в современной России : сб. статей. СПб., 2019. С. 80.

³ Страдина Е. А. Противоречия реформирования сферы культуры России на рубеже XX–XXI веков // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2007. № 32. С. 228.

⁴ Сальников В. А. Пикассо о нас не слышал. М., 2018. С. 114.

⁵ Хренов Н. А. Опыт культурологической интерпретации переходных процессов // Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах : сб. статей. Москва, 2002. С. 37.

Е. Е. Гладышева

Историко-культурные смыслы анонимности в искусстве

В работе рассматривается история анонимного искусства, начиная с первобытного времени и древнеегипетской цивилизации, когда у авторов не было надобности в индивидуализации своих работ, методом авторства. Культура Римской империи диктовала множество причин, из-за которых впоследствии работы, дошедшие до нас, не имеют авторства. Средние века проходили под эгидой создания творческих мастерских, гильдий и разного рода цехов, в силу этого множество работ не имеют своего изначального автора. Анонимность в литературе прошла много этапов в становлении, так как до XVIII в. не было даже закона об авторских правах. Многие нам известные писатели в свое время имели псевдонимы по самым разным причинам, начиная с буквального возможного наказания за труды и заканчивая страхом потери репутации в силу своего высокого положения в обществе и занятием «низким» жанром в литературе. В XX в. анонимность начинает становиться ярким выразительным средством. Концепции постмодернизма, связанные с авторством подтолкнули множество авторов к «игре» в анонимность.

Ключевые слова: анонимность, история анонимного искусства, анонимное искусство в древности, анонимное искусство в Средние века, анонимное искусство в литературе, Козьма Прутков, Антон Арто, Бэнкси

E. E. Gladysheva

Historical and cultural meanings of anonymity in art

The paper examines the history of anonymous art, starting from primitive times and the ancient Egyptian civilization, when the authors did not need to individualize their works by the authorship method. The culture of the Roman Empire dictated many reasons why later works that have come down to us do not have authorship. The Middle Ages were held under the auspices of the creation of creative workshops, guilds and various kinds of workshops, because of this, many works do not have their original author. Anonymity in literature has gone through many stages in its formation, since there was not even a copyright law until the XVIII century. Many well-known writers at one time had pseudonyms for a variety of reasons, starting with the literal possible punishment for their labors and ending with the fear of losing their reputation due to their high position in society and engaging in a «low» genre in literature. In the XX century, anonymity begins to become a vivid means of expression. The concepts of postmodernism associated with authorship have pushed many authors to «play» anonymity.

Keywords: anonymity, the history of anonymous art, anonymous art in antiquity, anonymous art in the Middle Ages, anonymous art in literature, Kozma Prutkov, Anton Artaud, Banksy

Определений «анонимности» или «анонимного» большое количество. Согласно Оксфордскому толковому словарю по психологии, это любое состояние, когда личность одного субъекта неизвестна другим¹. В Толковом словаре Ефремовой определение ориентирует на деятельность анонима, анонимность – отсутствие имени автора на рукописи, документе и т. п.² Все это наталкивает на мысли, что определение анонимности очень расплывчато, однако в большинстве случаев анонимность часто рассматривают в контексте культуры, а именно – искусства. Есть еще одно определение, которое родилось из анонимности, это псевдоним. Следуя литературной энциклопедии, псевдоним – вымышленное имя, заменяющее собой настоящее, которое по тем или иным причинам надо скрыть³.

Анонимное искусство – это творчество, созданное без указания автора или подписи. Это может быть любой вид искусства, включая живопись, скульптуру, фотографию, литературу и музыку. Анонимность возникает в трех случаях: сознательная, когда человек скрывает свое имя; бывает случайная, когда какой-нибудь артефакт неожиданно появляется и никто доподлинно не знает, кто автор; бывает анонимность маскировочная, своего рода псевдоним. Сама анонимность возникает тоже по некоторым причинам:

одна из причин заключается в страхе и неуверенности автора перед критикой или даже репрессиями; иногда анонимность служит как форма протеста или некой демонстрации; также, очень много авторов выбирают анонимность, чтобы не отвлекать внимание от своих работ и дать возможность зрителям сосредоточиться на произведении. Также встречается личная анонимность при групповой идентификации или частичная анонимность. Стоит уточнить, что большинство произведений, когда оно создавалось, было анонимным и только спустя время ему приписывалось авторство. Не все деятели искусства или культуры, воспользовались этим приемом, много примеров из истории просто несут имя «неизвестного художника», однако, в какой момент анонимное искусство зародилось, какова его эволюция в мировой культуре?

Первое, что приходит на ум когда мы говорим об анонимном искусстве, отсылает нас еще в первобытное искусство. Одна из самых известных пещер, а именно пещера Ласко во Франции, изобилует множеством картин и гравюр животных, созданных в период верхнего палеолита. Ничего неизвестно, кто были эти люди, и есть только гипотезы, для чего они занимались искусством, вероятно, была, задействована ритуальная и духовная практика. Личность художников окутана настоящей тайной.

Рассматривая древность, нельзя не вспомнить, что культовый стиль Древнего Египта был создан анонимными художниками, они веками расписывали гробницы и храмы. Дар художника передавался из поколения в поколение, ими двигало не эстетические ценности, а духовные. Изображая рисунки, они запечатлевали их навсегда, однако сами остались никому неизвестными.

В Римской империи, с приходом Септимия Севера, правившего с 193 г., начинается традиция не подписывать произведения искусства. Известный писатель того времени Флавий Филострат, описывая картины в галерее, не указывает имя художника⁴. Данный феномен анонимности можно объяснить несколькими причинами. Если брать статуи божеств, то они должны были опираться на «фантазии», то есть божественному воображению, таким образом, художник всего лишь посредник Бога, его дарование искусством. Касательно архитектуры, то ее вовсе не считали за искусство, к ней относились как к ремеслу и не более. Именно поэтому самые известные архитектурные комплексы того времени остались анонимными⁵. Важная причина анонимности скрыта в политическом устройстве Римской империи, так как после того как она стала абсолютной монархией, всем произведениям искусства приписывалось имя императора, таким образом, художники, скульптуры и даже архитекторы вынуждены были остаться анонимными. Как бы это странно не звучало, но в эпоху военной анархии в III в., традиция культурная передача данных об авторах вовсе была утеряна. Одна из причин также гласит, что «эпоха духовности» мало была заинтересована в мастерстве художников и тем более в их именах⁶. Некоторые ученые склонны считать, что пессимизм, царивший в обществе поздней античности, также виноват в нежелании документировать имена, многие интеллектуалы того времени действительно считали, что великие художники не могут процветать в их вырождающейся эпохе⁷.

Рассматривая Средние века и эпоху Возрождения, ученым свойственно уже известным работам приписывать авторство. Мастерам Северного возрождения было свойственно не подписывать свои работы, однако, книга Джорджо Вазари «Жизнь художников» проливает свет на многие анонимные работы. «Мастер вышитой листвы» – это художник или группа художников, жившие в конце XV в. Данный псевдоним придумали уже после, в XX в., чтобы как-то охарактеризовать особенности данных работ – множество кустарников на заднем плане. В 2021 г. Анна-Софи В. Радермекер в своей книге под названием «Анонимное искусство на аукционе: восприятие ранних фламандских картин на западном арт-рынке (1946–2015)» проанализировала, как признанное имя художника влияет на цену. Она выяснила, что даже если картина по многим показателям выполнена лучше, но автор неизвестен, то покупатель отдаст предпочтение именно картине, которая возможна хуже по многим показателям, но там стоит известное имя или хотя бы есть неизвестное никому имя⁸. Однако данный тезис тоже не всегда работает, и она вычленила несколько категорий предписания имен для анонимных работ. Многие неизвестные картины подписывают студией, мастерской или школой какого-то известного художника. Также, очень востребованы картины, на которых есть конкретное местоположение, но вот год создания часто наоборот отталкивает потенциального

покупателя. Автор книги приводит очень интересную тактику арт-рынка, в которой художника называют по конкретным атрибутам на его картинах, например «Мастер пухлощеких Мадонн» или ранее упомянутой «Мастер вышитой листвы»⁹. Таким образом, они создают ему фиктивную личность и результаты показали, что многие такие художники превосходили по стоимости известные атрибутированные ранее картины.

Закон об авторских правах был принят в 1710 г.¹⁰ До XVIII в. профессия, связанная с писательством, считалась низшей и именно поэтому многие нам известные писатели и поэты в свое время были анонимны. Всеми известный сказочник Шарль Перро был известным академиком, критиком, дипломатом и членом Французской академии. В свое время работа с таким «низшим» жанром как сказки, была губительна для его репутации и именно поэтому все его работы издавались под именем его сына Пьера – Перро д'Арманкура, в данном случае анонимность является вынужденной¹¹.

Вальтер Скотт был известным чиновником своего времени, все его книги он издавал под псевдонимом, например «Автор «...». Он очень много собирал фольклора в Шотландии и на основе этого писал романы, и только за пять лет до смерти он раскрыл свою настоящую личность.

Автор «Путешествия Гулливера» Джонатан Свифт лишь единожды поставил настоящее имя под своей публикацией. Все другие произведения издавались только под псевдонимами, это объяснялось тем, что писатели-сатирики в то время могли попасть в тюрьму¹².

«Козьма Прутков» – групповая мистификация писателей А. К. Толстого, братьев Алексея, Александра и Владимира Жемчужниковых. В 1850–1860-е гг. XIX в. они создали целую личность под именем Козьма Петрович Прутков вплоть до его собственной биографии и даже портрета. Идея была в том, чтобы создать образ литератора, который был бы силен в самых разных жанрах, ведь за ним в реальности стояло четыре писателя¹³. Произведения, выходявшие из-под пера Пруткова, носили сатирический характер и едко высмеивали действительность.

Аура анонимности во времена постмодернизма стала рассматриваться со стороны некой эстетики и выразительного приема, порой даже мистификации. Все это буквально дало право многим деятелям искусства использовать анонимность как психологический прием воздействия на зрителя. Французский писатель и теоретик театра Антонен Арто в период с 1936 по 1948 г. издал труд под названием «Тараумара»¹⁴. Это некая биография, основанная на его путешествии в горы Мексики. В просьбе к издательству он попросил издать труд анонимно, уверяя в том, что даже его инициалы способны «нагрузить» текст ненужной информацией¹⁵.

«Если тебе есть что сказать, и ты хочешь быть услышанным, придется надеть маску»¹⁶. Мир уличного искусства, в частности стрит-арта построен на позиции анонимности, так произошло, потому что это нарушение закона. Многие граффити-художники в начале деятельности были анонимны, но обретая признание и популярность, выходят из тени. Однако есть художник, который по сей день скрывает свою настоящую личность, тем самым создавая почву для множества гипотез. Парадокс Бэнкси заключается еще в том, что его работы обрели статус галерейных. Работы Бэнкси злободневны, они, порой, в довольно жесткой манере показывают действительность, это настоящий вызов мировому обществу.

В данной статье была предпринята попытка проанализировать генезис анонимности в искусстве. Данный феномен претерпевает свои самые разные ипостаси. В самом начале анонимность невидимый компонент искусства, который воспринимается как часть жизни творца, но прошествии веков, он становится настоящим способом заявить о себе на весь мир, при этом ни сказав о себе ни слова.

Примечания

¹ Оксфордский толковый словарь по психологии / Под ред. А. Ребера. Москва: Вече, АСТ, 2002. С. 591.

² Ефремова Т. Ф. Современный толковый словарь русского языка : В 3 т. Москва: АСТ, Астрель, Харвест, 2006. С. 153.

³ Сурков А. А. Краткая литературная энциклопедия: Москва: Советская энциклопедия, 1966. С. 975.

⁴ Pucci G. La "Pinacoteca" // Palermo, Aesthetica Publ., 2010. 127 p.

- ⁵ Bovey M. *Disciplinae cyclicaе: l'organisation du savoir dans l'oeuvre de Martianus Capella*. Trieste, Edizioni Università di Trieste Publ., 2003. 406 p.
- ⁶ Elsner I.; Rutherford I. (eds.). *Pilgrimage in Graeco-Roman & Early Christian Antiquity: Seeing the Gods*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2005. 513 p.
- ⁷ Janik J. *Libanius and the Death of Julian*. *Classica Cracoviensia*, iss. 21, 2018, pp. 83–94.
- ⁸ Anne-Sophie V. Radermecker. *The Reception of Early Flemish Paintings in the Western Art Market (1946–2015)* / BRILL, 2021. С. 340.
- ⁹ Anne-Sophie V. Radermecker. *The Reception of Early Flemish Paintings in the Western Art Market (1946–2015)* / BRILL, 2021. С. 340.
- ¹⁰ Лазарева Ю. А. «Эволюция авторского права в Великобритании» // *Вопросы российской юстиции*. 2021. № 14. С. 249.
- ¹¹ Коровина Е. А. *Великие загадки мира искусства. 100 историй о шедеврах мирового искусства*. М.: Центрполиграф, 2011. С. 207–208.
- ¹² Шустрова Е. Н. «Сферы использования стратегии мистификации в речевом общении» // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2007. № 4. С. 187.
- ¹³ Путило А. О. «Визуализация образа К. Пруткина на страницах журнала «Сатирикон» // *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*. 2018. № 2 (126). С. 159.
- ¹⁴ Логинова М. В. «Анонимность как прием выразительности А. Арто» // *Международный журнал гуманитарных и естественных наук*. 2017. № 5. С. 87.
- ¹⁵ Антонен Арто. *Тараумара*. Перевод с фр. Н. Притузовой. Тверь: KOLONNA Publications, Митин Журнал. 2006. С. 6.
- ¹⁶ «Бэнкси. *Wall and Piece*». Москва: Эксмо, 2019. С. 105.

Е. Ю. Разина

**Антигерои как примеры «маленького человека»
в контексте современной культуры кинокомикса**

В мире комикса «маленький человек» несомненно дает о себе знать, и это представлено метаморфозами черт героев этого жанра. В данной работе показано, как супергерои комикса постепенно начинают демонстрировать сомнения, комплексы, неуверенность, т. е. все те специфические черты личности, которые свойственны «маленькому человеку».

Ключевые слова: «маленький человек», современная культура, трансформация, супергерой, кинокомикс, антигерой

Elizaveta Yu. Razina

**Antiheroes as examples of the "little man"
in the context of the modern culture of the film comic**

In the world of comics, the «little man» undoubtedly makes itself felt, and this is represented by the metamorphoses of the traits of the heroes of this genre. This article shows how comic book superheroes gradually begin to demonstrate doubts, complexes, insecurity, i. e. all those specific personality traits that are characteristic of the "little man".

Keywords: "little man", modern culture, transformation, superhero, movie comic, anti-hero

Длительное время в научной среде комикс считался плодом массовой культуры, который нацелен в основном на потребление детской и подростковой аудиторией. Многие исследователи-логоцентристы критиковали комиксы и видели в них признак деградации общества. Для них комиксы олицетворяли победу визуальной подачи информации над классической словесной. Критики утверждали, что из-за комиксов происходит нарастание в Канаде и США позиций «внесистемных» субкультур, которые в свою очередь, подрывают ценности существующей традиционной англо-саксонской культуры, а сленг и грамматические ошибки, характерные для «картинок с текстом», обвиняли в негативном влиянии на нормативный язык в целом. Следует сказать, что критика была обоснованной, т.к. комикс, будучи изначально либеральным жанром, был рассчитан на массовую аудиторию, а его сатирическая составляющая не имела никакой серьезной моральной подоплеки. Однако следует уточнить, что всех персонажей первых комиксов брали из самой гущи реальной жизни. Так, Ричард Ауткот, создатель главного героя одного из самых ранних комиксов «Желтый малыш» (Yellow Kid), вышедшего на страницы газет в конце 1880-х гг., говорил, что срисовал Малыша с мальчишек из трущоб, в которых автор часто бывал.

Только в 1924 г., когда существование кинокомикса уже насчитывало практически полвека, выдающийся исследователь Гилберт Селдес в своей работе «Семь свободных искусств» поставил кинокомикс рядом с такими, несомненно выдающимися и признанными произведениями искусства, как, к примеру, фильмы Чарли Чаплина или работы Пабло Пикассо. Так, по мнению Селдеса, можно сказать, что кинокомикс можно рассматривать как достаточно сложную систему коммуникации, смысловое значение которой не всегда удается распознать обычному любителю этого вида творчества. Своеобразное провокационное упрощение образов – намеренное примитивизирование языка, некоторая несуразность внешнего облика героев работало как механизм принятия культуры кинокомикса. Следует сказать, что кинокомикс играл ту же роль, что и немое кино для иммигрантов, которое помогало им примириться и принять новую социокультурную ситуацию.

Авторитетный исследователь комикса Н. А. Цыркун пишет: «Комикс – это всепроникающий феномен; он принципиально существует «межпространственно» – не только на границе литературной и визуальной деятельности, но и на границе высокого и низкого искусства, авторской деятельности и массового производства; на границе

художественных и коммерческих интересов, национальных и этнически чуждых друг другу компонентов и влияний; наконец в разнообразных формах печатной, радиальной и экранной продукции, а также как обучающее средство не только в начальной школе, но и в аспирантских курсах»¹.

Комикс, по мнению Цыркун, – это не только текст или изображение, но, в первую очередь, виртуальное пространство и визуальный язык, выполняющий функцию коммуникации и социализации². А, соответственно, культурной миссией историй и героев комиксов через их виртуальное пространство является поддержание связей между разными слоями общества, разными поколениями, разными нациями.

Кинокомикс имеет большое разнообразие поджанров, но одним из основных считается «героический» комикс, сюжеты которого основаны на историях о супергероях.

Американский исследователь Питер Куган предложил такую трактовку супергероя: «Супергерой – это героический персонаж с бескорыстной социальной миссией; обладающий сверхвозможностями – необычайными личными способностями, высокотехнологичным инструментарием либо высокоразвитыми физическими, умственными или мистическими данными; наделенный супергероической идентичностью, воплощенной в его кодовом имени и иконическом костюме»³.

И действительно, супергерой в своем первоначальном виде – это результат конкретной социокультурной, политической и экономической обстановки; реакция на запрос общества; воплощение идеального характера нации. Стандартный же антигерой – всегда негативный образ героя-антагониста, злодейства его весьма грандиозны по масштабам, они равновелики самоотверженности и благородству протагониста. Таким образом, одной из основных функций антигероя являлось удвоение позитивного образа супергероя.

Однако в эпоху постмодернизма происходит модификация и в какой-то мере даже сращивание двух этих, на первый взгляд, совершенно противоположных образов. Что же касается главных героев графического романа, то их характер тоже претерпевает различные изменения. Амбивалентность – становится характерной чертой для комиксов постмодернистского периода.

Так, супергерои эпохи модерна являлись нам «прометеевскими идеалами» и зачастую могли определяться как абсолютно уверенные в верности своих решений «носители добра», как авторитетные лидеры, умеющие вести других за собой. Какие же изменения происходят в период постмодерна? На замену харизматичным лидерам в духе теории харизмы Макса Вебера появляются персонажи-супергерои, подверженные сомнениям, рефлексирующие о правильности своих поступков, страдающие от приступов тоски и страха.

«Зеркальное отображение супергероя в его противнике суперзлодее, составляющее их неразрывное единство, сообщающее сюжету психологическую остроту и многосложность, особенно свойственное комиксу эпохи постмодерна»⁴, – пишет Нина Цыркун. Один из самых первых новых образов супергероя был представлен в работе Фрэнка Миллера «Возвращения Темного рыцаря». В этом произведении главный герой – жесткий, мрачный, и ко всему прочему пожираемый сомнениями в значимости своей борьбы со злом. Супергерой впервые задумывается о должности своих действий. Эта рефлексия – характерная черта таких героев эпохи постмодернизма, и она в определенной мере, на наш взгляд, может быть охарактеризована в контексте комикса как характеристика модифицированного «маленького человека».

Рассмотрим еще несколько примеров таких новых «супергероев-антигероев».

«Судья Дредд» (1995 г.) режиссера Дэнни Кэннона (по мотивам графического комикса Джона Вагнера и Карлоса Эскуэрры).

Действие фильма происходит в будущем, в котором мир полностью перевернулся: земля превратилась в выжженную пустыню, а люди сосредоточились в небольших городах, на улицах которых бесчинствуют бандиты и преступники. Чтобы справиться с анархией была создана новая система правосудия, где вооруженные подразделения самостоятельно задерживали, судили и приводили приговор в исполнение. Главный герой сам называл себя «уличным судьей». По сути, судья Дредд – антигерой, которому зритель, тем не менее, должен симпатизировать, как персонажам, борющимся за справедливость. Сущность внутреннего конфликта героя состоит в столкновении между

судьей, выполняющем работу от имени закона и карателем, исполняющем смертный приговор.

В целом, образ таких супергероев, выступающих от имени государства, и имеющих фактически «разрешение на убийство», достаточно прочно закрепился в супергеройском кинокомиксе постмодернистской эпохи. Их стали называть «вигилантами». Наиболее ярким примером вигилантов являются персонажи «Хранителей», созданных Аланом Муром и Дейвом Гиббонсом. Карл Урбан, играющий Джозефа Дредда в следующей экранизации эпизодов комикса, высказался о своем персонаже так: «Обыкновенный человек, с героизмом пожарного выполняющий безумно трудную работу в расколотом обществе»⁵. Высказывание актера однозначно позволяет усмотреть в персонаже судьи явные черты человека, ставшего жертвой несправедливого государства, отчаявшегося и покоровшегося своей судьбе, черты такого знакомого нам, но вместе с тем изменившегося «маленького человека».

«Хранители» (2009 г.) режиссер Зак Снайдер.

Действие фильма разворачивается во вселенной, где Конгресс Соединенных Штатов принял закон, запрещающий деятельность всех супергероев. Однако оставалась небольшая элита, которая работала под руководством правительства и до определенного времени имела разрешение на ведение своей деятельности. Шесть супергероев имело эту привилегию: Роршах, Шелковый Призрак, Озимандия, Комедиант, Ночная Сова и Доктор Манхэттен. Примечательно, что все они были без каких-либо сверхспособностей, а значит – обыкновенными людьми. Еще одной особенностью сюжета является то, что главный злодей в фильме по итогу оказывается одним из главных супергероев элитной шестерки – Озимандия. Он безумец, разочаровавшийся в способностях одиночек-хранителей и охваченный идеей спасти человечество путем гибели миллионов невинных людей.

Если раньше в комиксах присутствовала четкая граница между супергероями как трансляторами добра и антигероями как прообразами зла, то теперь, как мы видим, в «Хранителях», эта дифференциация исчезает. Все персонажи, включая сверхчеловека Доктора Манхэттена, – это обычные люди, обладающие исключительно человеческими чертами и слабостями, которые не застрахованы от ошибок и способны перейти черту, за которой могут стать бесчеловечными. Именно эти новые характеристики модифицированных супергероев позволяют нам применить такие, казалось бы, странные сравнения с типичными «маленькими людьми» как Самсон Вырин или Акакием Акакиевичем Башмачкиным – с такими же растерянными, потерявшими свои жизненные ориентиры и запутавшимися в существующих реалиях героями.

Большие изменения претерпели и внешние характеристики супергероев, их одежда и место пребывания, от многих прежних героев остались лишь имена. Их сверхспособности постепенно утрачивали свое магическое происхождение и стали все чаще объясняться просто научными факторами (например, кольца членов вселенского братства в фильме «Зеленый фонарь» 2011 г. Мартина Кэмпбелла). А вот характеры этих героев стали все более тщательно продумываться, и, в конечном итоге, «супермены» стали на одну ступень с людьми сомневающимися и закомплексованными. Таких супергероев уже сложно было отличать от антигероев, которых появилось в литературе и кинематографе тех лет немало. В целом, можно сказать, что содержательный модус комикса становится все ближе к реальности.

Таким образом, в жанре комикса в эпоху постмодернизма супергерои постепенно трансформируются в личность со слабыми чертами характера, и свойственный им критический самоанализ, подозрительность и потеря жизненных ориентиров, порой позволяет видеть в них типичного «маленького человека».

Примечания

¹ Цыркун Н. А. Американский кинокомикс. Эволюция жанра. – Москва : ВГИК, 2014. – С. 8.

² Там же. С. 9.

³ Там же. С. 7.

⁴ Там же. С. 62.

⁵ Там же. С. 100.

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

УДК 02:[004:002.55]

А. В. Безина

Инструкционный дизайн для создания учебно-методических материалов по использованию электронных ресурсов библиотеки

Рассмотрена проблема пользовательского интереса к ЭБС, как к источнику удовлетворения информационных потребностей и запросов, связанную прежде всего со сложностью работы с ними для неподготовленного пользователя. Приведен сводный анализ крупнейших отечественных ЭБС с точки зрения наличия в них инструкционных материалов и их качества. Раскрывается концепция и приводится определение инструкционного дизайна. Дается характеристика модели Дика и Кэри – одной из моделей инструкционного дизайна. Описаны основные принципы андрагогики применимые для инструкционного материала ЭБС. Предлагаются рекомендации по применению концепции инструкционного дизайна и одной из его моделей – модели Дика и Кэри – для создания учебно-методических материалов по работе с ЭБС для повышения комфортности и доступности данного информационного ресурса для большинства категорий пользователей.

Ключевые слова: андрагогика, инструкционный дизайн, модель Дика и Кэри, модели инструкционного дизайна, опыт взаимодействия, юзабилити, электронные библиотечные системы, ЭБС

Anna V. Bezina

Instructional design for creating educational and methodological materials for the use of electronic library resources

The problem of user interest in electronic data systems as a source of satisfying information needs and requests, associated primarily with the difficulty of working with them for an untrained user, is considered. A summary analysis of the largest Russian ELS is provided in terms of the availability of instructional materials and their quality. The concept and definition of instructional design are explained. The Dick and Carey model, one of the instructional design models, is characterized. The basic principles of andragogy applicable to ELS instructional materials are described. Recommendations are offered for the application of the concept of instructional design and one of its models, the Dick and Carey model, to create educational and methodological materials for working with ELS to increase the comfort and accessibility of this information resource for most categories of users.

Keywords: andragogy, Dick and Carey model, digital library systems, instructional design, instructional design models, usability, user experience

Электронно-библиотечные системы (ЭБС) являются комплексными порталами для поддержки образовательной деятельности и содержат ресурсы и сервисы по различным отраслям знания. ЭБС имеют сложную разветвленную структуру и содержат огромное количество материала, что делает их довольно сложными для использования неподготовленными потребителями. Данная проблема может быть решена включением в структуры ЭБС инструкционных материалов для обучения пользователей. Для создания таких материалов предлагается использование моделей инструкционного дизайна.

В ходе исследования был проведен анализ ЭБС, представленных на российском рынке. Для анализа выбраны крупнейшие ЭБС, содержащие информацию по всем отраслям знания: Юрайт, Лань, Знаниум, БиблиоРоссика, Университетская библиотека онлайн; и ЭБС вузов, и посвященные отдельным отраслям знания: ЭБС Сибирского федерального университета, ЭБС Томского государственного института.

Общий вывод, полученный в ходе анализа – инструкции по использованию данных ЭБС могут быть значительно усовершенствованы.

Анализ производился по следующим критериям:

- Наличие инструкционного материала в целом.
- Удобство его расположения интуитивно понятное для неподготовленного пользователя.
- Структурированность материала.
- Степень проработанности материала – достаточен ли объем информации для того, чтобы удовлетворить большинство базовых вопросов пользователя.
- Наличие материала для различных категорий пользователей, имеющих разные информационные потребности.
- Наличие средств визуализации (видеоинструкции, изображения и т. д.).

ЭБС «Юрайт» и «Лань». В данных ЭБС были выявлены наиболее качественные инструкционные материалы схожие между собой. Инструкции этих двух ЭБС интуитивно понятно расположены для неподготовленного пользователя, хорошо структурированы, содержат в себе достаточный полный объем информации по всем базовым вопросам и проблемам, которые могут возникнуть при работе с ЭБС.

Материал также разделен по категориям пользователей. Отдельное внимание стоит уделить средствам визуализации инструкционных материалов этих двух ЭБС. Оба ресурса содержат качественно сделанные видео-инструкции, представляющие собой записи экрана, демонстрирующие, как выполнять необходимые пользователю действия. Видеоматериалы ЭБС «Лань» так же включают в себя аудиальную часть – в углу экрана отображается спикер, комментирующий разбираемый материал. Также в ЭБС «Лань» присутствуют подробные текстовые инструкционные материалы, которые сопровождаются скриншотами.

ЭБС «Знаниум». Инструкционные материалы данной ЭБС так же интуитивно понятно расположены в структуре сайта, само содержание материала хорошо отобрано и лаконично, пользователь может легко и комфортно в нем ориентироваться. Существенным недостатком является недостаточная проработка материала, в нем затронуты только некоторые вопросы по работе с ЭБС, значительное количество базовых функций ресурса никак не поясняются для пользователя. Тем не менее стоит отметить наличие качественно сделанных видео-инструкций, так же как в первых двух ЭБС они представляют собой записи экрана, демонстрирующие, как выполнять необходимые пользователю действия. Видеоряд сопровождается комментариями спикера и текстовой информацией в левой части экрана.

ЭБС Сибирского федерального университета. Инструкционные материалы данной ЭБС скорее могут послужить отрицательным примером. Единственным положительным моментом может быть их удобное и понятное для пользователя расположение в сложной структуре сайта.

Сам материал плохо отобран, в нем трудно ориентироваться. Содержание материала не затрагивает большинство базовых вопросов по работе с ресурсом. Инструкции не разделены по категориям пользователей, и все находятся в едином подразделе сайта. Видеоинструкции данной ЭБС представляют собой запись вебинара в Zoom. Видео крайне низкого качества, неинформативно, продолжительно по времени и никак не смонтировано. Такой инструкционный материал неудобен для ознакомления, вероятность того, что пользователь обратится к нему при возникновении проблемы при работе с ресурсом очень мала.

В таких ЭБС, как Университетская библиотека онлайн, Библиороссика, Консультант студента, Профи-Либ и ЭБС Томского государственного университета инструкционных материалов выявлено не было.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что ряд ЭБС содержит различный инструкционный материал, но во многих инструкции отсутствует. Отсутствие инструкций и разные формы представления материала затрудняет работу неподготовленного пользователя с ЭБС, понижает их доступность и комфортность в качестве источника удовлетворения информационных потребностей.

Инструкционный дизайн для создания учебно-методических материалов в ЭБС. Инструкционный дизайн – это система процедур по разработке способов доставки учебного содержания учащимся, создаваемая с целью помочь им развить у себя требуемые компетенции. Основываясь на понимании того, как люди учатся, инструкционный дизайн

направлен на разработку наиболее рациональных стратегий обучения. Качественно сделанные инструкционно-обучающие материалы вызывают у учащегося возникновение соответствующих когнитивных процессов и способствуют более успешным результатам обучения в дальнейшем¹. Представляется, что использование теорий и принципов инструкционного дизайна может значительно повысить качество инструкций по работе с ЭБС. Охарактеризуем их подробнее.

Модели инструкционного дизайна. Чтобы обеспечить эффективность образовательного процесса все модели инструкционного дизайна требуют выполнения следующих этапов: анализ (analysis), проектирование (design), разработка (development), внедрение (implementation) и оценка (evaluation). Эти этапы разработки инструкционных материалов обобщены аббревиатурой ADDIE, которая позднее стала выделяться как отдельная модель².

Модель Дика и Кэри. Дик и Кэри подчеркивали важность использования систематического подхода при разработке инструкций. Компоненты системы включают: учителя, учащегося, учебные материалы и среду обучения³. Модель включает в себя следующие этапы:

1. Определить цели обучения.
2. Провести инструкционный анализ.
3. Прописать цели производительности⁴.

На первых трех этапах производится анализ. Он основывается на оценке потребностей для выявления пробелов в знаниях с последующим описанием целей обучения, а затем задач производительности. Конечная цель обучения (навыки, которыми должен овладеть пользователь) должна быть определена еще на этапе проектирования обучающего контента. Упор здесь должен делаться на проблемно-ориентированное обучение и вовлечение учащихся в решение реальных задач⁵. Знания должны быть интегрируемыми – где и как полученная пользователями информация может быть использована ими в дальнейшем при работе с ЭБС.

4. Определить поведение при входе и характеристики учащихся⁶. В данном случае учениками является взрослая категория пользователей, а значит обучающие материалы должны составляться с учетом того, как этой целевой аудиторией воспринимается информация, и как протекает процесс обучения в целом, для повышения эффективности и комфортности этих двух процессов. Теория обучения взрослых определяется принципами андрагогики и самообразования. Андрагогика – раздел теории обучения, раскрывающий специфические закономерности освоения знаний и умений взрослым субъектом учебной деятельности, а также особенности руководства этой деятельностью. Отметим несколько важных моментов, исходя из теории андрагогики. По мере взросления людей их ориентация на обучение меняется с ориентированной на содержание или конечную задачу на сосредоточенность на решение конкретных реально существующих проблем, взрослым необходимо знать, почему они что-то изучают. Также важен опыт, приобретаемый на протяжении жизни, он становится ценными учебными ресурсами для взрослых. Уже имеющиеся знания активируются как основа для новых – сюда включается этап активации предыдущих знаний, ментальных моделей поведения необходимых для повышения эффективности образовательного процесса. Этот этап зачастую игнорируется создателями инструкционно-обучающих материалов, полагающих, что все учащиеся имеют одинаковый бэкграунд в контексте изучаемой темы и образования в целом. Здесь мы говорим и о уже накопленном учениками объеме знаний, и о прошлом образовательном опыте⁷. Отсюда делается вывод, что инструкционный материал ЭБС должен быть разделен по категориям пользователей. Например, на разделы: студенту, преподавателю, библиотекарю.

5. Разработать стратегию обучения⁸. Новые знания должны сразу же применяться учащимися на практике⁹. Пользователи в большинстве случаев обратятся к инструкционным материалам непосредственно в момент возникновения конкретной проблемы при работе с ресурсом. Из чего следует, что полученные знания будут применены на практике без длительных задержек, что способствует лучшему освоению материала и закреплению его содержания в долгосрочной памяти.

6. Разработать инструкционно-методические материалы, основанные на определенных критериях¹⁰. Исходя из принципов инструкционного дизайна можно выделить

следующие рекомендации по их созданию. Во-первых, материалы должны быть расположены в структуре сайта ЭБС интуитивно понятно для пользователя. Во-вторых, само содержание материалов должен быть хорошо отобрано и структурировано, быть лаконичным для того, чтобы пользователь мог легко и комфортно в нем ориентироваться. В-третьих, материал должен быть достаточно полным, важно подробно проанализировать все базовые вопросы и проблемы, которые могут возникнуть у неподготовленного пользователя при работе с ЭБС. В-четвертых, рекомендуется наличие качественно сделанной видеoinструкции, как средства визуализации.

Также необходимо наличие звукового сопровождения видеоматериала для подключения аудиального восприятия, например, комментарии спикера, подача не должна быть монотонной, вся специальная терминология должна поясняться. При наличии кадров демонстрации экрана в видеoinструкции необходимо расставление акцентов при помощи графики для наибольшей концентрации внимания.

Если текстовое сопровождение присутствует в самой видеoinструкции, текст не должен полностью дублировать речь спикера, а только являться ее обобщением. Рекомендуется включение функции с возможностью открыть вкладку с видеоуроком поверх основного окна ЭБС для того, чтобы пользователь имел возможность одновременно с просмотром инструкции выполнять демонстрируемые ему действия на практике – подобного функционала ни в одной из проанализированных нами ЭБС выявлено не было. Необходимо прописать краткое текстовое сопровождение видеоматериала в случае, если его просмотр не является удобным пользователя в данный момент.

7. Разработка и проведение формативной оценки.

8. Разработка и проведение итогового оценивания¹¹.

Последние два этапа *Dick and Carey model* в свою очередь являются уже частью веб-аналитики.

Dick and Carey model является одной из самых гибких моделей ИД, ее методики могут быть использованы для создания обучающих материалов, как в различных сферах профессиональной деятельности, так и в образовательном процессе в целом, в том числе они применимы для создания учебно-методических материалов для пользователей ЭБС.

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что ЭБС является сложным информационным ресурсом для неподготовленного пользователя, материалы, необходимые для упрощения работы с ним, во многих ЭБС отсутствуют или могут быть значительно усовершенствованы. Инструкционный дизайн, его теоретическая база, модели и принципы могут послужить эффективным инструментом для решения этой задачи.

Примечания

¹ Khalil M. K., Ihsan A. E. Applying learning theories and instructional design models for effective instruction // *Advances in Physiology Education*. 2016. № 40. P. 147–156.

² Gustafson K. L., Branch R. M. What is instructional design // *Trends and issues in instructional design and technology*. New Jersey: Pearson Education. 2002. P. 16–25.

³ Dick W., Carey L., Carey J. O. *The Systematic Design of Instruction*. 5th ed. Boston, MA: Allyn & Bacon, 2000. 448 p.

⁴ Там же.

⁵ Khalil M. K., Ihsan A. E. Applying learning theories and instructional design models for effective instruction // *Advances in Physiology Education*. 2016. № 40. P. 147–156.

⁶ Dick W., Carey L., Carey J. O. *The Systematic Design of Instruction*. 5th ed. Boston, MA: Allyn & Bacon, 2000. 448 p.

⁷ Merriam S. B., Caffarella R. S., Baumgartner L. M. *Learning in Adulthood: a Comprehensive Guide*. San Francisco, CA: Jossey-Bass, 1999. 560 p.

⁸ Dick W., Carey L., Carey J. O. *The Systematic Design of Instruction*. 5th ed. Boston, MA: Allyn & Bacon, 2000. 448 p.

⁹ Khalil M. K., Ihsan A. E. Applying learning theories and instructional design models for effective instruction // *Advances in Physiology Education*. 2016. №40. P. 147–156.

¹⁰ Dick W., Carey L., Carey J. O. *The Systematic Design of Instruction*. 5th ed. Boston, MA: Allyn & Bacon, 2000. 448 p.

¹¹ Там же.

А. В. Демьянова

Фактчекинг как инструмент медиаграмотности

В статье представлена история развития фактчекинга и его использование в журналистской практике. Описаны основные методики фактчекинга, освещены современные фактчекинговые проекты. Рассмотрена актуальность проверки фактов для средств массовой информации и для потребителей контента.

Ключевые слова: фактчекинг, медиаграмотность, журналистика, информация, СМИ, фейковые новости, дезинформация

Alexandra V. Demyanova

Factchecking as a media literacy tool

The article examines the history of the development of fact-checking and its use in journalistic practice. The main methods of fact-checking are described, modern fact-checking projects are highlighted. The relevance of fact-checking for mass media and for content consumers is considered.

Keywords: fact-checking, media literacy, journalism, information, mass media, fake news, disinformation

В современном мире расширилась сфера влияния мультимедийных текстов на индивидуума и аудиторию в целом. Речь идет об эмоциональном воздействии и манипулировании массовым сознанием, достигших небывалых масштабов. «Фейковые новости» стали серьезным явлением, вводящим в заблуждение потребителей контента для получения выгоды финансового или политического характера. Актуальным становится вопрос оценки качества информации, которую получают пользователи, в том числе подростки, особо восприимчивые к медиавоздействию.

Универсальных инструментов, защищающих аудиторию от некачественного контента, или программных средств, помогающих распознать «фейковые» новости, не существует. Именно умение анализировать и критически оценивать информацию, получаемую из медиаисточников, становится ключевым навыком развития человеческого капитала, необходимых в условиях трансформации медиасреды. В этом контексте актуальна проблема изучения возможностей медиаграмотности – совокупности умений и навыков личности, способствующих критическому анализу, оценке, созданию и распространению информации из медиаисточников.

Одной из компетенций медиаграмотности является фактчекинг. В российском сегменте общедоступных сетевых словарей нет ни одного определения слов «фактчекинг» или «фактчек». Дословно с английского fact-checking переводится как проверка фактов, а сам термин пришел в информационное пространство из журналистики.

Первый полноценный отдел фактчекинга появился в журнале Time в XX в. Фактчекеры работали преимущественно в редакциях – такой вид фактчекинга называется внутренним и подразумевает предварительный контроль материала перед публикацией. Внешний же фактчекинг назван так потому, что нацелен на проверку уже опубликованных материалов. Этот вид фактчекинга стал активно использоваться в конце XX в. для проверки высказываний политических деятелей.

В 1990-х и начале 2000-х гг. в США появились первые фактчекинговые проекты в интернете – например, Snopes.com или Factcheck.org, которые специализируются на критическом изучении слухов, сомнительных историй и другой спорной информации, а также предоставляют исследования по дезинформации и мистификациям.

Резкий рост фактчекинговых проектов по всему миру произошел в 2016 г. во время президентских выборов в США. С тех пор количество фактчекинговых проектов ежегодно увеличивается¹.

В наше время фактчекинг – это не простая техническая проверка должностей и названий, а глубокий анализ уже опубликованных фактов, интерпретация смыслов. Широ-

кое определение этого термина дает Д. В. Соколова: «процесс проверки достоверности сведений, аудиовизуальной информации, их соответствия действительной реальности, направленный на выявление фактов искажения, в том числе и преднамеренного»². Фактчекер, таким образом, – это журналист, придерживающийся профессионального правила оценки информации на предмет ее достоверности/недостоверности³.

Однако фактчекинг – инструмент, необходимый не только журналисту. Ложные факты, или фактоиды, создают у потребителя информации искаженную картину мира. Фактоиды могут быть как безобидными, так и серьезными, приводящими к негативным последствиям.

Так, в литературе встречается описание такого примера: в 2016 г. на новостном сайте AWDNews появилось сообщение об угрозах Пакистану со стороны Израиля. В источнике якобы приводились слова представителя израильского оборонного ведомства: «Мы их уничтожим ядерным ударом». На высказывание отреагировал министр обороны Пакистана Хаваджа Асиф: «Израиль забывает, что Пакистан также является ядерной державой». Выяснилось, что новость, спровоцировавшая конфликт, – фейковая. Авторы желтой статьи писали о Моше Яалоне, который был не действующим, а бывшим министром обороны. Кроме того, они ошиблись в упоминании ряда других должностей⁴.

Еще один пример дезинформации, описанной в литературе, – вспышка кори в ноябре 2008 г. в Великобритании, вызванная статьей антипрививочника Эндрю Уэйкфилда. Медик заявил, что прививка от кори, краснухи и свинки вызывает аутизм. Статью обнародовал авторитетный медицинский журнал *Lancet*. Гипотезу Уэйкфилда не смогли подтвердить ни в одной лаборатории. Как оказалось, медик сознательно сфабриковал результаты работы для получения финансовой выгоды⁵.

Таким образом, сегодня освоение навыков фактчекинга становится необходимостью как для журналиста, так и для любого потребителя контента, так как не только повышает степень доверия к информации, но и влияет на интенсивность распространения недостоверных фактов.

По мнению Д. В. Соколовой, журналисту и читателю необходимо использовать простые правила проверки фактов:

1. Подвергать любой факт сомнению.
2. Обращаться к первоисточникам и выстраивать логические цепочки.
3. Проверая информацию, пользоваться разными источниками, учитывать мнение противоположных сторон.
4. Проверять аккаунт человека, которой опубликовал новость, т. к. аккаунт может оказаться фейковым⁶.

В свою очередь, М. С. Корнев, один из первых исследователей фактчекинга в России, предлагает следующие рекомендации:

1. Искать первоисточник или подтверждение информации по нескольким независимым источникам.
2. Узнавать мнение противоположной стороны.
3. Учиться распознавать фейки.
4. Помнить, что точность важнее сенсации.
5. Использовать социальные медиа осторожно.

При этом автор отмечает, что фактчекинг – это не свод незыблемых правил, а ответственность и заинтересованность исследователя, понимание медиаландшафта, а также знание технологий и сервисов⁷.

Таких сервисов в интернете немало: сайт *Webmii*, используемый для проверки информации о человеке и его упоминании; проект *EuvsDisinfo*, целью которого является выявление случаев дезинформации о Европе; сервис *Factcheck.ru*, позволяющий проверить достоверность информации в интернете, в том числе в СМИ, социальных сетях, Telegram-каналах и на других платформах⁸.

Это лишь абстрактные советы, помогающие ориентироваться в медиaprостранстве. Переходя к конкретным действиям, необходимо выделить ряд следующих шагов для проверки достоверности информации:

1. При поиске источника, от которого исходит первоначальное высказывание или действие, желательно отдавать предпочтение неодоушевленным средствам фиксации, которые избавлены от личностных оценок. Такими источниками являются камера ви-

деонаблюдения, видеореги­стратор, диктофон и др. При этом стоит учитывать возможность стороннего вмешательства или искажающего воздействия окружающей среды. Если первоисточником выступают СМИ, каналы или сообщества в социальных сетях, важно понимать, что даже высокая репутация – не гарант достоверности информации: ошибаться могут даже именитые издания⁹.

Если информация предоставлена человеком, необходимо определить:

- имеет ли он доступ к информации;
- достаточно ли его мнения для освещения темы;
- насколько он объективен, не преследует ли личные цели;
- согласен ли он указать себя в качестве источника¹⁰.

На этом этапе можно сразу исключить источники, которым точно нельзя доверять: юмористические новости, рассылки в мессенджерах и др.

2. Проверка наличия в материале ссылки на первоисточник. Такими источниками, например, новостной информации могут быть местные средства СМИ (желательно брать издания на языке оригинала, не переводные).

3. Проверка отдельных фактов с помощью других источников или через ресурсы, специализирующиеся на проверке информации. Если найдено больше двух-трех неточностей, материалу не стоит доверять. Если публикуемая информация сопровождается фото или видео, их тоже следует проверить на достоверность.

Часто новости иллюстрируются неактуальными фотографиями. Определить время первого появления фото в сети можно, используя поиск по картинкам в поисковых системах. Не стоит верить скриншотам – это самые простые по способу изготовления «доказательства»¹¹.

4. Обращение к экспертам. В качестве экспертов могут выступать преподаватели ведущих вузов, авторы книг, спикеры, представители крупных компаний. Поиск экспертов осуществляется через ряд сервисов: Яндекс.Кью, Pressfeed, Deadline.media.

Всемирная газетная Ассоциация WAN-IFRA дает журналистам следующие рекомендации по проверке источников и контента:

1. Проверяйте дату регистрации пользователя в социальной сети. Иногда для распространения дезинформации создаются новые учетные записи.

2. Изучите активность пользователя. Проанализируйте его друзей, подписчиков, посты, сообщества. Страницы в социальных сетях – источник информации о взаимоотношениях и влиянии пользователей.

3. Найдите аккаунты пользователя в других социальных сетях. Узнайте, где еще встречается имя человека, которого вы ищете. При поиске используйте Spokeo, Pipl.com. Через WebMii и LinkedIn найдите номер телефона, адрес и другие данные.

4. Свяжитесь с человеком, который опубликовал новость. Узнайте больше и проверьте, можно ли получить разрешение на использование информации.

5. Сравните слова пользователя с тем, что вы знаете. Свяжитесь с другими людьми, которые имеют отношение к изучаемому вами событию. Узнайте, есть ли у них дополнительные фото- и видеоматериалы.

6. Сравните данные по местонахождению. Социальные сети и другие платформы позволяют пользователям прикреплять к постам геолокацию. Это помогает определить, был ли человек в том месте, о котором говорил.

7. Воспользуйтесь повторной проверкой по изображению. Используйте Google Reverse Image Search или TinEye, чтобы проверить, была ли опубликована эта фотография раньше. Эта функция также работает для видео – поисковый сервис сообщит, где еще можно посмотреть его в интернете.

8. Проверьте EXIF данные фотоснимка. В дополнение к ряду полезной информации, EXIF поможет вам определить тип камеры, на которую было снято изображение, время и дату съемки. Иногда дается географическая информация¹².

В пособии кафедры электронных СМИ и речевой коммуникации ВГУ вводится понятие текстовый маркер фейка – это особенность построения текста, подачи материала, заголовка, используемые языковые выражения, характерные для фейковых текстов¹³. Такими маркерами являются, например, распространение в медиапространстве; содержание актуальной для аудитории информации; содержание информации, вызывающей сильные эмоции и т. д. На основе приведенного списка маркеров авторы пособия пред-

лагают следующий алгоритм анализа текста СМИ на предмет выявления его фейкового характера:

1. Прочитать спорный текст.
2. Определить тип текста – общественно-политический или коммерческий.
3. Проверить спорный текст на наличие текстовых маркеров, фейковых заголовков по приведенному списку фейковых маркеров соответствующего типа текста.
4. Количественно оценить выявленные маркеры и предположить, может ли быть заподозрен фейковый характер текста.
5. Отнести фейковый текст к конкретной типологической группе и определить характер использования информации¹⁴.

При этом авторы подчеркивают, что вывод по результатам анализа будет иметь вероятностный характер. Проверка текста на достоверность приведенных фактов – дело суда, государственных органов. Если в тексте присутствует много маркеров фейка, то и рядовой человек, знакомый с этими маркерами в рамках своей медиаграмотности, может распознать фейк. Это дает ему шанс противостоять дезинформации и не стать ее жертвой¹⁵.

Проанализировав рекомендации специалистов, можно утверждать, что общая методика проверки достоверности информации существует, она описана во многих источниках. Однако, можно выявить специфику применения методики проверки в зависимости от вида информации, к которой она применяется: факты, новостная информация, научные данные или публикация в социальной сети. В каждом из случаев будут использоваться свой инструментарий и уточняться методика проверки.

Еще одним важным моментом являются компетенции специалиста, осуществляющего фактчекинг. Компетенции определяют выбор методики, глубину и тщательность проверки, владение инструментами (в том числе и программными средствами), а также знание и возможности применения ресурсной базы для осуществления проверки достоверности информации или данных.

Упомянутые компетенции лежат уже не в рамках журналистики или какой-то другой области, где применяется фактчекинг, это все входит в понятие информационная культура личности и, в частности, медиаграмотность.

Таким образом, овладение навыками фактчекинга – необходимость как для журналиста, так и для потребителя контента. По отношению к средствам массовой информации фактчекинг актуален для поддержания репутации, а также для предотвращения распространения недостоверной информации. Именно поэтому практика фактчекинга становится более популярной, и ее внедрение становится не только делом чести для журналистов, но и частью их профессиональной этики. Потребитель информации также заинтересован в проверке фактов, получаемых из медиа-источников. В условиях, когда информационная среда перенасыщена и усложнена, важно научиться отделять достоверную информацию от недостоверной, чтобы уметь принимать решения, основываясь на фактах, а не эмоциях. В этом случае фактчекинг выступает инструментом медиаграмотности и является ключевым навыком развития человеческого капитала. Эти утверждения позволяют сделать вывод о том, что фактчекинг необходим каждому человеку, находящемуся в информационном пространстве.

Примечания

¹ Галаган Е. А. Российские медиапроекты по фактчекингу на примере «Проверено.медиа» // День науки : материалы XXXI науч. конф. Амурского гос. ун-та, Благовещенск, 21 апр. 2022 г. – Благовещенск : Амурский государственный университет, 2022. С. 203.

² Соколова Д. В. Фактчекинг и верификация информации в российских СМИ: результаты опроса // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2018. № 4. С. 7.

³ Бочаров А. Б., Демидов М. О. Технология фактчекинга в борьбе с «информационным мусором»: проблемы и перспективы // Управленческое консультирование. 2020. № 12(144). С. 107.

⁴ Руководство по фактчекингу: печальные примеры, чек-листы и инструменты. URL: <https://texterra.ru/blog/rukovodstvo-po-faktchekingu-pechalnye-primery-chek-listy-i-instrumenty.html?ysclid=lf8j8zk52474372448> (дата обращения: 14.03.2023).

⁵ Там же.

Документальная информация • Documentary information

⁶ Комлева В. Ю., Соломин В. Е. Алгоритм фактчекинга в работе региональных сетевых СМИ // Виртуальная коммуникация и социальные сети. 2022. Т. 1. № 4(4). С. 169.

⁷ Там же.

⁸ Винокурова Е. Я., Павлова Л. Н. Эффективные инструменты фактчекинга // Аммосов-2021: Сборник материалов научно-практической конференции студентов СВФУ, Якутск, 12 апреля 2021 года. Якутск: Северо-Восточный федеральный университет имени М. К. Аммосова, 2021. С. 27.

⁹ Чему можно доверять в Интернете? URL: <https://www.kaspersky.ru/blog/information-check-2022/32247/> (дата обращения: 09.04.2023).

¹⁰ Зачем нужен фактчекинг: ликбез для авторов и начинающих редакторов. URL: <https://spark.ru/startup/glider-agency/blog/88677/zachem-nuzhen-faktcheking-likbez-dlya-avtorov-i-nachinayuschih-redaktorov> (дата обращения: 09.04.2023).

¹¹ Там же.

¹² Муратова Н., Тошпулатова Н., Алимова Г. Fake news: дезинформация в медиа. Ташкент: «Innovatsion rivojlanish nashriyot-matbaa uyi». 2020. 104 с.

¹³ Стернин И. А., Шестернина А. М. Маркеры фейка в медиатекстах: рабочие материалы. Воронеж : ООО «РИТМ», 2020. 34 с.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

Е. Ю. Иконникова

Инга Александровна Шомракова – историк-книговед

Освещаются важные этапы жизненного и творческого пути И. А. Шомраковой, доктора филологических наук, профессора, заведующего кафедрой общей библиографии и книговедения С.-Петербургского университета культуры и искусств, автора более 200 опубликованных научных работ, известных не только специалистам-книговедам, но и широкому кругу сотрудников российских и зарубежных библиотек.

Ключевые слова: И. А. Шомракова, история кафедры, библиография, книговедение, история книги, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Ekaterina Yu. Ikonnikova

Inga Aleksandrovna Shomrakova – book historian

The important stages of the life and creative path of I. A. Shomrakova, Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of General Bibliography and Bibliology at St. Petersburg University of Culture and Arts, author of 150 published scientific papers known not only to bibliologists, but also to a wide range of employees of Russian and foreign libraries.

Keywords: I. A. Shomrakova, history of the department, bibliography, bibliology, history of the book, St. Petersburg State Institute of Culture

Доктор филологических наук, профессор Инга Александровна Шомракова – известный историк отечественной и зарубежной книги и книжного дела, родилась в Ленинграде 28 сентября 1932 г. В начале войны И. А. Шомракова вместе с семьей уехала в эвакуацию в Нижегородскую область, где прожила в поселке Ветлужский до конца блокады и вернулась в Ленинград весной 1944 г.

Отец И. А. Шомраковой был военным моряком, поэтому семья в скором времени отправилась в Эстонию. Аттестат о среднем образовании И. А. Шомракова получила в 1950 г. в г. Советская Гавань Хабаровского края, окончив десять классов с серебряной медалью. В том же году ее отец, капитан I ранга, А. Е. Шомраков, был необоснованно репрессирован. В результате этого дорога на филологический факультет ЛГУ им. А. А. Жданова для дочери репрессированного была закрыта. Вместо учебы И. А. Шомракова устроилась в декабре 1950 г. на работу помощником библиотекаря в группу рекаталогизации ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Через год она поступила на вечернее отделение факультета русского языка и литературы ЛГПИ им. А. И. Герцена, продолжив работу в библиотеке. В то время на факультете лекции вели известные историки литературы: Б. П. Городецкий и М. Л. Семанова. И. А. Шомракова с первых курсов проявила интерес к научной работе и стала принимать активное участие в деятельности студенческого научного общества. Институт И. А. Шомракова окончила в 1956 г., после чего была рекомендована в аспирантуру, но решила продолжить работу библиотекарем в ГПБ. В декабре 1962 г. будущий ученый поступила в аспирантуру ЛГБИ им. Н. К. Крупской (ныне СПбГИК) на кафедру общей библиографии. Ее научным руководителем был историк литературы, библиограф, специалист по русской палеографии – С. А. Рейсер. Тема «Петроградские - ленинградские издательства художественной литературы (1917–1930)», по которой И. А. Шомракова писала диссертацию, была выбрана неслучайно. Стоит отметить, что на тот момент эта область в истории книгоиздания была практически не изучена, поэтому открывался большой простор в работе с архивными материалами. Сразу после окончания аспирантуры, с 1 ноября 1965 г. И. А. Шомракова была принята в институт ассистентом кафедры общей библиографии.

В том же году в сборнике научных трудов ЛГИК вышла ее первая крупная статья «К истории книжного дела в Петрограде в 1917–1920 гг.» Можно сказать, что с этой темы началась научно-исследовательская деятельность И. А. Шомраковой. В дальнейшем она написала немало работ по истории издательств Петрограда – Ленинграда первой

трети XX в., деятельность которых была направлена на выпуск произведений художественной литературы. Интерес к изучению этого направления был обусловлен тем, что И. А. Шомракова закончила филологический факультет, поэтому большое количество ее книговедческих работ связано с литературной тематикой.

В 1966 г. И. А. Шомракова защитила кандидатскую диссертацию по специальности «Книговедение». В качестве рецензента ее работы выступил В. Е. Шор – литературовед и переводчик. Он отметил, что диссертация И. А. Шомраковой впервые открыла очень важный участок истории советской культуры. Благодаря существенному объему неизученной ранее информации и фактическим данным, взятым из архивных источников, исследователь в значительной степени заполнила большой пробел в истории советской книги. Ранее эта тема не была раскрыта даже поверхностно¹.

Творческую деятельность И. А. Шомраковой можно разделить на два основных направления. Первое связано с историей отечественной книги (история книжного дела в России первой трети XX в., история книги Русского Зарубежья), а второе направление относится к истории и современного состояния книжного дела за рубежом.

Уже в начале своего творческого пути И. А. Шомракова стала постоянным автором статей сборника «Книга: Исследования и материалы». Первая работа, вышедшая в этом сборнике в 1967 г., носила название «Книгоиздательство «Всемирная литература (1918–1924)»², в ней дана общая характеристика издательства, оценка ее деятельности и анализ печатной продукции. В этом же сборнике через год И. А. Шомракова впервые представила материал, касающийся ленинградского издательства «Время»³. В дальнейшем вышло еще несколько статей в различных научных изданиях, а также монография «Лениздат: Краткий исторический очерк» о главном издательстве города на Неве, написанная в 1968 г. в соавторстве с ленинградским журналистом и писателем Е. Г. Салитой⁴.

Продолжением научной деятельности И. А. Шомраковой стало исследование и реконструкция истории ведущего издательства 1920-х гг. – Госиздата. Важным этапом явилась публикация ее статьи «К пятидесятилетию Госиздата» (1969)⁵. Эта работа послужила началом масштабной и многолетней работы, в результате которой И. А. Шомраковой было написано значительное количество публикаций. В их числе можно отметить следующие: «Художественная литература в Госиздате»⁶, «Госиздат и издания учебной литературы в 20-е годы»⁷, «Детская книга в Госиздате»⁸, «Торгсектор Госиздата РСФСР и проблемы организации книжной торговли (1921–1930)»⁹, «Госиздат и проблемы оптимальной структуры советского книжного дела»¹⁰, «Формирование принципов издания русской классической литературы в Госиздате (1919–1929 гг.)»¹¹, «Госиздат и его местные отделения / Русская демократическая книга»¹² и другие. Ряд работ ученого был посвящен видным деятелям Госиздата: А. Б. Халатову – председателю ОГИЗ¹³, Д. А. Фурманову – редактору Госиздата¹⁴.

В 1983 г. в издательстве «Книга» совместно с АН СССР, Государственной библиотекой СССР им. В. И. Ленина, Всесоюзной книжной палатой, Всесоюзным обществом любителей книги была издана трехтомная коллективная монография «История книги в СССР. 1917–1921»¹⁵. И. А. Шомракова написала три раздела, опубликованные в первом и третьем томах: раздел «Большевистские партийные издательства Москвы и Петрограда», в котором идет речь об издательствах «Прибой», «Жизнь и Звание», «Волна», «Коммунист»; раздел, посвященный Госиздату «Государственное издательство РСФСР», раздел об издательстве «Всемирная литература». Монография предназначалась в первую очередь для специалистов в области истории книги.

Глубокая и разносторонняя научно-исследовательская работа вылилась в докторскую диссертацию «Государственное издательство РСФСР и проблемы становления и развития книжного дела (1919–1930 гг.)»¹⁶, которую И. А. Шомракова защитила в 1986 г. в Московском государственном полиграфическом институте. И. Е. Баренбаум отмечал, что благодаря диссертации И. А. Шомраковой была «...существенно расширена фактографическая и теоретико-методологическая база для воссоздания комплексной истории советской книги...»¹⁷. Основой для этого стало введение в научный оборот большого массива ранее неопубликованного архивного материала. В том же году И. А. Шомраковой было присвоено звание профессора.

Начиная с 70-х гг., И. А. Шомракова совместно с И. Е. Баренбаумом обратилась к исследованиям в области истории зарубежной книги. Толчком к изучению этой темы

стал прошедший впервые в 1972 г. «Международный год книги». Первая крупная работа И. А. Шомраковой по истории зарубежного книгоиздания была посвящена истории книги США (1973)¹⁸. Этот материал в дальнейшем вошел в спецкурс «Книжное дело за рубежом», разработанный ею и введенный в учебный план 1972–1973 гг. для студентов 3-го курса библиотечных факультетов¹⁹.

И. А. Шомракова внесла большой вклад в разработку учебных курсов по истории зарубежной книги. Все ее очерки по этой тематике были собраны в единое учебное пособие «Книга и книжное дело в капиталистических странах», впоследствии напечатанное в 1990 г. в издательстве ЛГИК. Это был первый выпуск в цикле пособий, который предназначался для курса «Книга и книжное дело за рубежом». Через год, также в издательстве ЛГИК, вышло учебное пособие И. А. Шомраковой «Книжное дело в развивающихся странах Африки» на основе ранее опубликованного материала про книжное дело в африканских странах.

В 1960-х гг. И. А. Шомракова одна из первых обратилась к изучению истории книгоиздательства русской эмиграции. По ее воспоминаниям, первые двадцать лет статьи по этой тематике писались исключительно «в стол»²⁰. К концу 1980-х гг. в научном багаже книговеда содержалось большое количество неопубликованного ранее материала, который охватывал основные и самые крупные периоды развития книжного дела русской эмиграции с 1917 по 1940 гг. Ситуация существенно изменилась после 1990 г., когда появился доступ к ранее закрытым архивным документам. Первая статья И. А. Шомраковой вышла в 1994 г. в сборнике «Книга. Исследования и материалы», она называлась «Книжное дело русского зарубежья. (1917–1940)». В ней была освещена работа основных издательств двух периодов русской эмиграции – берлинского и парижского²¹. Через три года в пятом выпуске сборника «Возрождение культуры России: книжно-библиотечное дело» вышел переработанный И. А. Шомраковой текст этой статьи под названием «Книжное дело русского зарубежья и возрождение русской культуры»²². В середине 1990-х гг. ИНИОН РАН совместно с РНГФ и РФФИ начал работу над крупным проектом «Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940», состоящим из трех томов. В первой части второго тома были напечатаны две статьи И. А. Шомраковой «Белградские издательства» и «Болгарские издательства»²³.

Наработанный за многие годы материал был опубликован в первом коллективном учебном пособии книговедов СПбГИК по теме русского зарубежья²⁴. Пособие «Издательское и библиографическое дело Русского зарубежья (1918–1998)» вышло в 1999 г. и предназначалось для студентов библиотечных факультетов. И. А. Шомракова выступила автором второго раздела «Издательское дело русского зарубежья (1918–1940)». Через два года И. А. Шомракова совместно с профессором П. Н. Базановым выпустила переработанное издание «Книга русского зарубежья: из истории книжной культуры XX века», где ее перу принадлежат статьи об издательствах «Рифма», «Посев», «Издательство им. Чехова», «Эрмитаж», YMCA-Press и многие другие²⁵. Это пособие было издано для Санкт-Петербургского института печати.

В 1990-х гг. И. А. Шомракова вновь обратилась к истории книги США, но уже в контексте истории книги Русского зарубежья в Соединенных Штатах Америки. В сборнике статей «Зарубежная Россия 1917–1939 гг.» в 2000 г. была опубликована статья «И. Бунин, Г. Иванов и Издательство им. Чехова. По материалам Coll. Chekhov Publishing House in Columbia University Libraries Bakhmeteff Archive (Box № 1)»²⁶. Через год в сборнике «Россия в США», посвященному 50-летию Бахметевского архива Колумбийского университета, вышла статья «Материалы книжного дела Русского Зарубежья в Бахметевском архиве»²⁷.

Одна из последних научных публикаций И. А. Шомраковой по теме книжного дела русского зарубежья относится к 2017 г. Это совместная работа с П. Н. Базановым «Русские издательства в Берлине, 1920–1924 гг.», опубликованная в сборнике научных трудов «Вестник СПбГИК»²⁸.

И. А. Шомракова известна не только как крупный ученый в области истории книгоиздания. В круг ее научных интересов входили вопросы изучения советского читателя первой трети XX в. В своих работах И. А. Шомракова рассматривала читателя как субъект культуры, как неотъемлемую часть истории книжного дела.

Филологическое образование И. А. Шомраковой нашло отклик в тех ее работах, где она исследовала не только массового читателя, но и читательские интересы из-

вестных литераторов. Большая статья «Александр Блок как читатель. (Из чтения передовой русской интеллигенции начала XX века)» вышла в 1973 г. в сборнике научных трудов, посвященном истории русского читателя²⁹. В работе был проведен анализ читательских интересов поэта на основе его архивных документов и мемуаров. Это был первый выпуск сборника по истории чтения, который вышел в ЛГИК под редакцией И. Е. Баренбаума. Во второй выпуск, вышедший через три года была включена статья И. А. Шомраковой «Крестьянский читатель 20-х годов (1920–1930)»³⁰. Статья состояла из нескольких разделов, в которых рассматривались различные аспекты чтения. В этом же году на научной конференции «Федоровские чтения», проходящей в Москве и посвященной теме «Читатель и книга» И. А. Шомракова выступила с докладом «Рабочий читатель 20-х годов». На основе ее выступления в сборнике научных трудов «Читатель и книга», изданном в 1978 г., вышла одноименная статья³¹.

Масштабная научная работа ученого по истории Госиздата включала в себя, в том числе, и изучение читательских интересов внутри этого издательства. В результате, в третьем выпуске сборника «История русского читателя», который вышел в издательстве ЛГИК в 1979 г., была опубликована статья «Изучение массового читателя в Госиздате и формирование типа издания»³².

Исследуя проблему чтения, И. А. Шомракова рассматривала этот вопрос не только в историческом аспекте, но и с точки зрения методологии. Ученый отмечала необходимость выявления потребности в чтении, периодичность, требования, предъявляемые читателем к книге, мотивы выбора и результативность чтения. Можно отметить статью «Изучение массового читателя в 1920–1930-е гг. Проблема источника» напечатанную в сборнике Трудов СПбГИК³³.

С методологической точки зрения И. А. Шомракова занималась и изучением истории книгоиздания. Интерес представляют несколько статей: «Проблема источника при изучении книжного дела Русского Зарубежья», изданная в 1997 г. в сборнике научных трудов СПбГАК (СПБГИК) «Наука и культура Русского Зарубежья»³⁴; «Проблема историзма в изучении истории книги», опубликованная в сборнике «Историзм в культуре» по материалам международной научной конференции, которая проходила в Петербурге в 1997 г.³⁵ В 2012 г. в журнале «Библиосфера» опубликована статья, написанная совместно с профессором Д. А. Эльяшевичем «Отечественное книговедение в XXI в.: проблемы и перспективы»³⁶.

Вершиной научно-педагогической деятельности И. А. Шомраковой стал выход в свет в 2008 г. переработанного издания учебника «Всеобщая история книги»³⁷, написанный совместно с И. Е. Баренбаумом.

Итоги многолетних исследований И. А. Шомраковой получили отражение в крупных энциклопедических изданиях по книговедению и истории книги. В 1973 г. для «Большой советской энциклопедии» ее была написана статья, посвященная «ОГИЗ»³⁸. Спустя почти 10 лет, вышел энциклопедический словарь «Книговедение», в котором авторству И. А. Шомраковой принадлежит более тридцати статей по истории московских и петроградских / ленинградских издательств первой трети XX в.³⁹. В 1999 г. в научном издательстве «Большая российская энциклопедия» при содействии Российской книжной палаты вышел энциклопедический словарь «Книга»⁴⁰, в состав его редколлегии входила И. А. Шомракова. Помимо этого, она выступила автором многих статей, посвященных советским издательствам и книжному делу Русского зарубежья, размещенных на страницах этого издания; соавтором энциклопедического справочника «Издательства и издательские организации русской эмиграции 1917–2003 гг.»⁴¹.

На протяжении своего творческого пути И. А. Шомракова была постоянным участником различных конференций как всесоюзных, так и международных. Активное участие ученый принимала в Смирдинских и Павленковских чтениях, во Всесоюзных научных конференциях по книговедению, в региональных встречах историков книги в Сибири, на Урале, в Прибалтике, в Израиле, Эстонии. В 2000 г. И. А. Шомракова была приглашена на VI конгресс Международного совета для изучения средней и восточной Европы, где выступила с докладом «Основные тенденции развития книговедения в последнее десятилетие XX века».

И. А. Шомракова внесла большой вклад в возникновение и развитие филиалов СПбГИК, которых в 1980–1990-е гг. было довольно много.

Д. А. Эльяшевич в беседе с автором настоящей статьи вспоминал, что И. А. Шомракова с удовольствием ездила в калининградский, архангельский и другие филиалы вуза, где читала лекции по книговедению, принимала зачеты и экзамены. Каждый ее приезд становился событием для местных студентов. Часто И. А. Шомракова в командировки отправлялась в компании сотрудников кафедры А. В. Блюма и А. В. Мамонтова. Многочисленные смешные приключения в таких поездках неизменно становились темой для рассказов на кафедральных застольях.

И. А. Шомракова была прекрасным педагогом. Многие годы (в том числе, и будучи заведующей кафедрой) она являлась куратором студенческих групп, закрепленных за кафедрой и проходивших обучение по специализации художественная литература и литературоведение. В то время это была группа 114. По воспоминаниям Д. А. Эльяшевича И. А. Шомракова вкладывала огромное количество сил, энергии и времени в работу со студентами. Она досконально знала все перипетии жизни каждого студента, вне зависимости от того, был ли он ленинградцем или приезжим. Частым гостем была ученый и в общезнании. Куратором И. А. Шомракова была строгим, могла и накричать, но всегда за дело. В то же время бескомпромиссно отстаивала интересы студентов во всех инстанциях вуза. В группе очень уважали И. А. Шомракову, хотя и побаивались. Знали, что за ней – как за каменной стеной.

На протяжении всей жизни И. А. Шомракова была большой поклонницей классической музыки. По нескольку раз в неделю она ходила на концерты в Большой и Малый залы Ленинградской филармонии. Д. А. Эльяшевич рассказывал, что встречаясь с ней во время антракта в фойе бывшего Дворянского собрания, можно было долго беседовать об особенностях музыкальных произведений и об их исполнителях.

Почти пятьдесят лет И. А. Шомракова отдала работе в ЛГИК им. Н. К. Крупской (ныне СПбГИК). Важным этапом в научной и преподавательской деятельности И. А. Шомраковой стало избрание ее на должность заведующего кафедрой общей библиографии и книговедения в 1989 г. В этот непростой для страны период ученый смогла сохранить не только кафедру и ее многолетние традиции, но и ведущий преподавательский состав.

И. А. Шомракова – выдающийся историк русской и зарубежной книги. За свою долгую научно-педагогическую деятельность ученый подготовила более 20 кандидатов наук, в том числе из стран ближнего и дальнего зарубежья. Богатое научное наследие И. А. Шомраковой можно назвать выдающимся явлением в истории отечественного книговедения. Результаты ее деятельности по сей день находят продолжение в работах ее учеников. За большие заслуги в подготовке молодых специалистов и за достижения в научной деятельности И. А. Шомраковой в 1999 г. было присвоено звание заслуженного работника высшей школы Российской Федерации.

Примечания

¹ Шор В. Е. Отзыв о кандидатской диссертации И. А. Шомраковой «Петроградские-ленинградские издательства художественной литературы (1917-1930)». ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-141. Оп. 1. Ед. хр. 59. Л. 1-2.

² Шомракова И. А. Книгоиздательство «Всемирная литература» (1918-1924) / И. А. Шомракова // Книга: исследования и материалы. – Москва, 1967. – Сб. 14. – С. 175-193.

³ Шомракова И. А. Издательство «Время» (1922-1934 гг.) / И. А. Шомракова // Книга: исследования и материалы. – Москва, 1968. – Сб. 17. – С. 199-214.

⁴ Лениздат. Краткий исторический очерк / сост. И. А. Шомракова, Е. Г. Салита. – Ленинград, 1967. – 158 с.

⁵ Шомракова И. А. К пятидесятилетию Госиздата / И. А. Шомракова // Книга: исследования и материалы. – Москва, 1969. – Сб. 19. – С. 5-18.

⁶ Шомракова И. А. Художественная литература в Госиздат / И. А. Шомракова // Издательское дело. Книговедение : науч.-информ. сб. / ЦБНТИ по печати. – 1969. – № 2(4). – С. 6-9.

⁷ Шомракова И. А. Госиздат и издание учебной литературы в 20-е годы / И. А. Шомракова // Издательское дело: реф. информ. – 1971. – № 1. – С. 24-28.

⁸ Шомракова И. А. Детская книга в Госиздате. (К вопросу о формировании принципов издания) / И. А. Шомракова // Книга: исследования и материалы. – Москва, 1986. – Сб. 52. – С. 138-153.

⁹ Шомракова И. А. Торгсектор Госиздата РСФСР и проблемы организации книжной торговли (1921-1930 гг.) / И. А. Шомракова // Книга: исследования и материалы. – Москва, 1987. – Сб. 55. – С. 81-93.

¹⁰ Шомракова И. А. Госиздат и проблемы оптимальной структуры советского книгоиздательского дела / И. А. Шомракова // Книга и культура / АН СССР. Науч. совет по истории мир. культуры, Гос. Б-ка СССР им. В. И. Ленина. – Москва, 1979. – С. 120–132.

¹¹ Шомракова И. А. Формирование принципов издания русской классической литературы в Госиздате (1919–1929 гг.) / И. А. Шомракова // Книжное дело Петербурга-Петрограда-Ленинграда : сб. науч. тр. / под науч. ред. И. Е. Баренбаума. – 1981. – С. 111–125. – (Тр. / Ленингр. Гос. Ин-т культуры им. Н. К. Крупской: Т. 58).

¹² Шомракова И. А. Госиздат и его местные отделения / И. А. Шомракова // Русская демократическая книга. Книжное дело Петербурга-Петрограда-Ленинграда: сб. науч. тр. / под науч. ред. И. Е. Баренбаума. – 1983. – С. 73–89. – (Тр. / Ленингр. Гос. Ин-т культуры им. Н. К. Крупской: Т. 82).

¹³ Шомракова И. А. Артемий Багратович Халатов: [1884–1938 гг.] / И. А. Шомракова // Книга: исследования и материалы. – Москва, 1974. – Сб. 28. – С. 168–177.

¹⁴ Шомракова И. А. Д. А. Фурманов – редактор Госиздата / И. А. Шомракова // Книга: исследования и материалы. – Москва, 1979. – Сб. 39. – С. 43–60.

¹⁵ История книги в СССР, 1917–1921 : [в 3-х тт.] / Науч. совет по истории мировой культуры АН СССР [и др.]; гл. ред. акад. М. П. Ким. – Москва : Книга, 1983–1986.

¹⁶ Шомракова И. А. Государственное издательство РСФСР и проблемы становления и развития книжного дела (1919–1930 гг.) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 05.25.04 / И. А. Шомракова ; Моск. политех. ин-т. – Москва, 1986. – 34 с.

¹⁷ Баренбаум И. Е. Инга Александровна Шомракова: К 70-летию со дня рождения / И. Е. Баренбаум // Книга: исследования и материалы. – Москва, 2002. – Сб. 80. – С. 394–398.

¹⁸ Шомракова И. А. История зарубежной книги : учеб. пособие / И. А. Шомракова. – Ленинград : ЛГИК, 1973 – Вып. 3: Соединенные Штаты Америки. – 90 с.

¹⁹ Планы учебных занятий по специальным дисциплинам для студентов 3-го курса библиотечного факультета (V и VI семестры) / ЛГИК им. Н. К. Крупской ; отв. ред. А. Г. Стрельникова. – Ленинград : ЛГИК, 1987.

²⁰ Шомракова И. А. Кафедра документоведения и информационной аналитики / И. А. Шомракова. // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств / СПбГУКИ. – Санкт-Петербург, 2013. – Т. 201: Книжное дело: вчера, сегодня, завтра, Ч. 1: Традиции и инновации в книжном деле: XII Смирдинские чтения, Ч. 2: История библиотечно-информационного факультета. – С. 299–308.

²¹ Шомракова И. А. Книжное дело русского зарубежья (Европа, 1917–1940) / И. А. Шомракова // Книга: исследования и материалы. – Москва : ТЕРРА, 1994. – Сб. 67. – С. 165–184.

²² Шомракова И. А. Книжное дело русского зарубежья и возрождение русской культуры / И. А. Шомракова // Возрождение культуры России: книжно-библиотечное дело. – Санкт-Петербург : О-во «Знание», 1997. – Вып. 5. – С. 14–26.

²³ Шомракова И. А. Белградские издательства / И. А. Шомракова // Литературная энциклопедия Русского Зарубежья. 1918–1940. Т. 2: Периодика и литературные центры. Москва: ИНИОН РАН, 1996. – Ч. 1. – С. 35–37. Болгарские издательства. Там же. С. 83–86.

²⁴ Издательское и библиографическое дело русского зарубежья (1918–1998 гг.): учеб. пособие / Г. В. Михеева, И. А. Шомракова, П. Н. Базанов, И. Л. Полотовская ; ред. Е. П. Судариковой ; СПбГУК, Каф. общ. библиогр. и книговедения. – Санкт-Петербург : СПбГУК, 1999. – 134 с.

²⁵ Шомракова И. А. Книга русского зарубежья : из истории кн. культуры XX в. : учеб. пособие / П. Н. Базанов, И. А. Шомракова ; М-во образования РФ, СПб. ин-т (фил.) МГУ печати. – Санкт-Петербург : Петербург. ин-т печати, 2001. – 113 с.

²⁶ Шомракова И. А. И. Бунин, Г. Иванов и Издательство им. Чехова. По материалам Coll. Chekhov Publishing House в Columbia University Libraries Bakhmeteff Archive (Box № 1) / И. А. Шомракова // Зарубежная Россия 1917–1939 гг.: Сборник статей / Отв. ред. В. Ю. Черняев. – Санкт-Петербург : Suomin Pietarin, Европейский Дом, 2000. – С. 319–324.

²⁷ Шомракова И. А. Материалы по истории книжного дела русского зарубежья в Бахметьевском архиве / И. А. Шомракова // Россия в США : сб. ст. (Материалы к истории русской политической эмиграции; вып. 7). – Москва : Институт политического и военного анализа, 2001. – С. 80–85.

²⁸ Шомракова И. А. Русские издательства в Берлине, 1920–1924 гг. / П. Н. Базанов, И. А. Шомракова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств / СПбГУКИ. – Санкт-Петербург : СПбГИК, 2017. – № 4. – С. 6–11.

²⁹ Шомракова И. А. Александр Блок как читатель (из чтения передовой русской интеллигенции начала 20 века) / И. А. Шомракова // Труды ЛГИК. – Ленинград : ЛГИК, 1973. – Т. 25: История русского читателя. – С. 124–140.

³⁰ Шомракова И. А. Крестьянский читатель 20-х годов / И. А. Шомракова // Труды ЛГИК. – Ленинград : ЛГИК, 1976. – Т. 32: История русского читателя. – С. 115–136.

³¹ Шомракова И. А. Рабочий читатель 20-х годов / И. А. Шомракова // Федоровские чтения. 1976. Читатель и книга : сб. науч. тр. / АН СССР. Науч. совет по истории мир. культуры, Гос. Б-ка СССР им. В. И. Ленина. – Москва, 1978. – С. 144–159.

³² Шомракова И. А. Изучение массового читателя в Госиздате / И. А. Шомракова // Труды ЛГИК. – Ленинград : ЛГИК, 1979. – Т. 42: История русского читателя. – С. 88–103.

³³ Шомракова И. А. Изучение массового читателя в 1920-1930-е гг. Проблема источника / И. А. Шомракова // Труды СПбГИК. – Санкт-Петербург : СПбГИК, 1992. – Т. 133: Советский читатель (1920–1980-е годы). – С. 7–19.

³⁴ Шомракова И. А. Проблема источника при изучении книжного дела Русского Зарубежья / И. А. Шомракова // Труды СПбГАК. – Санкт-Петербург : СПбГАК, 1997. – Т. 146: Наука и культура русского зарубежья. – С. 268–280.

³⁵ Шомракова И. А. Проблема историзма в изучении истории книги / И. А. Шомракова // Историзм в культуре : материалы Междунар. науч. конф. (Санкт-Петербург, 24–25 нояб. 1997 г.) – Санкт-Петербург : СПбГАК, 1998. – С. 250–254.

³⁶ Эльяшевич Д. А. Отечественное книговедение в XXI в.: проблемы и перспективы / Д. А. Эльяшевич, И. А. Шомракова // Библиосфера. – 2012. – № 3. – С. 9–12.

³⁷ Баренбаум И. Е. Всеобщая история книги : учебник / И. Е. Баренбаум, И. А. Шомракова ; СПбГАК, Каф. общ. библиогр. и книговедения. – Санкт-Петербург : СПбГАК, 2004.

³⁸ ОГИЗ // Большая советская энциклопедия. – 2-е изд. – Москва : Совет. энцикл., 1974. – Т. 18. – С. 285.

³⁹ Книговедение : энцикл. слов. / редкол.: Н. М. Сикорский (гл. ред.) и др. – Москва : Совет. энцикл., 1982. – 664 с.

⁴⁰ Книга : энциклопедия / гл. ред. В. М. Жарков. – Москва : Большая рос. энцикл., 1999. – 796 с.

⁴¹ Издательства и издательские организации русской эмиграции 1917–2003 гг. : энцикл. справ. / Базанов П. Н. и др. – Санкт-Петербург : ФормаТ, 2005. – 334 с.

Е. А. Кий

Электронная биобиблиография как ресурс изучения научной элиты в библиотечно-информационной сфере

Представлены результаты первого этапа исследования существования современной биобиблиографии в электронной среде. Проведен сравнительный анализ содержания термина «биобиблиография», выявлено соотношение терминов «биобиблиография» и «персональная библиография». Выявлены и охарактеризованы жанры биобиблиографических продуктов в электронной среде. Разработана структура электронного биобиблиографического ресурса, пригодного для изучения деятельности крупных ученых в библиотечно-информационной сфере.

Ключевые слова: биобиблиография, персональная библиография, жанры биобиблиографии в виртуальной среде, биобиблиографический ресурс, свободное интервью

Ekaterina A. Kij

Creation of biobibliographic products in the electronic environment

The results of the first stage of the study of the existence of modern biobibliography in the electronic environment are presented. A comparative analysis of the content of the term «bio-bibliography» was carried out, the correlation of the terms «bio-bibliography» and «personal bibliography» was revealed. The genres of biobibliographic products in the electronic environment are identified and characterized. The structure of an electronic biobibliographic resource suitable for studying the activities of prominent scientists in the library and information field has been developed.

Keywords: biobibliography, personal bibliography, genres of biobibliography in a virtual environment, biobibliographic resource, free interview

Биобиблиографическая информация представляет собой некую совокупность библиографической информации о персоналиях и коллективах, реализованную в виде множества видов печатных и электронных публикаций и изданий.

Актуальность и необходимость подготовки биобиблиографической информации для обеспечения информационных потребностей выражена достаточно четко, что находит отражение в существующем потоке биографических и библиографических изданий.

В XX в. подходы к содержанию понятия «биобиблиография» практически не менялись. Биобиблиография рассматривалась как вид библиографии, в котором информация о произведениях печати соединена с биографическими сведениями об их авторах и литературе, посвященной им¹. В более современных источниках это понятие трактуется немного иначе, как, например, в учебнике О. П. Коршунова², где речь идет не только о содержании информации о лицах, но и о том, что этот вид библиографии обеспечивает производство и распространение этой информации. Однако, эти различия нельзя считать принципиальными.

Несмотря на то, что некоторые авторы считают термин «биобиблиография» более узким, рассматривая ее как вид персональной библиографии, в большинстве научных работ термин «биобиблиография» рассматривается как более широкий, так как включает, в том числе и информацию о коллективах (научных, творческих и т. д.), упоминание о них встречается в работе В. А. Фокеева В. А.³ В остальном, в публикациях российских авторов определения «биобиблиографии» и «персональной библиографии» имеют синонимичный характер, такое же определение дано в «Большой советской энциклопедии» 1970 г., где одно определение дано сразу двум этим понятиям⁴.

Анализ состояния современной биобиблиографии также показал, что за последние десятилетия практические не изменились подходы к содержанию самого термина «биобиблиография», но и методика создания биобиблиографических пособий. Даже при представлении различных биобиблиографических продуктов в электронной среде, они методически не отличаются от традиционных. И, если развитию библиографической деятельности в электронной среде уделяется значительное внимание в профес-

сиональной литературе, то проблемы виртуальной биобиблиографии практически не рассматриваются.

В то же время изменения в библиографической деятельности библиотек, связанные с широким внедрением информационных технологий, создают новые условия для развития биобиблиографической информации, создания биобиблиографических продуктов. В нынешних условиях возможно расширение элементов, включаемых в пособия, в частности, включение не только библиографический список трудов персоны, но и полные тексты или фрагменты их трудов, фотографии, видео- или аудиоматериалы. Электронные версии биобиблиографических пособий значительно расширяют круг потенциальных и реальных пользователей. Гипертекстовые ссылки в биобиблиографических базах данных позволяют быстрее и проще перемещаться со страницы на страницу, что в совокупности расширяет традиционную жанровую и смысловую структуру источников биобиблиографической информации.

Все имеющиеся и рассмотренные источники относятся к 1990-м гг., количество современных изданий, посвященных данной тематике, крайне мало. В связи с этим потребовалось выявить основные жанры биобиблиографических продуктов, представленные в сети Интернет, таким образом, биобиблиография в электронной среде может быть представлена в таких формах, как биобиблиографические базы данных, персональные страницы, сайты, группы в социальных сетях, библиографическая справка и др.

Ни один из выявленных жанров не содержит полного набора сведений, предусмотренных для отражения в печатных биобиблиографических продуктах. Несмотря на то, что создано множество ресурсов, большинство из них не совсем удобны для использования в связи с тем, что информации в них не всегда достаточно и необходимо пользоваться несколькими источниками, чтобы собрать все необходимые сведения. Конечно, создана не одна форма предоставления биобиблиографической информации, однако большинство не может полностью ответить на запрос заинтересованного пользователя.

В связи с этим была разработана структура биобиблиографического ресурса «Мэтры факультета», посвященного известным ученым и педагогам библиотечно-информационного факультета СПбГИК. Представляется, что такой ресурс мог бы включать следующие разделы как: биографическая справка, полный список трудов, литература о персоне, диссертации, защищенные под руководством ученого, сведения о цитировании, об учениках исследователя, интервью (с ныне живущими учеными) и другие мультимедийные элементы.

База данных или какой-либо другой ресурс основывается на алфавитной структуре, поэтому необходимо указание фамилию, имя и отчество ученого на странице. Также одним из обязательных элементов является фотография. Затем идет краткая биографическая справка о персоне, в которой главным образом рассматривается его деятельность, достижения, даются сведения о семье, образовании, карьере нужны обязательно. Она, как и другие подразделы, прикреплена с помощью гиперссылки, открывая которую пользователь может ознакомиться с интересующим его, материалом, не сталкиваясь с другой имеющейся информацией, в которой у него нет потребности.

Список работ и литературы о персоне представляет собой совокупность из нескольких подпунктов, в том случае, если человек интересовался и работал в разных сферах или направлениях.

Предусмотрен поиск по инициалам, сфере деятельности, области науки, предусмотрены и другие фильтры, благодаря которым пользователям будет легче идентифицировать конкретного ученого, например, по учреждению, в котором работал деятель науки, годы жизни, период написания научных трудов, по названиям этих научных трудов и т. д.

Одним из элементов такого ресурса является интервью с ныне живущими ведущими исследователями, для которого была разработана структура свободного интервью, которое поделено на четыре блока, в одном из которых присутствуют вопросы о настоящем времени и профессиональном пути, другой освещает интересы и направления деятельности и т. д. На настоящий момент проведена апробация разработанной схемы свободного интервью на примере интервью с И. С. Пилко, профессором кафедры информационного менеджмента, доктором педагогических наук.

На основе собранных материалов о биографии, трудах и источниках, посвященных персоне, интенсивности цитирования и т. д., предполагается создать биобиблиографи-

ческий ресурс, который может быть полезен и, с точки зрения, сохранения традиций, и, с точки зрения, предоставления информации об исследованиях, осуществляемых на факультете.

Подводя итог, необходимо сказать, что в условиях информатизации общества, как уже упоминалось ранее, появляются новые возможности для создания библиографических продуктов и такое направление, как электронная библиография, на данный момент находится на стадии развития. Несмотря на то, что создано множество ресурсов, множество из них не совсем удобны для использования, что информации в них не всегда достаточно и необходимо пользоваться несколькими источниками, чтобы собрать все необходимые сведения. Конечно, создана не одна форма предоставления библиографической информации, однако большинство не может полностью ответить на запрос интересующегося, а также оформление, возможности поиска и условия пользования оставляют желать лучшего, поэтому создание новой формы и структуры библиографического ресурса может способствовать дальнейшему улучшению других похожих информационных продуктов.

Примечания

¹ Брисман М. А., Бронштейн М. П. Основы методики составления библиографических указателей: учеб. пособие по общему курсу библиографии / ЛГИК. 2-е изд. Ленинград, 1974. С. 44; Бронштейн М. П. Материалы к библиографии ученых СССР (к вопросу о методике их составления) // Совет. библиография. 1955. № 6. С. 45; Симон К. Р. Библиография. Основные понятия и термины. Москва, 1968. С. 105 и др.

² Коршунов О. П., Лиховид Т. Ф., Леликова Н. Л. Библиографоведение : учебник / под общ. ред. О. П. Коршунова. Санкт-Петербург : Профессия, 2014. С. 141.

³ Фокеев В. А. Библиографоведение. Информатика : терминолог. слов. Москва, 2009. С. 72.

⁴ Большая советская энциклопедия. 3-е изд. Москва, 1970. Т. 3. С. 326.

Ю. Д. Кондратьева

Библиотечно-информационный центр в структуре университета 3.0: миссия, цели, задачи

Приведены подходы к определению содержания понятия «университет 3.0», охарактеризованы его модели и причины появления. Обосновано переименование библиотеки университета 3.0 в библиотечно-информационный центр. Представлены цель, задачи, функции и структура библиотечно-информационного центра. Цель исследования определена как создание инновационной информационной среды, удовлетворяющей потребности пользователей, и способствующей инновационной и предпринимательской деятельности. Продемонстрирована взаимосвязь потребностей студентов и преподавателей и работы центра. Охарактеризована его роль в инновационной и предпринимательской деятельности университета. Показана и обоснована возможная структура центра в соответствии с его функциями.

Ключевые слова: высшее образование, университет 3.0, предпринимательский университет, университет третьего поколения, информационное обеспечение, библиотека вуза, библиотечно-информационный центр вуза, предпринимательская деятельность, инновационная деятельность

Yulia D. Kondrateva

Library and information center in the structure of the university 3.0: mission, goals, objectives

The article presents the concept of university 3.0, its existing models and reasons for its emergence. The renaming of the university library 3.0 into a library and information center is justified. The purpose, objectives, functions and structure of the library and information center are presented. The goal is defined as the creation of an innovative information environment that meets the needs of users and promotes innovation and entrepreneurship. The relationship between the needs of students and teachers and the work of the center is demonstrated. Its role in the innovative and entrepreneurial activities of the university is characterized. The possible structure of the center is shown and justified in accordance with its functions.

Keywords: higher education, university 3.0, entrepreneurial university, third generation university, information support, university library, university library and information center, entrepreneurial activity, innovative activity

Во второй половине XX в. в деятельности университетов произошли значительные изменения. В ходе развитие рыночной экономики и появившейся потребности в капитализации научного знания появился новый типа вузов – университета 3.0 (также «предпринимательский университет» и «университет третьего поколения»).

Университет 3.0 можно определить как вуз, который коммерциализирует инновационное научное знание, способствует непрерывному образованию сотрудников и студентов в сфере инноваций и предпринимательства, а также постоянно взаимодействует с государственными и частными структурами, соответствуя их потребностям.

Ввиду различия подходов к образованию, целей и задач можно выделить разные модели университета 3.0: «треугольник знаний», «тройная спираль»¹, модель кластерного взаимодействия², а также модели трансформации Б. Кларка³ и Й. Виссемы⁴.

Постоянно меняющиеся и растущие запросы студентов и преподавателей университета 3.0 требуют от библиотеки пересмотра ее структуры, целей и задач, принципов обслуживания. Для результативной работы библиотеки университета 3.0 необходимо расширить ее функции. Поэтому корректнее назвать этот сегмент вуза библиотечно-информационным центром, что позволит добавить ему новые задачи в зависимости от потребностей университета. Внедрение новых функций и задач не отменяет основную информационную функцию центра, а предполагает появление новых услуг и форм обслуживания для более эффективного удовлетворения потребностей пользователей.

В настоящее время в науке и образовании одними из ведущих тенденций являются автоматизация и информатизация. Поэтому значимую роль в библиотечно-информационном центре играют электронные ресурсы, к которым он предоставляет доступ⁵. В этом контексте можно рассматривать как электронные ресурсы собственной генерации библиотечно-информационного центра и вуза, так и сторонние электронные ресурсы, к которым вуз приобретает доступ. Далее следует охарактеризовать библиотечно-информационный центр университета 3.0: его цель, задачи, структуру, функции и услуги.

Цель деятельности библиотечно-информационного центра – создание инновационной информационной среды, которая не только удовлетворяет учебные и научные потребности студентов и сотрудников, но и способствует развитию инновационной деятельности и предпринимательским инициативам студентов и сотрудников. Цель определяет следующие задачи:

1. Своевременное выявление информационных потребностей студентов и сотрудников.

2. Выявление и внедрение новых информационных услуг путем проведения маркетинговых исследований внешнего рынка⁶.

3. Создание и организация электронных ресурсов собственной генерации и обеспечение доступа к подписным электронным ресурсам, соответствующим информационным потребностям⁷.

4. Комплектование фондов в соответствии с деятельностью вуза и потребностями пользователей.

5. Повышение информационной грамотности пользователей путем проведения консультаций по работе с электронными ресурсами, базами данных и др.⁸

6. Консультационное сопровождение пользователей в идентификации ученого и результатов его интеллектуальной деятельности (помощь в получении SPIN-кода, регистрации в наукометрических базах, подготовке документов для регистрации патента и др.).

7. Анализ публикаций сотрудников и студентов, выявление самых актуальных проблем и востребованных разработок.

8. Формирование информационной и исследовательской культуры пользователей.

9. Организация и проведение мероприятий, способствующих ознакомлению студентов и сотрудников с инновационными бизнес-проектами.

10. Взаимодействие с научными, образовательными, промышленными государственными и частными организациями.

Цель и задачи определили структуру и функции библиотечно-информационного центра. В структуру центра предполагается включить следующие секторы: комплектования, каталогизации, обслуживания, сектор по работе с электронными ресурсами (генерация ресурсов и обеспечение доступа к ним), читальных залов (читальный зал-коворкинг и виртуальный читальный зал), библиографии, редакционно-издательский сектор, сектор защиты результатов интеллектуальной деятельности (работа с патентами и объектами авторского права), проектной деятельности, аналитический сектор (аналитика информационных потребностей и наукометрические исследования).

Исходя из структуры и задач, можно выделить следующие функции библиотечно-информационного центра:

1. Информационная, заключающаяся в предоставлении доступа к печатным и электронным информационным ресурсам.

2. Генеративная, состоящая в создании собственных информационных ресурсов.

3. Функция представительства, в результате которой библиотечно-информационный центр становится посредником между пользователями, информационным пространством и внешними структурами⁹.

4. Аналитическая, основанная на изучении информационных потребностей пользователей и результатов их интеллектуальной деятельности.

5. Образовательная, суть которой в обучении пользователей работе с ресурсами и повышении их информационной грамотности.

6. Консультативная, заключающаяся в рекомендациях и помощи пользователям при работе с ресурсами и подборе литературы и др.

Реализацию этих функций можно отразить в услугах, которые предполагается оказывать в библиотечно-информационном центре. Так, его пользователям будут доступны как традиционные информационные услуги (предоставление доступа к необходимым печатным и электронным источникам и информации о их местонахождении, подбор литературы и др.), так и инновационные информационные услуги (доступ к виртуальному читальному залу, помощь в идентификации автора, анализ его публикаций по запросу, помощь в оформлении документов на патенты и др.).

Можно сделать вывод, что вышеперечисленные услуги и формы обслуживания будут способствовать непрерывному образованию, внедрению инноваций и формированию предпринимательской культуры у студентов и сотрудников университета. Такая организация деятельности университета и библиотечно-информационного центра позволит коммерциализировать инновационные разработки. Следовательно, библиотечно-информационный центр с такими задачами и функциями в структуре университета 3.0 будет соответствовать его целям и информационным потребностям его субъектов.

Примечания

¹ Ицковиц Г. Тройная спираль. Университеты – предприятия – государство. Инновации в действии / Г. Ицковиц ; пер. с англ. – Томск : Изд-во Томского гос. ун-та систем управления и радиоэлектроники, 2010. – 238 с.

² Каменских М. А. Исследование концепции предпринимательского университета и институциональных факторов его деятельности / М. А. Каменских. // Вестник УрФУ. Сер. экономика и управление. – 2016. – Т. 15. № 3. – С. 420–433.

³ Кларк Б. Создание предпринимательских университетов: организационные направления трансформации / Б. Кларк. – Москва : Изд. дом гос. ун-та «Высш. шк. экономики», 2011. – 237 с.

⁴ Виссема Й. Университет третьего поколения: управление университетом в переходный период / Й. Виссема. – Москва : Сбербанк, 2016. – 422 с.

⁵ Бургер И. П. Университетская библиотека: новые задачи — новый облик / И. П. Бургер // Высшее образование сегодня. – 2007. – № 12. – С. 80.

⁶ Положение о библиотеке // «Национальный исследовательский университет ИТМО» (Университет ИТМО) – 2021. – 19 с.

⁷ Степанова О. Г. Роль библиотек университетов в информационной поддержке образовательной и научно-инновационной деятельности вуза / О. Г. Степанова // Вопросы развития творческой среды Дальнего Востока России и Азиатско-Тихоокеанского региона : материалы Международной науч.-практ. конф., посвященной 50-летию Хабаровского государственного института культуры (Хабаровск, 24–25 окт. 2018 г.). – Хабаровск : Хабаровский гос. ин-т культуры, 2018. – С. 223–231.

⁸ Барышев Р. А. Модернизация процесса обслуживания пользователей университетских библиотек / Р. А. Барышев, И. А. Цеточкина, И. А. Касянчук, О. И. Бабина // Научные и технические библиотеки. – 2022. – № 3. – С. 39–60.

⁹ Барышев Р. А. Библиотека университета как центр управления знаниями / Р. А. Барышев, И. А. Цеточкина, М. М. Ианушкина, О. И. Бабина // Библиотековедение. – 2019. – Т. 68. № 4. – С. 415–427.

Сауд Лубна

Роль информационных технологий в развитии университетских библиотек Сирии

Рассмотрены информационные технологии и их роль в развитии университетских библиотек. Дана характеристика основных инструментов, используемых в практике работы библиотек – информационных сетей, интернет-технологий, различных носителей информации, оцифровки, автоматизированных информационных систем. Представлены результаты исследования внедрения современных информационных технологий в сирийских университетских библиотеках. Предложены рекомендации по внедрению и совершенствованию информационных технологий в практике работы университетских библиотек Сирии.

Ключевые слова: информационные технологии, университетские библиотеки, Сирия, система Коха, информационные сети

Saud Loubna

The role of information technology in the development of university libraries in Syria

Information technologies and their role in the development of university libraries are considered. The characteristics of the main tools used in the practice of libraries – information networks, Internet technologies, various media, digitization, automated information systems are given. The results of a study of the introduction of modern information technologies in Syrian university libraries are presented. Suggested recommendations for the introduction and improvement of information technology in the practice of university libraries in Syria.

Keywords: information technology, university libraries, Syria, Koha system, information networks

Внедрение информационных технологий в деятельность библиотек стало императивом, позволившим повысить уровень библиотечных услуг и предоставлять их с наименьшими затратами времени и усилий для удовлетворения потребностей бенефициаров, а также обеспечить их преемственность в конкурентной библиотечной среде за счет использования компьютеров, программного обеспечения и других современных технологий в организации делопроизводства, что помогает библиотеке управлять огромным объемом информации в различных областях знания.

Научные исследования и обучение в университетах являются фактическим управлением технологическим прогрессом, и в этом заключается важность перевода университетов из их традиционной структуры в новую структуру, имеющую дело с настоящим и будущим, поскольку университет считается первой опорой цивилизации в обществе благодаря научным кадрам, которые он выпускает. Университетские библиотеки также внедряют информационные технологии и услуги, под которыми подразумевается хорошая и эффективная организация информации, включающая сбор, анализ и предоставление информации специализированным персоналом¹.

Харашиа Х. выделяет следующие причины для использования информационных технологий в университетских библиотеках, наиболее важными из которых являются:

1. Огромный рост объема интеллектуальной продукции, так как эта продукция растет и ежегодно удваивается в среднем на 10%.
2. Характер потребности в информации и растущее значение источников информации изменились, что привело к ориентации на информацию больше, чем на книгу.
3. Развивать библиотечные и информационные услуги и получать выгоду от услуг автоматизированного извлечения и индексирования.
4. Использование услуг информационных банков и баз данных, а также получение доступа к информации и ее извлечение, оперативное транслирование и копирование.
5. Способствовать созданию совместных информационных сетей и систем между библиотеками, университетами и научно-исследовательскими центрами.

6. Экономия затрат и предоставление более качественных услуг с меньшими затратами, а также замена покупки дорогих традиционных источников справочной информации, таких как энциклопедии, периодические издания, указатели и рефераты, на ROM-CD.

7. Идти в ногу с развитием информационного общества, а также использовать информационные технологии для развития научных исследований и другие².

Вследствие этих причин развитие библиотек ускорилося, появилась автоматизация, которая облегчила многие процессы.

В университетских библиотеках возникла инициатива оцифровки, поскольку она имеет большое влияние в различных областях деятельности – экономической, социальной, культурной и т. д., а также может рассматриваться как важное звено обучения для фреймворков будущего.

Сегодня традиционная библиотека не в состоянии предоставить неограниченное количество информации, учитывая ограниченное пространство и материальный аспект, а также трудности с жесткой управленческой стратегией, которая контролирует все новое³.

Какие инструменты используют университетские библиотеки?

Компьютер использовался более двадцати лет для контроля рутинной работы библиотеки и эффективного и быстрого обслуживания пользователей в процессах регистрации, библиографии, создания указателей, книговыдачи, составления отчетов.

Интернет – это огромная, постоянно растущая глобальная сеть, включающая множество подсистем, которые реализуют для библиотек следующие услуги: библиографические исследования, прямой доступ к библиотекам, доступ к банкам библиографических данных, использование дистанционного комплектования, профессиональное общение, библиотечные онлайн-каталоги, удаленный доступ к электронным журналам и бюллетеням.

Большую роль в развитии библиотек играют информационные сети, которые позволяют реализовывать следующие процессы:

- кооперированное и централизованное приобретение и снабжение; любое приобретение и покупка источников информации всех видов;

- документирование информации, введенной в компьютеризированные информационные системы, например, создание различных указателей, классификация и совместное индексирование;

- постоянное обслуживание брифингов и выборочное распространение информации;

- доступ к Интернету и инвестирование его многочисленных ресурсов.

Компакт-диски обычно используются во многих приложениях в библиотеках и информационных центрах. В целом, двумя наиболее важными типами компакт-дисков, с которыми в настоящее время имеют дело библиотеки и информационные центры, являются диски ROM-CD (которые содержат текстовую информацию) и многоцелевые диски или носители (мультимедиа).

Среди наиболее важных работ или операций в библиотеках, в которых используется программное обеспечение, можно назвать:

- инвентаризация – процесс состоит в подсчете всех элементов, сформированных для баланса библиотеки;

- приобретение – это процесс приобретения контейнеров, который также называется созданием коллекций;

- индексация, классификация – это индексирование и заимствование, услуги взаимного и дистанционного заимствования, бронирования книг и публикаций, а также последующие действия.

Микрофильмы используются в университетских библиотеках для:

- сохранения рукописей, редких книг, сборников старинной научной периодики и других документов от порчи в результате быстрой амортизации и устаревания под действием природных факторов;

- печатные издания можно заменить микрофильмами, сэкономив около 98% места, отведенного под сохранение;

- простота снабжения, особенно труднодоступными материалами, такими как правительственные публикации, технические отчеты и т. д.;

- быстрый и простой поиск информации путем классификации и индексации документов и разработки информационной системы, подходящей для типа содержащейся в ней информации, и других целей.

Большинство современных библиотек и информационных центров стремятся сделать эту передовую технологию частью своей деятельности, чтобы повысить эффективность работы и информационного обслуживания.

Применение технологии оцифровки в университетских библиотеках помогает добиться многих преимуществ, наиболее важными из которых являются:

- сохранение редких документов;
- показ деталей, которые нельзя увидеть непосредственно на исходном документе (бумаге);
- легкость поиска в зависимости от темы документа;
- экономия места для хранения;
- возможность обмена информацией (совместная работа);
- возможность предоставления новых форм информации, которые невозможно хранить и передавать по традиционным каналам;
- оперативный и постоянный доступ к цифровой информации из любой точки;
- вклад в создание информационного общества.

Перед традиционными библиотеками стоит множество проблем, которые можно решить путем создания цифровых библиотек. Это, например, кризис стоимости, который влияет на покупку фондов и предоставление услуг, увеличение затрат на создание библиотек или сохранение предметов коллекционирования, растущее сокращение библиотечных пространств перед растущим числом бенефициаров и пространственные расстояния, которые отделяют бенефициаров от библиотек, где бы они ни находились⁴.

Сирия является одной из стран, которая в начале этого века находилась в процессе интенсивного развития на всех уровнях, включая образование, но война, начавшаяся в 2011 г., привела к резкому снижению и уровня образования, и деятельности библиотек⁵.

В статистическом исследовании, проведенном А. аль-Самир в 2010 г. с целью определения реальности информационных технологий, используемых в частных университетских библиотеках, было обнаружено, что компьютеры имеются во всех сирийских частных университетских библиотеках, где их количество колеблется от двух до 36 машин и они используются в различных целях. Библиотеки используют компьютеры в офисной работе, некоторые из них делают свои библиотечные фонды доступными в Интернете и у них есть автоматизированные системы для управления библиотекой, в то время как другие университетские библиотеки используют компьютеры в делопроизводстве, подготавливая базы данных с источниками информации, имеющимися в библиотеках, и выполняя технические операции.

Вычисляемые индексы имеются во всех библиотеках, но эти индексы различаются между собой из-за разницы в используемой автоматизированной системе. Большинство библиотек используют автоматизированные системы, разработанные локально, за исключением библиотеки Лиги арабских государств, которая использует систему Global Horizon.

100% всех сирийских частных университетских библиотек используют автоматизированные системы для управления офисными операциями из-за скорости и точности, которые обеспечивают эти системы, хранения максимально возможного объема информации и легкого поиска, а также предоставления более качественных услуг бенефициарам.

Интернет доступен в пяти библиотеках, и одной из целей его использования является ведение переписки и контактов с издателями с целью приобретения информационных ресурсов, а также предоставление библиотекам возможности использовать международную информационную сеть для поиска информации, связанной с темами исследований и учебных заданий.

Библиотеки Андалусийского университета, Частного университета науки и искусств, Университета Аль-Арабия, Каламунского университета и Мамунского частного университета науки и технологии совместно используют онлайн-базы данных и позволяют бенефициарам получать доступ и просматривать базы данных из библиотеки или из дома, а также предоставлять им полные тексты статей.

Библиотеки Андалусийского университета, Частного университета науки и искусств, Каламунского и Мамунского университетов используют общие локальные базы данных, которые включают медицинские, инженерные базы данных и базы данных делового администрирования, в то время как Библиотека Арабского международного университета использует две глобальные базы данных, а именно: Source premierMit и Business.

Библиотеки Частного университета Иттихад, Частного университета науки и искусств, Арабского международного университета, Университета Аль-Арабия, Каламунского и Мамунского университетов имеют локальную сеть, связывающую их с дирекциями университетов. Библиотеки Андалусийского университета и Сирийского частного университета таких сетей не имеют.

Сирийские частные университетские библиотеки не подключены ни к каким локальным, национальным или глобальным информационным сетям с другими библиотеками или информационными центрами в Сирии из-за недавнего появления этих библиотек, нехватки финансовых ресурсов, нехватки обученных и квалифицированных кадров и оборудования, необходимых для реализации этого проекта⁶.

До сих пор почти во всех библиотеках университетов Сирии используется традиционная бумажная каталогизация. Справочно-библиографический аппарат включает карточные каталоги, в которых отражена информация обо всех документах, имеющихся в фонде, как это было десятилетия назад во всех библиотеках мира. Устаревшие поисковые процедуры требуют большого времени. В библиотеках университетов, как и во всех других библиотеках Сирии, используется Десятичная классификация Дьюи, модифицированная и арабизированная.

Библиотеки государственных университетов не обладают никакими локальными или глобальными базами данных, поэтому все предоставляемые ими услуги являются традиционными, локальными и не автоматизированными. К тому же библиотекари не владеют новыми технологиями и не принимают эту новую реальность, потому что они не являются специалистами в области современного библиотечного дела и не имеют подготовки или квалификации для использования современных библиотечно-информационных технологий. Между библиотечными работниками различных университетов отсутствует координация.

Интернет-услуги пока не встречаются в государственных университетских библиотеках, несмотря на наличие залов, оборудованных компьютерами для пользователей. Причиной является отсутствие серверов, локальных сетей, подключения к Интернету, а также отсутствие интереса библиотекарей к этой современной технологии. Этот факт приводит к слабой посещаемости библиотек. Имеется и техническая проблема, связанная с неустойчивым подключением к Интернету в целом по стране. В результате пока все библиотеки университетов не имеют не только АБИС, но даже электронных каталогов.

Последние годы делаются попытки внедрения новозеландской бесплатной АБИС Koha, разработанной в 1999 г. компанией Katipo Communications и позже переведенной на арабский язык. Подключение к Koha стандарта MARC и протокола Z39.50, а также объединение с базой данных Zebra сделало эту АБИС международной и перспективной для Сирии. Однако до настоящего времени ее внедрение сильно тормозится отсутствием финансирования. Попытки самостоятельного создания электронных каталогов приняты и в частных университетах (Каламунский университет, Сирийский частный университет, Частный университет Аль-Шам и Университет Манара) на базе АБИС Koha, а также на базе американской АБИС Horizon (Арабский международный университет), но пока они в начале пути.

Прежде всего, необходимы новые кадры, владеющие библиотечно-информационными технологиями. К сожалению, до настоящего времени ни одно высшее учебное заведение Сирии не готовит таких специалистов⁵.

Таким образом, использование информационных технологий в университетских библиотеках является насущной потребностью и несомненной необходимостью для проведения научных исследований и создания современных библиотечно-информационных продуктов и услуг для пользователей.

Рассмотрение реальности использования информационных технологий сирийскими университетскими библиотеками позволило предложить автору ряд рекомендаций,

которые повысили бы уровень использования информационных технологий и развитие работы библиотек:

- внедрение автоматизированного оборудования и использование квалифицированных и обученных кадров в области информационных технологий;
- расширение использования информационных технологий во всех направлениях библиотечной работы;
- внедрение автоматизированных информационных систем во все библиотеки, которые до сих пор не применяли эти системы;
- подключение библиотек к Интернету и создание сайтов для этих библиотек в международной информационно-коммуникационной сети;
- перенос фондов библиотек на электронные носители для доступа бенефициаров к цифровой библиотеке в Интернете;
- участие университетских библиотек в глобальных базах данных, предоставляющих актуальную информацию по изучаемым дисциплинам;
- координация между сирийскими университетскими библиотеками для создания информационной сети, направленной на достижение сотрудничества, интеграции и обмена информацией о продуктах и услугах, предоставляемых бенефициарам.

Примечания

¹ Джума Р. Роль информационных технологий в развитии пользовательских услуг в университетских библиотеках: пример библиотек Сеннарского университета / Р. Джума. – Судан : Университет Гезира, 2020. – 88 с.

²Харашиа Х. Информационные технологии и их роль в проведении организационных изменений в университетских библиотеках: полевое исследование: библиотеки Университета Гельмы как модель / Х. Харашиа, М. Акриш, З. Абдул Рахман. – Алжир : Университет Гельмы, 2017. – 150 с.

³Зулеха И. Роль автоматизированных систем в модернизации университетских библиотек: модель центральных библиотек западного Алжира / И. Зулеха. – Алжир : Оранский университет, 2018. – 330 с.

⁴Карим М. Информационное общество и его влияние на университетские библиотеки: г. Константин / М. Карим, А. Бин Аль-Сабти. – Константин : Университет Фатури, 2008. – 253 с.

⁵Тютюнник В. М. Библиотеки сирийских высших учебных заведений: современное состояние и пути развития / В. М. Тютюнник, Х. Шегри // Научные и технические библиотеки. – 2022. № 3. С. 61–72.

⁶Ali H. S. Information technology used in the libraries of Syrian private universities: reality and ambition / H. S. Ali // Cybrarians Journal. – 2010. № 23. – P. 33–45.

А. А. Лукьянова

Манга как фактор приобщения молодежи к чтению

Японская культура и визуальное искусство популярны среди молодого поколения. Большую роль в этой популярности играет манга – японский графический роман. Манга отличается от стандартных комиксов, но оказывает такое же сильное влияние на мировую массовую культуру. В статье манга рассматривается в контексте чтения молодых людей, отмечаются ее достоинства, выявляются причины популярности, проанализировано ее воздействие на молодых читателей.

Ключевые слова: молодежь, чтение, комиксы, манга, Япония, библиотека

Anastasija A. Lukyanova

Manga as a factor in introducing young people to reading

Japanese culture and visual art are popular among the younger generation. Manga, a Japanese graphic novel, plays a big role in this popularity. Manga differs from standard comics, but has the same strong influence on world popular culture. The article examines manga in the context of reading by young people, notes its merits, identifies the reasons for popularity, analyzes its impact on young readers.

Keywords: youth, reading, comics, manga, Japan, library

Культура Японии достаточно самобытна и своеобразна. Философские принципы японского искусства, точно так же как и морально-этические, нравственные ориентиры сильно отличаются от западных установок¹. Популярная культура Восточной Азии в целом интересна российской молодежи по нескольким параметрам:

- разнообразие (видовое и жанровое): если есть из чего выбирать, значит уже интересно, так как запросы молодежи могут быть слишком оригинальными, и не все деятели искусства могут и успевают создавать актуальное;
- доступность: например, в аниме и манге простота выражается в богатом, но интуитивно понятном символично-графическом языке;
- стиль: как уже упоминалось, Япония – другая. Она привлекает своей уникальностью, непохожестью на иные культуры².

При исследовании японской современной визуальной культуры основное внимание уделяют манге и аниме, но стоит отметить, что понятие «манга» первично. В нем заложены основополагающие принципы, распространяющиеся на анимацию, которое является логическим продолжением манги³.

Манга – одновременно форма литературы и изобразительного искусства, выполненная в виде комикса в японском стиле. Простыми словами, манга – это японские комиксы⁴. Специалисты считают, что термин «манга» придумал знаменитый художник Кацусика Хокусай в 1814 г. для названия своих сатирических рисунков на повседневные темы и означает оно «гротески», «странные (или веселые) картинки»⁵.

Манга разделяется по возрастным категориям и печатается в соответствующих журналах или отдельных томах. Например, первая категория, охватывающая читателей возрастом от 13 до 20 лет, включает в себя манга детскую (*yonenshi*), подростковую (*shonenshi*) и юношескую (*yangushi*). Следующая группа – манга для взрослых (*otonashi*), предназначенная для более зрелой аудитории, не имеет возрастного ограничения (*Go Tchiei*). Как и другие формы японского визуального искусства, манга отражает реалии японского общества, а также мифы, верования, ритуалы, традиции и особенности образа жизни Японии⁶.

Манга по ряду параметров отличается от привычных для нас комиксов. Манга имеет свой особый азиатский стиль. У персонажей манги нередко неестественно большие глаза, маленькие рты и неестественный цвет волос. Эмоции в этих комиксах обычно преувеличены. В манге также есть четкие правила: черно-белая рисовка; рисунок – главное, а текст – дополнение; линия рисунка намного важнее его формы⁷.

Также важно отметить отличия в процессе создания манги и комиксов. Первые обычно создаются одним человеком (но не более двух авторов). Это означает, что для большей части произведения художник должен рисовать и ретушировать почти 50 страниц в месяц самостоятельно. В отличие от комиксов в США, публикующихся ежемесячно, манга выходит еженедельно. Манга выходит в черно-белом формате по тем же причинам – раскрашивание журналов манги заняло бы много времени и сделало бы почти невозможным выпуск новых глав вовремя⁸.

Еще одна причина такой сильной популярности аниме и манги, а также их влияния на мировую массовую культуру – существование и широкая доступность в онлайн-среде⁹. Первоначально манга распространялась в сети или в форме самиздата. Конечно, эта деятельность осуществлялась без уведомления правообладателя, соответственно, авторы переводов были анонимны, а выходные данные изданий были неполными или отсутствовали вовсе. Однако эта деятельность сыграла немаловажную роль в истории развития российского издательского рынка. В начале XXI в., в 2003 г. учредили первое издательство манги «Сакура-пресс» в Москве. Следующие несколько лет начали свою деятельность издательства и в других городах, а в 2010 г. издательством японских комиксов начала заниматься компания «XL Media» – первый официальный российский распространитель аниме¹⁰.

Манга – один из способов привлечения молодого поколения к чтению. Манга формирует привычку читать, получать удовольствие от чтения, а также стимулирует интерес к разным жанрам, включая научную фантастику, мифологию, историю. Комиксы в целом можно рассматривать как хорошее дополнение привычному тексту¹¹.

Сегодня молодежь в большей степени адаптирована к нетекстовым визуальным медиа, и манга помогает им приобрести определенный опыт восприятия изображений, так как в формате графических новелл картинка доминирует над текстом, а недиалоговые титры внутри иногда являются контрапунктом. Чтобы понимать графические новеллы и комиксы, необходимо обладать определенной визуальной грамотностью (разные техники визуализации), которая помогает молодому поколению лучше ориентироваться в современном графическом окружении. Также многие сюжеты манги содержат положительные установки, формируя у молодежи позитивное мировосприятие¹².

Чем же манга может привлечь:

- действие (экшен) – развитие сюжетного действия по ключевым поступкам через конфликт к развязке;
- сила изображения – изображение усиливает возможности текста;
- важные темы – раскрытие важных для молодежи проблем (проблемы социальной несправедливости, личностный рост, нонконформизм, общение и т. д.)¹³.

Людей, увлеченных мангой, обычно называют «отаку». Сообщества отаку имеются почти во всех странах мира, есть они и в России. Любители манги и аниме пропагандируют этот вид искусства, проводят свои фестивали, издают свои журналы¹⁴. Молодежь ценит мангу за предоставление возможности самовыражения через изобразительное искусство.

Манга – это один из способов рассказать историю. Мангаки показывают жизнь такой, какая она есть: с радостными и грустными моментами, что развивает эмоциональный интеллект у детей. Для школьников увлечение мангой дополнительно помогает развиваться сразу в нескольких направлениях¹⁵.

Прежде всего, это рисование и сочинение собственных историй – большинство поклонников манги начинают с подражания любимым художникам, а в итоге создают своих уникальных персонажей и историю. Навык рисования потом можно применять в других сферах. Во-вторых, манга мотивирует детей учить иностранные языки: на русский переведено 5% от существующей манги: многое приходится читать на японском, английском и других языках. Увлечение мангой – это также вполне социальное хобби. Ребята находят друзей, общаются, занимаются вместе косплеем (косплей – любительское перевоплощение в образ выдуманного персонажа, при помощи создания костюма, макияжа и т. д.)¹⁶.

Манга, как и другие графические искусства, играет большую роль и в работе библиотек: привлекает новых читателей, партнеров и т. д. Популярность манги служит отправной точкой в организации различных молодежных мероприятий, программ, клубов¹⁷.

Среди российских библиотек самый крупный проект, посвященный графической культуре – Центр рисованных историй Российской государственной библиотеки для молодежи. В том числе благодаря активной деятельности Центра рисованных историй было сформировано лояльное восприятие графических романов обществом¹⁸. Своей задачей Центр ставит донесение до библиотечных специалистов и читателей идеи, что комиксы – это жанр, равный остальным, а не вторичный относительно большой литературы и искусства. Центр рисованных историй РГБМ является первым в стране структурным подразделением библиотеки, занимающимся исключительно культурой комиксов, манги и прочих видов графических романов. Также комиксы изучаются как явление визуальной культуры в контексте чтения молодежи. Помимо оказания поддержки библиотекам, желающим работать и уже работающих с комиксами, Центр проводит семинары, организует выставки и участвует в региональных фестивалях комиксов¹⁹.

В Санкт-Петербурге на базе Центральной районной библиотеки им. А. П. Чехова ЦБС Фрунзенского района действует Центр Манги и Комиксов. Основная цель Центра – популяризация манги, не только японской, но и русской. Большое внимание уделяется отечественным авторам, в том числе начинающим: постоянно проводятся мастер-классы по созданию манги и рисованию, приглашаются разные авторы и художники. Одна из важных задач – делиться информацией. Центр регулярно проводит лекции по истории, разным жанрам и направлениям манги. Как отмечает куратор Центр Манги и Комиксов Юлия Тарасюк: «Жизнь в Центре постоянно кипит, а сердцем его являются наши читатели, число которых растет с каждым днем. Читатели у нас самые разные: взрослые и дети, иногда целые семьи. Некоторые из них уже давно увлечены мангой, а кто-то впервые открывает для себя это искусство. Задача библиотекаря в этом случае – подсказать и направить. Самое радостное, когда манга, которую советуешь, нравится читателю, и у автора появляется еще один преданный поклонник»²⁰.

В Санкт-Петербурге также действует Библиотека комиксов, входящая в состав МЦБС им. М. Ю. Лермонтова. Является одним из крупнейших проектов, где собраны комиксы и графические романы из России, Америки, Европы и Азии.

Фонд Библиотеки представлен коллекцией из комиксов, графических романов, манги и фэнзинов различных жанров. Фонд доступен широкому кругу читателей и позволяет ознакомиться с новинками и раритетами переводной и отечественной комикс-культуры. Помимо большого русскоязычного фонда, в библиотеке представлены комиксы на иностранных языках²¹.

Таким образом, можно сделать вывод о популярности манги среди молодого поколения. Манга и прочие графические истории оказывают положительное влияние на молодежь и на ее культуру. Мангу необходимо рассматривать в контексте молодежного чтения не как второстепенный жанр литературы и искусства, а в качестве полноценного самостоятельного жанра.

Примечания

¹ Ринейская Т. С. Популярность культуры Восточной Азии (Китай, Япония, Южная Корея) у российской молодежи / Т. С. Ринейская // Современная культура и проблемы образования. Культурологические дебаты. – 2019. – С. 13–20.

² Дедов Н. П., Кулакова В. А. Влияние японской аниме-культуры на формирование субкультуры поведения российских подростков / Н. П. Дедов, В. А. Кулакова // Психология. Историко-критические обзоры и современные исследования. – 2020. – Т. 9. – № 1А. – С. 133.

³ Ефименко А. И. Японское визуальное искусство манга и современный читатель / А. И. Ефименко // Книга в современном мире. – 2013. – С. 64–72.

⁴ Ефименко А. И. Японское визуальное искусство манга и современный читатель / А. И. Ефименко // Книга в современном мире. – 2013. – С. 64–72.

⁵ Олешкевич К. И., Шубина Г. Р. Феномен аниме и манга в современной массовой культуре / К. И. Олешкевич, Г. Р. Шубина // Молодой ученый. – 2021. – № 18 (360). – С. 284–287.

⁶ Ефименко А. И. Японское визуальное искусство манга и современный читатель / А. И. Ефименко // Книга в современном мире. – 2013. – С. 64–72.

⁷ Олешкевич К. И., Шубина Г. Р. Феномен аниме и манга в современной массовой культуре / К. И. Олешкевич, Г. Р. Шубина // Молодой ученый. – 2021. – № 18 (360). – С. 284–287.

⁸ Олешкевич К. И., Шубина Г. Р. Феномен аниме и манга в современной массовой культуре / К. И. Олешкевич, Г. Р. Шубина // Молодой ученый. – 2021. – № 18 (360). – С. 284–287.

⁹ Олешкевич, К. И., Шубина Г. Р. Феномен аниме и манга в современной массовой культуре / К. И. Олешкевич, Г. Р. Шубина // Молодой ученый. – 2021. – № 18 (360). – С. 284–287.

¹⁰ Кунин А. И. Популяризация рисованных историй в России и роль РГБМ в формировании лояльной библиотечной среды / А. И. Кунин // Библиотекосведение. – 2020. – Т. 69. – № 6. – С. 610–619.

¹¹ Янков А. Графические новеллы и комиксы в контексте приобщения молодежи к чтению / А. Янков // Изотекст: Статьи и комиксы. – Москва : Российская государственная библиотека для молодежи, 2010. – С. 216–222.

¹² Янков А. Графические новеллы и комиксы в контексте приобщения молодежи к чтению / А. Янков // Изотекст: Статьи и комиксы. – Москва : Российская государственная библиотека для молодежи, 2010. – С. 216–222.

¹³ Янков А. Графические новеллы и комиксы в контексте приобщения молодежи к чтению / А. Янков // Изотекст: Статьи и комиксы. – Москва : Российская государственная библиотека для молодежи, 2010. – С. 216–222.

¹⁴ Барабаш Я. В., Паллотта В. И. Манга, как особенность японского графического искусства / Я. В. Барабаш, В. И. Паллотта // Россия и мир: развитие цивилизаций. Преобразования цивилизационных ценностей в современном мире: Материалы XI международной научно-практической конференции. В 2-х ч. – 2021. – С. 446.

¹⁵ Мой ребенок читает мангу: что это? // Сила лиса – журнал для подростков и их родителей. – URL: <https://media.foxford.ru/articles/moy-rebenok-chitaet-mangu-chto-eto> (дата обращения: 27.02.2023).

¹⁶ Мой ребенок читает мангу: что это? // Сила лиса – журнал для подростков и их родителей. – URL: <https://media.foxford.ru/articles/moy-rebenok-chitaet-mangu-chto-eto> (дата обращения: 27.02.2023).

¹⁷ Янков А. Графические новеллы и комиксы в контексте приобщения молодежи к чтению / А. Янков // Изотекст: Статьи и комиксы. – Москва : Российская государственная библиотека для молодежи, 2010. – С. 216–222.

¹⁸ Кунин А. И. Популяризация рисованных историй в России и роль РГБМ в формировании лояльной библиотечной среды / А. И. Кунин // Библиотекосведение. – 2020. – Т. 69. – № 6. – С. 610–619.

¹⁹ О центре // Центр рисованных историй РГБМ : [сайт]. – URL: https://rgub.ru/projects/item.php?new_id=1987 (дата обращения: 27.02.2023).

²⁰ Мой ребенок читает мангу: что это? // Сила лиса – журнал для подростков и их родителей. – URL: <https://media.foxford.ru/articles/moy-rebenok-chitaet-mangu-chto-eto> (дата обращения: 27.02.2023).

²¹ Библиотека комиксов // Межрайонная централизованная библиотечная система им. М. Ю. Лермонтова. – URL: <http://new.lermontovka-spb.ru/center/biblioteka-komiksov/> (дата обращения: 27.02.2023).

Р. А. Мансур

Автоматизированная библиотечная информационная система Koha

Рассмотрены автоматизированные информационные библиотечные системы как один из эффективных инструментов деятельности библиотеки. Представлены критерии отбора автоматизированных систем с открытым исходным кодом и выявлено их влияние на успешность выполнения задач в соответствии с требованиями современных информационных технологий. Дана характеристика корпоративной библиотечной системы Koha как первой автоматизированной системы с открытым исходным кодом, рассмотрены ее основные подсистемы и возможности.

Ключевые слова: автоматизированные информационные системы, АБИС, система Koha, интегрированные библиотечные системы, системы с открытым исходным кодом

Rita A. Mansour

Automated Library Information System Koha

Automated information library systems are considered as one of the effective tools of the library activity. The criteria for selecting open source automated systems are presented and their influence on the success of tasks in accordance with the requirements of modern information technologies is revealed. The characteristic of the corporate library system Koha as the first automated open source system is given, its main subsystems and capabilities are considered.

Keywords: automated information systems, Koha system, integrated library systems, open source systems

Автоматизированные библиотечные информационные системы (АБИС) являются главным программным средством в библиотеке и объединяют функции автоматизированной системы для управления работой библиотеки и инструменты для создания информационных ресурсов и организации доступа к ним. Наличие АБИС является сегодня обязательным условием продуктивной работы библиотеки, а умение работы с АБИС стало неотъемлемой частью перечня профессиональных компетенций библиотечного специалиста.

Цель статьи заключается в рассмотрении основных особенностей интегрированных автоматизированных систем с открытым исходным кодом и возможностях их использования в библиотеках Сирии на примере системы Koha.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи: дать определение понятия автоматизированные системы, рассмотреть их сущность, недостатки и преимущества, а также охарактеризовать процессы создания и развития системы Koha, ее назначение и основные требования.

Энциклопедический словарь библиотечно-информационных терминов определяет интегрированную систему как совокупность специализированных подсистем, работающих на базе единого интерфейса¹.

Данные системы делятся на следующие типы:

1. Закрытые системы. Системы, которые не обмениваются входами и выходами со своей средой. Примером подобной системы служат часы, поскольку они продолжают функционировать и работать как система, не имея никакой связи с ее структурой, такой как Isis или Horizonte.

2. Открытые системы. Системы, которые имеют непрерывную и эффективную связь со своей средой, взаимно влияют друг на друга. Существование любой открытой системы зависит, главным образом, от связей, существующих между ней и ее средой. Она нуждается в некотором вкладе, усиливающем ее непрерывность и способствующем отдаче некоторых продуктов в окружающую среду в результате процессов, которые он выполняет, таких как Koha².

При выборе автоматизированных систем для библиотек важны следующие критерии:

- Интеграция, предполагающая процесс соединения различных подсистем в одну систему, которая функционирует как единое целое.

- Совместимость системы с другими компьютеризированными системами, используемыми в библиотеках, для возможности обмена информацией на базе MARC-форматов.

- Экономичность системы, которая должна учитывать затраты, необходимые для ее внедрения и обслуживания.

- Гибкость, то есть способность системы меняться.

- Кооперация, то есть возможность связи с другими библиотеками с помощью информационных сетей, а также предоставление совместных услуг между этими библиотеками и обеспечение возможностей библиотечной системы для удаленной работы с объектами библиографических данных.

- Безопасность, то есть наличие нескольких уровней конфиденциальности и безопасности данных, доступных в системе, как для сотрудников библиотеки, так и для ее пользователей.

- Соответствие системы требованиям библиотеки.

- Время отклика – система должна иметь высокую эффективность по скорости обращения данных по времени отклика, а также иметь возможность подготовки статистики и отчетов в различных подсистемах в сжатые сроки.

- Удобство использования. Систему могут легко использовать библиотечные работники и пользователи, она отвечает их различным информационным потребностям³.

Преимущества систем с открытым исходным кодом:

- Бесплатность. За их использование не взимается плата, будь то для одного пользователя или для тысяч пользователей, и поэтому они полезны для библиотек, которые испытывают трудности с финансированием.

- Предоставление библиотеке прямого контроля над используемой технологией.

- Адаптивность. Адаптация программного обеспечения для нужд конкретной библиотеки.

- Бесплатная глобальная поддержка со стороны системного сообщества для успеха любой системы с открытым исходным кодом, для нее должны быть сайты поддержки со стороны разработчиков и пользователей.

Недостатки систем с открытым исходным кодом:

- Требуется наличие специалистов по системному анализу и программированию для разработки систем с открытым исходным кодом, а также для их установки, эксплуатации и обслуживания.

- Стоимость систем с открытым исходным кодом может быть высокой, поскольку эти системы зависят от разработчиков.

- Большинство текущих проектов по внедрению систем с открытым исходным кодом – относительно небольшие проекты.

В большинстве систем с открытым исходным кодом отсутствует учреждение, которое спонсирует эти системы и поддерживает их компоненты⁴.

Примером системы с открытым исходным кодом является корпоративная библиотечная система Koha, которая широко используется в публичных, школьных и специальных библиотеках.

Система Koha была создана в 1999 г. новозеландской компанией Katipo Communication LTD для библиотеки Horowhenua и впервые была введена в эксплуатацию в январе 2000 г.

Хотя первые версии системы Koha были предназначены для малых и средних библиотек, впоследствии она была модернизирована и в настоящее время ее используют более 350 библиотек по всему миру.

В 2001 г. Paul Pouleyn (Марсель, Франция) создал для системы Koha ряд дополнительных возможностей. Наиболее важной из этих функций была поддержка нескольких языков. В 2010 г. система Koha была переведена с английского на французский, арабский и другие языки.

Кроме того, начиная с 2000 г. библиографические записи в системе Koha стали создаваться на основе MARC-формата, который предоставляет возможность для импорта библиографических записей библиотеками (информационными учреждениями) как входящих, так и не входящих в сеть. Библиографические записи могут включать не-

обходимые для каждой библиотеки элементы (инвентарный номер, полочный индекс, количество экземпляров и т. д.).

Пользовательский интерфейс KoHa можно конфигурировать и адаптировать к требованиям пользователя. Поэтому любая библиотека сможет силами своих ИТ-специалистов внести необходимые изменения, нововведения и дополнения к системе. Это наглядно показывает, что KoHa может легко адаптироваться под любые требования.

Кроме вышеперечисленных особенностей, KoHa имеет и ряд других преимуществ:

- простой и понятный интерфейс;
- возможность широкого, многоаспектного и оперативного поиска;
- возможность управления документальными потоками и абонентами;
- возможность импорта и экспорта библиографических записей;
- возможность поддержки любого количества членов (участников);
- наличие простой версии для небольших библиотек (например, версия KoHa with class для школьных библиотек имеет пять разделов);
- KoHa работает в Интернете, поэтому может использоваться на немых терминалах (терминалы без жесткого диска или специального оборудования) для консультации и управления библиотекой;
- библиотекарь может управлять системой удаленно, используя мобильный телефон или личного помощника;
- это программное обеспечение обрабатывает различные виды отчетов и статистики с использованием реляционных баз данных.

Главная проблема для арабских стран в использовании корпоративной библиотечной системы KoHa заключается в том, что интерфейсы программы не совсем точно работают на арабском языке, а это означает, что терминология в интерфейсах программ на арабском языке нуждается в пересмотре, при этом сначала все готовые библиотечные программы не имели полных переводов на арабский язык.

Система KoHa принадлежит к семейству интегрированных библиотечных систем и состоит из следующих базовых подсистем:

1. Подсистема комплектования:

- предоставление информации по предзаказам;
- ввод и сопровождение заказов на покупку;
- поиск по нужному адресу;
- создание файла с поставщиками и издателями;
- возможность отправлять заказы на покупку и претензии в электронном виде поставщикам и от них.

2. Подсистема каталогизации. Системы KoHa поддерживают каталогизацию и индексирование в формате MARC-21, который соответствует Англо-американским правилам каталогизации, и позволяет обрабатывать различные виды источников информации (книги, журналы, газеты, аудиовизуальные материалы, карты и т. д.).

Система предоставляет следующие возможности:

- импорт и экспорт библиографических записей в формате MARC;
- отсутствие ограничений на длину полей в записях;
- поддержка записей на арабском языке;
- индексация всех адресных данных.

3. Подсистема периодических изданий, обеспечивающая автоматически управлять периодической подпиской, а также отслеживать журналы и газеты, которые поступают на регулярной основе.

4. Подсистема онлайн-поиска (OPAC), которая предоставляет несколько возможностей поиска по всем полям с использованием логических операторов, а также с возможностью резервирования материалов через каталог и выгрузки библиографических записей из системы.

5. Подсистема пользователей KoHa позволяет регистрировать, отменять и изменять членство, сохраняя при этом различные привилегии выдачи. Аналогичным образом в KoHa могут быть определены разные категории документов с разными условиями выдачи.

Эта подсистема включает добавление нового пользователя или пользователя из персонала библиотеки, редактирование, объединение, поиск. Также возможно доба-

вить изображение пользователя, информацию о нем и предоставить соответствующие полномочия.

6. Подсистема отчетов, предоставляющая различные пользовательские и статистические отчеты. Отчеты в KoHa – это способ сбора данных. Отчеты используются для генерации статистики, списков участников или любого списка данных.

7. Подсистема администратора – обеспечивает различные системные параметры для работы библиотек и групп KoHa, определяет типы элементов и разрешенные значения. Глобальная система предпочтений является наиболее важным компонентом KoHa, который занимается администрированием и обслуживанием и управляет предпочтениями, такими как формат MARC, даты, электронная почта администратора и различные шаблоны. Эта подсистема включает: основные параметры; меценаты и тираж; администрирование каталога; приобретение; дополнительные параметры⁵.

Таким образом, система KoHa представляет собой интегрированную систему, основанную на соблюдении международных стандартов и которая может использоваться для развития деятельности библиотек всех видов. KoHa позволяет осуществлять взаимодействие с другими системами и технологиями, поддерживая существующие рабочие процессы и инструменты, интегрируя существующие в библиотеке технологии. Система KoHa имеет все необходимые подсистемы, которые должны быть у полноценной АБИС – комплектование, каталогизация, периодические издания, онлайн-поиск (OPAC), пользователи, администратор, отчеты.

KoHa позволяет библиотекам своевременно, полно и оперативно удовлетворять постоянно растущие информационные потребности пользователей, создавать и вести электронные каталоги и полнотекстовые базы данных.

Примечания

¹ Аль-Шахи А. М. Энциклопедический словарь библиотечно-информационной терминологии. Эр-Рияд : Марс, 1988. 590 с.

² Уажих А. Автоматизированные системы, применяемые в библиотеках и информационных центрах // Арабские библиотеки и информационный журнал. 2000. № 3. С. 143–169.

³ Аль-Зухайри Т. Н. Автоматизированные информационно-поисковые системы. Амман : Дар Аль-Масира, 2004. 151 с.

⁴ Исмаил Н. Ф. Анализ и проектирование цифровых информационных систем. Александрия : Дом знаний университета, 2012. 334 с.

⁵ Бахт С. И. KoHa интегрированная система с открытым исходным кодом // Научный журнал Университета Бахт Аль-Руда. 2013. № 4. С. 2–6.

Е. А. Матузная

Библиографическая информация для специалистов на сайтах библиотек

Проанализированы сайты центральных библиотек субъектов РФ на предмет наличия на них библиографических продуктов для специалистов различных отраслей. Сделано сравнение их ассортимента с аналогичными ресурсами для библиотекарей. Приведены примеры актуальных видов библиографических пособий для продвижения профессионального чтения.

Ключевые слова: библиографический продукт, библиотечный сайт, профессиональное чтение, библиографическое информирование

Elizaveta A. Matuznaya

Bibliographic information for specialists on library websites

The websites of the central libraries of the constituent entities of the Russian Federation were analyzed for the presence of bibliographic products on them for specialists in non-library fields. Comparison was made with similar resources for librarians. Examples of current types of bibliographic aids for promoting professional reading are given.

Keywords: bibliographic product, library website, professional reading, bibliographic information

В ходе изучения 83 сайтов центральных библиотек субъектов РФ как источников информации об изданиях библиотечно-библиографической тематики (2022–2023 гг.) каждый сайт был исследован методом сплошного просмотра. Интерес представлял раздел «Коллегам» / «Профессионалам» и аналогичные разделы, адресованные сотрудникам библиотек. Было установлено, что библиографические материалы на сайтах представлены и выполнены в различных видах и формах, но в то же время в количественном отношении их крайне мало, обнаружены они лишь на трети изученных сайтов. Многие сайты библиотек размещают виртуальные выставки неактуальных форматов и библиографические списки, которые не отвечают динамично развивающимся потребностям профессионального сообщества, выявлены случаи неверной идентификации вида библиографического пособия (БП), что является индикатором недостаточной квалификации их составителей, размытостью представлений об информационных потребностях аудитории, которой адресованы рекомендуемые публикации.

Показательно, что библиографическая продукция для библиотечных специалистов уступает по яркости содержания и выразительности формы большинству ресурсов для досугового чтения, размещаемых на тех же сайтах. Продвижение профессионального чтения, на наш взгляд, требует содержательности, интерактивности и мультимедийности, чтобы специалисту было интересно следить за новыми публикациями в его профессиональной сфере, занимаясь профессиональным самообразованием. Опыт осмысления практики библиографического информирования библиотечных специалистов на сайтах универсальных научных библиотек обусловил интерес к изучению библиографической продукции на библиотечных сайтах для специалистов других отраслей.

С одной стороны, сайт – это не единственный канал продвижения профессионального чтения. Библиотеки занимаются групповыми индивидуальными рассылками библиографической информации, избирательным распространением информации (ИРИ), дифференцированным обеспечением руководителей (ДОР), проводят Дни специалистов и применяют другие формы информирования, которые реализуются вне сайта. Они адресованы специалистам, которые осознают свою потребность в профессиональных знаниях. Не следует ожидать, что их заинтересует продвижение профессионального чтения через сайт, так как для них существуют другие каналы получения информации. Информирование на сайте может быть эффективным для специалистов, еще не вовлеченных в непрерывное профессиональное развитие посредством чтения специальной литературы.

Исследовательский интерес представляла и требовала осмысления задача: насколько сайт как официальное представительство библиотеки отражает статус ее научности и универсальности в отношении удовлетворения информационных потребностей проживающих в регионе специалистов различных отраслей. Или сайты универсальных научных библиотек ориентированы исключительно на продвижение досугового чтения и научно-популярной литературы? Нас интересовали сайты библиотек как канал продвижения профессионального чтения, а также формы и виды используемых для этого библиографических средств. Привлечение внимания к профессиональному чтению специалистов различных отраслей путем размещения информации о новинках профессиональной литературы на сайтах библиотек может содействовать привлечению их внимания к другим, более сложным формам дифференцированного библиографического информирования.

Собранный эмпирический материал позволил провести сравнение наиболее популярных видов библиографической продукции по профилю профессиональной деятельности сотрудников библиотек и специалистов других сфер деятельности. Популярными видами библиографических пособий стали: библиографический список, электронная выставка, библиографический указатель, библиографическая база данных, библиографический обзор. В результате выявлен более богатый ассортимент библиографической продукции для библиотечных специалистов (10 видов БП), чем для специалистов других отраслей (7 видов БП).

Ярким примером актуального и качественно сделанного библиографического продукта для профессионалов можно назвать библиографический указатель, представленный на сайте Государственной научной библиотеки Кузбасса им. В. Д. Федорова¹. Он выполнен в соответствии с основными методическими требованиями к текущим указателям. Ежеквартальный указатель «Медицинская литература» включает сведения о новых книгах, сборниках, трудах институтов, методических пособиях, авторефератах и научных обзорах. Расположение материала – систематическое, внутри разделов – в алфавите авторов и названий. Для удобства использования БП для каждого издания указан шифр и аббревиатура библиотеки, в которой можно получить доступ к первичному документу или его копии.

Одна из проблем, с которой мы столкнулись в ходе исследования, – это сложность поиска БП на сайте. Просмотрев 83 отчета библиотек – объектов исследования за 2022 г., только в двух из них были упомянуты библиографические продукты для продвижения профессионального чтения. Приходилось изучать разделы сайтов методом сплошного просмотра. Это дало основания для вывода: библиографическое информирование специалистов о профессиональном чтении не является приоритетным направлением в деятельности центральных библиотек субъектов РФ. Поиск БП на сайте осложняется необходимостью много времени посвящать изучению самого сайта. Например, на сайте Дальневосточной государственной научной библиотеки², чтобы найти обзоры профессиональной литературы для библиотечных специалистов, необходимо пройти несколько уровней структуры: «Коллегам» – «Отдел научно-исследовательской и научно-методической работы» – «Отдел научно-методической работы» – «Обзоры». И только рядом с названием обзора обнаруживается ссылка «Ознакомиться». Плохо организованная или многоуровневая навигация сильно усложняет поиск материалов на сайте.

По результатам проведенного анализа, к рекомендуемым видам библиографических продуктов для продвижения профессионального чтения через сайты библиотек можно отнести: оглавления содержания журналов и сборников, виртуальные выставки актуальных форматов, дайджесты и библиографические базы данных.

Из практики информирования библиотечных специалистов стоит рекомендовать к применению размещение оглавлений журналов для раскрытия их содержания. Если библиотека получает журналы по разным областям знаний и не имеет права размещать полные тексты на сайте, то реально разместить оглавления, например, в разделе «Новые поступления», с возможностью последующего предоставления копии конкретной статьи по запросу пользователя. Идеальным примером является рубрика «Новинки профессиональной печати» на сайте Томской областной универсальной научной библиотеки им. А. С. Пушкина³. Обновление информации осуществляется ежеквартально, что не дает оснований сомневаться в актуальности представленной литературы.

В качестве привлекательной формы может быть рекомендовано создание виртуальных выставок актуальных форматов. Популярность виртуальных выставок неудивительна. Людям интересно видеть визуализированную информацию и, при наличии базовых навыков использования мультимедиа, технология их подготовки воспроизводима в различных условиях. Примером того, как может выглядеть выставка новых поступлений профессиональной литературы на сайте библиотеки, является выставка новых поступлений на сайте Государственной публичной научно-технической библиотеки России⁴. Она подготовлена кабинетом библиотековедения и научно-технической информации ГПНТБ России. Формат выставки – интерактивная презентация. Авторизированные пользователи могут заказать понравившееся издание при просмотре, нажав на кнопку «заказать», а некоторые издания доступны в электронном формате через QR-коды на слайдах. Все документы представлены перечнями содержания или оглавления. Комфортная навигация обеспечивается интерактивными ссылками.

Еще одной актуальной формой продвижения профессионального чтения может стать дайджест. Дайджест позволяет отразить большое количество публикаций, выделив из них ключевые идеи и представив наиболее важные факты. Достоинством примером такого продукта можно считать научные дайджесты Томского государственного университета⁵. Они представляют собой подборку наиболее актуальных научных и научно-популярных источников и их кратких аннотаций с цитатами или тезисами, со ссылками на наиболее цитируемые публикации в первых двух квартилях и на статьи в международных журналах, а также на источники, вызвавшие острые дискуссии.

Библиотеками сейчас активно создаются краеведческие базы данных с трудами ученых. Интернет-проект «Наука Красноярского края в лицах и трудах» на сайте Государственной универсальной научной библиотеки Красноярского края⁶ – это библиографическая база данных, интегрированная с каталогом. В ней представлены 24 отрасли знаний, в каждой из которых можно производить поиск по документам в фондах библиотек края. Это пример качественно реализованного некоммерческого долгосрочного проекта, который объединяет уникальные биографические, фактографические, библиографические данные о выдающихся ученых крупнейшего сибирского региона.

В ходе дальнейшего исследования планируется разработка модели универсального ресурса для продвижения профессионального чтения специалистов в форме новостной ленты. Примером подобного ресурса может служить материал, который размещает на своем сайте Донская государственная публичная библиотека⁷. Это полноценная «новостная лента» с книжными обозрениями новых поступлений с необходимыми ссылками (на электронный каталог, где можно забронировать книгу и взять ее в библиотеке, на ЛитРес, где можно получить книгу в двух форматах: текстовом и аудиальном). Адаптировать данную модель к задачам продвижения профессионального чтения – важная прикладная задача.

Примечания

¹ Библиографический указатель на сайте Государственной научной библиотеки Кузбасса им. В. Д. Федорова. URL: <https://kemrsl.ru/medicinskaya-literatura/> (дата обращения: 11.12.2023).

² Дальневосточная государственная научная библиотека. URL: <https://fessl.ru/> (дата обращения: 11.12.2023).

³ Оглавления на сайте Томской областной универсальной научной библиотеки им. А. С. Пушкина. URL: <https://prof.lib.tomsk.ru/page/10927/> (дата обращения: 11.12.2023).

⁴ Государственная публичная научно-техническая библиотека России. Новые поступления Библиотекотведения и НТИ. URL: <https://www.gpntb.ru/images/2023/exhibitions/kbi-noya/index.html> (дата обращения: 11.12.2023).

⁵ Научные дайджесты ТГУ. URL: <https://www.lib.tsu.ru/ru/nauchnye-daydzhesty-tgu> (дата обращения: 11.12.2023).

⁶ Электронный краеведческий информационно-библиографический ресурс «Наука Красноярского края в лицах и трудах ученых». URL: <https://science.kraslib.ru/?C21COM=F&I21DBN=NAUKA&P21DBN=ATHRA> (дата обращения: 11.12.2023).

⁷ Книжное обозрение. Донская государственная публичная библиотека. URL: <https://www.dspl.ru/blog/knizhnoe-obozenie/> (дата обращения: 11.12.2023).

Сведения об авторах и научных руководителях • Information about authors and supervisors

| | |
|---|---|
| <p>Ананьева Алина Александровна, студент, кафедра искусствоведения, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры» Ananyeva Alina Aleksandrovna, student, Department of art studies, alinischsche@gmail.com, SPIN-код: 3964-3341</p> | <p>Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, профессор кафедры искусствоведения Dyemshina Anna Uurevna, doctor in cultural studies, professor, Department of art studies, demshina24@mail.ru, SPIN-код: 8281-2355</p> |
| <p>Баранова Александра Измайловна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Baranova Alexandra Izmailovna, student, Department of Museology and Cultural Heritage, whatson00@yandex.ru</p> | <p>Куклинова Ирина Анатольевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Kuklinova Irina Anatol'evna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage of Saint Petersburg State University of Culture, i_kuklinova@mail.ru, SPIN-код: 1479-3294</p> |
| <p>Безина Анна Владимировна, студент, кафедра информационного менеджмента, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры» Bezina Anna Vladimirovna, student, LIS Department, Information Management Division, St. Petersburg State University of Culture, annbezina@gmail.com</p> | <p>Грузова Анна Андреевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры информационного менеджмента Gruzova Anna Andreevna, PhD in pedagogics, associate professor, LIS Department, Information Management Division, St. Petersburg State University of Culture, SPIN-код: 8011-9320</p> |
| <p>Богомолова Полина Романовна, бакалавр, кафедра искусствоведения Bogomolova Polina Romanovna, student, Department of art studies, polinabogomolova84@gmail.com</p> | <p>Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения СПбГИК Petrakova Anna Evgen'evna, doctor in art studies, professor, Department of art history studies, petrakova.anna@gmail.com, SPIN-код: 7738-7078</p> |
| <p>Бровцева Валерия Андреевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры» Brovitseva Valeria Andreevna, student, Department of museology and cultural heritage, v.venerr@mail.ru</p> | <p>Балаш Александра Николаевна, доктор культурологии, профессор кафедры музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, professor, Department of museology and cultural heritage, alexandrabalash@gmail.com, SPIN-код: 6783-9945</p> |
| <p>Волобуева Татьяна Геннадьевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Volobueva Tatiana Gennadievna, student, Department of museology and cultural heritage, volobuevat@mail.ru, SPIN-код: 6738-6418</p> | <p>Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, доцент кафедры музеологии и охраны культурного наследия Zinov'eva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, Department of museology and cultural heritage, museology@mail.ru, SPIN-код: 2711-1868</p> |
| <p>Гращенко Мария Александровна, студент, кафедра искусствоведения, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры» Grashchenko Maria Alexandrovna, student, department of art history, grashchenko@gmail.com</p> | <p>Габриэль Галина Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой искусствоведения Gabriel Galina Nikolaevna, Ph. D, Associate Professor, The Head of the Art History Department, gabrielart@mail.ru, SPIN-код: 1418-8992</p> |
| <p>Гладкая Дарья Васильевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Gladkaya Daria Vasilyevna, student, Department of museology and cultural heritage, dariagladkaya2001@yandex.ru, SPIN-код: 1906-7329</p> | <p>Салтанова Мария Валерьевна, кандидат культурологии, кафедра музеологии и культурного наследия Saltanova Maria Valerievna, PhD in cultural studies, Department of museology and cultural heritage, marymarys@rambler.ru</p> |
| <p>Гладышева Елизавета Евгеньевна, студент, кафедра теории и истории культуры Gladysheva Elizaveta Evgenievna, student, Department of Theory and History of Culture, aktimel00@list.ru</p> | <p>Леонов Иван Владимирович, доктор культурологии, профессор кафедры теории и истории культуры СПбГИК Leonov Ivan Vladimirovich, Doctor of Cultural Studies, Professor, Department of Theory and History of Culture, St. Petersburg State Pedagogical Institute, ivaleon@mail.ru, SPIN-код: 2606-8163</p> |
| <p>Демьянова Александра Викторовна, студент, кафедра информационного менеджмента Demyanova Alexandra Viktorovna, student, LIS Department, aleksandradesancha@mail.ru</p> | <p>Кий Марина Игоревна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра информационного менеджмента Kii Marina Igorevna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of information management, mkij@mail.ru, SPIN-код: 7782-0485</p> |
| <p>Державина Алла Денисовна, студент, кафедра теории и истории культуры Derzhavina Alla Denisovna, student, Department of theory and history of culture, erzhavina79@gmail.com</p> | <p>Свиридова Любовь Олеговна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Sviridova Lubov Olegovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture, sviridova05@mail.ru, SPIN-код: 2711-1868</p> |

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

| | |
|---|---|
| <p>Доровских Анна Бьерг Владимировна, студент, кафедра искусствоведения, Dorovsky Anna Bjerg Vladimirovna, studen, Department of Art Studies, kalina2000a@mail.ru, SPIN-код: 4800-6166</p> | <p>Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art history, associate professor, professor of the Department of art history, ArutyunyanJl@yandex.ru, SPIN-код: 3948-5010</p> |
| <p>Дьячкова Мария Игоревна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Dyachkova Maria Igorevna, student, Department of museology and cultural heritage, mari.dyachkova55@mail.ru</p> | <p>Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, заведующий кафедрой музеологии и культурного наследия Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD in history, associate professor, Head of Department of museology and cultural heritage, elenamast@yandex.ru, SPIN-код: 5592-3514</p> |
| <p>Евдокимов Евгений Николаевич, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Evdokimov Evgeny Nikolaevich, Graduate student, Department of museology and cultural heritage, evdokimov_2223@mail.ru</p> | <p>Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, заведующий кафедрой музеологии и культурного наследия Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD in history, associate professor, Head of Department of museology and cultural heritage, elenamast@yandex.ru, SPIN-код: 5592-3514</p> |
| <p>Евтушик Юлия Олеговна, студент, кафедра искусствоведения Evtushik Julija Olegovna, student, Department of Art History, juliaevtushik@yandex.ru</p> | <p>Яковлева Мария Викторовна, кандидат культурологии, доцент кафедры искусствоведения Jakovleva Marija Viktorovna, PhD in cultural studies, associate professor, federal state budget institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture», Department of Art History</p> |
| <p>Егорова Александра Александровна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Egorova Aleksandra Aleksandrovna, student, Department of Museology and Cultural Heritage, egorova_alexandra_271@mail.ru</p> | <p>Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, кафедра музеологии и культурного наследия Zinov'eva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, Department of museology and cultural heritage, muzeology@mail.ru, SPIN-код: 2711-1868</p> |
| <p>Егорова Алена Игоревна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Yegorova Alyona Igorevna, student, Department of Museology and Cultural Heritage, sincontess@gmail.com</p> | <p>Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, кафедра музеологии и культурного наследия Zinov'eva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, Department of museology and cultural heritage, muzeology@mail.ru, SPIN-код: 2711-1868</p> |
| <p>Житцова Анастасия Юрьевна, студент, кафедра искусствоведения Zhitsova Anastasia Yurievna, student, department of art history, nastya_kudelnikova@mail.ru</p> | <p>Габриэль Галина Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой искусствоведения Gabriel Galina Nikolaevna, Ph. D, Associate Professor, The Head of the Art History Department, The State University of Culture, gabrielart@mail.ru, SPIN-код: 1418-8992</p> |
| <p>Завада Мария Дмитриевна, студент, кафедра искусствоведения Zavada Maria Dmirievna, student, Department of Art History, erimdan05@gmail.com</p> | <p>Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, профессор кафедры искусствоведения Dyemshina Anna Uurevna, doctor in cultural studies, professor, Department of art studies, demshina24@mail.ru, SPIN-код: 8281-2355</p> |
| <p>Захарова Дарья Сергеевна, студент, кафедра искусствоведения, Zakharova Daria Sergeevna student, Department of art studies, dsz251201@yandex.ru</p> | <p>Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, профессор кафедры искусствоведения Dyemshina Anna Uurevna, doctor in cultural studies, professor, Department of art studies, demshina24@mail.ru, SPIN-код: 8281-2355</p> |
| <p>Иванова Мария Андреевна, студент, кафедра теории и истории культуры Ivanova Maria Andreevna, student, Department of Theory and History of Culture, marusya_2609@mail.ru</p> | <p>Свиридова Любовь Олеговна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Sviridova Lubov Olegovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture, sviridova05@mail.ru, SPIN-код: 2711-1868</p> |
| <p>Иконникова Екатерина Юрьевна, преподаватель, кафедра медиалогии и литературы Ikonnikova Ekaterina Yurevna, Lecturer of the Department of Media Studies and Literature, eyikon@mail.ru, SPIN-код: 8778-9556</p> | <p>Эльяшевич Дмитрий Аркадьевич, доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой медиалогии и литературы Dmitry Arkadyevich Elyashevich, Doctor of Historical Sciences, Professor, Head of the Department of Media Studies and Literature of the Library and Information Faculty, dmitry@elyashevich.ru, SPIN-код: 6368-1238</p> |
| <p>Казакова Юлия Евгеньевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Kazakova Yulia Evgenievna, student, Department of museology and cultural heritage, yuliaekazakova@mail.ru, SPIN-код: 1295-7027</p> | <p>Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, заведующий кафедрой музеологии и культурного наследия Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD in history, associate professor, Head of Department of museology and cultural heritage, elenamast@yandex.ru, SPIN-код: 5592-3514</p> |

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

| | |
|--|---|
| <p>Калинин Иван Владимирович, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Kalinin Ivan Vladimirovich, Graduate student, Department of museology and cultural heritage, znatoki-2@mail.ru</p> | <p>Мухин Андрей Сергеевич, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры музеологии и культурного наследия Mukhin Andrei Sergeevich, doctor in philosophy, associate professor, professor of the Department of museology and cultural heritage of Saint Petersburg State University of Culture, nebelwerfer@inbox.ru, SPIN-код: 4081-2201</p> |
| <p>Кириллова Наталия Константиновна; кандидат технических наук, доцент кафедры реставрации и экспертизы объектов культуры Kirillova Natalia Konstantinovna, Ph.D. of Engineering Sciences, Associate Professor at the Department of Restoration and examination of cultural objects, natakirillova61@mail.ru, SPIN-код: 3160-1573</p> | <p>Кириллова Наталия Константиновна, кандидат технических наук, доцент кафедры реставрации и экспертизы объектов культуры Kirillova Natalia Konstantinovna, Ph.D. of Engineering Sciences, Associate Professor at the Department of Restoration and examination of cultural objects, natakirillova61@mail.ru, SPIN-код: 3160-1573</p> |
| <p>Кий Екатерина Андреевна, студент, кафедра информационного менеджмента Kij Ekaterina Andreevna, student, library and information faculty, kijkata@gmail.com</p> | <p>Захарчук Татьяна Викторовна, доктор педагогических наук, профессор кафедры информационного менеджмента Zaharchuk Tat'jana Viktorovna, Doctor of pedagogics Sciences, professor of digital management department, tzakhar56@gmail.com, SPIN-код: 5632-7242</p> |
| <p>Кондратьева Ольга Алексеевна, студент, кафедра искусствоведения Kondratyeva Olga Alekseevna, student, De-partment of Art History, kon-dratyeva_olya@mail.ru, SPIN-код: 6288-0644</p> | <p>Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Petrakova Anna Evgen'evna, doctor in art studies, associate professor, Department of art history studies, petrakko-va.anna@gmail.com, SPIN-код: 7738-7078</p> |
| <p>Кондратьева Юлия Дмитриевна, студент, кафедра информационного менеджмента Kondratyeva Yulia Dmitrievna, student, digital management department</p> | <p>Захарчук Татьяна Викторовна, доктор педагогических наук, профессор кафедры информационного менеджмента Zaharchuk Tat'jana Viktorovna, Doctor of pedagogics Sciences, professor of digital management department, tzakhar56@gmail.com, SPIN-код: 5632-7242</p> |
| <p>Кравченко Мария Олеговна, студент, кафедра искусствоведения Kravchenko Mariia Olegovna, student, Department of Art History, mari.z.k@yandex.ru</p> | <p>Рыбакова Дарья Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Rybakova Daria Anatolievna, PhD in Art History, associate professor, Department of Art Studies, d.a.rybakova@yandex.ru, SPIN-код: 5171-6922</p> |
| <p>Кукшина Надежда Александровна, студент, кафедра реставрации и экспертизы объектов культуры Kukshina Nadezhda Alexandrovna, student, Department of Restoration and examination of cultural objects, k.nadia.spb@gmail.com, SPIN-код: 1284-9646</p> | <p>Кириллова Наталия Константиновна; кандидат технических наук, доцент кафедры реставрации и экспертизы объектов культуры Kirillova Natalia Konstantinovna, Ph.D. of Engineering Sciences, Associate Professor at the Department of Restoration and examination of cultural objects, natakirillova61@mail.ru, SPIN-код: 3160-1573</p> |
| <p>Лукьянова Анастасия Алексеевна, студент, кафедра библиотековедения и теории чтения Lukyanova Anastasija Alekseevna, student, Department of Library Science and Reading Theory, anastasyaluckyanova@yandex.ru</p> | <p>Орлов Виктор Владимирович, кандидат педагогических наук, доцент кафедры библиотековедения и теории чтения Orlov Viktor Vladimirovich, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Department of Library Science and Reading Theory, viktor_orlov@inbox.ru, SPIN-код: 9139-6840</p> |
| <p>Малаховская Станислава Васильевна, аспирант, Санкт-Петербургская Академия художеств имени Ильи Репина, член Союза художников России Malakhovskaya Stanislava Vasilievna, postgraduate, St. Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, member of the Union of Artists of Russia, stanislava.malakhovskaya@mail.ru, SPIN-код: 8535-8309</p> | <p>Боровская Елена Анатольевна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра русского искусства, Санкт-Петербургская Академия художеств имени Ильи Репина Borovskaya Elena Anatolevna, doctor in art studies, professor, Department of Russian Art, St. Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, borovskayaea@yandex.ru, SPIN-код: 4747-2123</p> |
| <p>Мансур Рита Аднан, студент, кафедра медиологии и литературы Mansour Rita Adnan, student, Department of Mediology and Literature, rita.mansour1996@gmail.com</p> | <p>Серебрянникова Татьяна Олеговна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра медиологии и литературы Serebryannikova Tatiana Olegovna, PhD in Pedagogy, associate professor, Department of Mediology and Literature, serebro925@list.ru, SPIN-код: 6672-1680</p> |
| <p>Магузная Елизавета Андреевна, студент, кафедра информационного менеджмента Matuznaya Elizaveta Andreevna, student, Department of Information Management, SPIN-код: 8356-3177</p> | <p>Пилко Ирина Семеновна, доктор педагогических наук, профессор кафедры информационного менеджмента Pilko Irina Semyonovna, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Information Management, skip_95@mail.ru, SPIN-код: 7108-4647</p> |

Сведения об авторах и научных руководителях • Information about authors and supervisors

| | |
|--|--|
| <p>Нецветаева Николь Никитична, студент, кафедра искусствоведения Netsvetaeva Nikol Nikitichna student, Department of art studies, nikolpar8@gmail.com</p> | <p>Гребенникова Дина Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Grebennikova Dina Aleksandrovna, candidate in art studies, associate professor, Department of art history studies, ya.dina-nastyayandex.ru, SPIN-код: 3580-7949</p> |
| <p>Нордман Павел Сергеевич, студент, кафедра искусствоведения Nordman Pavel Sergeevich, student, Department of Art History, psnordman.2000@gmail.com, SPIN-код: 2081-7741</p> | <p>Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art history, associate professor, professor of the Department of art history, ArutyunyanJl@yandex.ru, SPIN-код: 3948-5010</p> |
| <p>Позняков Илья Игоревич, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Poznyakov Ilya Igorevich, student, Department of museology and cultural heritage, ilyapoznyakov@mail.ru</p> | <p>Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, кафедра музеологии и культурного наследия Zinov'eva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, Department of museology and cultural heritage, muzeology@mail.ru, SPIN-код: 2711-1868</p> |
| <p>Разина Елизавета Юрьевна, студент, кафедра теории и истории культуры Razina Elizaveta Yuryevna, student, Department of theory and history of culture, lizka.razina@gmail.com</p> | <p>Суворов Николай Николаевич, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории культуры Suvorov Nikolay Nikolaevich, Doctor of philosophy, professor, Department of theory and history of culture, suvorovnik@mail.ru, SPIN-код: 6082-3814</p> |
| <p>Сауд Лубна Ибрагим, студент, кафедра медиологии и литературы Saud Loubna Ibrahim, student, Department of Mediology and Literature, loubnasa8954@gmail.com</p> | <p>Стегаева Мария Витальевна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра медиологии и литературы Stegaeva Maria Vitalievna, PhD of Pedagogical Sciences, Assistant Professor, Department of Mediology and Literature, stegayeva@mail.ru, SPIN-код: 2856-7409</p> |
| <p>Серебряков Павел Павлович, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Serebryakov Pavel Pavlovich, graduate student, Department of museology and cultural heritage, greenbluskysky@gmail.com</p> | <p>Балаш Александра Николаевна, доктор культурологии, профессор кафедры музеологии и культурного наследия Balash Alexandra Nikolaevna, Doctor of Cultural Studies, Professor of the Department of museology and cultural heritage, St. Petersburg State Institute of Culture, alexandrabalash@gmail.com, SPIN-код: 6783-9945</p> |
| <p>Степанчук Юлия Васильевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Stepanchuk Julia Vasilyevna, undergraduate, Department of museology and cultural heritage, nikfor84@mail.ru</p> | <p>Куклинова Ирина Анатольевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Kuklinova Irina Anatol'evna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage of Saint Petersburg State University of Culture, i_kuklinova@mail.ru, SPIN-код: 1479-3294</p> |
| <p>Федорова Наталия Станиславовна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Fedorova Natalia Stanislavovna, undergraduate, Department of museology and cultural heritage, natsotonkina@gmail.com, SPIN-код: 5938-4240</p> | <p>Куклинова Ирина Анатольевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Kuklinova Irina Anatol'evna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage of Saint Petersburg State University of Culture, i_kuklinova@mail.ru, SPIN-код: 1479-3294</p> |
| <p>Фигуровский Филипп Андреевич, студент, кафедра искусствоведения Figurovsky Philip Andreevich, student, Department of Art History, philkerychuk@gmail.com</p> | <p>Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art history, associate professor, professor of the Department of art history, ArutyunyanJl@yandex.ru, SPIN-код: 3948-5010</p> |
| <p>Хаметова Алина Хамедовна, студент, кафедра теории и истории культуры Khametova Alina Khamedovna, student, Department of Theory and History of Culture, alinahametova0022@gmail.com, SPIN-код: 3502-8298</p> | <p>Прокуденкова Ольга Викторовна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Prokudenkova Olga Viktorovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture, proolg2000@mail.ru, SPIN-код: 6876-3784</p> |
| <p>Хусайнова Анастасия Вадимовна, студент, кафедра теории и истории культуры Khusainova Anastasia Vadimovna, student, Department of the theory and history of the culture, decemberansody@gmail.com</p> | <p>Свиридова Любовь Олеговна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Sviridova Lubov Olegovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture, sviridova05@mail.ru, SPIN-код: 2711-1868</p> |