



2017
ГОД ЭКОЛОГИИ
В РОССИИ

МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК
Санкт-Петербургского государственного
института культуры

Научный журнал

№ 2 (8) / 2017

МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК
Санкт-Петербургского государственного института культуры

Научный журнал

№ 2 (8) • 2017

Издается с 2012 г.

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

УЧРЕДИТЕЛЬ

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

Редакционная коллегия

А. Ю. Русаков (главный редактор, д-р филос. наук, доцент),

Г. В. Михеева (заместитель главного редактора, заслуженный работник культуры РФ, д-р пед. наук, проф.),

С. А. Владимирова (ответственный секретарь), Ю. И. Арутюнян (канд. искусствоведения, доцент),

П. Н. Базанов (д-р ист. наук, доцент), Т. В. Захарчук (д-р пед. наук, доцент),

С. Т. Махлина (заслуженный работник высшей школы РФ, д-р филос. наук, проф., действительный член МАИ),

В. В. Молзинский (заслуженный работник высшей школы РФ, д-р ист. наук, проф.),

Г. В. Скотникова (д-р культурологии, проф.), А. А. Сукало (д-р пед. наук, проф.),

Е. Р. Пономарев (д-р филол. наук, доцент)

Научные редакторы выпуска

канд. искусствоведения, доцент Ю. И. Арутюнян,

канд. культурологии, доцент А. Н. Балаш,

д-р пед. наук, доцент Т. В. Захарчук,

д-р филол. наук, доцент Е. Р. Пономарев,

канд. культурологии, доцент О. В. Прокуденкова

Рецензируемое научное издание

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

Редактор: М. Е. Лисовская

Выпускающий редактор: С. А. Владимирова

Техническое редактирование: М. Е. Лисовская

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

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

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

Подписано в печать 01.12.2017. Формат 60 × 84¹/₈. Усл. печ. л. 24. Тир. 500 (1-й завод 1–125). Зак.

Отпечатано с готового оригинал-макета

в типографии ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг».

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

Содержание • Contents

КУЛЬТУРОЛОГИЯ • CULTURAL STUDIES

Д. С. Гореванов. Мифологическое конструирование культурной реальности (Daniil S. Gorevanov. Mythological construction of cultural reality)	5
Ю. С. Зайцева. Сравнение семиотики цвета у народов Восточной Европы и Центральной Азии (Yuliya S. Zaitceva. Comparison of color semiotics of Eastern Europe and Central Asia ethnoses)	9
П. А. Исаева. Семантика рисового зерна в религиозных практиках синтоизма (Polina A. Isaeva. Semantics of rice grain in religious practices of Shintoism)	12
Ана Голиянин. Развитие этноцентристских представлений концепция европейских мыслителей (Ana Golijanin. Development of ethnocentric representations in concepts of European thinkers)	14
А. А. Панцырная. Художественный образ женщины в живописи Франции XVIII в. (Angelina A. Pantsyrnaya. Artistic image of woman in fine art of France in 18 th century)	18
Марлен Максуд. Генезис русского романа: XVII – первая половина XIX в. (Marilyn Maksoud. Genesis of Russian romance: 17 th – first half 19 th century)	22
Т. К. Павлова. Ценностные смыслы тела человека в культуре народа саха (Tatyana K. Pavlova. Moral senses of human body in culture of Sakha people)	24
М. И. Громова. Нормы и правила поведения в традиционной культуре Китая (Marina I. Gromova. Norms and rules of behavior in traditional Chinese culture)	28
О. В. Лотышева. Семантика поклона в невербальной коммуникации Японии (Olga V. Lotysheva. Semantics of reverence in nonverbal communication of Japan)	31
К. А. Ковалева. Современные формы народной дипломатии России и Китая (Kseniya A. Kovalyova. Modern forms of public diplomacy between Russia and China)	34
С. А. Карасева. Роль культурологии в формировании концепции образования (Svetlana A. Karaseva. Significance of culturology in forming of education concept)	38
О. А. Мильцына. Артур Никиш в Санкт-Петербурге (Olesya A. Miltsyna. Arthur Nikish in Saint Petersburg)	40
Джанмариya Пизапия. Комедия дель Арте как жанр итальянского народного театра (Dzhanmariya Pizapia. Commedia Dell'arte as genre of Italian folk theatre)	44
В. Р. Давтян. Особенности арт-терапии в работе с различными национальными культурами (Vardan R. Davtyan. Peculiarities of art-therapy in work with different national cultures)	49
М. А. Савостикова. Феномен моды в современном мире (Margarita A. Savostikova. Cultural phenomenon of fashion in modern world)	52

МУЗЕОЛОГИЯ • MUSEOLOGY

М. Г. Теребилев. Проблема хронологии фортификационной архитектуры средневековья (Maksim G. Terebilov. Problem of chronology of middle ages fortification architecture)	55
А. А. Петрова. Музейная коммуникация посредством интернет-ресурсов (Alexandra A. Petrova. Museum communication through Internet resources)	59
О. С. Симанова. Интерактивные технологии в реализации информационного потенциала музейного предмета (Olga S. Simanova. Interactive technologies in realization of information potential of museum exhibits)	62
А. С. Щербакова. Представление вузовских музеев посредством Интернета (Aleksandra S. Shcherbakova. Internet presentation of university museums)	66
О. С. Задумина. Копии и репродукции в экспозиции музея прикладного искусства (Olga S. Zadumina. Copies and reproductions in exposition of museum of applied arts)	69
К. Е. Кочкурова. Аудиовизуализация пространства временной выставки (Kristina E. Kochkurova. Audio visualization of temporary exhibition areas)	72
Е. С. Шерстеникова. Выставочная деятельность МАЭ (Кунсткамера) РАН в XXI в. (Ekaterina S. Sherstennikova. Exhibition activity in MAE (Kunstkamera) RAS in 21 st century)	77
М. Р. Нежданова. Экспозиционные особенности сакрального пространства христианской культовой архитектуры (Margarita R. Nezhdanova. Exposition features of sacred space in Christian religious architecture)	81
Л. А. Голова. Мифологизация политической жизни в экспозиционном пространстве (Lubov A. Golova. Mythologization of political life in exhibition space)	84
М. В. Стрельчихина. Организация обучения и обмена опытом сотрудников региональных музеев (Margarita V. Strelchichina. Organization on training and exchange of experience of regional museums employees)	87
Д. С. Замятина. Инновационные формы взаимодействия музеев и волонтеров (Daria S. Zamiatina. Innovative forms of interaction between museums and volunteers)	90
О. В. Никитина. Компоненты музейного имиджа в маркетинговой деятельности музея (Olga V. Nikitina. Components of museum image in museum marketing)	95
А. С. Меркурьева. Квест как форма культурно-образовательной деятельности музея (Alina S. Merkuryeva. Quest as form of cultural and educational activities of museum)	99

Содержание • Contents

Д. С. Дonya. Немусеефицированные объекты наследия в культурном туризме (Dmitryi S. Donya. Heritage sites in cultural tourism)	102
А. В. Новикова. Социокультурная деятельность музея с людьми, находящимися в местах лишения свободы (Alla V. Novikova. Sociocultural activity of museum with people being in places of imprisonment)	105

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ • ART HISTORY

А. Р. Бунджукчу. Происхождение орнамента «леопардовые пятна» (Anastasiya R. Bundzhukchu. Origin of ornament «leopard cissing»)	109
А. И. Харлашова. Интерпретация мотива заката в европейской живописи XVII–XIX вв. (Alexandra I. Kharlashova. Interpretation of sunset motif in European 17–19 th painting)	112
А. В. Огинов. Евангельские сюжеты в творчестве Г. И. Семирадского (Anton V. Oginov. Evangelical subjects in Siemiradzki's works)	114
М. А. Полякова. «Зрелищная музыка» М. Чюрлениса: междисциплинарный подход (Margarita A. Polyakova. Mikalojus Ciurlionis' «spectacular music»: interdisciplinary approach)	118
Н. П. Блажко. Реминисценции как прием в живописи Дж. Де Кирико (Nadezhda P. Blazhko. Reminiscences as method of Giorgio De Chirico's painting)	121
Н. О. Клапунова. Автопортрет в фотомонтаже 1920–1930-х гг. (Natalia O. Klarunova. Self-portrait and photomontage, 1920–1930's)	124
Л. В. Ковалева. Пейзаж в творчестве Г. Г. Степан 1970–1980-х гг. (Liliya V. Kovalyova. Landscape in G. G. Stepan's artwork of 1970–1980's)	127
П. А. Баранова. Особенности развития поп-арта в советском искусстве (Polina A. Baranova. Features of development of pop art in Soviet art)	131
С. И. Дроздова. Феномен художественной выразительности Ф. Гойи в интерпретации Р. Лонго (Sofia I. Drozdova. Phenomenon of Goya's artistic expression in interpretation of R. Longo)	135
М. В. Стрельникова. Творчество Ж.-М. Баския в контексте тенденции неоекспрессионизма (Mariya V. Strelnikova. Works of J.-M. Basquiat in context of tendencies of neo-expressionism)	138
Е. Ю. Деменева. Влияние традиций авангарда на петербургскую цветную фотографию конца XX начала XXI в. (Ekaterina Y. Demeneva. Influence of avant-garde traditions at Saint Petersburg color photograph of end of 20 th – beginning of 21 st century) ...	142
Н. А. Смыслова. Фрагментарная колоризация как художественный прием (Natalya A. Smyslova. Fragmented color-coding as artistic technique)	146
А. И. Новикова. Крупный план в кино и театре (Anastasiya I. Novikova. Close-up picture in cinema and theatre)	150
Н. О. Петрова. Интерпретация образа дьявола в современных спектаклях (Natalia O. Petrova. Interpretation of devil's image in modern performances)	153
К. Е. Шведова. Атрибуция шведского народного костюма (Kira E. Shvedova. Attributes of Swedish national costume)	157
П. И. Шагайко. Эволюция образа чудо-женщины (Polina I. Shagaiko. Evolution of wonder woman image)	161

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

И. А. Павличенко. Проектная деятельность муниципальных библиотек как инструмент формирования научной грамотности подростков (Irina A. Pavlichenko. Project activity as instrument for teenagers scientific literacy building in municipal libraries)	164
О. А. Солопова. Методика анализа системы внутренней коммуникации в вузах (Oksana A. Solopova. Methods of analysis of internal communication system in universities)	167
Т. М. Николаева. Роль центра поддержки публикационной активности преподавателей в повышении конкурентоспособности вуза (Tamara M. Nikolaeva. Role of center for support of publication activity of teachers in enhancing competitiveness of university)	170
Д. Ю. Голоух, Н. Ю. Голоух. Оценка научной деятельности библиотечно-информационного факультета Санкт-Петербургского государственного института культуры (Darya Y. Goloukh, Natalia Y. Goloukh. Evaluation of scientific activity of Library and information faculty of Saint Petersburg State University of Culture)	175
А. Я. Мудрина. Сайт библиотеки вуза культуры: структура и контент (Alexandra Y. Mudrina. Website of library of culture university: structure and contents)	178

ФИЛОЛОГИЯ • PHILOLOGY

Е. А. Каганова. Время и пространство в повести И. А. Бунина «Деревня» (Elena A. Kaganova. Time and space in story «Village» by I. A. Bunin)	181
М. С. Щавлинский. Лейтмотивы в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» (Maksim S. Shchavlinskii. Leitmotifs in novel «Life of Arseniev» by I. A. Bunin)	184
Сведения об авторах	187

КУЛЬТУРОЛОГИЯ • CULTURAL STUDIES

УДК 130.2

Д. С. Гореванов

Мифологическое конструирование культурной реальности

Если перечислить все случаи употребления слов культура и культурность, то можно заметить, что они не будут выражать какой-либо общий способ понимания, благодаря которому культура предстала бы целостной картиной, в описании которой не обнаруживалось концептуального разрыва. С феноменологической позиции показано, что конструирование культурной реальности принципиально мифологизировано и миф несет на себе следы экстатического обращения к феноменальному опыту.

Ключевые слова: миф, конструирование культурной реальности, феномен культуры, экстаз

Daniil S. Gorevanov

Mythological construction of cultural reality

If we tried to enumerate all cases of the use of word culture, we might notice that it can not express any general way of understanding, through which culture would appear to us in a holistic picture, and in the description of which there would not be a conceptual discontinuity. Having taken the phenomenological position, we find that the designing of cultural reality is fundamentally mythological and the myth bears traces of an ecstatic appeal to the phenomenal experience.

Keywords: myth, constructing cultural reality, cultural phenomenon, ecstasy

Даже не имея целостного представления о физическом мире или об экономике, мы не испытали бы и малейшего затруднения в определении физического или экономического факта. Но если мы заговорим о культурологическом факте, кажется, целостное представление о культуре будет моментально востребовано. Поэтому говорить о фактах культуры, оказывается при ближайшем рассмотрении, значит находиться в определенном образом завязанном на понятии культуры тематическом поле. И это центральное положение целостного понимания вызвано отнюдь не химерической природой самой культуры, но, скорее, потребностью обозначить и описать нечто такое, что одновременно характерно и, будучи чем-то интимно близким, все же удаляется от инструментализации.

Если мы говорим «идет дождь» и это истинное утверждение, то это, на первый взгляд, относится к физическому факту, являясь его описанием в терминах высокого уровня. Однако положение дел «идет дождь», которое мы называем общим для физического факта образом, может составлять полную причину, например, наших настроения и поведения. Очевидно, в определенном контексте физический факт, хоть он и лежит в основе какого-либо поведения, мысли или мотива, не составляет наш подлинный интерес. Мы говорим «идет дождь», отвечая на вопрос, почему мы сегодня не на митинге. И это может быть частью политологического или социологического объяснения нашего поведения. «Идет дождь», не есть точное выражение социологического факта, но, очевидно, имеет в определенном контексте особое значение для социолога, поскольку, так или иначе, указывает на вовлеченность человека в происходящие в обществе процессы. Такое положение дел, конечно, не вызывает протеста со стороны физика, поскольку физический факт не устраняется, а только рассматривается в ином измерении.

Нередко сегодня в ходе исследований в рамках социологических и антропологических программ выявляются факты, которые, как кажется, имеют прямое отношение к культуре. Тогда принято заявлять о том, что социолог или антрополог заходит на поле культурологии. Является ли поле культурологии чисто тематическим, или у культуролога есть свой предмет, требующий особой исследовательской программы, которая не есть часть социологии? Такая программа, без которой ряд фактов невозможно даже выявить в том смысле, в каком без юриспруденции не выявить факта коррупции, без науки экономики не выявить должным образом инфляцию. Мы говорим нельзя выявить, однако без специальной исследовательской программы можно не только заметить, но даже доказать что-то относительно изучаемого явления, но это не будет происходить системно. Напротив, твердо держась тематического поля с центром притяжения,

именуемым культурой, не оказываемся ли мы в положении легендарного шекспировского короля? Быть может, все это время мы просто говорили о разных культурах? Однако в таком случае тематическое определение культурологических исследований несостоятельно и ведет к путанице.

На двух полюсах неоднородного тематического поля артикулированы несовместимые в одну картину культуры явления. Два полюса принято связывать с понятиями объективного и субъективного или индивидуального, притом, этому разделению соответствует не просто какое-то различие в языке описания, но различие в подходе и понимании. Путаница возникает именно в связи с таким двойственным пониманием, например, в случае употребления слов «духовный» и «ценность», хотя примеры двойственного понимания и не ограничиваются исключительно этим. Так, само слово культура мы можем употреблять в двух противоположных значениях, когда мы, например, говорим о культуре конкретного человека. Мы можем подразумевать его принадлежность к той или иной культуре, его воспитанность, а также нечто, что отсылает нас к его внутреннему миру иным образом: таким, что под вопрос попадает искренность его оценки, его мотивов, его поведения. Очевидно, что мы не можем изучить и даже описать чей-либо внутренний мир, однако трудно усомниться, что множество спекуляций имеют значение только в связи с таким употреблением, которое к нему отсылает.

Способ преодоления субъект-объектной дихотомии в применении к культуре был предложен в теории практик и стал возможен благодаря так называемому прагматическому повороту. Однако попытка преодоления дихотомии на деле оказывается проведением новой линии демаркации, иными словами, что примечательно, индивидуализация описания в данном случае имеет явное ограничение, поскольку опирается на аргумент, накладывающий запрет на возможность индивидуального языка. Практика жизни как бы фрагментируется, ее индивидуальность несомненна в том, что она требует описания и сама не является результатом аналитической деятельности. В итоге мы имеем дело с множеством практик, или, если позволительно, миров. В этом и заключается отход от объективизма, хоть мы все еще имеем дело с одним особым образом выделенным субъектом. Впрочем, мы можем усомниться в объяснительной силе такого подхода в отношении той области значений, которую ранее мы связали с внутренним миром и которую можно, также, назвать феноменальной¹ стороной дела.

Если мы утверждаем, что невозможно дать исчерпывающее объяснение внутреннему миру, мы тем самым говорим, что есть класс фактов, которые не могут быть объяснены в терминах объективного языка². И никакое индивидуализированное описание, производимое в этих терминах, вернее сказать, в объективирующем сказывании не приближает нас к их объяснению. Феноменальная сторона дела остается сокрытой для нас, пока мы не экстатируем в феноменологическую установку. При попытке объяснить феноменальные факты объективным языком мы сталкиваемся с концептуальной проблемой, известной также в формулировке Джозефа Левина³ как «разрыв в объяснении». Яркое доказательство такого разрыва, основываясь на идее логической представимости и актуализируя понятие супервентности, приводит Дэвид Чалмерс⁴. Так, следуя его мысли, мы можем обнаружить, что представима ситуация, когда для актуального индивида x и для логически возможного индивида y , таких что y физически неотличим от x , непротиворечиво утверждать, что феноменальные свойства, реализованные посредством x , не реализованы посредством y . Такая аргументация в терминах логики возможных миров доказывает концептуальный провал в объяснении высокоуровневых фактов с помощью редуцированного и редутивно-функционального подхода. Иными словами, мы не можем редуцировать высокоуровневые свойства, если они логически не супервентны на каких-либо низкоуровневых свойствах. И факты нашей феноменологии являются подходящим примером.

Однако если говорить строго, мы здесь видим именно концептуальный провал в объяснении, и не должны с уверенностью распространять это на онтологию, хотя такого онтологического разрыва и можно было бы ожидать, следует напомнить, аргументация в терминах логики возможных миров, хоть и опирается на представимость, является тем не менее объективирующим сказыванием. Поэтому нам стоит ограничиться утверждением того, что такое сказывание обнаруживает свой концептуальный предел.

Вернемся к аргументу о невозможности индивидуального языка и попробуем взглянуть на него иначе. Если для следования правилу требуется языковая игра, то феноменологически очевидно, что означение требует от нас трансцендирования, или, скажем иначе, мифологизации. Действительно, в противном случае, значение не имело бы объективного характера, иными словами, мы не могли бы убедиться в том, что то, что мы говорим, имеет значение. Нетруд-

но сделать и следующий шаг и обнаружить, что вообще объективность является результатом такой мифологизации, поскольку конституирование объективности требует общего признания. Далее, объектное как то, что порой предполагается в основании объективности, в силу того, что должно лежать вне индивидуального сознания, напротив, оказывается проблемой именно индивидуального сознания, поскольку не является просто общезначимым и не допускает обыкновенной трансляции. Однако и объектность не является крайним уровнем в иерархии феноменологического различения.

В ходе феноменологического различения нередко приходится прибегать к сомнению, дабы продрасть через предметную сферу с присущей ее уровню очевидностью к очевидности, фундированной в неинтенциональных переживаниях. Важно отметить, что внимательному анализу открывается и различие в самом сомнении. Во-первых, сомнение противостоит очевидности тогда, когда речь идет об аподиктических истинах. В этом смысле невозможно сомневаться в истинности геометрических теорем. Во-вторых, сомнение противостоит очевидности, фундированной в переживаниях. Однако, в-третьих, здесь же, если только мы попытаемся рассмотреть переживания и они станут предметом сомнительной мысли, сомнение может подразумеваться иначе, как противопоставленное не очевидности, а убежденности. То же самое мы наблюдаем в случае со значением, вернее с подразумеванием, под сомнение попадает само подразумевание: подразумевал ли я вчера то же самое, что сегодня? Мы можем всегда сомневаться в этом, потому что на стороне означения нет очевидности, хоть это и не отменяет нашей практической убежденности. Ясно, что в случае с убежденностью речь идет о некоей мифологии нашего мышления. Миф обнаруживает себя, когда мы останавливаем различение перед лицом открывшейся нам тождественности, и это феноменологический факт. Таким образом, расхождение противопоставление мифа и логоса не находит подтверждения, напротив, мы обнаруживаем принципиальную мифологизированность практик означения.

Теория практик со своей стороны очень близко подходит к сфере подлинной индивидуальности, однако, для дальнейшего шага требуется принципиальная смена подхода. Следует сделать шаг еще дальше, в сферу экстатического. Обращаясь к мифу, мы переключаем внимание на условия возможности самой практики, поскольку, давая полный контекст, например, употреблению слов, сами по себе практики являются не бессмысленным набором действий, но, напротив, осмысленной, хоть и автоматизированной, деятельностью. Открытие рутинных практик и вызванное им воодушевление делает нас незрячими в отношении подлинной индивидуальности, которая выплескивается за ненадобностью, не характерностью, а вместе с ней выплескивается и вообще яйность. Феноменально мы наблюдаем почти произвольное отсечение хайдеггеровского *das Man* от Я. Но если яйность и была навязана ложной философией, то практика этой индивидуалистической философии, похоже, укоренена на более глубококом уровне, не на аргументах. Мы склонны к экстазу не меньше, чем к рутине. Однако остается вопрос, как вообще можно изучать экстатическое?

Если мы решили, что субъект-объектная дихотомия ограничивает понимание культуры, нас не должно пугать усложнение предмета изучения. Открыв «как» рутинизированных практик, мы должны сделать и следующий шаг, признать роль феноменальных фактов как условия возможности, по крайней мере, части этих практик. Так, в примере с врачом, прослушивающем легкие, мы знаем, что ни одна инструкция не может объяснить, как верно интерпретировать шумы. Следует, далее, зафиксировать и то, какую роль играет феноменальный опыт. Действительно, прослушивание легких, даже автоматизируясь, отсылает нас к личному опыту врача, к его слуховому переживанию, таким образом, и к первичному феноменальному опыту различения, наполняя практику и составляя условие ее возможности. Нередуцируемый феноменальный факт и есть то, о чем нам не расскажет никакая инструкция. В рутинизированной практике феноменальное может отойти далеко на второй план, однако без первичного опыта врача, без его обращения к слуховому переживанию, было бы невозможно перейти к следующему шагу, а именно к интерпретации. Нет ничего удивительного в том, что каждый человек время от времени экстатирует в сферу феноменального опыта. Наоборот, странно и неверно ограничивать феноменологию игрой образов, тогда как мы говорим о любом опыте видения, ощущения, координации, синхронности и т. д.

Итак, феноменальный опыт является условием возможности практик, однако самое экстатическое, разумеется, закрыто для стороннего исследователя. Более того, странно было бы относить к культуре любой экстаз. Однако наше внимание должны привлечь следы экстатического в мифе, т. е. то, что иерархически выстроено с теми или иными объяснительными скачками

вроде того, какой мы совершаем в объективирующем сказывании. Иначе говоря, миф в нашем широком понимании, и есть то, что делает осмысленным любую практику. Миф – это оборотная сторона феноменологической установки, но в нем остаются следы этого экстатического выхода к феноменальному и, разумеется, не любой экстаз оставляет значимый след.

Итак, вопрос, что именовать культурой, разумеется, конвенционален и определяется научными практиками. Мы же попытались показать альтернативный ход, благодаря которому мы можем подступить к особому предмету, иерархической организации мифологической реальности, обусловленной различными, но общими по своей природе экстазами. Следует заметить, что обращение к индивидуальным переживаниям отнюдь не исчерпывают сферу экстатического, напротив, экстатическое поведение, может не осознаваться обычным образом, однако феноменологический метод открывает возможность подступить к этой сфере через анализ мифа.

Примечания

¹ Под феноменом мы понимаем любой вид непосредственно данного переживания, доступного в рефлексии; иными словами, это качество, как ощущений, так и представлений.

² Под объективным языком мы понимаем такой способ толкования, который предполагает объектную и объективную природу явлений привилегированной.

³ Levine J. Materialism and qualia: the explanatory gap // Pacific philosophical quarterly. 1983. Vol. 64, № 4, Oct. P. 354–361.

⁴ Чалмерс Д. Д. Сознание и ум: в поисках фундаментальной теории. М., 2015. 509 с.

Ю. С. Зайцева

Сравнение семиотики цвета у народов Восточной Европы и Центральной Азии

Рассмотрено значение цветов двух областей, граничащих с русским этносом: культур Восточной Европы и Центральной Азии. Сравнение различий и схожестей цветовой семиотики указывает на особенности фундаментальных принципов этих культур и их взаимовлияние.

Ключевые слова: цвет, символ, Восточная Европа, Центральная Азия, значение

Yuliya S. Zaitceva

Comparison of color semiotics of Eastern Europe and Central Asia ethnoses

Meanings of colors of two locations, neighboring to Russian ethnos, will be considered: it is cultures of Eastern Europe and Central Asia. Comparison of differences and similarities of color semiotics points at fundamental principles of their cultures and their mutual influence.

Keywords: color, symbol, Eastern Europe, Central Asia, meaning

Зрение человека устроено так, что мы способны видеть не формы предметов, а такую особенность как цвет. Люди могли бы существовать, видя все только в ахроматических оттенках, это не ограничило бы их необходимое для жизни восприятие. Однако мы обладаем этой невероятной способностью. В обществе существует мнение, что люди способны воспринимать цвета по-разному в зависимости от их биологических особенностей. Люди с частичной цветовой слепотой (дальтоники) не различают некоторые спектры цветов (они сливаются с видимыми для таких людей цветами). Современные исследования ученых показывают, что женщины способны различать больше цветов, чем мужчины. Существует мнение, что умение определенного человека видеть оттенки цветов соотносится с его желанием различать эти оттенки. А может ли восприятие цвета различаться в зависимости от этнической принадлежности или географического места проживания? И если по поводу влияния оттенков цвета окружающей среды на человека можно дискутировать, то эффект восприятия цвета, зависящий от этнической принадлежности, кажется человеку наших дней не реалистичным, потому что в данное время мир мобилен и сильные процессы глобализации.

В прошлом цвета всегда были связаны с мифологическим мировоззрением этноса, они всегда придавали дополнительное значение предмету. В данной статье мы рассматриваем семиотику цветов народов Восточной Европы и Центральной Азии, так как эти регионы представляют интерес для нас, как граничащие с Россией, а значит, имеющие наибольшее влияние на восприятие цвета у русских народов. Мы исходим из той позиции, что семиотика цветов, как и многие другие явления, способна передаваться из одной культуры в другую и меняться с течением времени.

Некоторые исследователи считают, что не только восприятие цвета может различаться в сознании разных людей, но также народы могут по-своему отражать отношения к цветам даже в языке¹. Цвета Восточной Европы – это цвета балто-славянских народов. Символика этих цветов берет свое начало во времена языческих верований, еще до крещения славянских земель. У всех славянских народов существует твердое противопоставление «белый – черный», где белый цвет обозначает все положительное и новое, а черный – все отрицательное и близкое к разрушению или смерти. Философ М. Попович говорит, что кроме противопоставления «белое – черное», существует еще противопоставление «белое – красное»². Главное в каждом из этих положений – это соотношение светлого и темного, т. е. мир представляется в дуалистической форме. Светлый (белый) обычно соотносится с верхней частью, темные и насыщенные цвета – со всем, что находится внизу. Белый, красный, черный стали основой цветового представления мира у славян. В целом тройничная основа из этих цветов характерна для всех индоевропейских народов. В их мировоззрении мир подобен дереву с корнями, стволом и кроной. Несмотря на противопоставление цветов, это вовсе не значит, что каждый из них имел однозначный смысл. Символика одного и того же цвета могла различаться в зависимости от обстоятельств, соотносимых с мифологическими отсылками и ритуалами.

Белый цвет в Восточной Европе обычно ассоциировался с чистым, свежим, только что рожденным или перерождающимся. Новорожденных пеленали в белой ткани, светлую одежду носили

юноши и девушки. В православии белое имеет значение всего непорочного, возвышенного, священного. А также это цвет человеческого, дневного и положительного. Существующее выражение «белый свет» обозначает человеческий мир в противоположность темному миру, невидимому и мистическому. У славянских народов белый также символизировал мужское начало³. И в то же время белый цвет мог быть использован в противоположном значении. Исследовательница Н. Кобушарова приводит пример использования белой одежды в погребальных церемониях у северных славянских племен. Предметы белого цвета во сне к болезням и смерти. Возможно, это имеет такую же аналогию, как видимые во сне свадьба или другие радостные события, предсказывающие негативные явления в реальности. Сон переносит человека в другой мир, противоположный людскому, а значит, и предметы в нем отражаются в своей противоположности⁴. Интересно, что у славянских этносов некоторым персонажам сверхъестественной силы присущ белый цвет: белые упыри; белая баба – русалка; Белун – домовый или старик в белых одеждах, подсказывающий заблудившимся путникам дорогу; Белбог (белый бог) – славянское божество.

Красный цвет – символ красоты и праздника. Также он представляет женское начало. Красный цвет олицетворяет плодородие и богатство. Цвет крови и жертвы (пасхальное яйцо). Красный цвет признак живого, потому в триаде он занимает место посередине: белое – верхний мир, красное – мир живых существ, черное – подземный мир. Красные предметы могли выступать в качестве оберега. У народов Восточной Европы красный цвет ассоциируется с солнцем (Ярило), огнем и теплом. Он же цвет весны. Как и другие цвета, он может обозначать отрицательные явления. Так красный цвет в некоторых случаях служит опознавательным знаком отклонения от нормы: у всей нечисти красные глаза, а иногда и одежда.

У черного цвета более ограниченное значение: это мрак, траур и все, что связано со старением. Большинству сверхъестественных сил приписывается этот цвет, также как и разрушительным явлениям. Его относят к северу: примечательно, что в разделении на стороны света север располагается внизу. Это цвет земли, следовательно, сельскохозяйственных работ, результат которых является источником питания оседлых народов (какими являются этносы Восточной Европы).

Другие цвета выступают как дополнительные к основной триаде. Синий цвет имеет прямую ассоциацию с небом и морем. Он способен перенимать черты двух основных цветов: красного и черного. От черного через аналогию с морем синий цвет символизирует водяную нечисть. Темно-синий, как и черный, указывает на нижнюю часть и север (холод). А вот у южных славян, как считает Л. Раденкович, под влиянием турецкой культуры синий приобретает черты красного цвета: может быть оберегом и используется положительными магическими силами⁵. Синий, белый и красный цвета считаются основными панславянскими цветами. Зеленый цвет может выступать в значении, близком к синему. Он может быть символом растительности, указывать на свойства свежести, молодости или незрелости. Зеленый цвет способен не только означать сверхъестественные силы, но даже изменять характер этих сил с отрицательного на положительный: зеленый символизировал места, куда изгоняется нечистая сила. Желтый (или чаще золотой) имеет два значения. Ярко-желтый или золотой относится к сакральному, неприкосновенному. Здесь он может быть близок к красному по аналогии с солнцем, а значит, может выступать символом богатства и красоты, и в то же время символизировать светлое и положительное. Блеклый желтый ассоциируется с осенью и болезнями. Его связь с потусторонним выражается в том, что бледно-желтый цвет имели сверхъестественные существа, обеспечивающие переход от жизни к смерти (как и тяжелая болезнь является переходным состоянием между жизнью и смертью)⁶. Как дополнительный к основным цветам выступает серый. Он находится между черным и белым и выражает переходное, неопределенное состояние. Его часто используют в описании мифических существ. Другие цвета используются реже. Исходя из семантики цветов народов Восточной Европы, можно сделать вывод, что все цвета выступают в нескольких значениях (часто в двух основных), а также все они связаны со сверхъестественными силами.

Определение значений цветов у народов центральной Азии осложняется тем, что в этом регионе сталкиваются несколько систем мировоззрений. Так в религиозном аспекте здесь сталкиваются мусульманская и буддийская религии, а также многочисленные древние верования этносов. На различия мировоззрений сильно повлиял образ жизни: кочевой и оседлый. Тема определения значений цветов у народов Центральной Азии является очень широкой, и для того, чтобы охватить ее всю, потребуются развернутое исследование. Но мы постараемся выделить основные особенности.

Одним из преобладающих цветов был белый. В целом, светлые цвета имели положительное значение. Белый считался символом чистоты и спокойствия. Он мог указывать на чистое и непорочное, духовные лица одеваются в одежду этого цвета. Этот цвет один из самых часто используемых в данном регионе. В противоположность западным культурам белый цвет является символом траура

у народов Азии⁷. Как и у славянских этносов, в этом регионе существовала традиция обворачивать покойника в белое. Можно предположить, что до Восточной Европы донесли эту традицию из Китая кочевники. Однако для подтверждения или опровержения этой идеи необходимо глубокое изучение и установление достоверных фактов.

Черный цвет также часто идет в паре с белым или выступает ему противопоставлением. Но в отличие от Европы, в этом регионе черный цвет не имеет столь отрицательного значения. Мусульмане отвергают представление о том, что черный – цвет траура. А у тюркских племен черный означал силу и могущество⁸. У некоторых народов черную или темных тонов одежду носили женщины в возрасте.

Таким образом, основное цветовое противопоставление в культурах обоих регионов, хотя и состояло из черного и белого цветов (возможно, это бинарная оппозиция характерна для всех индоевропейских народов), все же имело разный характер. На наш взгляд, у Восточной Европы это противопоставление главных сил вселенной: добра и зла. В культуре Центральной Азии черный и белый сравнимы, как существование дня и ночи: представляют собой необходимый миропорядок. Они не могут существовать друг без друга, от того и не могут быть крайностями. А серый цвет, являющийся смесью этих цветов, как нарушение порядка, воспринимается негативно⁹.

Яркие цвета, часто розовые или красные предназначались для молодых женщин. Красный цвет означал плодородие (что связано с репродуктивными способностями женщин) и любовь, а также наделялся сильными магическими свойствами, т. е. имел такие же значения, как и у народов Восточной Европы. Помимо этого, здесь пользовались популярностью яркие или смешанные цвета, например оранжевый и фиолетовый. Желтый цвет символизировал положительные явления: богатство и успех. Он также был знаком солнца и урожая. Желтый цвет у народов Средней Азии изображался яркими или золотыми оттенками¹⁰. Эта семантика цвета близка к той, что и у народов Восточной Европы. Однако в Средней Азии желтый не имел второго значения, которое имели славянские народы: старения и болезней.

Особое место отводится зеленому цвету. По мусульманской традиции это священный цвет. Он символизирует природу и указывает на благоприятное существование человека и окружающего мира. В буддизме он обозначает гармонию и справедливость¹¹.

Можно заключить, что в этом регионе яркие цвета имели широкое распространение. В Центральной Азии цветовое разнообразие больше, чем в Восточной Европе. По проведенному исследованию можно сделать вывод, что в ключевых положениях о значениях цветов (противопоставление темного и светлого, красный цвет как символ плодородия и красоты) культуры регионов схожи. В остальном одни и те же цвета у народов Восточной Европы и Центральной Азии имеют разную символику. В чем-то она схожа: зеленый всегда ассоциируется с природой, ярко-желтый – с солнцем. Но весь набор смыслов одного цвета в одной культуре не совпадает со всеми значениями этого цвета в другой. И даже если значения цвета одинаковы (например, белый всегда является символом чистоты), используется этот цвет в культурах рассматриваемых регионов по-разному, так как он зависит от смыслов других цветов и их соотношений между собой в определенной культуре. Географическая протяженность между регионами Восточной Европы и Центральной Азии не помешала сохранению символического значению цветов на уровне архетипа. Но каждая культура народов регионов внесла свой вклад в эти значения, свои мировоззренческие представления, создав многообразие смыслов.

Примечания

¹ Козлова Н. Н. Цветовая картина мира в языке // Учен. зап. Забайкал. гос. ун-та. 2010. № 3. С. 84.

² Попович М. В. Мировоззрение древних славян. Киев, 1985. С. 58.

³ Раденкович Л. Символика цвета в славянских заговорах // Славянский и балканский фольклор. М., 1989. С. 126.

⁴ Махлина С. Т. Лекции по семиотике культуры. СПб., 2010. С. 140–141.

⁵ Раденкович Л. Указ. соч. С. 138–139.

⁶ Там же. С. 139–140.

⁷ Психология цвета. Символика цвета. Цвет и характер. Цвет и работоспособность. URL: <http://psyfactor.org> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁸ Сафиуллина К. Цветовая символика в исламе. URL: (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁹ Барышева Я. А. Когнитивный механизм серого цвета в культуре древних народов // Вестн. Бурят. гос. ун-та. 2010. № 10. С. 105.

¹⁰ Бондарчук А. И. Семантика цвета в аспекте межкультурных визуальных коммуникаций // Молодой ученый. 2014. № 3. С. 1081–1085.

¹¹ Тантрическая символика цвета. URL: <http://buddhaya.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

П. А. Исаева

Семантика рисового зерна в религиозных практиках синтоизма

Проводится анализ семантики рисоводческих ритуалов в синтоистских религиозных практиках.

Ключевые слова: традиционная японская культура, синтоизм, религиозная символика, рисоводческий обряд

Polina A. Isaeva

Semantics of rice grain in religious practices of Shintoism

The article is dedicated to the semantics of a symbol «grain» in religious practices of Shintoism. Rice growing rituals in Japanese culture is analyzed.

Keywords: Shintoism, traditional Japanese culture, religious symbolism, rice growing rite

В данной статье нами будет рассмотрена семантика рисоводческих обрядов в японской традиционной культуре. Сельскохозяйственные обряды каждого народа, занимающегося земледелием, были связаны с выращиванием основной зерновой культуры. В Японии такой культурой является рис, его возделывание породило многообразие обычаев, обрядов, мифологии, что позволяет нам считать синтоистские рисоводческие обряды одним из определяющих факторов развития этнической культуры.

В I тыс. до н. э. заливное рисоводство распространяется на японские острова¹, что повлекло за собой серьезные экономические и культурные последствия. Начинают складываться земледельческие сообщества, каждое из которых имело свои специфические рисоводческие обряды.

В одном из письменных памятников Японии «Кодзики» отражены различные варианты путей становления земледелия: по одной из легенд, сельскохозяйственное производство связывается с «девой-богиней великой пищи» О-гэцу-химе, из тела которой произошли растения, употребляющиеся в пищу; другая легенда гласит, что рис принес журавль; также считалось, что рис был доставлен в Японию божеством Инари из далеких стран², мы видим, что в большинстве случаев в мифологических сюжетах зафиксирован тот факт, что рисоводство было занесено в Японию из других стран, и ему приписывалось божественное происхождение.

Отечественные ученые подчеркивают, что рисоводство сыграло особую роль в мифотворчестве земледельческих народов Азии³. Семантика риса чрезвычайно обширна: он символизировал сакральную пищу, изобилие, бессмертие, плодородие и божественное покровительство⁴. Мифологический комплекс, проникший в Японию вместе с рисоводством, связанный с семиотическими качествами рисового зерна, ассимилировался в местных культах, что привело к появлению новой системы верований – синто. Для синтоизма характерны: вера в богов (ками), соблюдение определенных обычаев и праведная жизнь, достигаемая через поклонение ками и слияния с ними⁵.

Ключевым в религиозной земледельческой системе синто является образ Богини-Матери, известной также под именем Мать риса или Дух риса. Верховным божеством (ками) японского синтоистского пантеона является покровительница и изобретательница земледелия Амаэрасу, которая воплотила в себе образ Богини-матери⁶.

Семиотические свойства рисового зерна обусловили крайне почтительное отношение к рису в Японии. А. А. Гневашева в статье, посвященной изучению японских рисоводческих ритуалов, ссылается на японского ученого Янагита Кунио, который утверждал, что каждое зернышко риса имеет душу, требующую исполнения особых ритуалов⁷. Так, например, во избежание утраты души риса, молотба зерен производилась бережно и непосредственно перед употреблением. В «Древних Фудоки», одном из древнейших письменных памятников Японии, содержится рассказ, повествующий о неуважительном отношении к рисовому хлебу, в следствие которого погиб урожай: «Рисовые лепешки моти служат символом благосостояния; так как бог счастья покинул <эти поля>, то они и захирели»⁸.

Данный сюжет показывает нам, что небрежное отношение к божественной пище, каковой считался рис, было непростительно, даже остатки риса запрещалось выбрасывать. Примечательно, что и на Западе отношение к зерну и хлебу было столь же почтительным.

Мы также можем обнаружить непосредственную связь семиотики рисоводческих ритуалов с системой японской императорской власти. Император считается потомком Аматэрасу, и является верховным жрецом синтоизма. Земледельческие ритуалы, которые проводятся императором лично, закрепляют за ним статус божественного правителя. Рисовое зерно, будучи даром Аматэрасу, воспринимается как символ данной божественной связи. Помимо этого, с рисоводческим ритуалом в Японии связан обряд передачи императорской власти. Гневашева А. А. выделяет четыре этапа данной процедуры, включающие обряд «омоложения души», подношение риса богам, совместную трапезу божеств и императора и празднование, проводимое императором: «Это митамасидзумэ – так называемое „омоложение души“ (либо усмирение души), синсэн (или кесэн) – предложение нового урожая риса новым императором ками (Аматэрасу и другим божествам плодородия), наорай – совместная трапеза между императором и божествами; утагэ, трапеза среди людей, обозначающая празднование, которое проводится императором»⁹. Этот обряд (ритуал урожая) имел важнейшее значение в отношении императора, его души и властных полномочий. Единство религиозного обряда и системы государственного управления, сложившееся с древности, питало культ императора в течении всей японской истории. Ритуальное общение Императора с ками (богами), осуществляющееся с помощью рисоводческих обрядов, составляет основу синто вплоть до сегодняшнего дня.

Не менее важную роль рисоводческие ритуалы играли и в народной культуре японцев. На основе ритуала и канонических систем формировалось ритуализированное искусство, что наиболее ярко проявилось в театре Востока. Синтоистский рисоводческий ритуал стал источником и формирующим началом одного из направлений традиционного японского театрального искусства¹⁰. Сельскохозяйственные обряды, возникшие с введением рисоводства, представляли собой так называемые «таасоби» (полевые игры), целью которых было очищение поля от злых духов и обеспечение, тем самым, хорошего урожая¹¹. С течением времени, эти ритуальные действия развились в профессиональное театральное представление, получившее название дэнгаку («сельские игры»¹²). Средневековое японское представление дэнгаку повествует о борьбе между силами добра и зла за контроль над рисовыми полями. По сути, дэнгаку представляет собой «художественное осмысление сельскохозяйственных обрядов в танцевально-песенной форме (дэнгаку-мацури)»¹³. Искусство дэнгаку было тесно связано с религиозными ритуальными практиками сева или сбора урожая, рисоводческий ритуал плавно перетекал в формы художественной культуры, формируя традиционный вид искусства, не утратившего своей актуальности в наше время¹⁴.

Рисовое зерно, возведенное в ранг божественной сакральной пищи, получило статус универсального религиозного и культурного символа, который подчеркивал религиозную легитимность власти императора. Отражение семантики рисового зерна и связанного с ней мифологическо-ритуального комплекса обнаруживается в формах народного художественного творчества и других сферах японской культуры.

Примечания

¹ Гневашева А. А. Синтоистский рисоводческий ритуал в системе японской этнической культуры. URL: <http://cyberleninka.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

² Макарьян С. Б., Молодякова Э. В. Праздники в Японии: обычаи, обряды, социальные функции. М.: Наука, 1990. С. 57.

³ Левин М. Г., Чебоксаров Н. Н. Хозяйственно-культурные типы и историко-этнографические области // Совет. этнография. 1955. № 4. С. 3–17.

⁴ Рис // Энциклопедия символики и геральдики. URL: <http://symbolarium.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁵ Оно С., Вудард У. Синтоизм: древняя религия Японии. М.: София, 2007. С. 16.

⁶ Токарев С. А. Мифы народов мира: энциклопедия. М.: Совет. энцикл., 1980. С. 54.

⁷ Гневашева А. А. Указ. соч.

⁸ Древние фудоки: Хитати, Харима, Бунго, Хидзэн / пер., предисл., коммент. К. А. Попова. М.: Наука, 1969. С. 126.

⁹ Гневашева А. А. Указ. соч.

¹⁰ Гневашева А. А. Традиционные земледельческие представления японцев дэнгаку: к вопросу классификации феномена. URL: <http://nsu.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

¹¹ Анарина Н. Г. История японского театра: древность и средневековье: сквозь века в XXI столетие. М.: Наталис 2008. С. 121.

¹² Там же. С. 122.

¹³ Гневашева А. А. Указ. соч.

¹⁴ Там же.

Ана Голиянин

Развитие этноцентристских представлений концепциях европейских мыслителей

Рассмотрены источники формирования этноцентрических представлений в концепциях европейских мыслителей. Статья нацелена на раскрытие основных понятий, функций и законов этноцентризма в пределах европейской культурологии. Данный материал адресован специалистам направления в области культурологии, социологии, политологии, а также ученым интересующимся проблемами современной антропологии и психологии.

Ключевые слова: этноцентризм, культура, культурология, внутригрупповые отношения, межгрупповые отношения, национализм, цивилизация, Европа, европейский, народ

Ana Golijanin

Development of ethnocentric representations in concepts of European thinkers

In this article, the sources of the formation of ethnocentric representations are considered in the concepts of European thinkers. The article is aimed at revealing the basic concepts, functions and laws of ethnocentrism within European cultural studies. This material is addressed to experts in the field of cultural studies, sociology, political science, as well as scientists interested in the problems of modern anthropology and psychology.

Keywords: ethnocentrism, culture, culturology, intragroup relations, intergroup relations, nationalism, civilization, Europe, European, nation

Этноцентризм является одним из фундаментальных понятий в психологии и социальных науках. Кроме того, упомянутое понятие рассматривается и в рамках исследования культурологии и рассматривается как явление, которое помогает ответить на вопросы о состоянии этноса и его отношениях с другими культурными сообществами. Хотя этот термин существует только с начала XX в., чувства и убеждения, которые он описывает, несомненно, являются старыми как человечество. В разной степени индивидуумы часто обладают естественным желанием общаться с теми, кого они находят сходными себе и держаться подальше от тех, кто от них отличается. Знакомые условия и люди уменьшают стресс и делают повседневную жизнь проще и удобнее. В любом обществе существуют много разных культурных различий, обладающих различной важностью – например, языка или религии, которые их отделяет от других культурных сообществ.

При определении понятия этноцентризм возникает много неясностей и проблем при рассмотрении его природы. Отсутствие концептуальной ясности, несоответствия попеременного использования различных концепции в попытке характеризовать природу этого понятия – на сегодняшний момент нет единого мнения о том, что такое этноцентризм. Но многие ученые пытаются использовать упомянутое понятие, чтобы объяснить явления, происходящая в одном народе.

Целью нашей работы является осветить выявить и рассмотреть природу понятия этноцентризма в представлениях европейских мыслителей.

Существует общепринятое мнение о том, что впервые явление этноцентризма было описано американским антропологом У. Самнером. Но, сербский исследователь Б. Бизумич в одной из своих работ отмечает, что первое использование термина «этноцентризм» было сделано польским социологом Людвигом Гумпловичем и впервые обнаружилось в одной из статей на немецком языке, написанной в конце XIX в. Б. Бизумич подтверждает, что обзор классических источников позволяет утверждать, что, вероятно, Гумплович впервые выдвинул концепцию этноцентризма в печати. «Фактически, есть по крайней мере восемь из его публикаций (пять книг и статья, написанная на немецком языке, и одна книга и статья, написанные на польском языке), в которых использовали концепцию до выхода книги Самнера 1906 г.»¹. Утверждая, что Гумплович был цитирован Самнером, Б. Бизумич подчеркивает, что концепция Гумпловича действительно влияла на его работу. Но Самнер, однако, никогда явно не признавал использование Гумпловичем этого термина. Именно Гумплович в своих трудах отметил множество примеров этноцентризма. Он указал на этноцентризм среди древних Греков, которые считали, что все остальные группы являются варварами. Он также

видел представление этноцентризма в размышлениях Гегеля о том, что немцы представляют объективный дух и поэтому могут рассматриваться как богоподобные. Также, Гумплович указал на этноцентризм среди Французов, которые считали себя более цивилизованными, чем другие группы, пока Китайцы, считали свою страну центром мира. Среди Евреев находилось мнение о том, что они люди избранные Богом. Бизумич в дальнейшем отмечает, что Гумплович писал о многих этнических группах, имеющих этноцентрические религиозные мифы, которые предполагают, что первая человеческая пара возникла на пространстве их собственной этнической группе².

Но, не особенно важно, придумал ли это понятие Самнер, Гумплович или какой-либо более ранний ученый. Самнер остается ученым, который популяризировал концепцию этноцентризма в академической литературе. Именно его особое понимание этноцентризма стало основой в рамках социологии для определения концепции этого понятия на последующие сто лет. Самнер продвигал и популяризировал концепцию; он предоставил краткое и четкое обращение к этноцентризму. «Без его влияния этноцентризм, возможно, никогда не стал бы фундаментальной социально-научной концепцией»³.

В своих работах Самнер определяет этноцентризм как комплекс взглядов, согласно которым одна группа воспринимается как центр мироздания («center of everything»), а другие группы оцениваются относительно нее, что оказывает чаще всего негативное влияние на межгрупповые отношения. Тем самым, под воздействием этноцентризма появляется отчуждение и враждебность в межгрупповых отношениях⁴. Этноцентризм – как его определил Самнер – состоит из двух основных компонентов: из внутригрупповых отношений, которые, как ожидается, будут положительными, и отношений вне групп, которые, как ожидают, будут отрицательными. Именно в этом значении понятие этноцентризма использовалось в антропологии и социологии достаточно длительное время. Однако упомянутое понимание понятия и природы этноцентризма не является единственным. Между прочим, хотя определение Самнера чрезвычайно влияло на поколения ученых, некоторые из них призывали к опровержению такой концепции.

Наиболее последовательными сторонниками нового антисамнерского понимания этноцентризма были ученые Борис Бизумич и Джон Дакитт. В совместной статье, опубликованной в 2012 г., они производят переосмысление концепции этноцентризма. Этноцентризм следует рассматривать как сильное чувство самооценности и эгоцентричности этнических групп, которое состоит из межгрупповых отношений (предпочтение, превосходство, чистота и эксплуататорская деятельность) и внутригрупповых отношений (преданность и сплоченность группы)⁵. Межгрупповые отношения предполагают, что собственная группа важнее других групп, а внутригрупповые – предполагают, что сама группа важнее отдельных ее членов. Этноцентризм – это отличное понятие от вне-групповой негативности (например – предрассудков или ксенофобии), и как они утверждают, эта идея имеет основание как в теоретической, так и эмпирической действительности⁶. В своей экспериментальной работе Бизумич и Дакитт также показали, что позитивное отношение к своей группе и негативность к другим группам эмпирически различны⁷.

На пространстве Балкан, военные конфликты и их последствия в начале 1990-х гг. показали Европе какой разрушительный и бесчеловечный потенциал существует в экстремальном варианте этноцентризма. Стремление к независимости этнических однородных групп в бывшей Югославии вызвало ряд драматических событий. Именно на фоне все еще продолжающегося балканского кризиса концепция этноцентризма получила самую высокую актуальность. Несколько балканских мыслители попытались разработать это понятие по отношению к упомянутому пространству и каким-то образом объяснить социальные и политические тенденции в этой области.

Так одним из наиболее активных балканских исследователей в этой области является хорватский ученый Златко Шрам, работающий при Институте миграции и этнических исследований в Загребе. В одной из своих работ Шрам дает категоризацию существующего понимания этноцентризма ведущих мыслителей⁸. Он выделяет группу мыслителей, которые этноцентризм часто связывают с предпочтением членов своей группы, что предполагает наличие враждебности, негативное отношение и предубеждение против членов другой группы – Теодор Адорно, 1950; Чанг и Риттер, 1976; Рубин и Уиллис, 2002; Ле Вин и Кэмпбелл, 1972; Браун, 2004. Вторая группа включает в себя мыслителей, в чьих представлениях преобладает мнение, что предпочтение членов своей собственной группы не обязательно порождает национальную исключительность и закрытость, будь то в качестве предрасположенности или реального поведения в межэтническом социальном взаимодействии – Брюэр и Браун, 1998; Браун, 2006; Турнер, 1978. Он сам считает, что можно выразить сильную национальную аффективную привязанность и необходимость гомогенизации, но это не обязательно выражает национальную исключительность⁹.

Хорватский ученый Иван Шибер (1998) в своей работе определяет этноцентризм как систему отношений, которая основана на превосходстве своей социальной группы и ее ценностях, по сравнению с другими, а происходит из группового центризма, т. е. из необходимости индивидуализации идентификации¹⁰. С другой страны, хорватский ученый Звонаревич¹¹ говорит о этноцентрическом синдроме, который состоит из четырех взаимосвязанных и обусловленных характеристик: неполноценность, грандомания, преследование и агрессия. Шибер концептуально отличает этноцентризм от национализма. Национализм определяют как политическую структурированную и задуманную систему отношений и относится к нему, прежде всего, как политическому явлению¹². Для Звонаревича эти концептуальные различия практически не существуют. Идеологическое контаминация социально-психологической интерпретации и концептуализации национальных и межнациональных отношений Звонаревича лучше всего проявляется в качестве резкого различия национализма и патриотизма. По его мнению национализм испорчен, отравленный плод этноцентризма, а патриотизм является нравственным, необходимым и полезным ответвлением этноцентризма. Патриотизм, он говорит, не имеет ценностных элементов и не имеет национальной ненависти, а националистов называет недобросовестными политическим гангстерам. Часто национализм, или по сути этноцентризм, представляли оппозиционными интернационализму¹³.

Один из наиболее известных немецких исследователей в области исторического сознания и исторической культуры, Й. Рюзен этноцентризм рассматривает в первую очередь как негативное явление и пытается найти способ его преодоления. По его мнению, самым простым примером этноцентрической концепции исторической идентичности является «различие между цивилизацией и варварством. Это различие использовалось во всем мире: люди исторически выступают за цивилизацию и ее достижения, в то время как чуждость других – это отклонение от этих стандартов»¹⁴. Немецкий ученый в своей работе подчеркивает постоянную трансформацию этноцентризма и указывает на три наиболее явных элемента этноцентризма в историческом мышлении: 1) асимметричное распределение положительных и отрицательных значений в разные сферы в отношении себя и чуждости других; 2) телеологическая непрерывность идентичности; 3) моноцентрическая пространственная организация собственной формы жизни в ее временной перспективе¹⁵. Первый элемент он иллюстрирует рисунком одиннадцатилетнего ученика, представляющего его протестантскую идентичность как резко отличающуюся от ирландской. Он приводит пример из повседневной жизни, который исходит из контекста ирландско-британской борьбы в Северной Ирландии. Преодоление этноцентризма видится Й. Рюзену на основе универсальных общечеловеческих ценностей и понятия «человечество». «Я думаю, что решение будет принцип человечества, который включает ценность равенства и может привести к общему правилу взаимного признания различий. Каждая культура и традиция должна рассмотреть вопрос о том, способствовала ли она действительности этого правила и насколько, и может ли вдохновение актуальных дискурсов профессиональных историков в области межкультурной коммуникации быть одним из потенциалов традиции»¹⁶. Он отмечает, что Европа должна быть осознана как пространство коммуникации культуры и межкультурного сравнения.

Исследователь А. Линченко выступает против подхода Й. Рюзена, и в своей работе этноцентризм трактует как «объективное, универсальное свойство этнического сознания оценивать культуру других этносов, мир, историю сквозь призму ценностей собственной этнической группы, скрепляющее группу и потому изначально не приводящее к отрицательным последствиям»¹⁷. Ученый подчеркивает необходимость отличия этноцентризма от национализма и отмечает, что этноцентризм не только не обязательно негативен отношению к другим этническим группам, но может быть даже дружелюбным при отношении к другим этносам и культурам¹⁸. В дальнейшем Линченко в своей работе делает типологизацию этноцентризма, за основу которой взяла степень его проявления. Самым «мягким» видом этноцентризма она называет гибкий этноцентризм, который в себе предполагает «терпимое отношение к этническим различиям». Второй вид – межэтническое сравнение, при котором представители этноса приписывают себе только позитивные качества, а членам иных этнических групп – исключительно негативные. Третьим, отрицательным видом этноцентризма является воинственный этноцентризм. Он проявляется в ненависти, недоверии, страхе и обвинении других групп за проблемы собственной этнической группы. Как крайнюю форму воинствующего этноцентризма Линченко отмечает делегитимизацию – «рассмотрение этнической группы или групп в качестве сверхнегативных социальных категорий, исключаемых из реальности приемлемых норм и ценностей»¹⁹.

Рассмотрим некоторые из основных пониманий характера понятия этноцентризма европейских мыслителей, обращение которых к этой концепции во время влияния этноцентризма на опре-

деленные группы людей в европейских странах, в основном, развивалось в ракурсе культурных взаимодействий. Это, по отношению к понятию этноцентризма порождало разные мнения, разные точки зрения, различно «окрашенные» и определенные. В основном представление одного ученого зависело от культуры и традиций страны, к которой он принадлежал. Соответственно, формируются различные мнения относительно природы указанного понятия и различные группы, которые крепко цепляются за их концепции. Историческим потоком развития научной мысли некоторые формулы были укреплены. Сегодня понятие этноцентризма в области Европы часто подвергается разным мистификациям, редко остается в рамках своего первоначального значения; часто пересекается с терминами национализма или фашизма, и критикуется неоправданно резким тоном.

С нашей точки зрения, этноцентризм это явление, которое определяет, укрепляет и удерживает в рамках одного народа их традиции духовных ценности. Отрицательная сторона этноцентризма проявляется не там, местах, где мы входим в конфликт с другими группами людей и тем самым их «отбрасываем», но вследствие несоблюдения собственной коллективной сущности и ряда ценностей, ставших архетипами, символами – идентичности. В связи с чем происходит неузнаваемость другого (через себя). Только зная свой культурный код, мы касаемся точки сознания, где все группы появляются в одном и том же качестве (точки, которые встречаются в центре). Логично то, что этноцентризм – естественно – переходит в культурный релятивизм. Следственно тому, формируются межкультурные отношения с обменом природными и духовным благами. Только в этом случае этноцентризм представляет большое значение и проявления его природы в одном народе и одной стране.

Примечания

¹ Bizumic B. Who coined the concept of ethnocentrism?: a brief report // *Journal of social and political psychology*. 2014. Vol. 2, № 1. P. 4. URL: <http://citeseerx.ist.psu.edu> (дата обращения: 01. 12. 2017). Здесь и далее перевод автора статьи.

² Ibid. P. 6.

³ Ibid. P. 8.

⁴ Sumner W. G. *Folkways a study of the sociological importance of usages, manners, customs, mores and morals*. Boston: The Athenæum Press, 1902. P. 17.

⁵ Bizumic B., Duckitt J. What is and is not ethnocentrism?: a conceptual analysis and political implications // *Political psychology*. 2012. Vol. 33, № 6, Dec. P. 887–909. URL: <http://jstor.org> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁶ Ibid. P. 809.

⁷ Bizumic B., Duckitt J., Popadic D., Dru V., Krauss S. A cross-cultural investigation into a reconceptualization of ethnocentrism // *European journal of social psychology*. 2009. Vol. 39. P. 871–899.

⁸ Šram Z. Etnocentrizam, percepcijaprijetnje i hrvatskinacionalnoidentitet. 2002. C. 113. URL: <http://hrcak.srce.hr> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁹ Šram Z. Dimenzije etnocentrizma i nacionalna pripadnost // *Društvena istraživanja*. 2002. Vol. 11, № 1. C. 2. URL: <http://hrcak.srce.hr> (дата обращения: 01. 12. 2017).

¹⁰ Šiber I. Osnove političke psihologije // *Politička kultura*. 1998. C. 23. URL: <https://scribd.com> (дата обращения: 01. 12. 2017).

¹¹ Zvonarević M. *Socijalna psihologija*. Zagreb: Školska knjiga, 1989. C. 55. URL: <https://scribd.com> (дата обращения: 01. 12. 2017).

¹² Šiber I. Op. cit. C. 50.

¹³ Zvonarević M. Op. cit. C. 89.

¹⁴ Rüsen J. How to overcome ethnocentrism: approaches to a culture of recognition by history in the twenty-first century // *History and Theory*. 2004. Iss. 43, Dec. C. 62. URL: <http://eastasia.ntu.edu.tw> (дата обращения: 01. 12. 2017).

¹⁵ Ibid. C. 66.

¹⁶ Ibid. C. 72.

¹⁷ Линченко А. А., Ковригин В. В. Этноцентризм и историческое сознание молодежи в современном мире: монография. Воронеж: Воронеж. гос. пед. ун-т, 2014. С. 40.

¹⁸ Там же. С. 37.

¹⁹ Там же. С. 45.

А. А. Панцырная

Художественный образ женщины в живописи Франции XVIII в.

На рубеже XVII–XVIII вв., времени конца царствования Людовика XIV – короля-солнце, французское изобразительное искусство также переживает переходный период. Это переход от классицизма к камерному и интимному искусству рококо, которое взамен классических философских аллегорий и торжественного величия классического искусства предлагает внешнюю декоративность и изящество. В этот период в культуре на первый план выходит женщина.

Ключевые слова: женщина, гендер, культура, искусство, XVIII в., живопись, рококо

Angelina A. Pantsyrnaya

Artistic image of woman in fine art of France in 18th century

At the turn of the 17–18th centuries, the time of the end of the reign of Louis XIV – King the Sun, French fine art is also experiencing a transition period. This is the transition from classicism to the chamber and intimate art of Rococo style, which, in return for classical philosophical allegories and solemn grandeur of classical art, offers exterior decorativeness and elegance. During this period, a woman enters the forefront of culture.

Keywords: woman, gender, culture, art, 18th century, painting, rococo

На рубеже XVII–XVIII в., времени конца царствования Людовика XIV – короля-солнце, французское изобразительное искусство также переживает переходный период. Это переход от классицизма к камерному и интимному искусству рококо, которое взамен классических философских аллегорий и торжественного величия классического искусства предлагает внешнюю декоративность и изящество. В этот период в культуре на первый план выходит женщина.

Женский образ во французской живописи XVIII в. довольно многогранен – это и бездумно наслаждающиеся жизнью молодые красавицы, и пасторальные пастушки, труд которых проходит на лоне природы и сами они похожи на тех красивых овец, которых они пасут. Это и трудолюбивые женщины Шардена, жизнь которых, наоборот, наполнена заботами и домашними хлопотами, это и изображения особ королевского двора и юных мечтательных никому не известных красавиц. Такая многогранность и разнообразие женского образа обусловлена не простым в истории Франции временем. Это время уходящей эпохи королевского двора и его неприкосновенности, время прихода нового взгляда – взгляда просвещенного человека и прощания с ренессансным сознанием, время зарождения реалистического взгляда на окружающий мир и его явлений, а также время переворотов и революций. Женский образ в начале XVIII в., прежде всего, развивается в придворной среде – писать простолюдинов еще непринято. Среди характерных портретов можно назвать полотно кисти того же Пьера Миньяра «Портрет герцогини де Лавальер», которая была фавориткой короля. Художник изображает ее, еще следуя классической традиции, в костюме греческой богини Флоры. Впрочем, это и неудивительно – классические героини античности еще в полном «вооружении» присутствуют в костюмированных «каруселях» – праздниках при Версальском дворе.

Стилю рококо в живописи, как одной из последних стадий развития барокко, свойственны такие признаки как большая загруженность композиций декоративными деталями, грациозный орнаментальный ритм. А поскольку происхождение самого слова «рококо» переводится как декоративная раковина, ракушки, рокайль, то элементы изгиба раковины часто присутствуют и в живописи. Так и при создании образа Флоры в «Портрете герцогини де Лавальер» ее широкий капюшон напоминает огромную раковину, обрамляющую ее голову. Хотя женщина и изображена в костюме, напоминающем античное одеяние, это все-таки платье, изысканно драпированное. О том, что это Флора, напоминают пышные розы в обеих руках – правой рукой женщина рассыпает их. В этом портрете мы можем наглядно наблюдать, как черты классицизма уступают место изысканному и камерному рококо. Так, если поза герцогини еще по-классически торжественна, лицо ее уже не имеет той отстраненной торжественности и величавости, свойственной античным божествам. Это лицо не богини, а женщины с ее женственной загадочной усмешкой. Об усиливающейся декоративности в общей направленности живописи свидетельствует и овальная форма портрета. Также французского мастера начала XVIII в. отличает темпераментность и изысканность цветовых соотношений алого и серебристо-белого цветов, артистизм свободного мазка – этот смелый мазок хорошо просматривается в драпировках и складках платья.

В период стиля рококо значительно падает популярность исторической и мифологической картины, а религиозные сюжеты проникаются светским изяществом. Это игривость, развлекательность сюжета, прихотливое изящество. Передачи жизни природы, взаимоотношений персонажей, их непостоянства, кокетства потребовала также и усложнений пространственно-композиционных решений, и усложнению колорита. Живопись нового стиля расцветает при дворе, а, как известно, двор не обходится без парадного портрета. Одним из придворных живописцев был Франсуа де Труа, творивший на рубеже веков. Его «Портрет Аделаиды Савойской» изображает юную супругу внука короля, герцога бургундского, будущую мать Людовика XV. Этот портрет несет в себе все черты французской парадной придворной живописи: это напряженность позы девушки – стати, принцессе Аделаиде всего 12 лет на портрете, презентативная композиция полотна, декоративность платья и драпировок, неестественно застывшая улыбка, грациозная, но театрално поставленная поза чуть изогнувшегося тела. Это не портрет индивидуальности, не передача характера девушки и психологического ее состояния, хотя девочка за свой живой характер и доброе сердце была любимицей всего двора – это так называемый социальный портрет, который, прежде всего, обозначает общественное положение персонажа, т. е. портрет придворной дамы. Полотно еще не относится к XVIII в. – это 1697 г. Но он несет в себе признаки стиля рококо. В парадном портрете начала XVIII в. были два значительных художника – это Иасент Риго и Никола де Ларжильер. Иасент (или Гиацинт) Риго прославился более мужскими портретами, тогда как женские изображения получались у него не очень удачными. Рассмотрим подробнее картину Ларжильера «Женский портрет», датируемый 1710 г. Теперь женский портрет, даже и придворный, приобретает чарующую естественность, непринужденность позы, игривый наклон милой живописно причесанной головки. Яркой особенностью можно назвать румянец, который теперь не носит характера подкрашенных скул, а естественным образом покрывает щеки, задевая и крылья носа. Больше естественной живости и в колорите женского лица – это лицо, не покрытое восковой бледностью, но напротив, девушка или женщина явно проводят много времени на свежем воздухе и лицо ее более наполнено жизнью. «Женский портрет» Ларжильера – это портрет довольно своим существованием девушки, полной жизни и внутренней энергии. О том, что это придворный портрет свидетельствуют складки богатой одежды, но акцент не поставлен на ее принадлежности к знати – красивая одежда рассматривается лишь как необходимый аксессуар для обрамления красоты и живости женского портрета. Портретов Ларжильера – это улыбающиеся дамы в нежными порумяненными лицами, напудренными париками с кокетливыми локонами и кокетливыми позами. Живопись его содержит сочные краски, а живой мазок передает фактуру бархата, шелка, кружев, игру света на сгибах жесткой парчи.

Парадные портреты относятся к культуре галантного века, века напудренных париков, изящных нарядов и изысканных и манерных поз. Ярким представителем изображения жанровых сцен в живописи французского рококо был Антуан Ватто, который испытал на себе глубокое влияние Питера Пауля Рубенса. Его жанровые сцены проникнуты театральной игрой персонажей, даже если они находятся на лоне природы, выразительностью поз и жестов героев. В отличие от парадного придворного портрета его полотна изображают жизнь во всех ее проявлениях – любовь, интрига, характерные сценки. Его живопись легка и свободна, очень живо передает настроение и эмоциональный посыл¹. Он часто изображает актеров и актрис французской комедии. Таковы его работы «Актеры французской комедии» и «Арлекин и Коломбина». В последней названной картине актеры помещены в изящный пейзаж. На первом плане Арлекин в вальяжной позе склонился к Коломбине и что-то нашептывает ей. Девушка в золотистом платье недоверчиво отшатнулась, прижав руки к груди, она хотя и прислушивается к словам Арлекина в маске, но все ее тело отстраняется от него. Фигура наполнена естественным движением, душевный порыв проявлен в каждом движении. Расположенная над ними статуя сатира как будто посмеивается над интригой и бедной девушкой, ведь Арлекин явно нескромен в своих излияниях. Такая естественность является откликом в живописи Ватто на веяния новых настроений во французском обществе – пришла эпоха Просвещения, которая диктует новый взгляд на человека. В нравственном идеале «естественного человека» Ж.-Ж. Руссо в его природном проявлении рождалось новое самосознание личности. И если театрализация галантного века становилась пережитком прошлого, то Просвещение устремило взгляд человека в будущее. Тем не менее, эти две эпохи во французском изобразительном искусстве существуют как бы параллельно, являя собой ностальгию по уходящему веку парадной дворцовой жизни с ее отточенной формой поведения и «революцию ума и сердца», когда на первый план выходит изображение человека в его реальной жизни, с его переживаниями и чувствами. Жизнь – это короткий миг между расцветом и угасанием, будущим и прошлым. В литературе и искусстве особое значение приобрело чувство уходящего времени, ощущение зыбкости и неустойчивости настоящего момента. Воспоминание и мечта, мир человеческой души, ее мимолетных настроений и фантазий становятся для живописи, театра и музыки более реальными ценностями, чем сама действительность.

Эта философия мировоззрения человека XVIII в. ярко проявилась в живописи Ватто. Его женские образы молоды и грациозны, они улыбаются и грустят, капризничают и устремляются к возлюбленному как весенние цветы в изящных нарядах, их движения наполнены живостью и грацией юного тела. Но молодость их мимолетна, нужно срывать цветы жизни сейчас, пока есть цветение весны и лета.

А вот другая композиция Антуана Ватто – «Капризница». Девушка в черном шелковом платье сидит в напряженной позе на каменной плите. Открытый спокойный и умиротворенный пейзаж не перебивает всей интриги произведения. Девушке за ее спиной что-то говорит ее воздыхатель в широком малиновом берете. Заметно, что мужчина пытается увидеть лицо капризницы, но она отворачивается всем телом, хотя ее изящная головка все же повернута к нему. Лицо красавицы хотя и надменно, а губки надуты, но она явно испытывает интерес к собеседнику, и вот-вот повернется к нему совсем. Вся композиция как бы смещена в левую часть полотна, что способствует созерцанию пейзажа и живописно оформленного неба. Несмотря на напряженную позу, девушка очень изящна и естественна в проявлении своих эмоций.

Талант Антуана Ватто проявился настолько ярко, что его ученики не смогли превзойти его в изображении жанровых галантных сцен. Пожалуй, единственным достойным его таланта его последователем можно считать Жан-Батиста Франсуа Патера (1659–1736). Он придает большое значение сценам ухаживания. Вот одна из его композиций, изображающая девушку на качелях, в окружении кавалеров. В картине изображены еще фигуры – это девушки. Принимающие ухаживания своих воздыхателей, но они жеманный и изображают испуг от слишком настойчивых объятий. Та девушка, которая парит на воздушных качелях, играет с двумя ухажерами – к одному из них она в этот миг благосклонно повернулась и грациозно склоняясь, улыбается легкой и светлой улыбкой. Все ее существование отдает дань молодости и любовным играм, она как светящийся на солнце мотылек или причудливый цветок, порхает, качели несут ее то к одному воздыхателю, то к другому, и она наслаждается этой игрой.

Предназначенные для украшения небольших гостиных и будуаров, картины «галантного жанра» отличаются небольшим форматом и декоративностью живописи². Главной темой жанровой камерной живописи становится праздник любви – чувства, в котором литература и искусство XVIII в. открывают тончайшую гамму душевных движений, кокетства и искренности, грусти и радости и, конечно, главенствующую роль в ней играет переменчивый и ветреный образ красивой молодой женщины.

Первая половина XVIII в. во французской живописи обозначена также и творчеством первого живописца короля Людовика XV Франсуа Буше (1703–1770). Он написал множество женских портретов, был также мастером в изображении мифологических пасторальных сюжетов, но наибольшим изяществом наполнены его жанровые сцены. Рассмотрим одно из его характерных полотен – «Любовное письмо». На картине в изящно выстроенной пейзажной пасторальной композиции изображены две девушки-пастушки. Одной из них белый голубь принес любовное письмо. Девушка держит его, но читать не торопится, жеманно склонив румяное лицо, она слушает подругу, которая ласкает голубя. Ее лицо наполнено внутренним удовлетворением, она уверена в своей женской привлекательности, и, конечно, она знает, какие признания скрывает это письмо. Вся ее фигурка, словно выточенная из слоновой кости, наполнена девичьей грацией и беззаботностью существования на лоне природы³. Или другое полотно Франсуа Буше – «Модистка», в котором модница модистка предлагает девушке знатного рода различные ленты и кружева. Неискушенная в вопросах моды юная девушка с сомнением смотрит на предлагаемые модные вещицы, ее поза выражает неуверенность, руки ее опущены на колени, она вся воплощение сомнения и внутреннего противоречия. А модистка – тоже молодая женщина, напротив, предлагая товар, пристально вглядывается в лицо девушки, стараясь уловить в нем то нить, которую она примет за начало своего убеждения. Лица женщин напудрены и нарумянены по моде того времени, но они без париков, что свидетельствует о проникающей в высшие и средние слои общества склонности к естественности облика. Фигуры девушек помещены в интерьер женского будуара, а серо-жемчужный колорит их фигур и одеяний контрастирует с теплой гаммой интерьера. Психологизм сюжета построен на контрасте эмоций – неуверенности девушки и, напротив, уверенной в своем искусстве убеждения модистки.

В искусстве Жана Оноре Фрагонара (1732–1806) органически соединились самые существенные и, казалось бы, несовместимые традиции его учителей и непосредственных предшественников – лидера искусства рококо Франсуа Буше и основоположника реалистической и демократической линии в искусстве Франции XVIII в. Жан-Батиста Шардена. Он был поочередно учеником, как Шардена, так и Буше, и если в первой половине своего творчества он обращается к сюжетам аллегории, ренессанса, то во второй половине Фрагонар прекращает писать исторические и мифологические сюжеты и обращается к интимным сценам и пасторали. Его самым знаменитым полотном, наиболее ярко представляющим одну из граней его творчества, является полотно «Качели». Сюжет его явно перекликается с похожим сюжетом Жан-Батиста Франсуа Патера, но здесь интрига доведена до своей наивысшей точки. Девушка, вся залитая солнечным светом, проникающим сквозь листву деревьев, парит на качелях, высоко взлетая

над своим возлежащим в розовом кусте кавалером. Он очарован зрелищем вздымающихся юбок юной прелестницы, она же, поддразнивая его, показывает свои стройные ножки. Любовный сюжет здесь совершенно обнажен, мимолетность и легкость отношений говорит о высшем наслаждении жизнью. Жанровые сцены совсем не подразумевали портретного сходства героев – это были собирательные образы молодости и любви, грации и красоты⁴.

Совершенно другие образы Франции представляют нам другие два художника – Жан-Батист Симеон Шарден (1699–1779), Жан-Батист Грез (1725–1805). Это уже не манерно-грациозная Франция пасторалей и любовных сценок, а жизнь среднего и третьего сословия, часто пребывающего в условиях бедности. Шардену совершенно чужда виртуозность и фривольность сюжетов, а также их декоративная направленность служить украшением изысканного интерьера. Целью своего искусства он считал правду жизни, ее сокровенную красоту и поэзию он находил в среде третьего сословия, своей принадлежностью к которому гордился даже в те годы, когда стал признанным мастером и членом Академии художеств. Женские образы Шардена всегда представляют женщину в труде и повседневных заботах, а ее проявления любви неотрывно связаны с домашним очагом. Это «Прачка» и «Разносчица», «Учительница», «Рачительная служанка» и «Трудолюбивая мать». Спокойным достоинством занятой своей работой женщины наполнен образ прачки. У ног ее сидит ее маленький сын, занятый выдуванием мыльных пузырей. Мальчик играет с пеной, которая падает из ушата матери, занятой стиркой, и ему спокойно и нескучно рядом с матерью. Лицо молодой женщины одухотворено осознанием необходимости своего труда, дремлющая кошка в углу является как бы символом уюта и покоя. Другой образ – трудолюбивой матери – также наполнен спокойной уверенностью в необходимости и правильности своих действий – конечно, ведь мать приобщает свою маленькую дочь к извечному женскому труду – рукоделию. Тут также присутствует домашнее животное, свернувшаяся у ног хозяйки собака, и это тоже атрибут домашнего уюта и наполненности земного женского существования⁵. Женщины Шардена всегда заняты повседневной работой – служанки, гувернантки, продавщицы и разносчицы, она проводят свои дни в заботах о хлебе насущном и заботах о своих детях, и каждая минута значительна в этой жизни.

Женский образ в полотнах Жан-Батиста Греза имеют другой характер. В основном женский образ проявляется в портрете. И если традиционным подходом к портрету было изображение в облике мифологических персонажей – мужчин в облике Марса или Аполлона, а женщин – в облике Венеры, Флоры или Дианы-охотницы, то его портреты полны характерности и внешнего сходства с моделью. «Девушка в белой накидке» манерно откинула назад голову, чуть повернув ее. Ее большие глаза устремлены на что-то с удивлением и печалью. В картине «Балованное дитя» мать с улыбкой смотрит на проделки своего сына, скармливающего нелюбимое блюдо собаке под столом. Это изображение жизни третьего сословия, молодая женщина одета по-крестьянски, да и интерьер соответствует ее социальному положению. У Греза есть ряд портретов, которые не предполагают портретного сходства – это многочисленные изображения головок девушек, томно склоняющих свои шеи и изображенных в грациозно изогнутых позах. Это «Ариадна» и «Девушка с голубем» – взгляд модели направлен вверх, к фантазии и мечте, она не присутствует в реальном мире. Такой же устремленный в невидимое взгляд мы встречаем в картине «Невинность, увлекаемая любовью». Девушку, окруженную пухлыми амурами, увлекает за руку юный бог Эрос, тогда как ее сестра или подруга пытается удержать ее. Но это невозможно – она уже внутренне парит в облаках – ее взгляд направлен в небеса, к своей любви и мечте⁶. Другой образ, говорящий о некоторой склонности художника к назидательности в сюжетах, это образ благотворительницы в одноименной картине. Молодая женщина с дочерью, явно принадлежащая к среднему благополучному сословию, посещает больного старика и его семью. Она вручает девочке – своей дочери мешочек с подаянием и побуждает ее отдать его старику прямо в руки. Девочка испытывает страх перед бедностью и неприглядностью окружения, но мать настойчиво направляет ее, воспитывая терпимость и сострадание.

Примечания

¹ Антуан Ватто: биография и картины // Музеи мира. 2017. URL: <https://muzei-mira.com> (дата обращения: 01. 12. 2017).

² Майорова Н., Скоков Г. Французская живопись, XVIII в. М.: Белый город, 2014.

³ Французская живопись XVIII в. Рококо // История искусства. 2016–2017. URL: <http://istoriya-iskusstva.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁴ Всеобщая история искусств / ред. Ю. Д. Колпинский, Е. И. Ротенберг и др. М.: Искусство, 1963. Т. 4: Искусство XVII–XVIII вв.

⁵ Жан Батист Шарден. URL: <http://bibliotekar.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁶ Жабцев В. М. Французская живопись. Минск: Харвест, 2008.

Марлен Максуд

Генезис русского романса: XVII – первая половина XIX в.

Русский романс – одна из наиболее характерных культурных форм, в которых проявилась самобытность национальной ментальности. Обращение к историческим ступеням становления жанра романса позволяет более глубоко осознать его художественное своеобразие и место в профессиональной музыкальной культуре России.

Ключевые слова: русский романс, псалмы, канты, российская песня, русская песня

Marilyn Maksoud

Genesis of Russian romance: 17th – first half 19th century

The Russian romance is one of the most characteristic cultural forms in which the originality of the national mentality manifested itself. The appeal to the historical stages of the genre of romance allows us to more deeply understand its artistic originality and place in the professional musical culture of Russia.

Keywords: Russian romance, psalms, kants, Russian song, Rus song

Русский романс – уникальное явление мировой культуры, в нем в музыкально-поэтической, художественно-образной форме воплотилась сокровенная сущность национального мироощущения, «всеотзывчивость, всечеловечность», о которых так проникновенно говорил в своей Пушкинской речи Ф. М. Достоевский. Обретший жанровую характерность в первой половине XIX в., русский романс продолжал полноценно развиваться в последующие периоды, вплоть до сегодняшнего дня. Русский романс является кладезем интонационной выразительности, основанной на сердечной подлинности. Осмысление его генезиса означает постижение одной из глубинных, ключевых опор русской профессиональной музыкальной культуры, ее самобытного лица. Цель данной статьи состоит в рассмотрении основных ступеней становления русского романса, сложившегося в определенный жанр в первой половине XIX.

Романс проник в Россию из Западной Европы в середине XVIII в., но уже к середине XIX столетия стал национально-специфическим жанром¹, музыкально знаменовавшим рождение в России этого периода нового типа личности («русского европейца», по выражению А. А. Григорьева), рождение нового типа культуры. Органическая принадлежность романса музыкальной жизни России нередко порождает яркие поэтические метафоры. Так, например, исследователь М. Петровский, рассуждая на тему «Что есть русский романс?» – пишет: «Вырвать романс из русской культуры можно только с мясом – в опасной близости к сердцу»². Имея в виду тот факт, что «истоки русского романса, – как писал Б. В. Асафьев, – с трудом поддаются изучению»³, проследим основные музыкально-исторические, преемственно сменявшиеся друг друга формы, т. е. выделим ступени его становления. Распространившаяся в России, начиная с XVII в., виршевая поэзия⁴ приобрела характер не столько книжный, сколько песенный. Первоначально она развивалась в форме духовных гимнов, или псалмов, трехголосных песен, исполнявшихся хором без инструментального сопровождения. Среди авторов псалмов XVII в. первенство принадлежит, бесспорно, святителю Дмитрию Ростовскому. В 1680 г. была опубликована «Псалтырь» Симеона Полоцкого, положенная этом же году на музыку блестящим представителем русского хорового барокко Василием Титовым. В XVII в. получают распространение и светские песни на разнообразную тематику. Особое место в генезисе русского романса принадлежит кантам, являющимся связующим звеном между светскими псалмами XVII в. и романсами середины XVIII в. Канты – это бытовые песни светского содержания, сначала, как и псалмы, трехголосные, а затем – одноголосные. От псалмов они отличались четким членением на куплеты, ясностью и отчетливостью ритма, бодрым и энергичным характером. При этом канты исполнялись также без музыкального сопровождения. Активная секуляризация поэзии, вытеснение псалмов кантами началось в Петровскую эпоху. Русский кант расцвел в середине XVIII в., проявившись во всех разновидностях: кантов псалмических, панегирических, приветственных, заздравных, застольных, любовных, пасторальных, шуточных, пародийных. Канты не только пелись, но и тщательно записывались в рукописные нотные сборники. Сфера распространения кантов была очень широкой, их исполняли во всех социальных слоях. Неслучайно первую половину XVIII в. Р. Г. Державин назовет «веком песен».

Со второй половины XVIII столетия в России в обиход входит так называемая «российская песня» – бытовой романс, песня для сольного одноголосного исполнения в сопровождении игры на каком-либо музыкальном инструменте (клавесине, фортепиано, гусях или гитаре)⁵. Термин «российская песня»

впервые появляется в журнале «Музыкальное увеселение» в 1774 г. Однако самый жанр романса зародился в России немного раньше, но в пору господства кантов его обозначали словом «ария». Вторая половина XVIII в. – эпоха бурного развития русской музыкально-поэтической культуры. Основные типы русской романсной лирики сложились к 90-м гг. XVIII в.: «пастушеская», застольная, элегическая, дидактическая, философская⁶. Стилистически пестрая «российская песня» постепенно преобразуется в разные виды романса, среди которых выделяется «русская песня». Оформление этого характерного типа бытового романса приходится на первые десятилетия XIX в. Интерес в русском обществе народным истокам национальной культуры, ярко проявившийся в конце XVIII – начале XIX в., получил новый импульс в результате войн наполеоновской Францией, особенно Отечественной войны 1812 г. Именно в это время появляются первые научные попытки осмыслить своеобразие русской народной поэзии.

Родоначальниками жанра «русской песни» являются А. Ф. Мерзляков (1778–1830) и Д. Н. Кашин (1770–1841), создававшие свои произведения в процессе тесного творческого сотрудничества. Обращаясь сознательно к современным им народно-песенным традициям, они надолго определили художественные принципы развития русского романса. В поэзии жанр «русской песни» был закреплен благодаря творчеству А. А. Дельвига (1798–1831). Многие его стихотворения получили историческое значение именно вследствие их музыкального звучания в сочинениях Алябьева, Глинки, Даргомыжского и др. Расцвет «русской песни» связан с именами Н. Г. Цыганова (1797–1832) и А. В. Кольцова (1809–1842) – наиболее типичных и плодovitых представителей жанра «русской песни». «Русская песня» как жанр являлась художественной имитацией народной песни. Питаясь фольклорным своеобразием, она развивалась на основе законов версификации и композиции, присущих профессиональной поэзии и музыки XVIII – начала XIX в. Наряду с «русской песней», преобладающим, но отнюдь не единственным видом русского романса, в начале XIX в. развиваются и такие виды романской лирики как романс-баллада и романс-элегия. Причем последнему суждено было расцвести в творчестве композиторов второй половины XIX – начала XX в. Наиболее выдающимися фигурам и в области романса в первой половине XIX в. были А. А. Алябьев (1787–1851), А. Е. Варламов (1801–1848), А. Л. Гурилев (1803–1858).

Большое значение в развитии русского романса имело цыганское исполнительство и творчество, ярко представленное в исследовании Т. А. Щербаковой⁷. В России цыгане слились с жизнью необъятной страны и восприняли черты быта, языка, искусства. Полнее всего это выразила музыка цыган, в XVIII в. вошедшая в культуру России. Цыганская тема неотделима также и от русского ориентализма. «Цыгане важны как элемент в отношении к разработке музыкальной стороны нашей песни, и здесь значение их несомненно»⁸. Можно сказать о существовании четырех стадий освоения цыганами русского фольклора: конец XVIII в. – 1800-е гг. – становление русского репертуара цыганских хоров и певцов; 1800–1820-е гг. – расцвет исполнительства; 1830–1850-е гг. – развитие традиций; 1860–1900-е гг. – угасание традиций.

Исследуя проблему генезиса жанра русского романса, следует сделать вывод: первая половина XIX в. является порой расцвета русского бытового романса и песни. Об этом свидетельствует как разнообразие видов вокальной лирики, так и обилие высокохудожественных сочинений. Именно в это время были заложены основания национального песенного фонда, в значительной степени определившего весь строй русской музыкально-поэтической культуры дооктябрьской России. Лучшие поэтические и музыкальные силы России нашли свое воплощение в лирических жемчужинах – романсах. Достаточно вспомнить романсы Бородина, Кюи, Римского-Корсакова, Рубинштейна, Чайковского, Рахманинова. Жива композиторская традиция романса и в XX–XXI вв. Назовем таких вдохновенных авторов, как Валерий Агафонов и Александр Дольский. Все более широкое распространение получает романс в современной России. В январе 2017 г. Президенту России В. В. Путину было высказано предложение об установлении праздника – Международный день русского романса⁹.

Примечания

¹ Черва В. Е. Романс в истории русской художественной культуры: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24. 00. 02. СПб., 1999. 19 с.

² Петровский М. «Езда в остров любви», или Что есть русский романс // Вопр. лит. 1984. № 5. С. 88.

³ Асафьев Б. В. Русский романс // Русский романс: опыт интонационного анализа: сб. ст. / под ред. Б. В. Асафьева; Гос. ин-т истории искусств. М.; Л.: Academia, 1930. С. 24.

⁴ Вирши (от польск. «wiersz» стих) – силлабические стихи, распространившиеся в русской и украинской литературе XVII в. под влиянием польской системы стихосложения.

⁵ Гитара становится известной в России именно в это время.

⁶ Гусев В. Е. Песни и романсы русских поэтов. С. 17. URL: <http://litlife.club> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁷ Щербакова Т. Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. М.: Музыка, 1984. 173 с.

⁸ Там же. С. 32.

⁹ Лит. газ. 2017. 25 янв., № 3.

Т. К. Павлова

Ценностные смыслы тела человека в культуре народа саха

Тело человека как первый механизм, с помощью которого познается внешний мир, как инструмент создания собственной картины мира, его постижения представляет большой интерес с культурологической точки зрения. Культурная, семиотическая схема реализуется через телесность, новообразование, вызванное новой формой поведения. В рамках статьи рассматривается тема ценностных смыслов телесности в традиционной культуре народа саха.

Ключевые слова: традиционная культура, тело, телесность, традиционная одежда, структура тела, родовое тело

Tatyana K. Pavlova

Moral senses of human body in culture of Sakha people

The human body as the first mechanism by which people learn the external world or a tool to create their own picture of the world and its understanding is of great interest from a cultural point of view. The cultural, semiotic scheme is realized through corporeality, a new formation, caused by a new form of behavior. This article includes a General analysis of the values and meanings of the human body in the culture of the Sakha people.

Keywords: traditional culture, body, physicality, traditional clothes, body structure, generic body

Тело есть наше проявление в мире, свидетельство самой жизни. Помимо того, что оно представляет для своего обладателя огромный спектр инструментов для познания окружающей среды, возможность созидания, оно также является средством проявить себя – рассказать и показать, кто ты есть, кем были твои предки, что главное для тебя в жизни. «Подрывая веру в тело, – считал Ницше, мы подрываем и веру в дух. Тело, его биологическая энергия, дает нам силу жить, питает наш разум, обостряет наши чувства и эмоции». А что такое телесность в отличие от тела? Говоря о теле, мы имеем в виду тело как физиологический организм, в первую очередь. А психологи, к примеру, изучают не само тело, а сознание, в котором изменились ощущения тела. «Телесность – это новообразование, вызванное новой формой поведения, то, без чего это поведение не могло бы состояться, это реализация определенной культурной и семиотической схемы»¹.

В рамках этой работы рассматривается тема ценностных смыслов телесности в традиционной культуре народа саха. Тема обширна: включает в себя смыслы, связанные с мировоззрением народа, историей его, а также техники тела, которых множество (это жесты, мимики и движения в ритуально-обрядовой культуре, танцевальной культуре, в национальных видах спорта и др.), язык тела в повседневной жизни и так далее. Данная работа ставит целью раскрыть основные моменты, связанные со структурой тела, семантикой основных его частей.

В настоящее время традиционная культура народа саха изучается достаточно активно. Культура духовная и материальная, культура повседневного и сакрального становится предметом изучения исследователей-этнографов, историографов, культурологов, филологов и искусствоведов. Но выявление значения пространства тела человека, в целом, телесности, еще не привлекло внимания ученых как отдельная тема. Между тем антропоцентричность пространства – одна из основных тем современной культурологии. Тело человека воспринимается как знаковый компонент культурного пространства. Процесс возрождения якутской традиционной культуры, сохранение ее требует углубленных культурологических знаний о народе. Ценностные смыслы пространства тела человека тесно взаимосвязаны как с материальной культурой народа (архитектура, вещный мир и др.), так и с духовной (ритуально-обрядовая культура, культура праздника и др.). Потому комплексный подход к выявлению этих смыслов, научное их осмысление имеет основополагающий характер в изучении культуры народа. Особую актуальность тема приобретает в связи с радикальными изменениями отношения к телу. Сегодня в связи с развитием масс-медиа, социальных сетей, персонализацией средств массовой информации, когда каждый может открыть свой журнал, свою газету, свое радио, телевидение и пр. чтобы в конечном итоге «монетизировать» свой «проект». Тело человеческое становится лишь средством привлечения внимания, сигналом, побуждающим к покупке. «Мое тело – мой

храм» – говорит традиционное индийское учение. И действительно, смысл человеческой телесности намного шире и глубже, механизмы его функционирования, потенциал таят в себе еще не разгаданные тайны, новые возможности. Изучение темы телесности в традиционной культуре может позволить задать правильный вектор познанию себя и своей культуры в современных условиях, а это, пожалуй, важнейший смысл всего существования.

«Мир – макрокосм – уподобляется человеку – микрокосму (Земля – центр, сердце Вселенной, небо – голова, солнце и звезды – глаза и т. д.). Часто в этой модели есть и промежуточное звено – дом, в том числе храм, „Дом Бога“ („Тело Господне“), – пишут С. Н. Иконникова и В. П. Большаков². Индийская религиозная мысль позвоночник уподобляет «Космическому столбу (skambha) или Горе Меру, дыхание – ветру, пуп или сердце – „Центру Мироздания“ и т. п.»³.

Анализ пространства, окружающего человека, позволяет наиболее полно, детально разобрать смыслы, которые несут в себе части тела человека.

В якутской культуре человек был буквально един с пространством родной земли, он воспринимал себя как неотделимую часть окружающего мира. О целостности восприятия человека и космоса говорит и тот факт, что в текстах героического эпоса народа саха Олонхо, в сказках и преданиях мы не найдем переживаний героев, описания его внутреннего мира, эмоций. Описание местности, действий героя и его внешний вид может занимать десятки-сотни страниц, в то время как почти не говорится о мотивах поступков, его переживаниях. «Как бы игнорируя внутреннюю суть, мифопоэтическое сознание устремлено к внешним проявлениям свойств человека. Не только физические, но также эмоциональные состояния и этические характеристики наделяются вполне зримыми формами. Передача душевного строя героя через телесное, зримое начало – типичный прием тюркской эпикки», – пишет Э. Л. Львова⁴.

Представления традиционного общества являлись, вероятно, результатом целостного восприятия человека. В целостной структуре телесно-психологические, социальные и моральные свойства были неразрывно связаны друг с другом и выражались одно через другое.

Также эта особенность может быть обусловлена природным бытием человека. Внешний мир всегда представлял угрозу для древнего человека. Мифологическое сознание связывало эту угрозу с темными силами, демонами. И чтобы защититься от них, человек «обманывает» их: скрывает свое имя (к примеру, у народа саха было принято давать ребенку два имени, отдавать его на воспитание в другую семью для 6–7 лет для того, чтобы злые духи не прознали о рождении ребенка именно в этой семье), свое лицо, свой характер, чтобы не стать жертвой внешних сил. Наиболее серьезную опасность представлял для человека климат – зимняя температура опускалась до –60°. Отсюда можно предположить особое внимание к важности физической силы, мощи.

Окружающая человека среда, пространство человека традиционной культуры соотносит с пространством тела, выстраивая его структуру сообразно смыслам его. Так, рассматривая организацию якутской усадьбы в общих чертах, отметим, что она разделена на оппозиции «мужской – женский», «правый – левый», «передний – задний». Таким образом, в «сакральной топографии» усадьбы четко выделены мужские и женские локусы, наделенные положительной и отрицательной семантикой.

Внутреннее пространство жилища также разделяется на две позиции. Такое дуальное членение пространства жилища характерно и для общей конструкции всего поселенческого комплекса.

Таким образом, параллель «пространство – человеческое тело» – универсалия, действующая во всех традиционных культурах мира, – работает и в случае культуры народа саха. «Тело, равно как и Космос, в конечном итоге не что иное, как „положение“, система жизнеобеспечения, данная человеку»⁵.

Если говорить о семантике структуры тела, то ее можно рассмотреть на примере традиционной одежды народа. В структуре одежды отражаются религиозное восприятие мира. Для саха мир делится на три яруса: верхний мир (мир божеств и небожителей), срединный мир (мир людей и духов), нижний мир (мир демонов и бесов). Согласно данному мировосприятию одежда тоже делится на три важных компонента. Головной убор относится к верхнему миру: он остроконечный, украшается пластиной, олицетворяющей солнце. Считается, что в головных уборах таится часть души человека, поэтому украшение связывали человека с высшими божествами. Головной убор для саха имеет сакральное значение, порча, кража этого элемента одежды приравнена к смерти.

Одежда соотносится со срединным миром – богатым и многообразным, поэтому шубы, пальто украшают щедро. Все узоры, орнаменты рассказывают о владельце: о роде его, социальном статусе и так далее. Обувь относится к нижнему миру, узоры на торбозах олицетворяют ветви корней мирового дерева.

В традиционном сознании все проявления жизнедеятельности человека считались равнопричастными жизни. Вместилищем души были не только глаза, волосы, кровь, она находилась в голове и в носу, в туловище и спине, в пальцах рук и костях.

Вот что пишет этнолог Элеонора Львова: «Так же как природные стихии, действуя отдельно, создавали единый микрокосм, части анатомического микрокосма, неразрывно связанные между собой, могли существовать и самостоятельно. Отдаленно это напоминает природные стихии или „кирпичики“ мироздания античной философии, соединение и распад которых приводили в движение мироздание. У южно-сибирских народов каждый из элементов человеческого естества является необходимым признаком жизни, ее средоточием и, следовательно, вместилищем „души“. Это относилось к пуповине и последу, дающим жизнь младенцу, к глазам, представляющим человеку доказательство реальности существования, к волосам, воплощающим непреодолимую силу роста»⁶.

Так, считается, что у человека три души, называемые «кут», это сложное понятие в якутской религиозно-философской картине мира. Самый главный элемент «кут» – это «ийэ-кут», являющаяся основой основ не только человека, но и всех живых существ «среднего» мира. Якуты считали, что через нее передается наследственность – «удьурдааһын» или «утум-нааһын». Ее представляли в виде букашки или маленького человечка, живущего в темени человека. Якутская привычка целовать человека в темя означает приближение к его «ийэ-кут»⁷. «Земля-душа» (буор-кут) символизирует телесное, материальное начало, обитала в ушах – по одним источникам или в сердце – по другим. Салгын кут (воздух-душа) – духовное начало в человеке, его психический мир, обитает в ухе. Таким образом, отдельные части тела обретают каждый свою функцию, свое назначение, в каком то смысле автономию. Внутренние органы, глаза, конечности, пальцы рук и ноги – каждая часть имеет свои значения, из суммы которых складывается система.

Среди совокупности элементов, представляющих жизненную основу человека, особое место отводилось костяку. Состояние костяка является показателем состояния всего организма, степени его развития. Чем крепче кость тем здоровее человек, причем не только физически, но и психологически. Целостный подвижный костяк и сами кости скелета воспринимались не только как необходимое условие, но и как гарантия человеческой жизни.

Следует отметить другую особенность. Костяк становится в фольклоре маркером инаковости. Так, отклонение от нормы, наличие лишней кости, особая ее крепость – показатель богатыря, шамана. А напротив инаковость с акцентом на ущербность маркируется неустойчивостью, сверхподвижностью костяка. Это всевозможные «вихляющиеся» и «шатающиеся» обитатели нижнего мира. От жителей срединной земли потусторонние существа отличались отсутствием суставов; одноноготь, хромота, половинность – также признаки иных существ.

Так, из олонхо нам известно, что обитатели нижнего мира – абаасы – не совершают поклона. Это движение характерно только обитателям среднего мира. Кланяясь духам земли, божествам верхнего мира, гостям люди показывали свое почтение, благодарность, уважение. «Поклоны – лейтмотив поведенческого стиля древних якутов, – пишет исследователь традиционного якутского танца А. Г. Лукина. – Глубокий благодарственный поклон – канонизированное танцевальное движение, отражающее суть подлинных намерений человека-айыы»⁸. Исследователи предполагают, что слово «ункуу», что значит «танец», образовалось от глагола «унк» – «кланяться», «молиться». Образцом обрядового танца в культуре народа саха, смысл которого заключается в благодарности, поклонении божествам и духам, является осуохай – круговой танец, исполняемый большим количеством людей. «Согласно мифологической анатомии, суставы не только обеспечивали сочленение, надежную связь всего костяка. Что не менее важно, они обеспечивали возможность упорядоченного движения, роста, развития – всех тех функций, которые были привилегиями мира живых»⁹.

Другой смысл, который несет идею целостности костяка – это «род есть единое тело, одно целое». Из олонхо знаем о существовании ритуалов оживления с помощью останков. Это связано с представлениями о перерождении души: если сохранялся скелет, то считалось, что человека можно оживить. А. М. Сагалаев пишет: «У большинства тюрко-монгольских народов Сибири существовали представления: кость понималась как „минимум живого“, и якобы была способна стать источником новых рождений»¹⁰.

Многочисленные примеры подтверждают, что с костью связывались представления о жизненной силе, передаваемой из поколения в поколение. Поэтому применительно к тюркской культуре правильнее говорить не столько о кровном родстве, сколько о родстве по кости. Люди полагали, что у членов одного рода одинаковые кости. Через эту субстанцию общественное сознание надежно «связывало» предков и потомков.

Согласно якутской мифологии, когда происходило становление великого шамана, из его кровной родни умирали люди по числу главных костей – череп и 8 трубчатых. Таким образом, кости воспринимались как общий потенциал рода. Захарова пишет: «При складывании костей скелета в прежнем порядке и его оживлении новое мясо берется у родственников и у жертвенного скота. Эти люди и скот, мясо которых взяли для образования нового тела шамана, должны умереть, послужив искупительной жертвой („толук“)¹¹». Шаман как бы становился олицетворением всего рода, вбирая в себя жизнь сородичей. В свою очередь, род, члены которого как бы приносили себя в жертву, вероятно, осмысливался как единое тело.

Таким образом, сделав общий анализ ценностных смыслов тела человека в культуре народа саха, можно сделать следующие выводы. Традиционное сознание относится к человеку как к целому: внутренность человека и есть выражение его духовной природы. Человек – это маленькая вселенная, живущая по природным законам. В древности процессы соотносились с универсальной мифологической схемой, которая моделировала мироздания, санкционировала вселенскую упорядоченность и на всех уровнях воспроизводила превращение хаоса в космос. И тело, первый и наиболее естественный инструмент человека, первый и наиболее естественный технический объект и в то же время техническое средство человека – становится одним из первых средств создания собственной картины мира, его постижения. Тело человека структурно организовано и может быть подвергнуто анализу через различные культурно-мифологические коды, свойственные данной культуре.

Особенности семантики человеческого тела могут быть обусловлены природно-климатическими условиями региона. Так, в культуре народа саха физическая сила, мощь, здоровое тело наряду с трудолюбием, отвагой, становятся необходимым условием выживания. Отсюда устремленность сознания к внешнему проявлению человека. И это проявление становится как бы продолжением, неотделимой частью природной среды, что наглядно проявляется в структуре традиционной одежды.

Примечания

¹ Розин В. М. Человек культурный: введение в антропологию: учеб.-метод. пособие. М.: Изд-во Моск. психол.-социал. ин-та; Воронеж: Изд-во НПО «Модэк», 2003. С. 200.

² Теория культуры: учеб. пособие / под ред. С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова. М.: Питер, 2008. С. 446.

³ Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994. С. 108.

⁴ Львова Э. Л. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири // Человек. Общество. Новосибирск: Наука, 1989. Т. 2. С. 57.

⁵ Элиаде М. Указ. соч. С. 108.

⁶ Львова Э. Л. Указ. соч. С. 59.

⁷ Романова Е. Н., Слепцов П. А., Колодезников С. К. Жизненный круг у якутов // Илин. 1992. С. 67. URL: <http://ilin-yakutsk.narod.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁸ Алексеев Н. А., Ефремов П. Е., Илларионов В. В. Обрядовая поэзия саха (якутов). Новосибирск: Наука, 2003. С. 47.

⁹ Львова Э. Л. Указ. соч. С. 65.

¹⁰ Сагалаев А. М., Октябрьская И. В. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири: знак и ритуал. Новосибирск: Наука, 1990. С. 39.

¹¹ Захарова А. Е. Архаическая ритуально-обрядовая символика народа саха: по материалам олонхо. Новосибирск: Наука, 2004. С. 285.

М. И. Громова

Нормы и правила поведения в традиционной культуре Китая

В современном Китае прослеживается весьма сильное влияние традиционной культуры, опирающийся на религиозные учения – даосизм, буддизм, конфуцианство. Одной из центральных тем в данных учениях становится осмысление норм и правил поведения в обществе, которые нацелены на формирование гармоничных отношений, регулирование поведения людей в разных жизненных ситуациях. Рассмотрению содержания этических установок, сохранившихся в китайской традиции, посвящена данная статья.

Ключевые слова: культура Китая, этикет, традиция, конфуцианство

Marina I. Gromova

Norms and rules of behavior in traditional Chinese culture

In modern China, there is a very strong influence of traditional culture, based on religious teachings – Taoism, Buddhism, Confucianism. One of the central themes in these exercises is the comprehension of norms and rules of behavior in society, which are aimed at the formation of harmonious relations, regulation of people's behavior in different life situations. Consideration of the content of ethical guidelines, preserved in the Chinese tradition, is devoted to this article.

Keywords: Chinese culture, etiquette, tradition, Confucianism

Каждая цивилизация Востока уникальна. Но особое место занимает Китай и его традиционная культура. Как известно, традиционная культура Китая является одной из самых древних и развитых, и, по словам Л. С. Васильева, «всегда стремилась к максимальному упорядочению первозданного хаоса, к уменьшению меры энтропии в окружающем мире, причем не только на макрокосмическом, но и на микрокосмическом уровне, на котором протекает внутренняя духовная жизнь человека»¹. Уникальность китайской культуры сводится к известному феномену, который именуется «церемониями».

Уже издревле в Китае начали свое существование строго установленные нормы поведения и тогда же они были выдвинуты на первое место. В отличие от Индии и стран Ближнего Востока, Китай на протяжении всей своей истории не подвергался существенным историческим трансформациям. Но, тем не менее, он не существовал изолировано и можно полагать, что многие идеи и концепции китайской мысли появились благодаря контактам с соседними цивилизациями. В начале своего формирования они имели влияние, но в следующие два тысячелетия ситуация изменилась, так как «сложившаяся цивилизация Среднего государства была окружена странами и народами, значительно уступавшими ей по уровню развития и по этой причине скорее заимствовавшими многое у нее, нежели что-либо дававшими»².

В IV–I вв. до н. э. была создана история Древнего Китая как целостная структура с моноцентрическими представлениями, утвердившимися в китаеведении. В отличие от этой гипотезы, гипотеза полицентрического происхождения китайской цивилизации подразумевает длительное существование нескольких разнородных культурных традиций, которые впоследствии стали основой общекаитайской культурной материи³.

Важным составляющим любой культуры являются человеческие представления о пространстве и времени. Для культуры Китая такие представления сфокусированы в пятичленной космологической модели, которая распределяет мировое пространство строго по четырем сторонам света. При этом выделяется особый пространственный отрезок – центр мира. Времена года весна, лето, осень, зима и специальный сезон для Центра. Эта модель – не специфический китайский культурный феномен, она свойственна древним централизованным государствам (например, Древнему Египту)⁴, но только в Китае она приобрела особую культурную значимость.

Семантика пространственно-временных зон Востока и Запада ассоциировалась с рождением новой жизни и смертью. Северная зона с одной стороны, как и западная, ассоциировалась с гибелью всего живого, с другой – играла роль чего-то сокровенного и загадочного. Почиталась южная зона, но все-таки Центр почитался больше всего. Изначально все пространственно-временные зоны имели географические очертания.

Для передачи символической информации пространственно-временных зон использовались наборы знаковых рядов, которые включали в себя натурфилософские (пять первостихий: земля – Центр, дерево – Восток, огонь – Юг, металл – Запад, вода – Север), цветовые (желтый, сине-зеленый, красный, белый, черный), а также персоналогические символы (гром, ветер, солнце, холод, луна). Концепция Инь Ян восходит к этим космологическим представлениям. Она выражает дуализированность мира и постоянное движение жизни. Пятичленная космологическая модель представляет собой действо, именуемое «вселенским церемониалом». Оно многократно воспроизводится в оригинальных текстах, где определяется иероглифом «ли» (основное значение – ритуал)⁵.

Китай является одной из самых древних цивилизаций мира и обладает богатым опытом разработки и накопления правил ритуалов. Тексты ритуальных уложений были составлены еще в древности и снабжены подробнейшими комментариями, которые заучивались наизусть. В традиционном Китае ритуал настолько прочно вошел в повседневную жизнь, в сознание социума, что воспринимался как нечто привычное и данное. Нарушение ритуала влекло за собой дисбаланс во всем мире, так как прерывалась связь между мирами. Правила соблюдения придают священный оттенок самым обыкновенным поступкам. С помощью ритуала устанавливается баланс духовных энергий мира, который сам Конфуций именовал «гармония»⁶.

Большой вклад в формирование древних и средневековых ритуалов в Китае внесли этико-философские учения Китая: конфуцианство, даосизм, а также пришедший из Индии буддизм.

Пристальное внимание в Китае уделялось соблюдению норм поведения. Установленному порядку были подчинены все сферы жизни: отношение межпоколенной иерархии, внутрисемейные отношения, празднование важных календарных дат, связанных с рождением, смертью и заключением брака, отношения между супругами и другими членами семьи.

Понятие «китайские церемонии» в русском языке стало обобщающим и под ним понимают скрупулезное следование правилам и нормам поведения, избыточную учтивость.

Все эти правила и им подобные записывались в виде определенной системы в специальных текстах. Среди древних письменных памятников Китая существуют три трактата – «Чжоу ли», «И ли» и «Ли цзи» – которые собственно и рассматривали ритуал. Первые два составлены были приблизительно в IV–III вв. до н. э.

«И ли» является сборником ритуальных правил и норм поведения, относящихся, в основном, к периоду Чуньцю (VIII–V вв. до н. э.). «И ли» объединил в себе «достойные подражания мудрые установления из далекого прошлого». Чжоу ли – памятник, который по своему содержанию отличается от И Ли, так как нем говорится о схеме функционирования чжоуской государственной системы⁷. Текст Ли цзи был создан гораздо позже – в I в. до н. э. Все три трактата являются конфуцианскими, но они несколько различны в своем содержании. Трактат Ли цзи занимает важнейшее место в китайской культуре. Конфуцианство текста Ли цзи – это, позднее, имперское конфуцианство. Оно было призвано стать идеологической основой империи. Понятие Ли зародилось в китайской культуре в глубокой древности и изначально обобщило в себе формы взаимоотношений людей в сфере мистических понятий, таких как гадания, жертвоприношение духам предков. Постепенно область применения понятия «ли» расширилась – оно стало вмещать в себе еще и соответствующие нормы жизни, правила поведения. Предполагалось, что такое поведение являлось единственно возможным.

«В современной китаеведческой литературе утверждается, что конфуцианство стало официальной доктриной китайской империи лишь в 136 г. до н. э., при ханьском императоре У-ди»⁸. Понятие ритуала стало центральным в конфуцианстве. В своих беседах и проповедовании Конфуций уделял основное внимание именно правильному пониманию ритуала. Ведь не случайно считалось, что тот, кто сумел точно во всех деталях воспроизвести ритуал, мог перейти из статуса «маленького человека» в ранг «благородного мужа»⁹. Конфуций говорил, что «благородный муж» должен быть искусен в «шести искусствах»: ритуале, музыке, стрельбе из лука, каллиграфии, управлении колесницей и математике – из которых главную роль занимал ритуал. Потому что ритуал был связью между миром живых и миром мертвых. Вот что написано в трактате ритуалов Ли цзи: «Начало ритуала происходит из совместного питания людей и духов».

Конфуций постоянно размышлял о вечной жизненности символического действия, которое возвращает к жизни нечто безвозвратно ушедшее. Именно размышления о ритуале, согласно Конфуцию, должно было привести к рождению морального сознания¹⁰.

Конфуцианство было обращено к решению политических и нравственных проблем, и апеллировало, главным образом, к элите общества, в то время как духовная жизнь простого народа – крестьян и ремесленников – находилась в сфере влияния даосизма. Конфуцианская культура

противопоставляла себя природе; это противоборство проявилось в противостоянии «конфуцианство – даосизм». В отрицании культуры даосами выработалась особая идея развития человека, которая сильно повлияла на духовную культуру Китая. Конфуцианцы пытались обуздать «зверя в человеке», ограничивая его правилами «ли», в даосизме ситуация была иной: даосы рассматривали природное как воплощение универсальных закономерностей, единых для всего мира. Поэтому цель даосских практик – подчинение всем космическим ритмам, законам и процессам. Следуя этим законам, человек становится членом космической триады «Небо – Земля – Человек»¹¹. Ключевой категорией в даосизме является понятие Дао (все сущее, истинная природа человека, а также дорога или тропа).

М. Е. Кравцова утверждает, что подлинно структурообразующую роль в духовной жизни Древнего Китая играли миропознавательные представления, которые находят свое воплощение в ритуальной деятельности. Начиная с иньской эпохи, культурный состав регионов Китая опирался на восприятие окружающей действительности как совокупности естественных процессов и явлений, отмечался ритуалистичностью мировосприятия, т. е. убежденностью в единстве и предельной упорядоченности всех процессов и явлений, составляющих социокосмический универсум, с их определением как небесный («вселенский») церемониал. И, соответственно, вся человеческая деятельность наделялась космологической семантикой (ее уподобление природным процессам и явлениям), а с другой – магическим и религиозным смыслами, влияющими на состояние миропорядка¹².

В традиционной культуре Китая ритуал являлся обязательным элементом повседневной жизни, поэтому в сознание социума воспринимался как нечто привычное и вечно существующее, имевшее связь с вечной гармонией космоса. Любое нарушение заданного ритма – ритуала, приводило к мировому дисбалансу, что нарушало естественное течение мировой гармонии и разрывало связь между мирами – сакральным и профанным. В силу такой мировоззренческой установки соблюдение правил становится обязательным условием существования любого человека. Сам же ритуал приобретает священный характер – самые обыкновенные повседневные действия получают сакральный статус. Таким образом, с помощью ритуала, устанавливается баланс духовных энергий мира.

Примечания

¹ Этика и ритуал в традиционном Китае / под. ред. А. И. Кобзева. М., 1988. С. 3.

² Там же. С. 4.

³ Кравцова М. Е. История культуры Китая. СПб.: Лань, 2003. С. 100.

⁴ Там же. С. 103.

⁵ Там же. С. 116.

⁶ Маслов А. А. Китай: колокольца в пыли: странствия мага и интеллектуала. М., 2003. С. 64.

⁷ Кейдун И. Б. Классический конфуцианский трактат Ли цзи и китайский ритуал конца XVII – начала XX в.: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07. 00. 03. СПб., 2003. С. 5.

⁸ Сеницын Е. П. Конфуцианство в эпоху Цинь // История и культура Китая: сб. памяти акад. В. П. Васильева. М.: Наука, 1974. С. 147.

⁹ Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / под ред. М. Л. Титаренко. М.: Вост. лит. РАН, 2006. Т. 2: Мифология. Религия. С. 191.

¹⁰ Малявин В. В. Сумерки Дао. М.: Аст, 2000. С. 47.

¹¹ Абаев Н. В. Чань-буддизм и культура психической деятельности в средневековом Китае. М.: Наука, 1983. С. 33.

¹² Кравцова М. Е. История искусства Китая. СПб.: Лань: Триада, 2004. С. 317–318.

О. В. Лотышева

Семантика поклона в невербальной коммуникации Японии

Раскрыты особенности невербальной коммуникации в японской культуре. Особенности рассматриваются на примере практики поклонов в Японии: описываются виды поклонов, семиотическое значение их различных видов, правила использования такой формы коммуникации.

Ключевые слова: Япония, поклон, невербальная коммуникация, культура

Olga V. Lotysheva

Semantics of reverence in nonverbal communication of Japan

The article reveals the features of nonverbal communication in Japanese culture. Features are considered on the example of the practice of bowing in Japan: describes the types of reverence, the semiotic value of their various types, rules for using this form of nonverbal communication.

Keywords: Japan, reverence, nonverbal communication, culture

В современном мире каждому человеку приходится общаться с представителями разных культур в том или ином объеме. Успешному процессу коммуникации с носителем другой культуры и языка может способствовать знание традиций и обычаев, которых придерживаются в тех или иных странах. Но, кроме того, важной составляющей является необходимость верно интерпретировать еще один язык – невербальный. Невербальные знаки и смыслы в разных культурах передаются по-разному, один и тот же жест может иметь разное значение для представителей из разных стран. Тембр голоса, положение тела в пространстве и относительно собеседника, мимика и жесты являются источником более правдивой информации, и умение понимать и видеть их может стать помощником и послужить положительному результату. Дело в том, что они передают информацию непосредственно о самом человеке и его состоянии, об отношении к другому человеку или происходящим событиям. В высоко развитых странах роль невербальной коммуникации достаточно высока. К одной из таких стран относится Япония.

Япония известна предельным уровнем вежливости и строгостью правил, связанных с коммуникацией не только с представителями других стран, но и внутри японского общества. В их культуре разработано большое количество церемоний и правил, призванных уменьшить количество возможных неловких ситуаций с людьми из других стран, однако неверная трактовка невербального поведения японцев может стать залогом неудачи и межкультурного конфуза. Чтобы не допустить оплошность, необходимо знать некоторые особенности общения с носителями японской культуры.

В IV в. в Японию начинается проникновение идей Конфуцианства из Китая. Основы нового религиозного течения дали начало тому, что в японском обществе активно взращивалась четкая необходимость подчиняться примеру человека с более высоким статусом и эта идея продолжает поддерживаться и в современной Японии. Конфуцианство закрепило традиционные и патриархальные устои, еще более четко разграничило социальное расслоение общества. На его основе были созданы правила взаимоотношений в обществе и окончательно установлена строгая иерархия не только в семье, но и в обществе¹. В человеке воспитывалось сознание зависимости от семьи; первые поклоны, которым учили и учат японского ребенка старшие, дают ему представление о субординации, о его месте в группе.

Системы семейного и общественного воспитания индивида, строгая и четкая структурированность всегда были направлены на наивысшую значимость авторитета. Удовлетворение личных интересов и потребностей, уклон на значимость своего «я» в Японии не приветствуются и в современности, потому что главенствующим является следование и подчинение авторитету. Поклонение и уважение авторитета и сейчас активно поддерживается различными средствами, одобряется обществом и рассматривается как неотъемлемая часть жизни.

Поклон является обычным приветствием в Японии, однако здесь действуют свои правила и особенности, знать которые желательно каждому, ибо как неправильное приветствие может обидеть чувства собеседника или даже оскорбить его. Стоит обратить внимание на то, что даже мужчины и

женщины кланяются по-разному. Так, например, мужчины при поклоне держат свои руки по швам, а вот женщины держат кисти на уровне бедер, при этом пальцы рук соприкасаются.

Если говорить о самых основных правилах, которые будут понятны любому, можно выделить такие:

1. Старший является носителем более высокого социального статуса или занимает вышестоящую должность по отношению к младшему.
2. Мужчина является вышестоящим лицом по отношению к женщине.
3. Учитель всегда является вышестоящим лицом, вне зависимости от его возраста и должности, зачисляемой учеником.
4. Гость всегда является вышестоящим лицом для хозяина. Это правило распространяется и на персонал гостиниц и отелей.
5. Продавцы в лавках приветствуют своих покупателей, владельцы магазинов – своим клиентам².

В общем, тот, кто получает больше благодеяний от собеседника и отвечает более глубокие поклоны. Существуют еще и неформальные поклоны, которые чаще всего используются для чисто формального приветствия (кто-нибудь спешит по своим делам или случайно столкнулся друг с другом на улице).

Одзиги (поклон по-японски) – это характерное олицетворение социальных отношений между людьми, показатель соотношений нескольких социальных статусов. Умение правильно кланяться – не простая наука, но вместе с тем это истинное проявление хорошего воспитания и благородства. Поклон «Приветствие» в Японии может быть воспроизведен совершенно различными способами. Смысл, вкладываемый в него, во многом зависит от того, каким образом был осуществлен ритуал приветствия.

По степени вежливости в целом делятся на три типа: 1) стандартно-вежливый (когда корпус наклоняется не сильно, но заметно, показывая уважение к другому человеку); 2) обиходно-бытовой, или облегченный (поклон едва заметно обозначается легким движением корпуса, используется для быстрого приветствия); 3) церемонный, или почтительный (исполняется с глубоким наклоном корпуса и выражает наиболее почтительное отношение к другому человеку).

Почти все виды поклонов в Японии имеют особенности в исполнении для женщин и мужчин. Те, кто находятся ниже на социальной лестнице и младше, кланяются первыми и используют более вежливые поклоны.

Можно выделить три вида поклонов:

1. Поклон стоя. Такие поклоны наиболее широко распространены в повседневном общении и на деловых встречах. При исполнении такого поклона партнеры встают друг напротив друга на расстоянии равном примерно трем шагам и смотрят друг на друга. По правилам спина должна быть выпрямлена, руки вытянуты по швам, а носки ног немного врозь, женщины складывают руки перед собой или, как и мужчины, держат руки строго по бокам вдоль тела. Наиболее типичная ситуация применения таких поклонов – это приветствие. Знакомые люди, не являясь близкими друзьями, а, например, коллеги или соседи, используют такой способ, чтобы поприветствовать друг друга или попрощаться. Поклоны сопровождаются стандартными речевыми оборотами.

2. Поклоны, сидя по-японски. Чаще всего такие поклоны совершают в традиционном японском пространстве. Наиболее правильный вариант исполнения такого поклона делается из положения сидя на коленях и пятках с прямой спиной. Мужчины складывают руки на коленях, женщинам же необходимо складывать их перед собой. Стоит отметить, что есть еще одна разновидность приветственного поклона, которая показывает самую высокую степень уважения к собеседнику и исполняется он почти также как поклон сидя, но в данном случае голова максимально низко опускается к полу. Суть заключается в том, что при таком поклоне открывается незащищенная и наиболее уязвимая часть шеи, что становится проявлением полного доверия. Такой способ приветствия в древности был обязательным способом при приветствии мужа для женщин. Также такой поклон используют ученики боевых школ.

3. Поклоны, сидя по-европейски. Чаще всего совершаются в помещениях с европейской отделкой и на встречах с европейскими партнерами в официальных случаях. Однако при общении более личном и простом, такие поклоны могут использоваться только по отношению к младшему лицу от человека с большим авторитетом. Такие поклоны выполняются по тем же правилам, что и поклоны стоя, но руки держат как при поклонах в японском стиле³.

Различные просьбы также сопровождаются поклонами. Также просьбы, когда о чем-то просят, руки складываются перед лицом и просящий сгибается в легком поклоне.

Повседневный жест для выражения благодарности или извинений, используемый для поддержания общения на вежливом и уважительном уровне, выполняется с небольшим поклоном молча или со словами: «до: мо» или «сумимасэн», т. е. «спасибо» и «извините».

Во время исполнения поклоном в Японии не принято смотреть друг другу в глаза. Вернее, для японцев прямой взгляд глаза в глаза практически при любых обстоятельствах означает некую угрозу, вторжение в личное пространство и не располагает к общению.

При приветствии принято кланяться и в зависимости от того, какое положение в иерархической лестнице друг друга занимают встретившиеся люди, будет отличаться вид поклона и приветствия. «Айсацу» переводится как приветствие, но на самом деле перевод слова только предполагает значение, само понятие гораздо шире и глубже. Об айсацу написаны многие страницы толстых книг, в которых раскрываются различные его аспекты, включая большой диапазон поведений, высказываний, замечаний, используемых людьми в разных обстоятельствах. Родители, обучая детей айсацу, считают, что это самая первая и главная вещь в правилах поведения, дабы никогда не оказаться в неудобной ситуации, начиная с детского сада. «Японцы приветствуют друг друга в течение дня по-разному, это зависит и оттого в каких отношениях они состоят с людьми. Приходя на службу, японцы, как правило, обращаются к каждому сослуживцу со словами „охае годзаймасу“, пожимая руку. Рукопожатие мягкое сопровождается минимальным визуальным контактом»⁴. Некоторые кланяются и обмениваются рукопожатиями. Поклон оценивается как высокая степень приветствия, означающая уважительное отношение. Чтобы проявить любезность достаточно легкого поклона. Покидая работу, говорят: простите мою невежливость, что ухожу раньше вас или «ватаси ва корэ дэ сицурэй симасу» (я надеюсь, вы не будете возражать, что я ухожу раньше вас). Если предположим, в течение дня японец должен уйти по делам службы, он еще раз подходит ко всем в офисе, пожимает каждому руку и говорит «иттэ кимасу» (я ухожу), ответ – «иттэрассяи» (приятного дня). По меньшей мере, утомительно, но этот ритуал на многих предприятиях развитый фактически в культ.

Подводя итоги можно сказать, что японцы вежливы всегда, даже когда они вовсе не подразумевают быть вежливыми. Такова традиция. Язык и культура Японии практически исключают возможность быть невежливым. В японской культуре даже нет слов, которые могут прямо выразить отказ, негодование или обиду. Вся культура общения жителей страны Восходящего Солнца направлена на то, чтобы максимально мягко сообщить отказ или неприятное для собеседника решение. Японцы двигаются обходными путями и порой в своей вежливости заходят настолько далеко, что понять, что они хотят сказать можно лишь по мимике и жестам. Умение кланяться в этой стране доведено до такого совершенства, что повторить виртуозные поклоны сможет далеко не каждый иностранец. Поклоны разных видов и типов для различных ситуаций не оставляют жизнь японцев ни на час. Для иностранцев это выглядит довольно странно и непонятно, но для любого японца поклон – неотъемлемая часть жизни. Их значение очень велико, так как глубина и интенсивность поклона могут показать взаимоотношения между людьми, а также подчеркнуть передаваемые чувства и оттенки эмоций. Японцы с детства видят эти поклоны и учатся кланяться, поэтому хорошо различают их особенности, тогда как для гостей Японии разобраться будет не проще, чем японцам в российских рукопожатиях. Кроме того, в современном обществе молодые работники фирм получают от агентств по трудоустройству брошюры, точно описывающие, кому в какой ситуации и под каким углом кланяться.

Примечания

¹ Пронников В. А., Ладанов И. Д. Японцы: этнопсихологические очерки. М.: Наука, 1985. С. 9.

² Удивительная Япония. Поклоны в Японии. URL: <http://amazingjapan.info> (дата обращения: 01. 12. 2017).

³ Тумаркин П. С. Жесты и мимика в общении японцев: лингвострановед. слов.-справ. М.: Рус. яз.: Медиа, 2003. С. 77.

⁴ Японские обычаи, нравы и этикет. URL: <http://budo-forums.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

К. А. Ковалева

Современные формы народной дипломатии России и Китая

Рассматриваются современные формы народной дипломатии России и Китая: сотрудничество на уровне городов-побратимов, проведение национальных тематических годов, молодежные обмены. Проблемы глобализации, затрагивающие все сферы сотрудничества, выделили область народной дипломатии в важную составляющую взаимодействия государств. Автор статьи доказывает, что народная дипломатия содействует реализации внешнеполитических стратегий Российской Федерации и Китайской Народной Республики.

Ключевые слова: Россия и Китай, народная дипломатия, города-побратимы, национальные года, молодежные обмены, стратегическое партнерство, общества дружбы

Kseniya A. Kovalyova

Modern forms of public diplomacy between Russia and China

This article examines modern forms of public diplomacy between Russia and China such as cooperation on the twin-cities level, holding national thematic years, youth exchanges. Globalization problems affecting all areas of cooperation highlighted national / public diplomacy as an important component in communication between countries. The author of this article proves that public diplomacy contributes to the foreign policy strategies application of the Russian Federation and Chinese People's Republic.

Keywords: Russia and China, Public diplomacy, twin-cities, National years, youth exchange, strategic partnership, friendship societies

В современной глобальной политике весомую роль играет народная дипломатия, особое место в которой отводится взаимодействию гражданских обществ. В условиях международных конфликтов, когда напряжение между государствами растет, и враждующие стороны теряют веру в мирное существование, народная дипломатия выступает инструментом регулирования и создания атмосферы доверия. Стоит отметить, что народная дипломатия способствует не только поиску ненасильственных путей решения межгосударственных конфликтов, но и развитию межнациональных отношений в условиях мирного времени. Народная дипломатия сопутствует официальной государственной дипломатии со времен Римской империи, однако какую функцию народная дипломатия выполняла столь долгое время и продолжает выполнять до сих пор?

Сегодня необходим поиск множества факторов, способствующих улучшению мирового порядка. Речь идет не только о соглашении мира на уровне высших инстанций, но и о необходимости объединения усилий всех слоев общества, особенно простых граждан. Народная дипломатия становится одним из важнейших акторов международных отношений, и помимо содействия в помощи решения межцивилизационных проблем, способствует развитию науки, образования, культуры отдельных стран. Народная дипломатия стала развиваться за счет добровольческих групп, мирных движений и защитников прав человека. Народные дипломаты не являются официальными представителями правительства, хотя эффективная коммуникация народной дипломатии предполагает сотрудничество с официальными чиновниками¹. Цели официальных и неофициальных акторов могут быть разными, но, как правило, непротиворечивыми друг другу. В целом, народная дипломатия призвана способствовать улучшению и развитию официальных межгосударственных отношений через сотрудничество граждан разных стран. Однако, несмотря на то, что народная дипломатия имеет характер гражданского взаимодействия, необходимы установления связей с официальными чиновниками. Только в этом случае деятельность народной дипломатии можно будет считать плодотворной на благо развития внешнеполитического диалога.

Вовлечение граждан в проблемы межгосударственных отношений поможет наладить цивилизационный диалог через осуществление общественной деятельности: проектов, организаций, конференций и симпозиумов. В условиях общественной деятельности, происходит акцентирование внимания граждан на общественно значимых проблемах, формируется активная гражданская позиция. На примере российско-китайской народной дипломатии, можно определить реальное место народной дипломатии в межгосударственных отношениях.

В СССР движение «народной дипломатии» стало распространяться с 1960-х гг. и бурно протекало на протяжении двух десятилетий. За это время обозначились различные направления: от пропагандистских движений отдельных лиц до установления побратимских связей между городами. В целом, развивающаяся сеть общественных организаций народных дипломатов охватывала значительную часть советского населения. После распада СССР, изменения, происходившие на постсоветском пространстве, повлияли на установившиеся за два десятка лет отношения народных дипломатов. Несмотря на трудности, возникшие в народной дипломатии и приостановку многих межгосударственных связей в 1990-х гг., новая сила политической активности граждан позволила наметить путь обновления и создания новых самостоятельных организаций и движений. Вновь стали развиваться связи городов-побратимов, устанавливались научные и образовательные контакты, расширялось сотрудничество в сферах спорта и туризма, а также в области бизнеса².

Однако сегодня, когда социальные движения стали неотъемлемой частью официальной дипломатии, в России наблюдается негативная тенденция недостаточной финансовой поддержки институтов общественной дипломатии. Зачастую, организации народной дипломатии в других странах напрямую сотрудничают с официальными государственными структурами, и имеют достаточное финансирование для реализации своей деятельности. Это происходит несмотря на то, что количество социальных организаций за рубежом значительно превышает количество российских организаций гражданской дипломатии.

К числу стран, активно занимающихся развитием «народной дипломатией», относится Китайская Народная Республика. «В настоящее время в китайской историографии для определения „народной дипломатии“ наиболее употребителен термин 民间外交 (миньцзянь вайцзяо), указывающий на неправительственную принадлежность данного направления»³. Несмотря на то, что термин заявляет о себе как не имеющий правительственную принадлежность, общественные организации в Китае находятся под строгим государственным контролем и являются неотъемлемой частью официальной дипломатии. Народная дипломатия для Китая, является серьезным инструментом в деле не только развития дружественных связей между странами, но и создания позитивного государственного имиджа на мировом поприще. Мы можем наблюдать, что китайская народная дипломатия сегодня имеет определенные успехи, однако при этом совершает некоторые ошибки. Так, китайский соотечественник Ли Чен Сен, отметил такой случай: когда ему довелось присутствовать на китайской конференции, посвященной иностранному взгляду на китайцев, он обратил внимание на то, что с докладами выступали только сами китайцы⁴. Такие случаи, когда Китай не принимает во внимание мнения иностранной стороны, не позволяют китайской народной дипломатии развиваться более интенсивно. По этой же причине невнимания, зачастую наблюдаются недоверительные отношения иностранцев к китайскому партнеру.

Развитием международного сотрудничества и укреплением дружбы народов в Китае занимается Китайское Народное Общество Дружбы с заграницей (КНОДЗ). КНОДЗ – яркий пример организации народной дипломатии, опирающейся на поддержку и помощь правительства КНР⁵. Общества дружбы являются инструментом в создании положительного имиджа страны, распространении китайской культуры, усилении политического влияния Китая в мировом пространстве, и при наименьших затратах великолепно выполняет задачу стимулирования развития государственных связей. На сегодняшний день число общественных организаций в Китае растет, и все они находят поддержку в лице правительства, это свидетельствует о значимости развития гуманитарной направленности в Китае и повышения имиджа страны. Несомненно, КНР делает акцент на близкое сотрудничество с крупными державами, в число которых входит Россия.

Российско-китайская народная дипломатия напрямую связана с укреплением отношений в области внешней политики. Интенсивная работа гуманитарных связей развивается на базе Договора о добрососедстве, дружбе и сотрудничестве, подписанном в 2001 г. Тогда наметились основные пути решения вопросов, касающихся не только совместных проблем России и Китая, но и миропорядка в целом⁶. В этом контексте народная дипломатия является надежным инструментом для успешного развития стратегического сотрудничества.

По-настоящему уникальным феноменом являются российско-китайские трансграничные связи. «Трансграничье представляет собой уникальную лабораторию по изучению всевозможных типов культурной динамики, выделенных на теоретическом уровне. Это процессы культурогенеза, трансформации культурных форм и систем, реинтерпретации культурных форм, культурной диффузии, аккультурации»⁷. Трансграничные связи являются важной сферой культурного взаимодействия России и Китая. За годы трансграничного сотрудничества двух государств установились прочные контакты в различных культурных сферах: науки и техники, просвещения, спорта, туризма, а также

в области приграничной торговли и экономики. На сегодняшний день насчитывается 62 китайских города, сотрудничающих с городами России⁸. Такое сотрудничество ведет к устойчивому развитию городов, повышению уровня жизни местного населения и распространению культуры двух великих народов. Стоит отметить, что установление побратимских связей начинается с некоторых общих аспектов, например, таких как: схожее географическое положение или организация городского хозяйства, похожие отрасли промышленного производства, состав населения и т. п. Такое сотрудничество на региональном уровне является показателем открытости двух государств, положительно отражается на развитии межгосударственных отношений, и, как правило, ведет не только к модернизации культурной, но и политической.

После подписания в 2001 г. Договора о добрососедстве в российско-китайских отношениях намечилось множество аспектов сотрудничества. Именно с этого времени можно проследить тенденцию возрастания взаимного интереса друг к другу, в том числе в области народной дипломатии. Одним из важных составляющих в укреплении отношений и углубления взаимопонимания двух государств, стал проект «национальных годов». Так, 2006 г. был объявлен годом России в Китае, а 2007 г. – годом Китая в России. В рамках проекта прошла череда визитов, форумов, семинаров, выставок и т. п. Было проведено порядка 400 мероприятий, из которых более десятка были государственного уровня. Проект стал весьма своевременным событием и отразил понимание важности создания крепкой социальной базы развития двусторонних отношений. Нужно отметить, что проведение национальных годов сопровождалось систематическими визитами глав России и Китая. За два года приобрела силу деятельность народных организаций, которые в то время проявили большую активность в организации и планировании развития культурных мероприятий. Интерес к теме гуманитарного партнерства заметно возрос: СМИ активно писали положительные отзывы о мероприятиях, проводимых в России и Китае⁹. Это повлияло на формирование положительного имиджа двух стран, что непосредственно отразилось на восприятии российского и китайского народов как добрых соседей. Однако для того, чтобы сотрудничество двух стран и в дальнейшем развивалось эффективно и благоприятно, необходимо внимательно относиться к общим проблемам и решать их посредством диалога¹⁰.

Сегодня все страны мира достигли понимания необходимости развития народной дипломатии. Однако на примере взаимоотношений России и Китая, мы можем обнаружить препятствия на пути к пониманию: проблема состоит в культурной специфике двух стран. Зачастую, граждане проявляют интерес к своему соседу, но в то же время крайне мало знают о современной культуре страны. На такое положение вещей часто обращают внимание главы РФ и КНР и призывают к пониманию громадного потенциала российско-китайского сотрудничества, делая большой акцент на важности развития взаимодействия в области образования и обмена студенческими группами.

Россия и Китай имеют богатый опыт сотрудничества в области образования и обмена между российско-китайскими студентами. Именно то, что Советский Союз помог подготовить в 50–60-х гг. XX в. разнопрофильный студенческий контингент в КНР, способствовало восстановлению атмосферы доверия после кризиса советско-китайских отношений в 1980-х гг. Студенческое взаимодействие является одной из форм народной дипломатии, закладывая в сердца молодых поколений взаимную симпатию и глубокую дружбу, что, по мнению известного российского политолога С. С. Сулакшина, является одной из наибольших перспектив в деле развития согласительных международных стратегий¹¹.

Понимание того, что образовательные и студенческие обмены являются надежными средствами развития стратегического межгосударственного партнерства, позволило главам России и Китая подписать распоряжение об осуществлении в 2014–2015 гг. дружественных молодежных межгосударственных обменов. За два года молодежных обменов было проведено более 100 совместных мероприятий¹². В своем послании на официальном открытии «Российско-китайских годов дружественного молодежного обмена», состоявшемся в Санкт-Петербурге 28 марта 2014 г., президент В. В. Путин подчеркнул, что «проведение Годов обмена 2014–2015 позволит молодежи и студентам обоих государств установить более тесные и плодотворные связи, сохранить традиционную российско-китайскую дружбу и стимулировать дальнейшее развитие всесторонних отношений стратегического партнерства»¹³.

Совместная молодежная деятельность не только аккумулирует положительный опыт российско-китайских отношений, но благоприятно влияет на развитие индивидуальных качеств студентов. В условиях обменов идет процесс воспитания молодых людей: формируется готовность к саморазвитию и креативности, происходит обогащение опыта взаимодействия с окружающими, вырабатывается понимание социальной действительности, в том числе норм, рисков, правил конструктив-

ного взаимодействия людей и т. д.¹⁴ Таким образом, развитая сфера трансграничного образования и молодежные обмены, как формы народной дипломатии, участвуют в улучшении окружающей действительности и совершенствовании российско-китайских стратегических отношений.

Проблемы глобализации, затрагивающие все сферы сотрудничества, выделили область народной дипломатии в важную составляющую взаимодействия государств. Мы рассмотрели 3 формы народной дипломатии, без которых практически невозможен качественно новый, высокий уровень взаимоотношений России и Китая: сотрудничество на уровне городов-побратимов, проведение национальных тематических годов, молодежные обмены. Есть основания полагать, что такие разные точки соприкосновения в гуманитарном сотрудничестве ведут к большей координации на глобальном уровне. Народная дипломатия – это надежное средство стимулирования дальнейшего формирования общественной базы стратегического партнерства. Опираясь на усилия активистов общества и помощь заинтересованных спонсоров, народная дипломатия содействует реализации внешнеполитических стратегий Российской Федерации и Китайской Народной Республики.

Примечания

¹ Ревазов В. Ч. Народная дипломатия как разновидность современной международной политики // Альманах мировой науки. 2016. № 5–3 (8). С. 62.

² Народная дипломатия как феномен современной международной политики. URL: <http://studproject.com> (дата обращения: 01. 12. 2017).

³ Бодрова О. И. Роль народной дипломатии в комплексе дипломатического инструментария КНР // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 5. С. 64.

⁴ 李成贤. 中国的公共外交缺少什么? // Takungpao. 2013. № 1. URL: <http://news.takungpao.com> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁵ Китайское народное общество дружбы с зарубежными странами КНОДЗ // Китай и Узбекистан дружба навеки. URL: <http://china-uz-friendship.com> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁶ Приходько Н. Н., Тимофеев О. А. Фактор народной дипломатии в отношениях Китая с Россией и США // Власть. 2007. № 9. С. 77.

⁷ Трубицын Д. В. Трансграничье как объект культурологического исследования: методол. обзор // Гуманитарный вектор. Сер. Педагогика, психология. 2011. № 2. С. 130.

⁸ Современный Китай: города-побратимы России и Китая // Study Chinese. 1996. № 9. URL: <http://studychinese.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁹ Коновалова О. С. Формирование медиаимиджа КНР в период проведения года России в Китае и года Китая в России // Вестн. Рос. ун-та дружбы народов. Сер. Литературоведение, журналистика. 2009. № 4.

¹⁰ Ряснов И. А. Культурное сотрудничество России и Китая в XXI в. // Власть. 2013. № 9. С. 80.

¹¹ Сулакшин С. С. Политический центризм в современной России: проблемы теории и практики. М.: Мысль, 1999. С. 169.

¹² Молодежные обмены между Россией и Китаем станут постоянной практикой // Администрация Санкт-Петербурга: офиц. сайт. URL: <http://gov.spb.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

¹³ Дан старт Годам российско-китайских молодежных обменов // Русско-азиатский союз промышленников и предпринимателей. URL: <http://raspp.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

¹⁴ Еремина Л. И. Творчество молодежи как основа социально-культурного взаимодействия между Россией и Китаем // Власть. 2014. № 12. С. 81.

С. А. Карасева

Роль культурологии в формировании концепции образования

Рассматривается вопрос о происхождении науки «культурология», возникшей на стыке многих наук, чтобы ответить на те вопросы, которые не могут решить сами науки в чистом виде. Дается анализ влияния культурологии на педагогику. Выдвигается идея поставить культурологию во главу процесса образования, сделать образование культурологическим для формирования модели россиянина XXI в.

Ключевые слова: культурология, педагогическая культурология, культурология образования

Svetlana A. Karaseva

Significance of culturology in forming of education concept

The article considers the origin of the science of culturology, which arose at the junction of many sciences, in order to answer those questions that the sciences themselves cannot solve in pure form. An analysis of the influence of culturology on pedagogy is given. The idea is put to place culturology at the head of the educational process, to make education culturological for the formation of the model of a Russian of the 21st century.

Keywords: culturology, pedagogical culturology, culturology of education

В своей исследовательской работе, при проработке прикладных моментов, культуролог часто сталкивается с ограничением в сфере деятельности. Многие положения педагогической или любой другой области знаний считаются принадлежащими сугубо ей и рассматриваются без учета культурологического аспекта. Насколько справедливо такое утверждение? Можно ли считать что-то, относящееся к педагогике не культурологическим? Где проходит граница между педагогикой и культурологией? И насколько на сегодняшний день произошло взаимопроникновение этих наук? Конечно, культурология – наука молодая, она и сейчас находится в стадии поиска своих объектов исследования. Поэтому, даже в кругу самих культурологов, постоянно идут споры о том, что можно или нельзя отнести к культурологии, а что стоит рассматривать грубым вторжением в область других наук.

В 2008 г. Российским институтом культурологии был создан короткометражный мультфильм «Рождение культурологии», являющийся частью документального фильма «Апология культурологии, или Вавилон культур». Ролик демонстрировался перед открытием второго Российского культурологического конгресса в Петербурге, и в нем в примитивной форме разъясняется факт появления этой науки. В результате очень близкого и активного взаимодействия между Филологией и Искусствоведением, на свет появляется некое существо, которое начинает гоняться за всеми науками: антропологией, социологией, философией, историей, и по кусочку откусывать от каждой из них. В результате к концу небольшого отрывка данного документального фильма перед нами предстает некий объект под названием культурология, который состоит из элементов многих наук¹.

Существует мнение, что эта версия крайне ошибочна. Культурологию нельзя рассматривать как область знаний, состоящую из совокупности элементов, которые заимствуются из других наук. Само появление культурологии базируется на стыке этих наук и считается обоснованным именно потому, что каждая наука в отдельности не может сегодня дать ответы на вопросы, формулируемые обществом и самой жизнью. Кроме извечного русского «кто виноват» и «что делать», мы оказались перед фактом формирования новой действительности, в которой больше не эффективны выработанные образцы поведения и сложившиеся стереотипы. В современном обществе уже не идет речь, о гарантированной государством обеспеченной старости, как вознаграждения честного труда. Уходит в историю бесплатная медицина. А образование лихорадит с такой силой, что мы уже получили потерянное поколение детей, которые допускают грубейшие орфографические ошибки, а так же имеют смутное представление о том, кто с кем воевал в Великой Отечественной войне. И это, несмотря на то, что наше образование, начиная с 1991 г., постоянно находится в состоянии реформ. Его «улучшают», стараются подвести под европейский стандарт, создают новые программы обучения, вводят дополнительные предметы. Но на практике эксперты продолжают приходить к общему мнению, что качество образования продолжает снижаться. Попробуем разобраться почему? Какова задача современной российской школы? Научить человека, сделать его образованным. Но,

учить человека ради учебы нельзя, образования ради образования не бывает. Любое образование выполняет социальный заказ своей страны, своей государственной системы. «В определенной социальной формации господствующим педагогическим воздействием становится такое воздействие, которое как по способу внушения, так и по определению того, что внушается, наиболее полно соответствует объективным интересам господствующих групп или классов»².

Так кто же сейчас господствующие группы? Кто формулирует социальный заказ? Политики и бизнесмены? Западные корпорации? Какой человек нужен современному обществу? Понятно, что западным корпорациям, которые нашли в России недюжинный рынок сбыта, нужен человек-потребитель. Для этого давайте его сформируем, воспитаем его. Что характеризует «хорошего» потребителя: в первую очередь, это жажда покупать. Пусть у вас в доме будет три телевизора, гаджеты надо менять каждые полгода, а питаться желательнее фастфудом. То же касается и одежды. То, что создано, куплено в прошлом году, объявим немодным. Пусть люди выбросят еще не износившуюся вещь, она «морально устарела».

Для того чтобы привить людям все эти привычки, используются медиасредства. Во всех сериалах, особенно молодежных, парни и девушки будут много пить и есть, постоянно менять одежду, а заодно и партнеров. Потребительское отношение должно быть сформировано ко всему. Не может быть человек в одном месте потребителем, а в другом – бережливым, рачительным хозяином. Бережное отношение к экологии, природе, своему дому, своей семье противоречат основам общества потребления. И пока у нас в стране не будет четко сформировано понятие «чего мы хотим», наше образование будет продолжать плодить непонятно кого. Нельзя прийти к цели, не имея самой цели. Образование ради образования – это нонсенс. И тут на первый план должна выйти культурология. Культурология может задать вектор развития общества. Сейчас перед нами два пути: в угоду Западу стать обществом потребителей, дешевым рынком сбыта их продукции, поставщиком малограмотной рабочей силы для выполнения неквалифицированной работы либо формировать человека культуры, человека XXI в. Каков он, человек XXI в.?

Человечество в данный момент находится на постиндустриальной фазе развития. Постиндустриальное общество – это информационное общество. Закономерно, что на первый план вышло умение работать с информацией. Сейчас уже недостаточно получить определенные знания и навыки, и, базируясь на них, протрудиться всю жизнь. Человек XXI в. – человек общества глобализации. Но, у глобализации имеется масса негативных качеств. В первую очередь, это стандартизация системы ценностей, стандартизация культуры, утрата национальных особенностей духовной жизни. И тут возникает вопрос: как и где найти ту золотую середину, которая поможет российскому обществу интегрироваться в мировые экономические процессы, сохранив при этом свою самобытность и культурные традиции.

Культурология отвечает на этот вопрос, предлагая сделать педагогику культурологической. Культура – это не только живопись, театр и музыка с хореографией. Культура носит всепроникающий характер. Это – базовые ценности, отраженные в народных традициях, это духовные идеалы человечества, это способность сопереживать и помогать окружающим.

Уже 30 лет культурология образования, в том числе педагогическая культурология, пытается достучаться до чиновников системы образования и самих педагогов. И многие уже начинают понимать, что образование – это культурный процесс. Наша же задача сделать так, чтобы культурология стала во главе образования.

Школьное образование следует полностью погрузить в пространство практического освоения культуры. Только тогда выпускник школы сможет обеспечить общее повышение качества жизни в стране и грамотно решать новые проблемы устойчивого социального, экономического и экологического развития³.

Моделью россиянина XXI в. должна стать креативная личность, способная к активному, созидательному творчеству, ответственная перед социумом, заботящаяся о судьбе своего Отечества.

Примечания

¹ Апология культурологии, или Вавилон культур [Видеозапись] / авт. идеи К. Разлогов; худож.-мультипликатор А. Кузнецов. М., 2008.

² Бурдые П., Пассрон Ж. К. Воспроизводство: элементы теории системы образования / пер. с фр. Н. Шматко. М.: Просвещение, 2007. С. 87.

³ Крылова Н. Б. Культурология образования. М.: Народ. образование, 2010. С. 112.

О. А. Мильцына

Артур Никиш в Санкт-Петербурге

Деятельность Артура Никиша составила целую эпоху в истории мировой культуры – его творчество оказало огромное влияние на формирование музыкальной культуры целого поколения исполнителей и композиторов. Дирижер был тесно связан с Россией, в особенности с Санкт-Петербургом, где много выступал, имел огромную популярность среди простой публики, и был признан профессиональным сообществом.

Ключевые слова: музыкальная культура Санкт-Петербурга, Артур Никиш, история дирижирования

Olesya A. Miltsyna

Arthur Nikish in Saint Petersburg

The work of Arthur Nikisch made an epoch in the history of world culture – his work has had a huge influence on the formation of musical culture of a whole generation of performers and composers. The conductor was closely associated with Russia, especially Saint Petersburg, where he performed a lot, had a huge popularity among the General public, and has been recognized by the professional community.

Keywords: musical culture of Saint Petersburg, Arthur Nikish, history of conducting

Исследование творчества Артура Никиша (1855–1922) – венгерского дирижера, одного из основоположников современной дирижерской школы представляется крайне важным, так как раскрывает особенности взаимодействия творческой личности и культурной эпохи.

А. Никиш родился 12 октября 1855 г. в Сент-Миклоше, в Венгрии. В 19 лет окончил Венскую консерваторию с премией по классу скрипки и композиции. После он поступил скрипачом в придворный оркестр, но в 1878 г. А. Никиш переехал в Бостон и четыре года дирижировал там симфоническими концертами, а в 1893 г. вернулся на родину. В Будапеште был назначен первым капельмейстером и директором оперы. Но уже в 1895 г. переехал в Лейпциг. Он был главным дирижером оркестра Гевандхауза, дирижировал также концертами Берлинской филармонии, совмещая это с концертными турне по Европе. А. Никиш был тесно связан с Россией, где в течение ряда лет с 1895 по 1913 г. почти ежегодно концертировал. Он был большим поклонником творчества русских композиторов, считая созданные ими произведения одной из вершин музыкального Олимпа. В силу этого дирижер являлся горячим пропагандистом русской музыки (главным образом П. И. Чайковского) за рубежом.

Деятельность А. Никиша составила эпоху в истории мирового дирижерского искусства, что было отмечено его современниками. В 1881 г. на съезде Всеобщего немецкого музыкального общества А. Никиш исполнил «Фауст-симфонию» Ф. Листа, который назвал его «Избранником среди избранных»¹, а П. И. Чайковский отмечал, что «г. Никиш изящно-спокоен, скуп на излишние движения, но при этом удивительно властен, силен и полон самообладания. Он не дирижирует, а как будто предается какому-то таинственному волхвованию; его едва замечаешь, он вовсе не старается обратить на себя внимание, а между тем чувствуется, что огромный персонал оркестра, как инструмент в руках удивительного мастера, находится в полнейшем, и безотчетном распоряжении своего главы»². Его боготворил Антон Брукнер, творчество которого А. Никиш открыл для слушателей исполнением Седьмой симфонии в 1884 г.

Осенью 1896 г. М. И. Чайковский пригласил А. Никиша в Санкт-Петербург для участия в первом симфоническом концерте из произведений П. И. Чайковского в пользу фонда имени композитора. С первого же приезда в Санкт-Петербург между А. Никишем и М. И. Чайковским установились дружеские отношения, основанные на преклонении перед музыкой П. И. Чайковского. Концерт, приуроченный к смерти композитора, состоялся 9 ноября 1896 г. и должен быть оценен как исторический в признании Пятой симфонии П. И. Чайковского. С этой симфонией А. Никишу помог познакомиться музыкальные критик Николай Дмитриевич Кашкин. После концертов в Москве в 1895 г., провозжая А. Никиша на вокзал, Н. Д. Кашкин подал ему напечатанный экземпляр партитуры Пятой симфонии Чайковского со словами: «Посмотрите эту партитуру в дороге – и ручаюсь Вам, что, хотя автор ее и похоронил, но не заслуженно, и вы, читая ее, вряд ли соскучитесь»³. Через несколько месяцев петербуржцы с изумлением читали в иностранных газетах о чрезвычайном, небывалом успехе этой симфонии под управлением А. Никиша в Лейпциге, Берлине, Вене и других городах. И вот Пятая симфония П. И. Чайковского прозвучала впервые в зале Дворянского собрания в исполнении А. Никиша 9 ноября 1896 г. Журналист «Русской

музыкальной газеты) Н. Ф. Финдейзен писал об этом концерте: «До этого многие слышали симфонию, и считали ее наиболее слабой. Наступил концерт. На сцену, к оркестру скромно вышел Никиш и началась Пятая симфония. Но публика была поражена. В музыке появилось что-то суровое, мрачное. Симфония оживилась! Благодаря Никишу симфония переродилась»⁴.

К концу 1897 г., и снова по приглашению М. И. Чайковского, А. Никиш вторично приезжает в Санкт-Петербург. 13 декабря здесь проводится концерт в фонд сооружения памятника П. И. Чайковскому. В русской части программы, помимо Шестой симфонии Чайковского, А. И. Зилоти исполнил Второй фортепианный концерт Сергея Васильевича Рахманинова. Александр Ильич Зилоти – русский пианист, дирижер, организатор в Санкт-Петербурге концертов, известных под названием «Симфонические концерты А. И. Зилоти», в которых Артур Никиш принимал активное участие.

Большим событием явились гастролы А. Никиша в России в 1899 г. с Берлинским симфоническим оркестром, с которым он выступал в Петербурге, Москве, Киеве, Харькове, Одессе и Варшаве, входившей в состав Российской империи. В Санкт-Петербурге состоялось 4 концерта (19, 20, 27, 29 апреля) с обширными программами, включившими произведения Людвига Ван Бетховена, Феликса Мендельсона, Гектора Берлиоза, Рихарда Вагнера, Рихарда Штрауса и П. И. Чайковского.

К этому времени А. Никиш стал уже весьма популярным в Санкт-Петербурге. Многочисленные отзывы о концертах писали корреспонденты таких изданий как: «Петербургская газета», «Русская музыкальная газета», «Новое время», «Петербургский листок», «Биржевые ведомости». И все отзывы, в основном, были положительными. Музыкальный драматург В. Б. Баскин в «Петербургской газете» отмечал: «Мы уже давно не испытывали такого эстетического удовольствия, какое доставил нам вчера известный берлинский дирижер Артур Никиш... Встреченный бесконечно долгими аплодисментами, был предметом восторженных оваций в течение всего вечера»⁵. Во множестве статей подчеркивается, что дирижер производил впечатление спокойного исполнителя, но это только внешне. В публике ходили вздорные слухи. Говорили, что А. Никиш гипнотизер огромной силы, что он прибегает иногда к трюкам. Но во многом это зависело от обаяния его личности, и от его оригинальной, глубоко продуманной и верной трактовки сочинения. Иногда он позволял себе изменять темпы, указанные авторами, но делал это всегда художественно. После концертов публика не отпускала А. Никиша, его могли вызывать до двадцати раз.

Следующие несколько лет А. Никиш не посещал Санкт-Петербург, и наконец, приехав, выступает в необычном амплуа – пианиста. Это произошло в марте 1902 г. по просьбе пианиста Александра Ильича Зилоти. В зале Кредитного общества, 28 марта, состоялся концерт в пользу А. Г. Рубинштейна и на сооружение его памятника. Никиш принимает участие вместе с известным петербургским квартетом герцога Мекленбургского («Мекленбургский квартет»); исполняет партию фортепьяно в Трио (H-dur) Иоганнеса Брамса. Появление гениального дирижера в качестве пианиста возбудило среди публики большой интерес. Артур Никиш играл строго музыкально, но мнения разошлись. Кто-то был готов признать в А. Никише пианиста-артиста, другие ставили его в разряд золотой середины. Об этом писали многие критики. В «Русской музыкальной газете» критик И. В. Липаев отметил: «Появление гениального дирижера в качестве пианиста возбудило большой интерес среди публики, разочаровавшейся в конце концов. Никиш оказался посредственным пианистом». На следующий день, 29 марта Артур Никиш дирижирует в симфоническом концерте, русскую часть которого составили, помимо Четвертой симфонии П. И. Чайковского, «Праздничная увертюра» А. К. Глазунова и Второй фортепианный концерт С. В. Рахманинова, исполненный А. И. Зилоти. После концерта, публика долго не расходилась. Артур Никиш имел неосторожность в ответ на рукоплескания пожать трем из публики руку, и за этим явилась целая десятка, если не сотня удостоиться такой чести. В мае 1902 г. А. Никиш опять в Санкт-Петербурге. 3 симфонических вечера, проведенные им 3, 4 и 7 мая весьма примечательны значительным расширением круга сыгранных русских произведений. 4 мая исполнялась увертюра к опере А. С. Аренского «Наль и Дамаянти», вступление к новому балету А. К. Глазунова «Барышня-служанка», поэма «В Средней Азии» А. П. Бородина, «Испанское каприччио» Н. А. Римского-Корсакова. В ноябре 1902 г. А. Никиш приезжает в Санкт-Петербург еще раз, для участия в юбилейном концерте Санкт-Петербургского филармонического общества. Под его управлением проходит «Торжественная месса» Л. В. Бетховена. Этот концерт стоит отметить особенно. Сто лет со дня своего основания общество решило отметить исполнением бетховенской Мессы не случайно. Именно в России, в Петербурге, в концерте общества 7 апреля 1824 г. состоялось первое в мире исполнение «Торжественной мессы» Л. В. Бетховена. И теперь в юбилейном концерте выбором Мессы общество как бы подчеркнуло этим свою прошлую историческую заслугу. Для нас же в данном случае примечательно то, что из всех мировых дирижеров учредителей юбилейного концерта выбрали именно Артура Никиша. После этого концерта ему было присвоено звание почетного члена Санкт-Петербургского филармонического общества.

26 февраля 1903 г. в большом зале консерватории состоялось последнее, десятое симфоническое собрание того года. Программа концерта была обширной и содержательной. Главным номером была

Третья (Героическая) симфония Л. В. Бетховена, занявшее все второе отделение. В остальную программу вошли увертюра «Манфред» Р. Шумана, малоизвестные, но превосходно написанные Вариации И. Брамса на тему Й. Гайдна и эффектное, колоритное инструментованное вступление к новому балету «Хитрости любви» А. К. Глазунова и многое другое.

1904 г. ознаменовался новыми гастролями А. Никиша с Берлинским симфоническим оркестром. 10, 11, 12, апреля в Санкт-Петербурге состоялась три концерта памяти П. И. Чайковского, в которых были исполнены все шесть симфоний, «Гамлет», «Франческа да Римини» и Второй фортепианный концерт, солистка С. И. Менцер. Проведение такого цикла являлось выдающимся событием в музыкальной жизни русской столицы. С 1904 г. у Никиша устанавливаются связи с придворным оркестром. 11 мая он дает с этим коллективом концерт с обширной программой, включающей сочинения П. И. Чайковского и Р. Вагнера. Дирижеру была устроена овация по окончании программы с поднесением лаврового венка. А. Никиш стал любимцем публики. Деятельность замечательного дирижера А. Никиша, кроме эстетического удовлетворения, имела огромное эвристическое значение – отечественные дирижеры смогли получить опыт того, как следует изучать произведения и как стремиться к художественным результатам.

На протяжении нескольких лет А. Никиш не приезжал в Россию, и вот 23 апреля 1907 г. он снова прибыл в Санкт-Петербург. Концерт состоялся в Большом зале консерватории. Несмотря на весьма внушительные цены за места, зал был заполнен публикой. В газете «Новое время» писали: «А. Никиш дирижировал новым летним оркестром Павловского вокзала. Состав оркестра был весьма разнообразен, заключал в себе и хороших исполнителей, но был все-таки случайно собранным, и это чувствовалось, несмотря на дирижера»⁶. Но и это не умерило пыл слушателей посетить следующий концерт, который состоял целиком из музыки П. И. Чайковского. В программу вошла Четвертая симфония, увертюры «Франческа да Римини», «Ромео и Джульетта» и Полонез из Третьей сюиты. И как обычно, зрители были в восторге. Дирижера засыпали цветами и проводили целой бурей энтузиазма.

В 1908 г. Никиш в апреле дал три концерта с придворным оркестром. Первый концерт был посвящен 25-летию со дня смерти Р. Вагнера. Программа концерта состояла из ни чем между собой не связанных номеров: увертюры «Летучий Голландец», «Христофор Колумб», «Фауст», «Тангейзер»; вступление к «Тристану и Изольде»; траурный марш из «Гибели богов»; вступление к «Парсифалю»; Шелест леса из «Зигфрида». Но все эти номера были объединены творчеством двух мастеров: композитором Р. Вагнером и дирижером А. Никишем. До этого говорилось о любви А. Никиша к творчеству П. И. Чайковского. Но еще с ранних лет, когда Артур обучался в консерватории, он мог часами играть клавиры вагнеровских сочинений, жалея о невозможности заниматься с партитурами. Возвращаясь к описанию этого концерта, нужно выделить главное. А. Никиш превосходно передавал музыку Р. Вагнера, и продолжал поражать своей индивидуальной интерпретацией петербургскую публику. С придворным оркестром дирижер показывал настоящие чудеса, добывал нужные ему звуковые краски с полной для слушателя определенностью.

Следующие два концерта включали музыку русских и зарубежных композиторов. На втором концерте публики было немного. Критически к программе концерта отнесся музыкальный критик, дирижер, педагог, один из основоположников Петербургской дирижерской школы Н. А. Малько: «Если собрать все программы его концертов, данных, например, в Петербурге, то прямо поражаешься их однообразию и односторонности. Четвертая, Пятая, Шестая симфонии Чайковского... из которых никак не может выбраться лейпцигский маэстро»⁷. Этот вопрос поднимался и на родине дирижера. В годы Первой мировой войны Артур Никиш продолжал исполнять произведения не только немецких, но и русских композиторов, в том числе Чайковского, чем навлек на себя обвинения в космополитизме со стороны шовинистически настроенных критиков. В 1918 г., когда музыкальная общественность отмечала 40-летие со дня его первого выступления в Лейпцигском театре, в одной газете появилась анонимная статья под заголовком «Петр Чайковский и мы»; ее автор упрекал А. Никиша в игнорировании творчества немецких композиторов, насаждении культа русских композиторов, особенно П. И. Чайковского. Но такой перво-классный дирижер в праве составлять программу по своему усмотрению.

В ноябре 1908 г. дирижер вновь в Санкт-Петербурге. А. Никиш был приглашен дирижировать в Мариинском театре бенефисом Императорского оркестра. Для выступления была выбрана «Валькирия» Р. Вагнера. Так же дирижер выступил в концерте А. И. Зилоти с Девятой симфонией Л. В. Бетховена. И как всегда, публика встречала дирижера овациями.

Через год, в ноябре 1909 г. Никиш вновь в Санкт-Петербурге. Состоялись три концерта, устроенных А. И. Зилоти. Исполнил Симфонию До мажор Р. Шуберта, увертюру «Эгмонт» Л. В. Бетховена и Вторую симфонию А. Брукнера; последнее произведение вызвало недоумение слушателей и критиков – музыка А. Брукнера завоевывала признание с трудом. В декабре с придворным оркестром А. Никиш дал весьма примечательный по программе концерт, включавший Третью симфонию Александра Николаевича

Скрябина, вступление к опере «Флибустьер» Цезаря Антоновича Кюи, увертюру «Гамлет» Александра Сергеевича Танеева, и симфоническую фантазию «Франческа да Римини» П. И. Чайковского.

Апрель 1910 г. ознаменовался новыми концертами придворного оркестра (4 и 10 апреля) под управлением А. Никиша; он исполнил сочинения Клода Дебюсси, Поля Дюка, П. И. Чайковского и продирижировал оперой «Тангейзер» Р. Вагнера в Мариинском театре. Как отмечалось критиками в «Петербургской газете», в издании «Новая речь», Толкование А. Никиша во многом отличалось от привычного, которое много раз они слышали под управлением Э. Ф. Направника, бывшего в то время главным дирижером Мариинского театра. Но, как вы уже догадываетесь, овации были громадными.

В последние годы А. Никиш реже приезжал в Россию. В 1911 г. дирижировал (в апреле) концертами придворного оркестра в Петербурге. В 1912 г. А. Никиш вновь в Санкт-Петербурге. Исполнил Первую и Девятую симфонии Л. В. Бетховена в «Симфонических концертах А. И. Зилоти». Таким образом, перед зрителями прошел Л. В. Бетховен, начинающий свой великий путь, и Л. В. Бетховен, завершающий его. Этими двумя симфониями концерт и ограничился. Дирижер провел Первую симфонию в более быстрых темпах, чем это было принято. Но это несколько не помешало красоте музыки.

Последний приезд А. Никиша в Санкт-Петербург состоялся в ноябре 1913 г. Он выступил с программой из сочинений П. И. Чайковского. Исполнялись такие знаменитые вещи, как «Четвертая симфония» и фантазия «Франческа да Римини», А. И. Зилоти сыграл первый концерт. Е. Герхардт спела арию из «Орлеанской девы». Судьбе было угодно, чтобы и простился А. Никиш с Россией музыкой великого русского композитора, певцом которого он был.

Хочется отметить, что советский дирижер и композитор А. В. Гаук считает своим учителем А. Никиша, он ему отводит первое место. А. Никиша он впервые услышал в Петербурге в 1911 г. «Маленького роста, весь очень пропорциональный... Жесты его предельно скупы и в тоже время властны. Бледные, говорящие руки и глаза, горящие как две яркие звезды. Его облик и вдохновенное искусство меня настолько пленили, что я весь подпал под его влияние»⁸. Все же он считал себя, с гордостью, последователем дирижерского искусства А. Никиша и писал: «Я старался учиться у него, найти и воспитать в себе те качества, которые помогли бы мне овладеть профессией дирижера. Нужно было выработать упругую и четкую кисть, заставить говорить конец дирижерской палочки, научиться владеть своим темпераментом»⁹.

А. Никиш вел переписку и дружил с В. В. Андреевым. В 1904 г. Андреевский оркестр играл на репетиции вместе с симфоническим. Они исполняли четвертую часть Четвертой симфонии скерцо *pizzicato* П. И. Чайковского, под управлением Артура Никиша. Это был огромный шаг в признании русского народного оркестра.

А. Никиш сотрудничал со многими организаторами концертов (среди которых был начальник придворного оркестра – К. К. Штакельберг, друг юношеских лет, пианист, дирижер – А. И. Зилоти). Общался с различными артистами и деятелями искусств. Дирижировал различными оркестрами, среди которых сборный оркестр Павловских концертов, оркестр русских народных инструментов В. В. Андреева, и конечно, императорский оркестр. Концерты этого выдающего дирижера освещались в различных источниках прессы («Петербургский листок», «Биржевые ведомости», «Новое время», «Речь» и др.). Критики были пленены талантом выдающегося дирижера, и писали, в основном, положительные, хвалебные рецензии. И конечно, стоит отметить реакцию публики. Начиная с первого концерт, А. Никиш завоевал любовь петербургских слушателей. Концерты всегда заканчивались бурными овациями. Но и А. Никиш любил Санкт-Петербург, и всегда с удовольствием участвовал в концертах.

Можно сделать вывод, что деятельность Артура Никиша, незаурядного музыканта, новатора в дирижерском искусстве, имела огромное значение для российской культуры. В частности, его выступления в Санкт-Петербурге стали одной из важнейших вех в культурной жизни города на рубеже двух столетий, которые оказали влияние на формирование отечественной исполнительской и дирижерской школы.

Примечания

¹ Куталадзе Л. М. Артур Никиш и русская музыкальная культура: воспоминания, письма, ст. Л.: Музыка, 1975. С. 5.

² Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953. С. 353.

³ Куталадзе Л. М. Указ. соч. С. 52.

⁴ Там же. С. 81.

⁵ Там же. С. 90–91.

⁶ Там же. С. 127.

⁷ Данскер О. Л. Н. А. Малько: воспоминания, ст., письма. Л.: Музыка, 1972. С. 113.

⁸ Гаук А. В. Мемуары. Избранные статьи. Воспоминания современников. М.: Совет. композитор, 1975, С. 38.

⁹ Там же. С. 39.

Джанмария Пизапия

Комедия дель Арте как жанр итальянского народного театра

Название комедии дель Арте появилось в 1750 г., хотя этот феномен занимал важное место в культуре Европы, начиная с XVI в. Основные этапы становления комедии дель Арте весьма многочисленны и их история привлекательна и интересна. В целом для комедии дель Арте основными характеристиками в результате исторического развития стали театральные труппы, актерское мастерство и драматургия, а также маски. Важными элементами театральной труппы являются определенные персонажи. И актер в труппе вынужден играть одну и ту же роль всю жизнь. Каждый персонаж имеет определенный сценический костюм. Актерское мастерство тесно связано с драматургией. Каждый персонаж имеет определенные маски. Персонажи переходят из одной постановки в другую. Это первая и вторая дама, слуги, старики, влюбленные, капитан и т. д.

Ключевые слова: итальянский народный театр, комедия дель арте, персонажи комедии дель арте, драматургия, маски персонажей, костюмы персонажей

Dzhanmariya Pizapia

Commedia Dell'arte as genre of Italian folk theatre

The name Commedia Dell'arte appeared in 1750, although this phenomenon has occupied an important place in the culture of Europe, since the sixteenth century. The main stages of the Commedia Dell'arte are very numerous, and their story attractive and interesting. The whole of the Commedia Dell'arte the main characteristics in the result of the historical development of steel theatre troupe, acting and drama, as well as masks. Important elements of the troupe are certain characters. And actor in the troupe is forced to play the same role all his life. Each character has a certain costume. Acting is closely related to drama. Each character has his mask. The characters move from one setting to another. This is the first and the second lady, the servants, the elderly, the lovers, the captain, etc.

Keywords: Italian folk theatre, commedia dell'arte, characters of commedia dell'arte, drama, masks of characters, characters' costumes

Историческое развитие Комедии дель Арте с 1545 до 1750 г. Несмотря на то, что театральный феномен, который занимает очень важное место в культуре Европы почти в течение трех веков (XVI–XVIII в.), нам известен как Комедия дель Арте, это название появляется впервые только в 1750 г. в комедии «Комический театр» Гольдони. До этого этот феномен известен под разными названиями: Комедия дель Дзанни, комедия с импровизацией или импровизированная, итальянская комедия или, в России, перечневая комедия¹.

Как и с любым культурным явлением, невозможно точно указать, когда оно возникает/рождается. Но можно указать важные этапы развития Комедии дель Арте. Дата, официально отмечающаяся существование этого культурного явления, 25-ое февраля 1545 г. В настоящее время в этот день отмечается Международный день итальянской Комедии дель арте, потому что именно тогда в Падуе у нотариуса собираются 8 людей, чтобы заключить договор и создать «братскую театральную труппу»². Сам договор нам ничего не говорит о работе этой театральной труппы на сцене, но его существование дает возможность прийти к некоторым заключениям, из которых самое важное то, что появилась профессия актера. Дело в том, что на итальянском языке «arte» значит не только «искусство», но и «уменье», «ремесло», «цех», а название Commedia dell'Arte – «Профессиональная Комедия» указывает на профессиональный характер этого театра³. С середины XVI в. встречаем множество документов, в которых разговор идет о профессиональных театральных труппах. Среди них особенно важен документ 1568 г., в котором пишется о первом известном выступлении театральной труппы под названием «Джелози»⁴. Эта труппа, известная по всей Европе, была активна до 1604 г., когда Изабелла Андреини, жена саросомисо⁵ труппы Франческо Андреини, умерла во время родов. Труппа «Джелози» вступала во многих итальянских городов, и очень часто гастролировала во Францию. Но было бы ошибочно считать, что «Джелози» единственная театральная труппа активная и за границей. Существуют документы, доказывающие присутствие и деятельность итальянских театральных трупп, которые выступают в Англии и в Испании, еще до труппы «Джелози». Тем не менее, года, во время которых эта известная труппа была активна, можно назвать первым этапом развития Комедии дель Арте. Труппы этого периода относительно независимы, и чаще всего они

выступают как в Италии, так и за границей. Что касается самих комедий, в них персонажи более менее всегда одинаковы.

После роспуска труппы «Джелози» новые труппы занимают ее место, и вместе с ними Комедия дель Арте получает новые черты. Тристано Мартинелли, Пьер Мария Чеккини, Джован Баттиста Андреини и Фламинио Скала, можно считать самыми интересными личностями первой половины XVII в. Тристано Мартинелли (1557–1630) «первый Арлекин, о котором существуют официальные упоминания»⁶ и с ним особое значение получает роль актера-звезды внутри труппы, поскольку он требовал «больше почтение, чем то, которым пользовались его коллеги»⁷. В это время новые персонажи появляются на сцене, как например маска Фриттеллино, созданная Пьером Марией Чеккини (1563–1645). Тем не менее, если рассматривать деятельность трех самых важных трупп этого периода – «Аччези»⁸, «Федели»⁹ и «Конфиденти»¹⁰ – то привлекает наше внимание растущее соперничество внутри самых трупп. Конечно, такое было и раньше у трупп конца XVI в., но в этом случае «очевидно, основная причина лежит в том, что актеры и актрисы нацелены скорее на использование их личностей для своего, индивидуального успеха, чем на работу в качестве членов труппы»¹¹.

Несмотря на ее бродячий/кочевой характер и ее успехи по всей Европы, Комедия дель Арте больше всего развивается во Франции. Именно в Париже во второй половине XVII в. была основана la Comédie Italienne¹². Укоренение в Париже становится толчком/причиной к метаморфозе Комедии дель Арте. Раньше, когда труппы приезжали, вступали на некоторое время и уезжали, даже не думая об адаптации репертуара для зрителей, которые не знали итальянский язык. А теперь, итальянские актеры знакомятся и работают вместе с французскими актерами, у которых и есть свои традиции, и если некоторые итальянцы покинут Италию и переедут во Францию, то избежать процесса изменения своего актерского мастерства уже не смогут. О том, как происходил этот процесс, где кончилось господство сценария, где импровизация вошла в определенное русло и, самое важное, где непрерывно стал расти удел писаного текста, можно судить по знаменитому сборнику Эвариста Герарди, изданному в 1694 г.¹³ К этому же периоду относятся еще два важных изменения. С одной стороны сам актер становится важнее маски; сама маска больше не является независимым элементом, и она подчинена актеру, исполняющему ее роль. С другой стороны маска, как физический инструмент, оставляется актерами, поскольку французские зрители «любят видеть разные эмоции, появляющиеся на лице актеров»¹⁴. Все эти изменения являются исходным пунктом постепенной эрозии основных черт Комедии дель Арте до ее полного роспуска. Когда Comédie Italienne сливается с Opéra Comique¹⁵ в 1762 г., по сути, умирают комедии «по-итальянски» во Франции. Кроме Франции также по всей Европе Комедия дель Арте постепенно пропадает из-за того, что она теряет свои основные характеристики, прежде всего равновесие между жестом и словом, разрушением увеличением пантомимического характера комедии.

Несмотря на то, что в Италии Комедия дель Арте испытывает похожую судьбу, процесс разрушения идет по другому пути. Дело в том, что здесь все характеристики Комедии дель Арте все еще сохраняются. Изменения в Италии не происходят, чтобы не идти на поводу у вкуса новой аудитории, как произошло во Франции, а на основе идей Карло Гольдони. Эти идеи выражаются в его комедии «Комический театр» (1750), которая одновременно является диссертацией автора о результате его исследований о драматическом искусстве. В основе его реформы лежит необходимость внести на сцену социальную критику и моральную цель: первой «он имел в виду постановку картин из повседневной жизни», а второй «постановку сюжетов, через которые надо не просто развлекать, но и обучать зрителей»¹⁶. Поэтому нужны не только глубокие изменения, касающиеся сценической практики, но и другие отношения между зрителями и актером. Если рассматривать в деталях, о чем пишет Гольдони, можно заметить, что это – реформа в плане содержания, но содержание и форма неотъемлемо связаны: если одно изменяется, изменяется обязательно и другое. Следовательно, в театре Гольдони также меняется и форма: импровизация постепенно сменяется текстом, заранее написанными драматургом, и актеры больше не надевают маски, поскольку с ними актер «никогда не сможет показать эмоции, волнующие его душу, посредством тех выражений лица, являющихся толкователем сердца актера»¹⁷. С реформой Гольдони Комедия дель Арте, уступая место реализму и социальной цели, становится маргинальным явлением культуры.

Общие характеристики. Для Комедии дель Арте характерны разные элементы, но из них важно выделить три: структура театральной труппы, актерское мастерство и драматургия, маска в понимании действующего лица.

Структура театральной труппы фиксированная. Имеется в виду, что каждый актер и каждая актриса труппы играет всегда одну и ту же роль на сцене. Таким образом актеры становятся персонажами. Есть случаи, когда актер берет другую роль, но это значит, что он оставляет прошлую. Эта структура хорошо воспроизведена в фильме Этторе Скола «Путешествие капитана Фракасса»

(1990), в котором зритель следует за приключениями странствующей театральной труппы по дороге в Париж. Здесь, когда один из членов труппы умирает, сразу появляется проблема – не получится показать некоторые постановки из-за отсутствия актера, исполняющего роль одного из действующих лиц. В качестве примера рассмотрим состав труппы «Конфиденти»:

Франческо Габбриелли – Scapino
 Оттавио Онорати – Mezzettino
 Марина Антонаццони – Lavinia
 Валерия Аустони – Valeria
 Жена Доменико Бруни – Spinetta
 Доменико Бруни – Fulvio
 Франческо Антонаццони – Ortensio
 Маркантонио Романьеси – Pantalone
 Никколо Барбиери – Beltramo

Очевидно, что такая структура помогает процессу идентификации актера с персонажем. Можно например запомнить Тристано Мартинелли «первый актер, известный тем, что он переносит своего персонажа, исполняемого на сцене, в свою обычную жизнь»¹⁸, который надевал сценический костюм и в повседневной жизни. Но если с одной стороны эта структура хорошо подходит к сценической практике Комедии дель Арте, с другой стороны следует отметить, что она сильно ограничивает возможности актера, фиксируя его в одной роли на всю жизнь.

Актерское мастерство и драматургия необходимо обсуждать вместе, потому что в Комедии дель Арте они тесно связаны друг с другом. Если рассматривать любое количество комедий, становится заметно, как везде есть «два старика (Панталон и Доктор), первый и второй Zanni (комические слуги, например Бригелла и Арлекин). Капитан, первый любовник (Innamorato), первая и вторая дама (Donna innamorata) и служанка (Fantesca)»¹⁹. Характеристики каждой из этих «parti fisse» проанализируем дальше, но здесь важно отметить, что «одно лицо, допустим Панталон, сохраняет свои основные черты, имя и костюм в других постановках, но он показывается в разных обстоятельствах и в других взаимоотношениях к другим лицам» и «мы бы ошибались... если бы мы считали персонажей комедии типами/характерами»²⁰.

Правда, с другой стороны эти же типы/характеры, из-за того, что они повторяются в других обстоятельствах, раскрываются как живые существа²¹. Персонаж зафиксирован, постоянный, но его отношения с другими лицами нет. Как это возможно? Если мы возьмем другого персонажа из произведения любого другого драматурга, мы никак не сможем представить себе этого персонажа в других связях. Эдип будет всегда сыном и мужем Иокасты, Меркуцио будет всегда другом Ромео. А Арлекин то слуга Панталона, то слуга Капитана, и так далее. Дело в том, что в Комедии дель Арте комедии широко развернуты, но отсутствуют строки. В основе спектакля лежит сценарий или *canovaccio*²², и в нем автор дает «очень сокращенное изложение всего сюжета. Это изложение разделено на акты и сцены с подробным указанием, какие действующие лица и в каком порядке выходят на сцену, что говорят и что делают»²³. Например: «Выходит Пульчинелла, из моря; он говорит о шторме, о кораблекрушении и о том, что он потерял своего хозяина и своих товарищей. Потом выходит Ковьелло, с другой стороны; он говорит то же самое, что и Пульчинелла; они видят друг друга и делают *lazzi*²⁴ страха. Наконец, после *lazzi*, где они трогают друг друга, они осознают, что они спаслись, и говорят о том, что они потеряли своих товарищей и своих хозяев»²⁵.

То, что здесь описывается, это чистое содержание этой сцены, но не написаны точные слова, через которые это содержание надо выразить. В этом драматургия и актерская игра являются неотъемлемыми, потому что именно благодаря драматургии, составляющейся из *canovacci*, *recitazione* «all'improvviso»²⁶ играет важную роль. Дело в том, что *recitare* «all'improvviso» с одной стороны «допускает вариативность в актерской игре, и таким образом появляется возможность смотреть новую постановку каждый вечер, даже при повторении одного и того же *canovaccio*»²⁷, с другой – «дает ощущение того, что актеры не играют, потому что они во время постановки выходят и уходят и говорят с другими лицами, будто бы они были по дороге или у себя дома»²⁸. Надо отметить что, говоря об импровизации в контексте Комедии дель Арте, не имеется в виду создание с нуля целых сцен, а свободное употребление диалогов и монологов, заранее выученных. Важно вспомнить, что каждый актер собирал в его *zibaldone*²⁹ строчки из разных произведений и их выучивал наизусть. «Понятие „импровизации“, следует понимать не просто как удобное средство, а как *inventio* (выдумка) и *compositio* (сочинение) драматического произведения, которое принимает эфемерную форму на сцене... основывается прежде всего на предположении производственной структуры – труппы – чья основная логика требует от каждого актера строгого соблюдения фиксированной функциональной роли в геометрической системе ролей»³⁰.

Основные маски-персонажи. Третьим главным элементом Комедии дель Арте является маска-персонаж. Существуют разные маски, каждая со своей характеристикой, но, как показано выше, существуют главные категории: *lo zanni*, *i vecchi*, *gli innamorati*, *il Capitano*.

Lo zanni (дзанни)³¹ – один из древнейших персонажей Комедии дель Арте, которая еще в конце XVI в. была известна как *Commedia degli Zanni*. Дзанни – это слуга, одетый как крестьянин в рабочей одежде и в светлой маске. Постепенно развиваются два типа слуги: первый дзанни, хитрый и быстрый слуга, в действии обычно устраивает неприятности хозяину и его гостям. А если гости женщины, он сразу пробует с ними прелюбодействовать. Этот дзанни часто агрессивный, разговорчивый, вспыльчивый и жестокий. Для его маски обычно характерен изогнутый, острый нос похожий на клюв индюка; второй дзанни, медленный и глупый слуга, совершенно не образованный, его движения медленные. Несмотря на это, он всегда смешной для зрителей, потому что именно из-за него рождаются недопонимания с хозяином. Его основные черты: постоянно ноет обо всем, особенно о том, что он голоден, и просит милостыню. У его маски обычно орлиный нос.

Надо сразу отметить, что такая классификация не является абсолютной. Нередко у слуг есть характеристики обеих категорий, хотя одна из них всегда доминирует. *Pulcinella* и Арлекин, например, относятся ко второй категории, но часто именно они планируют шутки и неприятности, хотя они все еще простаки. К тому же, не во всех комедиях есть первый и второй дзанни, «иногда у одной и той же комедии есть два труса. В другом случае более глупый партнер вдруг смог поменяться ролями со своим, по-видимому, более проницательным компаньоном, обманув его»³².

I vecchi (старики) – являются социальными антиподами дзанни, часто работающих под ними. В отличие от дзанни, костюм которых меняется со временем, костюм *vecchi* остался почти неизменным. Самый известный старик – Панталон, венецианский купец. Ошибочно, из него делают карикатуру, но тем не менее, «тот кто ее исполняет должен сохранить ту долю серьезности, которая не отделима от персоны»³³. Важность этой маски показана и тем, что в большинстве комедий действие начинается с его выхода на сцену, и его имя является первым в списке действующих лиц. Как ранее замечено, его костюм практически не изменился. У него «ярко красная, короткая и прилегающая к телу куртка и того же цвета штаны. Последняя часть его туалета... делалась короткой и дополнялась красными чулками... сверху он надевал длинную и широкую мантию черного цвета... носил мягкие туфли, шапку без полей, смешную маску с длинным носом, торчащие усы, острую бородку и скорее длинные волосы, седые, или с проседью»³⁴. Другой представитель этой категории – Доктор. Как у Панталона, так и его костюм не испытывает радикальных изменений в течение веков. Костюм был карикатурой «на подлинный наряд болонских докторов... весь черный, с белым воротником и фетровой черной шляпой с огромными полями; за поясом были натканы различные предметы... Черная маска Доктора закрывала только лоб и нос»³⁵. Но, в отличие от Панталона, который активно участвует в драматическом действии, Доктор говорит. Поскольку он высоко образованный человек, он не может не выражать свое мнение на любую тему или ситуацию, даже когда он о них ничего не знает. Бесконечные речи с множеством цитат на латинском языке являются его визиткой.

Gli innamorati (влюбленные) – особенная категория персонажей. Дело в том, что они единственные действующие лица, которые не надевают маску. Но тем не менее они маски, т. е. зафиксированные персонажи. В противоположность *vecchi innamorati* молоды и в конце концов естественные герои комедий. Они модно одеты, всегда говорят по-флорентински независимо ото своих родителей, и в отличие от других персонажей, у которых есть множество характеристик, для них характерно просто то, что они влюблены.

Il Capitano (капитан) – последняя из основных категорий Комедии дель Арте. Он отличается от других, потому что обычно он выходит на сцену один, и у него нет прямых связей с другими действующими лицами. Первая характеристика Капитана – это его имя. После слова «Капитано» можно найти ряд разных атрибутов, которые подчеркивают его фантастическую и почти сверхъестественную природу (*Rinoceronte*, *Spezzaferro*, *Terremoto*, *Spavento da Vall'Inferna* и так далее)³⁶. Вторая характеристика – это постоянное употребление гиперболы в его речи. Рассматриваем например некоторые рассказы Капитана Испуга из Адской Долины, исполненного Франческо Андреини, написаны в произведении «Приключения капитана Испуга» 1607 г.: «Я отправился в долины свежего Септентриона, и там поймал огромную тучу, спустившуюся к Северному морю, чтобы напиться. Схватив ее, надувшуюся, я сразу поймал с нею все ветры, все дожди, все реки, и связав ее чтобы они не могли выйти, я, с величайшей яростью бросил тучу по направлению к шестому небу, где она ударилась, разбилась и облила Юпитера со всей консисторией Богов»³⁷.

Капитан в исполнении Андреини уникальный персонаж. В отличие от других Капитанов его гиперболы метафизические и мифологические, и сам Капитан Испуг «очень редко занят в сра-

жениях, как-либо относящихся к современной истории»³⁸. Иногда эта маска показывает на сцене причудливого солдата благородных чувств, как у Андреини, или хвастливого солдата, который хорохорится не совершенными подвигами и не завершенными испытаниями. В обоих случаях Капитан плохо скрывает тот факт, что он сильно боится сражаться, что противоречит тому, что он говорит. Внешними отличительными чертами являются броские усы, длинный нос и тяжелый меч.

Примечания

¹ Миклашевский К. М. *La Commedia dell' arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий*. СПб.: Изд-во Н. И. Бутковской, 1914. Ч. 1. С. 15.

² Taviani F., Schino M. *Il segreto della commedia dell'arte: la memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*. Firenze: Usher, 2007. P. 184–185. Здесь и далее перевод автора статьи.

³ Миклашевский К. М. Указ. соч. С. 11.

⁴ Джелози (ит. Gelosi) «ревнивые».

⁵ Капокомико (ит. sarcosomico) – руководитель труппы в итальянском театре. Он набирает актеров и выполняет функции антрепренера и режиссера. Как правило капокомико являлся актером, исполняющим главную роль.

⁶ Nicoll A. *The World of Harlequin: a critical study of the Commedia dell' Arte*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1963. P. 170.

⁷ Ibid.

⁸ Аччези (ит. Accesi) «освещены».

⁹ Федели (ит. Fedeli) «верные».

¹⁰ Конфиденты (ит. Confidenti) «уверены».

¹¹ Nicoll A. *Op. cit.* P. 172.

¹² Итальянская комедия.

¹³ Дживелегов А. К. *Итальянская народная комедия: искусство итальянского Возрождения: театр, литература, живопись, ваияние, зодчество: учеб. пособие*. М.: ГИТИС, 2012. С. 222.

¹⁴ Nicoll A. *Op. cit.* P. 181.

¹⁵ Комическая опера.

¹⁶ Nicoll A. *Op. cit.* P. 205.

¹⁷ Ibid. P. 207.

¹⁸ Ibid. P. 170.

¹⁹ Миклашевский К. М. Основные типы в «Commedia dell'arte» // Научно-исследовательский проект по творческому наследию В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914–1916 гг.: в 2 т. / сост., отв. ред. Л. С. Овэс. СПб.: Изд-во РИИИ, 2014. Т. 1. С. 235.

²⁰ Nicoll A. *Op. cit.* P. 21.

²¹ Ibid. P. 22.

²² Sapovaccio (мн. sapovacci), представляет собой краткое изложение содержания пьесы или одной сцены (без диалогов и монологов). В нем определены главные моменты действия, указаны выходы персонажей на сцену, обозначены вставные номера, буффонные сцены, лацци, песни и пр.

²³ Дживелегов А. К. Указ. соч. С. 180.

²⁴ Lazzo (мн. lazzi) означает буффонный трюк, не связанный непременно с сюжетом и исполняемый чаще всего одним или двумя zanni.

²⁵ Nicoll A. *World drama from Aeschylus to Anouilh*. New York: Harcourt Brace, 1950. P. 195.

²⁶ Играть/сыграть с импровизацией.

²⁷ Tessari R. *La Commedia dell'Arte: genesi d'una società dello spettacolo*. Bari: Editori Laterza, 2013. P. 5.

²⁸ Taviani F., Schino M. *Op. cit.* P. 313.

²⁹ Зибальдоне (ит. zibaldone) – личная книжечка, в которой актеры писали диалоги и монологи для своей роли.

³⁰ Tessari R. *Op. cit.* P. 47.

³¹ В диалекте Северо-Востока Италии это сокращенная форма имени Джованни – Джанни – Дзанни.

³² Nicoll A. *Op. cit.* P. 67.

³³ Миклашевский К. М. Указ. соч. С. 54.

³⁴ Там же. С. 55.

³⁵ Там же. С. 59.

³⁶ Носорог, Ломающий железо, Землетрясение, Капитан Испуг из Адской Долины.

³⁷ Миклашевский К. М. Указ. соч. С. 74.

³⁸ Tessari R. *Op. cit.* P. 41.

В. Р. Давтян

Особенности арт-терапии в работе с различными национальными культурами

Увеличение интереса и внимания к способам, которые оказывают позитивное воздействие на нервную систему человека и на организм в целом, побудило обратиться к арт-терапии. Арт-терапия применяется как средство развития и гармонизации нервной системы человека, а в особенности людей различных национальных культур. Сущностью арт-терапии является раскрытие творческих возможностей и выявление скрытых резервов личности. Это раскрытие благотворно влияет на иные формы человеческой деятельности. В результате человек находит эффективные способы решения своих проблем.

Ключевые слова: искусство, арт-терапевтические методы, национальные различия, художественное творчество, групповые занятия

Vardan R. Davtyan

Peculiarities of art-therapy in work with different national cultures

Increased interest and attention to the methods that have a positive effect on the human nervous system and the body as a whole, prompted the appeal to art therapy. Art therapy is used as a means of development and harmonization of the human nervous system, and in particular people of different national cultures. The essence of art therapy is the disclosure of creative opportunities and the identification of hidden reserves of personality. This disclosure has a beneficial effect on other forms of human activity. As a result, people find effective ways to solve their problems.

Keywords: art, art-therapeutic methods, national differences, artistic creativity, team trainings

Культурное разнообразие подразумевает наличие общих и соединяющих характеристик групп людей, такие как язык, религия, образ жизни, художественные выражения, гендерные и возрастные отношения. Преимущество межкультурного диалога огромное. Он направлен на создание основы для отношений между государствами, а также между организациями и между людьми. Диалог между культурами может активизироваться и достигать своих целей с помощью совместной художественной деятельности, оказывающей также терапевтическое влияние.

Традиционно во всех национальных обществах на протяжении тысячелетий поддерживали и ценили целебную силу искусства, танца, музыки, драмы и повествования. Это признание, не смотря на общие черты, обладало большим диапазоном национальных отличий и акцентов, а также отличалось временными рамками цивилизаций. Восточные, более древние культуры имеют значительно больший опыт в этой сфере, чем европейские.

Искусство в своих практиках опирается на естественные, природные способы общения людей, и визуальные образы предшествуют словесной памяти и превосходят лингвистические границы. Визуальная культура признана наиболее эффективной и более интенсивно применяется в формах межкультурной коммуникации. Таким образом, с помощью искусства люди могут получить доступ к общению между собой, опираясь на собственные природные данные и развитие своих художественных способностей. Энергия искусства и процессы духовного исцеления, преодоления внешних и внутренних конфликтов тесно связаны и часто идентичны. Кроме того, в сфере искусства участники процесса арт-терапии могут выражать сложные чувства и проблемные ситуации, которые иначе могли бы быть скрыты и загнаны в подсознание: они могут визуально представлять то, что было «отвергнуто» или считается «неприемлемым». Языком искусства можно выразить то, что обычными словами не выражается.

В современной культуре увеличился общественный интерес к способам, которые оказывают позитивное воздействие на нервную систему человека и на организм в целом. Одним из таких способов выступает арт-терапия, способная преодолевать межъязыковые и национальные барьеры. Различные методики и виды арт-терапии применяются как средства развития и гармонизации нервной системы человека, а в особенности людей различных национальных групп в процессе занятия художественным творчеством. Данный метод является новой в сфере психокоррекции, при котором используются художественные приемы и творчество, направленный на неотъемлемый

любому человеку врожденный потенциал самочувствия и силы, где делается акцент на природное проявление эмоций, настроений, чувств. Поскольку арт-терапия считается одним из методов психотерапевтических процессов, она апеллирует к символической функции изобразительного творчества, помогая субъекту объединить свои эмоции и неосознанные представления в единый художественный образ. Специалисту, ведущему занятия арт-терапии, также становится понятными многие проблемы психической жизни, которые раскрываются в сеансе арт-терапии. В этих сеансах применяются ролевые игры, социальные игры и задания по преодолению конфликтов.

Арт-терапия связана с раскрытием творческих возможностей и выявлением скрытых резервов личности. В результате человек находит эффективные способы решения своих проблем, а искусство влияет на чувства и мысли людей. Если этика формирует отдельные нравственные ценности личности, то искусство изменяет личность в целом. В этом ансамблевом изменении личности заключается структура искусства, отражающая общую структуру человеческой деятельности. Сопричастность искусству облагораживает и возвышает человека, позволяет временно забыть о повседневных заботах, дарит незабываемые мгновения душевной удовлетворенности. Все виды искусства являются строго личностными средствами самовыражения. Это самовыражение имеет также терапевтическое значение, как для самого творца, так и для тех, кто воспринимает его искусство. Именно это восстанавливающее и терапевтическое воздействие искусства лежит в основе подходов арт-терапии, направленных на восстановление психологической гармонии. Гармонически развитая личность распространяет гармонию вокруг себя и, тем самым, гармонизирует процессы межличностного и межкультурного общения.

Межкультурные различия встречаются между отдельными членами группы в привычной культурной среде. В интенсивных учебных занятиях арт-терапией уже в течение трех-пяти дней можно наблюдать следующие изменения: универсальность художественного процесса налаживает отношения уважения к национальным различиям, позволяет группам людей, имеющим разные личные, политические, религиозные и культурные традиции, находить возможности сотрудничества и взаимопонимания¹. Художественная деятельность и групповая заинтересованность могут стать средствами для взаимного понимания и, возникающей в процессе совместной деятельности, симпатии.

Исследователи арт-терапии отмечают возникающие процессы, снимающие психологический стресс, те преимущества, которые связаны с созданием произведений искусства во время терапевтических занятий. Поскольку искусство воздействует на личность часто как релаксация, то при использовании в терапии оно разрушает барьеры между клиницистом и клиентом, заставляя людей чувствовать себя более комфортно в терапевтической встрече. Комфортное состояние располагает к доверительному общению и большему стремлению к взаимопониманию. Создание произведения искусства способствует процессам общения, в том числе облегчает способы обмена речевой информацией, которая может быть затруднена в силу национальных различий. Процесс арт-терапии должен напоминать игру и строиться по схеме игрой ситуации, снимающей возможные барьеры непонимания и взаимной настороженности. Возникшая в этом процессе энергия освобождает людей от скованности и личной закрытости, и люди могут стать «более открытыми, открывающими и восприимчивыми» к клиницисту и к терапии, чем они изначально были.

В наши дни получает распространение экспозиционная практика, которая тесно связана с развитием новейших методов арт-терапии. Это осуществляется путем организаций выставок инвалидов и больных людей, которые участвуют в арт-терапевтических программах-занятиях². Эти выставки нацелены на решение задач реабилитации, изменение отношения к инвалидам и душевно больным. Помимо этого, эффекты воздействия творческой деятельности на участников остаются до конца не изученными, концептуальные основы такой выставочной деятельности – не проясненными, а ее этнические аспекты – не регулируемыми.

Сейчас в разных странах мира в реабилитационно-лечебной практике используются различные методы арт-терапии. Они развивались постепенно, совместно с развитием подходов лечения психических и нервных расстройств. Конкретное влияние на формирование методов арт-терапии больше всего оказала культурная среда и система общественных отношений.

Выявлено, что профессиональное художественное творчество обладает сильным терапевтическим эффектом, снимает многие хронические и острые нервные расстройства, становится адаптивным механизмом копинг-стратегий. Профессиональное занятие искусством и обращение к высокохудожественным образцам становится основной частью арт-терапевтического процесса, оно конкретным образом усиливает адаптивные характеристики субъекта. В процессе художественного творчества и художественного восприятия происходит гибкая переориентация с негативных переживаний и воспоминаний, которые беспокоили личность, на позитивные переживания и вос-

поминания. Итогом становится изменение психологического настроя и постепенная нормализация душевного состояния.

Различные инновационные технологии, связанные культурными практиками и индустриями осваивают результаты такой культурной практики как арт-терапия и адаптируют ее результаты к действиям культурно-производительной деятельности и семиотическим системам взаимодействия в межкультурной коммуникации¹. Несмотря на то, что эстетическо-художественные результаты занятий участников изобразительным искусством во время арт-терапевтического сеанса не считаются приоритетными, результаты межличностных и межкультурных контактов и разрешение национальных конфликтов оправдывает незначительность художественных достижений участников арт-терапевтических сеансов.

Ведущий занятия регулирует степень интерактивности. Занятия не следует проводить как острые дискуссии по межнациональным вопросам. Всегда следует избирать общепонятные и общечеловеческие принципы и образы, которые способствуют сближению различных интересов. Принципиальной процессуальной научно-технологической чертой системной арт-терапии является структура арт-терапевтических занятий и их длительность. В многих случаях занятия с разными национальными культурами имеют трехуровневую структуру:

1. Первая часть, которая предполагает оценку состояния и запросов соучастников на данный момент времени, их «подогрев» и склонность к работе.

2. Главная часть связана с избранием вида темы и деятельности, персональной либо общей творческой работой с внедрением конкретных материалов, которые завершаются обсуждением творений искусства.

3. Завершающая часть связана с подведением результатов занятий, а в некоторых случаях, формулировкой задания следующей работы либо формулировкой «семейных заданий» с подведением результатов занятия и, в неких случаях, определением плана последующей работы либо формулированием «домашних заданий».

В некоторых вариантах степень и структура занятий бывает наиболее сложной. К примеру, главная часть может предполагать замену типов деятельности, которая связана не только с используемыми материалами, а еще с модальностями самовыражения искусства (изобразительная активность, перемещение и пляска, повествование и т. д.). Это приучает к гибкости воображения и способов художественного выражения.

Ведущий, занятий во время занятий с разными интерактивными арт-терапевтическими группами, формулирует не только специфику пакетной коммуникации, но и гибко меняет ее. Применяя арт-терапевтические методы, он имеет возможность увеличить спектр коммуникативных и экспрессивных способностей членов группы, к примеру, предлагая им различные процедуры и техники драма-терапевтического, изобразительного, телесноориентированного действия, связанных с применением костюмов, грима, масок, голоса, танца, перформанса. Ведущий также имеет возможность в той или другой степени активизировать личные либо массовые ресурсы, предлагая личные, парные либо корпоративные варианты работы. Изменяя техники и виды работы, ведущий имеет возможность содействовать консолидации психологического опыта и количества участников группы. Он имеет возможность воздействовать на массовую динамику, фокусируя интерес членов категории на обще групповых действиях, используя надлежащие техники и виды работы, содействовать прогрессу членов группы, обогащению и актуализации их общественного опыта.

Обобщая вышесказанное, можно судить о результативности арт-терапии на основании положительной динамики. Полученные данные показывают, что люди разных национальностей с ограниченными способностями часто раскрывают в себе креативные способности и после завершения сеанса арт-терапии продолжают без помощи других увлеченно заниматься различными видами искусства, умения которых они получили во время занятий.

Примечания

¹ Коган С. Оздоровление звуковым и изобразительным искусством. М., 2000. С. 42.

² Liebmann M. Art therapy for groups: a handbook of themes, games and exercises. Cambridge; Boston; London: Shambala, 2003. P. 40–46.

³ Забара Л. И., Якина Л. Н. Инновационные технологии в методике преподавания МХК как условие развития художественного обобщения у старшеклассников // Педагогическое образование в России. 2013. № 5. С. 20–24.

М. А. Савостикова

Феномен моды в современном мире

Рассматривается влияние моды на самоопределение человека. Мода создает другую реальность, в которой человек создает собственный образ, отличающийся от его повседневного образа. Мода воздействует на все сферы жизни человека, ориентируя общество на свои стандарты. Мода лишает человека собственного мнения и выбора. Мода отражает культурное воспитание общества и всегда ориентирована на массы.

Ключевые слова: мода, модные тенденции, личность, масса

Margarita A. Savostikova

Cultural phenomenon of fashion in modern world

The article is devoted to the problem of fashion influence on personal identity. Fashion can create a new kind of reality where a person can create his or her own new image, different from everyday image. Fashion affects all spheres of human life. It can deprive a person of his or her own opinions and choices. Fashion reflects the cultural education of whole society and it is always focused on the masses.

Keywords: fashion, fashion trends, personal identity, mass culture

Интерес к феномену моды вызван обширным разноплановым влиянием, оказываемым на социальную, экономическую, культурную сферы жизни и деятельности человека, являясь определяющим знаком данных изменений.

Такие понятия как культура и мода имеют тенденцию к постоянному развитию и росту, некоторые эстетические ценности преобразуют новые группы, с помощью которых развиваются новые ориентиры в культуре. Показы мод стали посредником между актуальным искусством и проектированием одежды, это произошло вследствие популяризации театрализованных модных шоу XX – XXI вв., которые разрабатывают и определяют зрелищные нормы в деятельности культуры.

Мода создает ирреальность, содействующую человеку в ощущении себя желаемой личностью, становясь тем, кем он не является в реальности, но желает быть. Ранее, формирование модных тенденций происходило в элитных слоях общества, после чего о новых веяниях моды узнавали низшие слои, новизна пропадала и элита создавала новые тренды¹.

Мода может отображать восприятие внутреннего мира человека в связи с внешним миром. Это прослеживается во всей истории возникновения моды и на современном этапе.

На современном этапе мода и ее общественная и индивидуальная составляющие подвержены постоянным изменениям. Ведущий стиль в моде актуален на протяжении 7–10 лет. Модный стиль содержит в себе стандарты в поведении, отношении, внешнем облике, которых придерживается человек. Модными тенденциями могут руководствоваться по собственному желанию или вынужденной необходимости, прослеживается это в разных сферах жизни.

Мода массова, предметы и явления, популярные в обществе, есть у его подавляющего большинства, они преобладают по отношению к немодному. М. И. Пыляев писал в своих исследованиях о масштабности модных тенденций и их отражении практически во всех сферах жизни. Мода нормативна, ее считают образом в поведении и отношении, ей следуют во многих сферах жизни. В моде каждого временного периода выбран ведущий образ поведения и манер.

Мода динамична, многоаспектна и ориентирована на массы. Индустрия моды постоянно эволюционирует, а все нововведения афишируются в средствах массовой информации.

Образ современной личности основан на желании быть уникальной и выделяться из толпы, но, с другой стороны, общество ограничивает личность. Данный дуализм определяет феномен моды: человек следует за модой, но старается отличаться от других, который описал Георг Зиммель. Зиммель считал моду не проходящим явлением в человеческой истории, в основе которого лежит двойственность человеческой природы². Ситуация и отношение к моде в современном мире имеет мало отличий. Но вышеперечисленное не отражает моду целиком.

А. Б. Гофман создал теоретическую модель моды, включив в ее структуру модные стандарты, модные объекты, модное поведение, ее внешние и внутренние ценности³. В настоящее время у

моды появился новый аспект, названный «человеческим измерением» – означающий, что теперь мода является неотделимой составляющей внутреннего мира человека⁴. Мода отражает современный мир через установление модных тенденций.

Существует понятие «Теории рассеивания», означающее возможность возникновения инноваций в каждой социальной слое не зависимо от его положения и статуса и распространения нового в других слоях. Данное явление связано с подсознательным желанием обладать вещью, которая отсутствует у человека, но есть у окружающих его людей – желание подражать и симулировать свою принадлежность к той или иной социальной группе⁵.

В моде следуют тенденциям, данная черта освобождает человека от ответственности, свой выбор он переносит на толпу. В исследованиях Карла Поппера о психологии моды сказано, что благодаря моде некоторые вещи, даже неприемлемые в обществе, останутся безнаказанными, если они приняты и одобрены модными тенденциями⁶. В изучении психологии личности Б. А. Вяткин связал становление моды и ее последствий – массовых вкусов, слепого копирования и заразительности с процессом отождествления личности. Каждый человек самоидентифицирует себя с иными представителями своей этнической общности, следуя принципу не отличаться от окружающих⁷. Вяткин считал, что мода выступает результатом принятого в обществе стандарта соответствия толпе, исключаящего все проявления индивидуальности. Мода проявляется и оказывает влияние не только через контекст в этнической самоидентификации, но и через авторитетную для личности группу. Как только человек перестает делать самостоятельный выбор, а всецело полагается на мнение масс, тогда он теряет собственную персональность, преобразуясь в общесоциальное «мы», становясь пассивной личностью⁸.

Мода не может существовать и не существует без массы, это ее определяющая особенность и отличительная черта, мода и масса всегда взаимозависимы и неотделимы друг от друга феномены. К. С. Шаров оценивает моду как генератора культурной и психологической обстановки в обществе, а не ее отражение⁹. Отслеживая характер модных явлений возможно заключить об уровне культурного воспитания в обществе. Феномен моды и феномен массы создают тандем, существование которого зависимо друг от друга. Человек, считающий себя модным, полностью зависит от массы и ее мнения, следует ее вкусам и правилам, тем самым лишая себя собственного выбора, создавая симулякр, формируя собственное безвкусие. Мода склонна создавать ложные ценности и способствует формированию и появлению отрицательных явлений в обществе.

Ролан Барт обозначал статус моды как «никакой», это симулякр, в котором процесс важен как выполняемое действие, а не его результат – в моде нет основы, базы, в моде есть только сказанное о ней¹⁰. Также, Барт считал, что в моде ведущее – ее формы и их цикличность, а содержание значения не имеет. Человеку, следующему за модой, неважно ее содержание и смыслы, которые отсутствуют, модному человеку необходимо следовать за принятым идеалом, не отступая от него. Отсюда следует заключить, что в моде отсутствует содержание, информация и мода не несет никаких важных сообщений. У модной толпы отсутствуют интересы к содержанию, они следуют за формой, яркой обложкой, которая их привлекает.

В моде и модных тенденциях прослеживается история их возникновения и формирования и современное положение. Исторические мотивы можно нередко встретить в актуальных тенденциях. Исторические мотивы в одежде изображают не повторяющиеся элементы художественного решения в костюме, типичные для предыдущей эпохи. Мотивы исторических влияний не вызваны преемственностью, свойственной развитию предметов материальной культуры. Проявление исторических мотивов именно в модной форме костюма обуславливает популярность и масштаб данной тенденции. Современные костюмы, выполненные с использованием прообразов исторических мотивов всегда адаптированы к современности, это исключает очевидное повторение исторического костюма в его оригинальном виде, которое приводит к реконструкции одежды, а не заимствованию форм.

Моду можно отвергать и принимать ее, к феномену моды можно относиться как отрицательно, так и положительно. К последним относится исследователь С. Л. Выготский, который считал моду одной из главных источников в формировании психических функций и связывал ее со стремлением не отличаться от окружающих людей¹¹.

Постоянная погоня за модой и модными тенденциями снижает уровень культуры в обществе и деиндивидуализирует ее. Мода не должна становиться примером для слепого подражания.

Примечания

¹ Зиммель Г. Избранное: в 2 т. / сост. С. Я. Левит, Л. В. Скворцов; отв. ред. Л. Т. Мильская. М.: Юрист, 1996. Т. 1: Философия культуры / пер.: А. В. Дранов и др. С. 271.

² Там же. С. 268.

³ Гофман А. Б. Мода и люди: новая теория моды и модного поведения. СПб.: Питер, 2004. С. 109.

⁴ Китаев П. М. Культура: человеческое измерение. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. С. 56.

⁵ Осминская Н. Личность – ничто! Лейбл – все! // Теория моды: одежда, тело, культура. 2008. № 7. С. 291–296.

⁶ Тихомиров О. К. К. Поппер и психология // Вопр. психологии. 1995. № 4. С. 123.

⁷ Вяткин Б. А. Лекции по психологии интегральной индивидуальности человека. Пермь, 2000. 179 с.

⁸ Довгань О. В., Трофимов М. Ю. «Казаться» или «быть»: проблема социализации личности в современном обществе // Гуманитарные исследования. Омск: ОмГПУ, 2007. № 12. С. 30.

⁹ Шаров К. С. Гендерные аспекты семиотики моды // Вопр. философии. 2007. № 12. С. 50–64.

¹⁰ Терин В., Шихирев П. Массовая коммуникация как объект социологического анализа // «Массовая культура» – иллюзии и действительность: сб. ст. М.: Искусство, 1975. С. 208–232.

¹¹ Новикова Е. Ю., Петровский В. А. Использование механизмов моды в педагогической практике // Вопр. психологии. 2009. № 3. С. 100.

УДК 728.033:930.24

М. Г. Теребилов

Проблема хронологии фортификационной архитектуры средневековья

Определение хронологических рамок важно для любого исследуемого объекта, поскольку оно позволяет установить четкие границы проблемы, а также сузить область исследования. В случае с фортификацией определение хронологии позволяет отобрать нужные объекты и исключить те, которые по ряду признаков не подходят к намеченной проблеме. Данная статья призвана четко обозначить границы средневековой эпохи применительно к фортификационным объектам и понять, когда и при каких обстоятельствах замки и крепости средних веков утратили свое значение, уступив крепостям бастионного типа и замкам эпохи Возрождения.

Ключевые слова: замок, крепость, средневековье, фортификация, хронология

Maksim G. Terebilov

Problem of chronology of middle ages fortification architecture

The definition of chronological framework is important for every investigated object, because it helps to establish the distinct limits of the problem, on which an explorer have his interest. In case of fortification the definition of chronology will also help to select the necessary objects and to exclude those, which stayed away from the intended problem for a score of reasons. This article is intended to identify the frames of Medieval in respect to fortification objects and to understand, when and why castles and fortresses of Medieval era have lost their meaning and gave the way to bastion fortresses and the castles of Renaissance period.

Keywords: castle, fortress, Medieval, fortification, chronology

Средние века – это период в истории человечества, который имеет достаточно условные временные границы, и различные исследователи придерживаются совершенно разных мнений по данному вопросу. Началом Средневековья, отделяющим Античность от Нового времени, обычно принято считать 476 г., важнейшую дату в Западной истории, когда произошло падение Западной Римской империи. Такой подход к периодизации принят и в европейской, и в российской историографии¹. Однако относительно конца эпохи средних веков у историков нет единого мнения, и разные исследователи приводят разные данные. Так, например, советский и российский медиевист Арон Яковлевич Гуревич (1924–2006) отмечал в качестве окончания периода Средневековья Великие Географические открытия и открытие Колумбом Американского континента в 1492 г. По его словам, это положило конец разрозненности европейских государств и дало начало единой мировой истории и колониальным захватам². Он также отмечает начало Реформации в тот же период, которое положило начало изменениям в обществе и религии, что тоже сыграло свою роль в переходе от Средневековья к Новому времени. Профессор истории Галльского университета (Пруссия), один из первых ученых-медиевистов Кристоф Мартин Келлер (1638–1707), при попытке провести периодизацию всемирной истории, предложил считать окончанием Средневековья 1453 г., а именно завоевание Константинополя турками-сельджуками³. Известный французский историк-медиевист Жак Ле Гофф (1924–2014) в своих трудах, посвященных истории Средневековья, рассматривает также Английскую буржуазную революцию 1640–1660-х гг. и Великую Французскую революцию конца XVIII в.⁴ Как можно видеть, варианты периодизации эпохи средних веков существуют совершенно разные, и обычно они охватывают период со второй половины XV в. до середины XVII в., и в какой-то степени их все можно считать правомерными. Но при этом следует помнить, что все эти рамки весьма условны, и одномоментный переход из одной эпохи в другую невозможен, прежде всего, по причине неравномерности развития всех сторон общественной жизни. Так, например, следует выделить политическую систему, общественный строй, культуру и быт, военное искусство, науки и др. Все эти стороны, конечно, обычно развиваются комплексно, но не синхронно. Потому мы не можем сказать, что революционное движение и смена монархического строя тут же повлечет за собой резкую смену культуры, во всяком случае, в рамках целого континента с большим количеством разрозненных государств, королевств, земель.

Основываясь на сделанных выше умозаключениях, можно сказать, что, соответственно, и средневековый период в истории фортификации закончился около второй половины XVI в., когда средневековые каменные крепости стали бессильны против развивающейся военной техники, которая позволяла справляться с их массивными стенами и защитными сооружениями. В этом случае, главным переломным моментом в окончании эпохи средних веков многими исследователями признается знаменитая Битва при Павии (1525), часть Итальянской войны 1521–1526 гг., которая, согласно мнению исследователей (Г. Дельбрюк⁵, Е. А. Разин⁶) стала новой страницей в истории развития военного искусства, доказала бесспорное преимущество огнестрельного оружия, и, соответственно, показала, что средневековая фортификационная архитектура безнадежно устарела. Впрочем, это, конечно, не означает, что средневековая фортификация моментально ушла в прошлое – в течение XVI в. строительство средневековых замков продолжалось, хотя и гораздо менее масштабными, все более затухающими темпами, предпочтение отдавалось фортификации нового типа. Примерами ее служат шведская крепость Олафсборг (ныне на территории Финляндии), построенная на случай войны с Московией, крепость в Кракове, укрепления Магдебургской крепости. Конечно, средневековые крепости успешно противостояли осадам еще долгое время (немецкий исследователь Петер Кнаб рассказывает, что немецкий замок Райнфельс в Долине Среднего Рейна эксплуатировался как объект фортификации вплоть до конца XVIII в.)⁷, но эти случаи все же носят исключительный характер, и фортификационные сооружения, начиная с XVI–XVII вв., начинают трансформироваться, и с тех пор свою нишу в военном искусстве занимает бастионная система, более характерная для Нового Времени.

Несколько иную ситуацию мы наблюдаем в России, история которой также имеет свою периодизацию, значительно отличающуюся от европейской. Там мы имеем несколько иные временные рамки Средневековья, единогласно признаваемые большинством исследователей, причем радикальные изменения этого периода касаются всех сфер общественной жизни. Речь, конечно, идет об эпохе Петра I, ставшей переломным моментом между Средневековой эпохой и Новым временем. Но прежде стоит рассмотреть саму периодизацию в целом, чтобы лучше понять, какой период истории русской фортификации следует выделить в данной научно-исследовательской работе.

Разные историки предлагали различные варианты периодизации истории России, ставя их в зависимость от факторов экономического, социального, культурного и др. развития, рассмотрим некоторые из них. Известный историк XVIII в. периодизацию которого непременно стоит упомянуть, это Николай Михайлович Карамзин (1766–1826), который выделяет в истории России всего три периода: Древнейший (от Рюрика до Ивана III), Средний (от Ивана III до Петра I) и новая (от Петра I и далее)⁸. Такая периодизация, хоть и является гораздо более общей и делает меньший акцент на деталях, тем не менее, позволяет взглянуть на историю России более глобально, обобщить некоторые периоды. Один из наиболее известных вариантов периодизации истории России составил также Сергей Михайлович Соловьев (1820–1879), ученый и историк Российской Империи. По его мнению, она делится на шесть периодов – эпоха племенного строя (IX – пер. пол. XII вв.), переход от родового строя к государственному (вт. пол. XII – пер. пол. XIV вв.), объединение русских земель вокруг Москвы (вт. пол. XIV – XV вв.), образование Московского государства (XV – XVII вв.), период начала правления Романовых и европеизация России (XVII – пер. пол. XVIII вв.), и, наконец, новый период Российской истории (вт. пол. XVIII – XIX вв.)⁹. Как видим, периодизация Соловьева поставлена в прямую зависимость от государственного строя, что делает ее несколько более ограниченной, поскольку в этом случае сложно говорить о влиянии на все сферы общественной жизни (например, культуру), что можно видеть на примере первых двух периодов в этом делении. Современный исследователь А. Т. Степанищев на основе анализа трудов историков XVIII–XX вв. предполагает следующую периодизацию истории нашего государства¹⁰: образование и становление Древнерусского государства (IX–XIII вв.); период феодальной раздробленности (XIII–XV вв.); объединение русских княжеств, расширение территорий на Восток (XV–XVII вв.); Российская империя (XVIII – начало XX в.); Советское государство (конец 10-х гг. – конец 80-х гг. XX в.); Новая (современная) Россия (с 90-х гг. XX в.).

И мы, в свою очередь проанализировав весь накопленный опыт, можем выделить следующие периоды, необходимые нам для обозначения понятия «Средневековая Русь»: период Древнейшей Руси (IX–XIII вв.); период Средневековой Руси (XIII–XV вв.); период Московского государства (XII–XVII в.); Новое время (период европеизации культуры; конец XVII – начало XX в.); советский период (1917–1991 гг.); современная Россия (с 1991 г.).

Так, с XII в., когда на Руси начинается активное развитие феодализма, образуются и первые удельные княжества. И хотя Киев еще номинально остается столицей Руси, однако процесс раз-

дробленности остановить уже невозможно. Период средних веков продолжается вплоть до второй половины XV в., когда Иван III начинает целенаправленное объединение русских земель вокруг столицы Москвы, тем самым положив начало созданию единого Московского государства. Кроме того, он же приглашает первых западных архитекторов (Аристотель Фиораванти), и при нем появляются первые в России общегосударственные регалии (а именно герб в виде двуглавого орла). Хотя культура в эпоху Ивана III и терпит некоторые изменения, в целом по таким параметрам, как вера, образование, архитектура, она движется примерно в том же направлении. И лишь в эпоху Петра I наступает кардинальный перелом, который влечет за собой переход от Средневековой эпохи к Новому времени, интенсивное развитие наук и искусств, изменения в государственном аппарате, реформу армии и флота, и многое другое. В целом же, деление периода средних веков на непосредственно Средневековую Русь и Московское государство весьма условно, и связано это, прежде всего, именно с темпами развития архитектуры, в особенности фортификации, в эту эпоху. Рассмотрим этот вопрос подробнее.

Как отмечают некоторые советские исследователи, к примеру, Н. Ф. Гуляницкий (1927–1995)¹¹ и Т. Л. Кильпе¹², начало каменного строительства на Руси датируется X в. и напрямую связано с христианизацией. Как известно, первые каменные здания на Руси возводились еще при княгине Ольге, поскольку она была первой русской правительницей, принявшей христианство. Однако более масштабное каменное строительство все же началось после крещения Руси Владимиром Святым в 988 г. До этого жилые и оборонительные постройки практически полностью состояли из дерева, да и после 988 г. на протяжении нескольких веков каменное зодчество развивалось достаточно слабыми темпами, первыми постройками из камня были церкви и храмы, реже – княжеские хоромы и дворцы. Однако каменное строительство на Руси развивалось довольно медленно, и лишь через несколько столетий стало по-настоящему полномасштабным.

Несколько иначе обстоят дела с фортификационной архитектурой, иначе говоря, оборонительными сооружениями, поскольку постройка мощных каменных стен замка или крепости требует гораздо больше времени, ресурсов и мастерства. Особенно полно крепостное зодчество Древней Руси представлено в трудах таких советских ученых, как М. Х. Алешковский (1933–1974)¹³ и В. В. Косточкин (1920–1992)¹⁴. Согласно их исследованиям, фортификационные сооружения в Древней Руси начали активно строиться еще в X в., но первое время они представляли собой исключительно деревянные сооружения. Такие крепости в основном опоясывали древнерусские поселения – Киев, Чернигов, Полоцк, Владимир-на-Клязьме и т. д. И лишь позднее, начиная с XIII–XIV вв., стали возводить первые каменные постройки – сначала в деревянных крепостях лишь отдельные стены состояли из камня, а затем и все крепости целиком возводились исключительно в нем. Позднее многие деревянные крепости Древней Руси были перестроены в камне и дошли до нас именно в таком виде. К таковым можно отнести Псковский Кром, Вяземскую крепость, Нижегородский кремль. Некоторые крепости были изначально построены в камне – Корела, Копорская крепость.

По свидетельствам Косточкина¹⁵, поначалу каменные крепости были характерны лишь для Новгородской и Псковской республик, и лишь позднее распространились по всей территории Древней Руси. Оборонительная архитектура совершенствовалась и подвергалась качественным изменениям в XV–XVI вв., этот же период стал апогеем развития древнерусской фортификации. В XVII в. развитие крепостных сооружений Древней Руси начинает сходить на нет, новые крепости практически не строятся, однако укрепляются старые. Кроме того, историк древнерусского искусства Лев Исаакович Лифшиц¹⁶, говоря об архитектуре XVII в., рассказывает о Поганкиных палатах из города Пскова, при этом, учитывая особенности архитектуры этого каменного боярского дома, называет его «домом-крепостью». Необходимость в таких постройках объяснялась крестьянскими волнениями, а конкретнее – Крестьянским восстанием 1650 г., таким образом, подобное «уменьшение» традиционных фортификационных построек до укрепленных купеческих и боярских домов можно сравнить с аналогичной трансформацией замков в Европе, которые все больше теряли свою защитную функцию в пользу представительской и административной (резиденция монарха / влиятельного вельможи).

И, как известно, новый тип крепостей пришел в Россию с началом правления Петра I, который перенял бастионную систему из стран Европы, и в результате была построена крепость Санкт-Петербург, позднее переименованная в Петропавловскую. В фортификационном зодчестве России началась новая эпоха.

Таким образом, мы установили следующие хронологические рамки возведения рассматриваемых нами объектов средневековой фортификационной архитектуры: X – начало XVI вв. как для Европы, так и для России, поскольку каменные постройки возводились прежде всего именно в этот

временной период. Проведенное исследование имеет важное значение, поскольку фортификационные объекты, а именно замки и крепости, возводились очень долго – вплоть до второй половины XIX в. Однако архитектурные особенности некоторых из этих построек не позволяют отнести их к средневековым, что связано, помимо прочего, также с влиянием эпохи. Потому проведенное исследование поможет понять, когда объекты средневековой фортификации утратили свое значение, а какие крепости не попадают в область исследования медиэвистики.

Примечания

- ¹ История средних веков / ред. С. В. Карпов, З. В. Удальцова. М.: Наука, 2005. Т. 1. С. 16–18.
- ² Гуревич А. Я. История средних веков. М.: Интерпракс, 1995. С. 10.
- ³ Макаров Г. К. Христофор Целлариус // Наука и жизнь. 1934. № 1. С. 58.
- ⁴ Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового запада. М.: Прогресс-Академия, 1992. С. 242–243.
- ⁵ Дельбрюк Г. История военного искусства в рамках политической истории. СПб.: Наука, 2001. Т. 4. С. 87–90.
- ⁶ Разин Е. А. История военного искусства. СПб.: Полигон, 1994. Т. 2. С. 572–576.
- ⁷ Knab P. Sankt Goar, Ein rheinisches Heimatbuch. Dusseldorf: Verlag Hermann Schulz, 1925. S. 112–113.
- ⁸ Карамзин Н. М. История государства Российского. М.: Эксмо, 2014. С. 20–24.
- ⁹ Соловьев С. М. Чтения и рассказы по истории России. М.: Правда, 1989. С. 28.
- ¹⁰ Степанищев А. Т. История России в вопросах, задачах, графике: учеб. пособие. М.: Интерпракс, 1995. С. 89–91.
- ¹¹ Гуляницкий Н. Ф. История архитектуры. М.: Стройиздат, 1984. Т. 1. С. 62–68.
- ¹² Кильпе Т. Л. Основы архитектуры. М.: Высш. шк., 2002. С. 45–47.
- ¹³ Алешковский М. Х. Каменные стражи: путеводитель по древнерусским крепостям. Л.: Лениздат, 1971. С. 7–15.
- ¹⁴ Косточкин В. В. Крепостное зодчество Древней Руси. М.: Изобразит. искусство, 1969. С. 7–28.
- ¹⁵ Там же. С. 14–23.
- ¹⁶ Лифшиц Л. И. История русского искусства. М.: Белый город, 2007. Т. 1. С. 296–320.

А. А. Петрова

Музейная коммуникация посредством интернет-ресурсов

На современном этапе развития музейного дела в музейной практике активно применяют информационные технологии. Они являются одним из инструментов для взаимодействия с музейной аудиторией, в связи с чем одной из актуальных проблем для музейных специалистов стал поиск путей для осуществления музейной коммуникации посредством применения интернет-ресурсов. В статье рассмотрен опыт работы крупнейших художественных и этнографических музеев в виртуальном пространстве, представлены наиболее распространенные формы взаимодействия с посетителем посредством различных мультимедийных продуктов, представленных в интернет среде.

Ключевые слова: музей, информационные технологии, интернет, интернет-ресурсы, сайт, музейная коммуникация, контент

Alexandra A. Petrova

Museum communication through Internet resources

Information technologies are used in museums very widely nowadays. They became the tool for interacting with the museum audience. One of the actual problems for museum specialists is the possibility of implementing museum communications through the use of Internet resources. In this article the experience of art and ethnographic museums in virtual space is summarized. The most popular actual forms of interaction with a visitor through various multimedia products in the Internet are analyzed.

Keywords: museum, information technology, Internet, Internet resources, site, museum communication, content

В наши дни в музейной практике активно внедряются самые современные информационные технологии. Благодаря их применению могут реализовываться все функции музея, определенные Международным советом музеев (ИКОМ) – изучение, просвещение и наслаждение¹. ИТ используют для решения различных технических задач, с их помощью производят учет и хранение. В то же время, это одно из перспективных средств для углубления взаимодействия музея с аудиторией, так как через мультимедийные программы или интернет-ресурсы публике открывается доступ к коллекциям, научным публикациям и другим материалам.

При внедрении мультимедийных технологий в музейную практику одной из актуальных проблем является возможность осуществления музейной коммуникации посредством применения интернет-ресурсов.

Теория музейной коммуникации, получившая развитие в отечественном музееведении, была выделена в работах словацкого музееведа З. Странского. Он различает демонстрационную, издательскую и общую коммуникацию. Различные формы музейной коммуникации применяются с целью восприятия музейной информации посетителями, раскрытия информационного и образовательного потенциала музейных предметов и самого музея в целом².

Современный музей, являясь информационным центром, который разрабатывает и ведет различные базы данных по историческому и культурному наследию, использует различные инструменты для распространения этой информации, в том числе мультимедийные продукты. Например, музейный сайт, который в виртуальном пространстве доступен круглосуточно, может быть использован как учебно-информационный ресурс, демонстрирующий коллекции в оцифрованной форме и предоставляющий соответствующий справочный материал.

Для изучения опыта применения интернет-ресурсов по взаимодействию с музейной аудиторией нами был проведен анализ сайтов и иных интернет-ресурсов крупнейших художественных и этнографических российских и зарубежных художественных и этнографических музеев, таких как Государственный Эрмитаж, Государственный Русский музей, Всероссийское музейное объединение «Государственная Третьяковская галерея», Лувр (Musée du Louvre), Метрополитен-музей (The Metropolitan Museum of Art), Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Российский этнографический музей, Музей на набережной Бранли (Le musée du quai Branly).

Художественные и этнографические музеи по сравнению с музеями других профильных групп имеют свою специфику, что делает их работу сложнее. Перед данными музеями стоит задача одновременно ввести в научный оборот огромный массив научной и фондовой информации, сделать доступными колоссальные ресурсы из фондохранилища, представить и интерпретировать свою коллекцию перед публикой. Реализуя эти задачи, музей создает продукт и свой основной товар, необходимый публике, – впечатления музейной аудитории.

Через интернет музей получает возможность работать на широкий круг лиц. Он взаимодействует не только с реальной, но и с потенциальной аудиторией, причем вторая категория занимает особое место, так как специалистам важно знать, почему у одних есть интерес к музею, и что препятствует посещению музея у других.

В результате проведенного анализа мы выявили, что как художественные, так и этнографические музеи проводят интересные эксперименты по использованию интернет-ресурсов в работе с посетителем.

Все сайты музеев, вне зависимости от профильной группы, имеют определенное схожее содержание, реализованное различными средствами. Содержание сайтов мы условно разделили на справочные материалы и информационно-образовательные ресурсы.

Прежде всего, музейный сайт предоставляет справочные и консультационные материалы. Посетителю должно быть удобно быстро получать необходимую информацию о музее (о его расположении, о режиме работы, о контактах, о стоимости посещения, об истории музея, о навигации внутри здания, об экспозиции и услугах, предоставляемых музеем).

Информационно-образовательные ресурсы весьма разнообразны. Проекты могут быть направлены на разные группы музейных посетителей, различающихся по образовательному уровню, профессиональной принадлежности, полу, возрасту, месту жительства, а также с точки зрения направленности интересов к определенным видам музейной коммуникации³. Примечательно, что активность отдельных музеев может быть направлена не на все категории посетителей. Опираясь на политику учреждения, специалисты музея, выделяют несколько ведущих сегментов аудитории и ориентируются в своей деятельности на них. Поэтому одни музейные проекты могут быть адресованы профильным специалистам, а другие – обычным посетителям, будь то взрослый или ребенок.

Спектр ресурсов многогранен: на сайтах размещают виртуальные туры, которые знакомят с музеем, создают виртуальные выставки, встраивают электронные библиотеки и базы данных оцифрованной музейной коллекции, где изображения сопровождаются описанием предметов. Для знакомства с музеем и его коллекцией в игровой форме музеи создают онлайн игры, квесты, викторины, различные мультимедийные программы. Сайт музея становится площадкой для проведения онлайн лекций, семинаров, конференций, демонстрации фильмов и видеозаписей.

Особого внимания заслуживают виртуальные музеи, которые могут выполнять те же самые функции, которые стоят перед реальным музеем.

Разработанные музеем приложения для телефонов и планшетов могут представлять собой онлайн гид, благодаря которому посетитель, непосредственно на экспозиции, считывая QR-коды, может ориентироваться в пространстве музея.

Таким образом, создавая собственные интернет-ресурсы и внедряя их в свою практику, музей может работать на огромную аудиторию. При этом главная задача музейного специалиста – привлечение посетителей из виртуального пространства в музей⁴. Веб-сайт музея должен стать связующим звеном между «виртуальным» и «реальным музеем».

Организация эффективной деятельности посредством применения информационных технологий способствует расширению спектра услуг для посетителей, в том числе образовательных и развлекательных, а также улучшению качества этих услуг.

Различные формы работы с аудиторией через интернет-ресурсы необходимы для адаптации в музее части публики, воспитанной в постоянном потоке информации, так как данные посетители могут испытывать трудности в восприятии музейной информации без специальных визуальных средств. В то же время такие ресурсы призваны обеспечить доступ к музейной информации категориям посетителей с ограниченными возможностями.

Для решения маркетинговых задач музеи ведут работу в социальных сетях. Создают собственные страницы на ресурсах vk.com, facebook.com, twitter.com, instagram.com, youtube.com. Профили музеев представляют собой структурированное и организованное сообщество, благодаря которому специалисты получают возможность изучить реальную и потенциальную музейную аудиторию, ее возрастные характеристики, уровень образования, специфику интересов, запросы и требования к музею. Это удобные площадки для размещения информации о деятельности музеев.

Преимуществом такого ресурса является то, что он моментально распространяет новость среди подписчиков. Социальные сети позволяют напрямую взаимодействовать с аудиторией, устанавливать обратную связь, включать пользователя в музейные проекты и тем самым формировать постоянную музейную аудиторию. Внимание нужных сегментов будущих посетителей привлекает качественная, интересная и актуальная информация, а также фирменный стиль и положительный имидж музея в социальной сети.

Исследователи отмечают, что состав музейной аудитории с конца XX в. изменился, к посетителям музейных залов присоединились посетители музейных сайтов. Группы посетителей музейных залов и музейных сайтов частично пересекаются, при этом количество посетителей сайта сравнивается с количеством посетителей музея, а затем становится большим, из чего следует, что это наиболее активная аудитория и на нее должна быть ориентирована система информационно-просветительской и образовательной работы музея⁵.

Процесс внедрения информационных технологий в музейную сферу продолжается. На сегодняшний момент накопился богатый опыт реализации разнообразных музейных проектов в интернет-среде. Публике интересно, когда есть разнообразие, поэтому спектр реализуемых музеем проектов широк. Тем не менее, учреждения не копируют друг друга, одинаковых проектов не существует. Каждый музейный продукт уникален, его цели, задачи, необходимые ресурсы и возможности для его воплощения в каждом случае определяются конкретным музеем. Музейным специалистам важно отслеживать технические инновации, своевременно модернизировать или закрывать устаревшие проекты. В некоторых случаях идти на эксперименты, внедряя и апробируя новые технические разработки, с целью стать ближе и доступней для своей аудитории, так как успешное использование информационных технологий в работе с музейной аудиторией способствует созданию и укреплению у нее положительного имиджа музея.

В результате проведенного исследования возник важный вопрос: где проходит грань между позитивным и негативным воздействием интернет-ресурсов на аудиторию, ведь в тот момент, когда информационно-коммуникативные технологии начинают играть самостоятельную роль, интерес к музейному пространству и подлинному предмету у посетителя может исчезнуть. Эту проблему необходимо решать в процессе создания новых технических проектов.

В целом, сайт музея и иные технические средства коммуникации призваны привлечь аудиторию из виртуального пространства в реальный музей, вызвать у посетителя интерес к музею, способствовать раскрытию информационного и образовательного потенциала музейных предметов и самого музея. Поэтому сегодня использование интернет-ресурсов в музейной практике стало мощным инструментом для осуществления общей музейной коммуникации.

Примечания

¹ ICOM Statutes. Code of professional ethics. Paris: ICOM, 1990. 16 p.

² Мастеница Е. Н., Шляхтина Л. М. Проективная модель музея XXI в.: управление процессом коммуникации // Музей – зритель, XXI в.: материалы конф. к 80-летию науч.-просвет. отд. / науч. ред. О. Г. Махо. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2006. С. 24–30.

³ Юхневич М. Ю. Я поведу тебя в музей: учеб. пособие по музейной педагогике. М.: Рос. ин-т культурологии, 2001. 223 с.

⁴ Богомазова Т. Г. Музейный интернет маркетинг: что и как продвигать в сети // Автоматизация деятельности музеев и информационные технологии. 1997–2014. URL: <http://aditru.706.com1.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁵ Бойко А. Г. Информационно-коммуникативные технологии в музейно-педагогической деятельности: учебное пособие. СПб., 2007. 136 с.

О. С. Симанова

Интерактивные технологии в реализации информационного потенциала музейного предмета

Анализируется опыт внедрения интерактивных технологий в экспозицию Тольяттинского краеведческого музея «XX в.: Ставрополь–Тольятти». На примере «экспозиции в экспозиции» – скрытой комнаты под названием «Примерочная» рассматриваются вопросы соотношения подлинности музейного предмета и его визуальных образов, значение выставочного пространства в коммуникационном процессе, а также возможности организации экспозиционного пространства в соответствии с целями музея.

Ключевые слова: экспозиция, музейный предмет, выставочное пространство, скрытые экспозиционные залы, интерпретация, мультимедийные технологии, Тольяттинский краеведческий музей

Olga S. Simanova

Interactive technologies in realization of information potential of museum exhibits

In this article the author reviews the introduction of interactive technologies in the exhibition of Togliatti Museum of Local History «20th century: Stavropol-Togliatti». On the example «exhibition in exhibition» – the hidden room called «Fitting room» – the article concerns issues of correlation of the authenticity of the museum exhibits and its visual images, the organization's possibility of exhibition area in the museum communication process.

Keywords: exhibition, museum exhibits, exhibition area, hidden halls of exhibition, interpretation, multimedia technology, Togliatti Museum of Local History

Одним из способов реализации музейной интерпретации является максимальное раскрытие темы экспозиции или выставки визуальными средствами. С развитием современных технологий музейного проектирования к традиционным способам работы с музейным предметом добавились неклассические, что позволяет привлекать внимание посетителя многообразием экспозиционных приемов. При этом неклассические формы представления музейной информации включают не только применение мультимедийных технологий, но и расширение возможностей экспозиционного пространства.

Экспозиция или выставка являются главным каналом коммуникации, передачи социально и культурно значимой информации от поколения к поколению. В этом заключается суть трансляционной модели музея, одной из важнейших задач которого является поддержание баланса между сохранением достоверности культурно-исторического опыта, с одной стороны, и эффективной визуализацией этого опыта, с другой¹. С помощью современных технологий сегодня происходит визуализация этого опыта, и задача музейной экспозиции – не исказить, а тем более не разрушить смысловое содержание исторического контекста².

Новые формы организации музейного пространства и поиск способов визуализации исторической информации воплотились в современной экспозиции Тольяттинского краеведческого музея.

В октябре 2014 г. в музее открылась новая постоянная экспозиция «XX в.: Ставрополь–Тольятти». Проект «XX в. в кадре и за кадром», ставший в 2013 г. победителем Благотворительного фонда В. Потанина в грантовом конкурсе музейных проектов «Меняющийся музей в меняющемся мире», представляет собой современную, информативную, интерактивную экспозицию по истории города в XX в. Экспозиция направлена на достижение многих задач, основными из которых являются представление последовательной исторической картины жизни города и отражение жизни горожан. Перечисленные цели являются важной составляющей патриотического воспитания и развития любви к своей малой родине.

Нельзя не признать, что для большинства тольяттинцев история своего города в XX в. долгое время оставалась историей с множеством «белых пятен». Перенос города, его переименование из Ставрополя в Тольятти в 1964 г. оставляли без ответа многие исторические и социально-культурные вопросы. Сложившаяся ситуация осложнялась еще и тем, что в городском краеведческом музее до 2014 г. не было экспозиции, рассказывающей об истории города в XX в.

Новая экспозиция представлена как серия символических «кинокартин», как условное «город-

ское пространство», в котором расположены четыре «кинотеатра» с символикой известных в прошлом городских кинотеатров: «Буревестник», «Авангард», «Маяк», «Космос». Каждый музейный «кинотеатр» рассказывает о своем историческом периоде, начиная с 1917 до 1970 г. Пятый зал «Сатурн», который в настоящее время находится в разработке, будет посвящен Волжскому автомобильному заводу и строительству Автограда, историческому периоду с 1970-х гг. до начала XXI в.

При подготовке экспозиции учитывалось, что современному посетителю интересно не только стандартное представление экспонатуры в витринах и шкафах. Для раскрытия такой сложной многоуровневой и многокомпонентной темы, какой является формирование города (город Ставрополь в середине XX в. был перенесен на новое место в связи со строительством ГЭС и переименован в 1964 г. в город Тольятти) требуется экспозиция, составляющая множество аспектов. Под многоуровневостью подразумевается способ размещения экспонатов, т. е. различная степень «доступности» экспонатов для обозрения, степени их приближения к посетителю³.

Поэтому экспозиция «XX в.: Ставрополь–Тольятти» приобрела не только наполненное открытое, внешнее пространство, но и внутреннее, расположенное «за шторами и дверцами». В открытых пространствах применяются интерактивные мультимедийные технологии: видео-стены, сенсорные экраны. Закрытые зоны экспозиционного пространства представлены несколькими вариантами: 1) выдвигающиеся ящики; 2) открывающиеся двери; 3) скрытые выставочные залы. Последние носят характер интерактивных зон и именуются: «Монтажной», «Примерочной», «Лабораторией». В них можно оказаться на старинной фотографии, примерить на себя костюм ушедшей эпохи, почувствовать себя сотрудником химического завода и т. д.

Несомненно, экспозиция по своим возможностям не может отразить весь объем исторической информации и продемонстрировать все музейные предметы, соответствующие заявленной тематике. Однако современные музейные технологии, о которых написано множество исследований и которые открывают для музеев новые возможности, позволяют познакомить посетителя с той информацией, которая не вошла в основное выставочное пространство, с теми музейными предметами, которые по той или иной причине посетитель не может увидеть. Экспозиция «XX в.: Ставрополь–Тольятти» активно внедряет в практику различные мультимедийные формы.

К примеру, на специальном терминале у входа в экспозицию посетитель имеет возможность получить собственную карту, которая необходима для запуска сенсорных экранов и работы с ними. В «секретной» комнате «Монтажной» можно сфотографироваться и оказаться на старинной фотографии, которая сразу отправляется на электронную почту посетителя. При знакомстве с историей 1960-х гг. посетитель может собственноручно собрать электрическую цепь для включения телевизора.

Мультимедийные средства воплощены в различных вариантах и могут применяться в музее для расширения возможностей экспонирования хранящихся в нем ценностей, а также существовать как самоцель. Энергичное внедрение информационных технологий, с одной стороны, способствует активизации выставочного пространства, реализует коммуникационный потенциал музея, а с другой, заменяет подлинный предмет его разнообразными визуальными представлениями⁴.

С постоянным развитием мультимедийной культуры новые грани обретает вопрос подлинности экспонируемого предмета. Проблема подлинности, традиционно рассматривавшаяся как безусловная предпосылка для создания музейной коллекции, вошла в противоречие с широко распространенным использованием вторичных предметов – реплик, копий, макетов, оцифрованных копий в практике музеев. Наметились тревожные тенденции к утрате потребности в общении с подлинником и навыков непосредственного восприятия морфологии и семантики музейных предметов и коллекций среди новых поколений музейных посетителей⁵. В этой связи заслуживают внимания слова генерального директора музея-усадьбы «Останкино» Г. В. Вдовина: «Наша задача – привлечь зрителя не просто в музей. Привлечь его к подлиннику»⁶.

Однако экспозиция Тольяттинского краеведческого музея направлена на то, чтобы информационные технологии не только способствовали активизации музейного пространства, созданию разнообразных интерактивных возможностей для посетителя, но и раскрывали сокровенное значение музейного предмета.

Музейный предмет, представленный в экспозиции краеведческого музея Тольятти, представлен как материально – в подлинных предметах ушедшего времени, так и нематериально – в форме их визуальных образов.

Рассмотрим более подробно одну из закрытых интерактивных зон экспозиции, которая носит название «Примерочная». Зал имеет небольшую площадь, в нем расположены две закрытые витрины с мужской и женской одеждой 1930–1960-х гг., манекен с женским платьем, старинные зеркала,

а также уникальная стена из картонных коробок, в которых упакованы обувь, шляпы и зонты из музейных фондов.

«Примерочная» – самостоятельное экспозиционное пространство, которое представляет собой сочетание нескольких вариантов экспонирования предметов одежды. Первый вариант – это фабричный склад обуви и аксессуаров. Подлинные музейные предметы упакованы в витрины в форме картонных коробок. Большая часть предметов «фабричного склада» представляет собой визуальное изображение – наклеенные на коробки фотографии музейных предметов. Вторым вариантом – домашний «склад» – представлен шкафом. Один шкаф платяной, с перекладиной для вешалок, второй – шкаф-гардероб, в котором на полках расположены аксессуары и элементы одежды. Третий вариант – мультимедийные технологии.

В «Примерочной» концептуально оправдано сочетание подлинности музейного предмета и использования мультимедиа, которое выступает не как самоцель, а как помощник в раскрытии замысла экспозиции. Для реализации интерактивных технологий в «Примерочной» работает экран, на котором каждый посетитель имеет возможность визуально «примерить» на себя понравившийся костюм прошлых десятилетий. В специально установленной программе размещены фотографии женских и мужских костюмов разных десятилетий XX в. Движениями рук посетитель выбирает нужный костюм, фотографирует себя и печатает фотографию, которую забирает себе на память.

Необходимо уточнить, что для «Примерочной» костюмы были одеты на людей и сфотографированы на них, т. е. в среде бытования одежды.

Важно отметить, что костюмы, представленные в визуальном варианте, являются подлинными музейными предметами, хранящимися в фондах Тольяттинского краеведческого музея. Узнаваемость пространства примерочной, гардеробной обеспечивают зеркала.

«Примерочная» сочетает в себе как реальное экспозиционное пространство (витрины с подлинными предметами и копиями), так и виртуальное. Осмысление и усвоение музейной информации в этом случае идет по трем направлениям. Во-первых, предметы в экспозиции расположены в витринах. Во-вторых, предметы находятся в жизненном пространстве человека, расположены таким образом, как они окружают его в повседневности. Усвоение информации посетителем в данном случае происходит на уровне понимания повседневного бытования вещей. В-третьих, – музейные предметы одеты на человека, в одном случае – сфотографированы на нем, во втором – представлены на манекене.

Не вызывает сомнений, что активность музейного восприятия снижается из-за невозможности прямого контакта с предметом через осязание. С другой стороны, даже если вещь держать в руках, она в значительной степени остается «закрытым миром»; прямой контакт сам по себе не наполняется интерактивным смыслом. Особенно остро ощущается сиюминутность мира современных «новых вещей» – недолговечных знаков изменившегося ритма времени⁷.

При проектировании экспозиции «XX в.: Ставрополь–Тольятти» ее создатели, не умаляя значения подлинности в музейной экспозиции, целенаправленно решили обратиться к визуальным технологиям. В уже созданной экспозиции ясно просматривается, что интерактивные технологии не только не стирают чувство подлинности музейного предмета, а наоборот, помогают реализовать одну из важных функций музея – коммуникационную, в частности, в аспекте «посетитель – музейный предмет».

«Примерочная» является «экспозицией в экспозиции». Несомненно, костюмы можно показать и с помощью традиционных средств (на манекенах, на фотоизображениях и т. п.), но реализованный вариант отображения данной информации оказался в данном случае куда более зрелищным, а главное, не менее подлинным⁸.

Таким образом, в интерактивности данного экспозиционного решения происходит синтез нескольких параметров:

- подлинный материальный объект (в нашем случае, одежда) не может быть представлен в экспозиции (по причине поддержания сохранности, ограниченности экспозиционного пространства);
- поиск новых возможностей для взаимодействия посетителя и музейного предмета.

Музейная «Примерочная» ставит задачей освоение исторического предметного мира посетителем, который становится соучастником музейного творчества⁹. Предметы, представленные в выставочном пространстве «Примерочной», визуально формируют историческое интерпретационное пространство. Виртуальные костюмы расширяют историческую составляющую, показывая взаимодействие и действительное бытование экспонатов, а также позволяя современному посетителю почувствовать себя человеком уже ушедшего времени. Игровая форма становится формой глубокого осмысления быта ушедшего времени.

Каждый набор виртуальных костюмов (1920-е, 1940-е, 1950-е, 1980-е гг.) – это визуальный ряд, предметная коммуникативная среда данной экспозиционной зоны. Создается некий виртуальный мир, в котором посетитель может перемещаться «назад в будущее», где он становится персонажем «кинокартин» и принимает в них участие через различные уровни коммуникации: посмотреть, примерить, стать человеком из того времени¹⁰.

Несомненно, организация музейного пространства за последние несколько лет вышла на качественно новый уровень, определяющий общественную значимость музея. Мультимедийные средства отображения информации (текст, фото, видео, аудио и т. д.) все больше используются в музейной практике, помогают более широко представить экспозиционный и выставочный материал, оставляя в памяти посетителей яркий запоминающийся образ¹¹.

Музей XXI в. как никогда ранее стоит на пересечении множества вопросов, в решении которых он не должен забывать о своей основной цели – хранении и презентации материальных и нематериальных ценностей прошлого. Если в XIX–XX столетиях это было незыблемой основной любого музея, то сегодня современный музей, ни в коей мере не умаляя своих традиционных функций, добавляет к ним еще одну основополагающую задачу – обратить лицо к посетителю, с максимальной полнотой продемонстрировать все многообразие хранимых в экспозиции и в фондах культурных ценностей¹². Информационные технологии могут оказать и оказывают на практике неоценимую помощь в решении этой задачи. Доказательством тому является рассмотренная «Примерочная» экспозиции «XX в.: Ставрополь–Тольятти» Тольяттинского краеведческого музея.

Примечания

¹ Мастеница Е. Н., Шляхтина Л. М. Проективная модель музея XXI в.: управление процессом коммуникации // Музей – зритель, XXI в.: материалы конф. к 80-летию науч.-просвет. отд. / науч. ред. О. Г. Махо. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2006. С. 24.

² Гиниятова Е. В., Ройз Е. Е. Трансформация музейного пространства в условиях новых визуальных стратегий // Изв. Томск. политехн. ун-та. 2013. Т. 323. С. 298. URL: <http://cyberleninka.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

³ Ланкова Н. М. Краткое описание идеи и содержания проекта «XX в. в кадре и за кадром». Тольятти, 2013.

⁴ Карташева Е. И. Микроистория музейного предмета: к проблеме метода экспозиционной интерпретации // Вопр. музеологии. 2010. № 1. С. 126. URL: <http://cyberleninka.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁵ Балаш А. Н. Подлинники и воспроизведения в музее: теоретическое осмысление проблемы аутентичности музейного предмета в музеологическом дискурсе последней четверти XX в. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопр. теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 3, ч. 1. С. 42. URL: <http://gramota.net> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁶ Дранкина Е. Смена экспозиции // Музей. 2006. № 5. С. 26.

⁷ Карташева Е. И. Указ. соч. С. 127.

⁸ Лебедев А. Современные средства отображения информации в музейной экспозиции // Музей. 2006. № 5. С. 32.

⁹ Дранкина Е. Указ. соч. С. 21.

¹⁰ Ланкова Н. М. Указ. соч.

¹¹ Баруткина Л. П. Мультимедиа в современной музейной экспозиции // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та культуры и искусств. 2011. № 4. С. 106.

¹² Ноль Л. Я. Тенденции использования в музее автоматизированных информационных систем // Музей. 2005. № 4. С. 29.

А. С. Щербакова

Представление вузовских музеев посредством Интернета

В последнее время появляется все больше и больше сайтов, представляющих музеи вузов в Интернете, в статье рассматривается место и роль этих сайтов в Интернет пространстве. Определены необходимые критерии существующих web-ресурсов, со всеми своими особенностями и перспективными функциями.

Ключевые слова: виртуальный музей, музей вуза, web-страницы музея, интернет ресурс, музейное пространство

Aleksandra S. Shcherbakova

Internet presentation of university museums

Recently, there are more and more sites that represent universities' museums on the Internet, the article examines the place and role of websites of museums of universities in the Internet space. The necessary criteria of existing web-resources are determined, with all their features and perspective functions.

Keywords: virtual museum, museum of university, web-pages of museum, internet resource, museum space

На сегодняшний день важное место в образовании принадлежит вузовским музеям. Музей высшего образовательного учреждения – это особая культурообразовательная среда. Процессу ее создания предшествует длительная поисково-исследовательская деятельность сотрудников и студентов вуза. Для большей эффективности работы таких музеев и привлечения внимания потенциальных абитуриентов создаются музеи в сети Интернет.

Точное число музеев высших учебных заведений в настоящее время назвать затруднительно. На сегодняшний день практически каждый вуз имеет музей своей истории. С созданием самих учебных заведений в конце XVIII в. появилась потребность в создании их музеев. В начале XXI в. для повышения заинтересованности абитуриентов и в связи с тем, что Интернет стал неотъемлемой частью жизни общества, стала популярной тенденция появления музеев вузов в Интернет пространстве, так как такие музеи стали неотъемлемым инструментом сотрудников музеев. Именно поэтому освоение вузовскими музеями виртуального пространства происходит все стремительней, а в последние годы их становится все больше и больше.

На сегодняшний день роль вузовских web-страниц как одного из основных средств информирования потенциальных абитуриентов, работодателей, возможных партнеров резко возросла¹. Создание таких страниц во многом может способствовать социализации студентов и абитуриентов через организацию музейных экспозиций, которые стимулируют их познавательную активность и повышают эффективность обучения с помощью внедрения интерактивных и сетевых форм. Для обеспечения вузовской деятельности и привлечения интереса большинство учебных заведений создают на своих web-страничках виртуальные музеи, которые являются платформой для музейного пространства².

Музеи в Интернет пространстве могут быть представлены разными способами. Для их обозначения используются следующие понятия:

- интернет-ресурс – любая самостоятельная форма, которая дает полную информацию о музее в сети Интернет;
- музейная страница – страница с основными сведениями о музее, находящаяся в рамках сайта учреждения;
- web-сайт музея – определяет направления работы, которому соответствует отдельная страница или раздел сайта, с полной информацией;
- виртуальный музей – оптимизированная информация для музейной экспозиции вуза;
- музейный портал – единый ресурс, который включает полную информацию о значительном количестве музейных объектов.

Были рассмотрены 22 сайта музеев Санкт-Петербургских вузов в пространстве Интернет, которые находятся в стадии постоянного развития, и определены многофункциональные критерии, которые формируют два раздела по информационной составляющей и информационному содержанию сайтов.

Для определения конкурентоспособности и качества сайта вуза или раздела виртуального музея в сети Интернет были выделены следующие шесть критериев по информационной составляющей:

«Дизайн» – «лицо» сайта. Дизайн сайта является главным и неотъемлемым критерием, а зачастую и единственным, определением качества сайта. Внешний вид таких сайтов всегда играет важную роль. Он должен выглядеть сдержанно, аккуратно и иметь сочетаемость со своими подсайтами, так как у большинства вузов имеются отдельные страницы виртуальных музеев. Также было учтено удобство в просмотре мультимедиа и интерактивных форм на сайте. По данному критерию можно выделить сайты таких вузов, как ИТМО, Горного университета, СПбГТИ (ТУ).

«Навигация» – удобство в использовании сайта или раздела, является необходимым качеством структуры сайта. Немалую роль играет доступность перемещения по сайту, удобство структурирования всей информации. Также важен поиск необходимой информации на самом сайте того материала, который интересует посетителя, и легкость в ее нахождении. Существенное значение у юзабилити сайта, структура его данных, позволяет посетителю без особых усилий находить нужную информацию, не утруждая себя излишним поиском на. Есть сайты, которые содержат большие объемы информации, но в использовании они простые и легкие, к ним можно отнести сайты ИТМО, Горного университета, СПбГТИ (ТУ), СПбГУ, СЗГМУ. А также есть сайты, где небольшое количество разделов или подразделов, но разобраться и найти необходимую информацию без приложения усилий нельзя, например, НГУ им. П. Ф. Лесгафта.

«Контент» – это полное информационное обеспечения пользователя сайта или раздела. Хорошее информационное наполнение является неотъемлемой частью сайта. К информационному содержанию сайта или раздела относят его текстовое содержание (краткая, основная информация), архитектуру развертки, интерактивность сайта, мультимедиа, панорамы музея или его трехмерную графику. Учитывается ценность материала и оригинальность ее содержания, профессионально это выражено на сайте музея СПбТИ.

«Информативность» – основная информация, которая в первую очередь необходима для знакомства с музеем, а в дальнейшем для его посещения. Например, информация о выставке или экспозиции, данные об экскурсиях, режим работы музея, его контакты. Данная информация присутствует на каждом из рассмотренных сайтов.

«Функциональность» – этот критерий характеризует технологическую сторону сайта. Хорошая функциональность сайта позволяет ему быстро загружать, все его «живые» ссылки, пользователь имеет возможность совершать на сайте необходимые ему интерактивные действия. Важным принципом организации функциональности на сайте является его максимальная простота и удобство интерфейса. Возможны случаи, когда при необходимости сайт самостоятельно обеспечивает переход на альтернативные ему страницы, например, на похожие экспозиции. Структура и навигационные функции сайта организуют пользователю возможность перемещения между его разделами³. Показатели эффективности и организованности работы сайта – это хорошая структура и навигация. Данные показатели позволяют сформировать определенную модель просматриваемой информации, определить, где расположены необходимые сведения об описываемой экспозиции и увидеть наиболее ценные экспонаты выставки. По данному критерию можно выделить сайты СПбТИ, ИТМО.

«Доступность» – считается самым простым критерием. Когда вводится адрес сайта в адресной строке, название университета или музея, сайт быстро и без затруднений находится в пространстве Интернет, что позволяет нам заходить на него, и просматривать необходимую информацию. Это музеи ИТМО, СПбГУ, Горного университета. Но не всегда сайт музея – это отдельный сайт. На некоторых сайтах имеется отдельная вкладка, посвященная музею, например, СПбГУ, СЗГМУ. А есть музеи, которые находятся на кафедрах вузов, и это усложняет поиск. Человек, не знающий о наличии музея, продолжит оставаться в неведении, если случайно на него не наткнется. Это наблюдается у таких вузов, как АРБ им. А. Я. Вагановой, НГУ им. П. Ф. Лесгафта.

Также были выделены критерии, относящиеся к информации о музее представленной на сайте, и были определены следующие:

История музея – один из самых важных критериев, описывает полную информацию о создании музея, которая отражает исторические вехи музея, все периоды его периодизации. К сожалению, не на всех сайтах присутствует данная информация. Здесь можно выделить сайты музея СПбПУ, СПбГУ.

Экспозиция – информация об экспозиции музея, демонстрация музейных экспонатов, организованных, объясненных и размещенных в соответствии с разработанной музеем научной концепцией. Основная форма презентации музеем историко-культурного наследия представлена в виде искусственно созданной предметно-пространственной структуры. Включает архитектуру, музейные предметы и их коллекции, воспроизведения музейных предметов (объектов), научно-вспомогательные материалы, специально созданные произведения экспозиционного искусства, тексты, информационные технологии. Хочу отметить наиболее подробное описание экспозиции на сайте СПбГУ.

Интерактив – были рассмотрены возможности, которые сайт или раздел предоставляет пользователю, придавая ему большую привлекательность. Хорошая интерактивность является хорошим инструментом PR продвижения сайта, и не заканчивается на гиперссылках и всплывающем меню. К нему можно отнести панораму выставки, фото экспозиции, на сайтах стали чаще появляться «виртуальные экскурсии», весь интерактив, представленный о музее на сайте, что является дополнительным способом привлечения внимания к сайту и его частого посещения. Благодаря интерактивным элементам сайт будет преимущественно у пользователей среди других сайтов и отличным от других. Например, у него есть возможность увеличить фото экспоната, рассмотреть его мелкие детали. Например, это можно наблюдать на сайте музея ИТМО.

Информация о музее – это вся информация, представленная на сайте о музее, она должна соответствовать действительности. Чаще всего информация сайтов дает представление о профиле музея. Информацию сайта можно разделить на четыре вида:

- упоминание о наличии музея в высшем учебном заведении;
- информация справочного характера о музее;
- одна или несколько страниц сайта, посвященных музею высшего учебного заведения;
- отдельный сайт музея вуза.

Актуальность – это информация, с помощью которой можно привлечь внимание, а также повысить популярность музея. Информация должна постоянно обновляться или дополняться, и всегда быть актуальной, не вводить пользователя в заблуждение. Не должна содержать недопустимые и уже неактуальные ссылки. На всех рассмотренных сайтах на момент их изучения информация была актуальной.

Анализ по этим критериям позволяет определить тип сайта вузовского музея, его целевую направленность и аудиторию, например, как при его помощи можно привлечь новых посетителей. Музейный сайт вуза – это нечто большее, чем просто сумма выделенных мною критериев. Рассмотренные сайты вузовских музеев помогли определить компонент культурно-информационного виртуального пространства, расположенного в сети, который позволяет собирать и связывать воедино различную информацию, создавая новую пространственно-временную модель культурно-образовательных ценностей. В пространстве Интернет вузовские музеи создают новую форму, которая обеспечивает пользователя информацией для обмена знаниями, культурными достижениями, и является средством общения и передачи культурного опыта.

На основе изученных материалов были определены основные типы сайтов музеев высших учебных заведений в Интернете:

- виртуальные представительства традиционных музеев;
- виртуальные копии реальных музеев;
- виртуальные музеи, которые присутствуют только в сети Интернет и не имеют «физического» здания для своих экспонатов.

Особенностями web-страниц музея высшего учебного заведения, представляющими собою сложную структуру, является то, что они помогают понять взаимодействие музея с его целевой аудиторией и место музея в современной культуре и образовании. Такие web-страницы музея дают возможность расширить круг посетителей, являясь новой моделью хранения и представления историко-культурных ценностей. Виртуальные музеи обеспечивают сохранение культурного наследия, формируют единое культурное пространство, развивают творческий потенциал целевой аудитории и способствуют развитию новых культурных форм и интересов. Грамотно спроектированные web-страницы музеев на сегодняшний день особенно актуальны в современном Интернет пространстве.

Примечания

¹ Полтавец А. В. Веб-сайт вуза как эффективный инструмент обеспечения вузовской деятельности // Науч. вестн. Урал. акад. гос. службы: политология, экономика, социология, право. 2010. № 3 (12). URL: <http://vestnik.uara.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

² Schweibenz W. The development of virtual museums // ICOM News. 2004. Vol. 57, № 3. P. 3.

³ Максимова Т. Е. Виртуальные музеи как социокультурный феномен: типология и функциональная специфика: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24. 00. 01. М., 2012. URL: <http://dissercat.com> (дата обращения: 01. 12. 2017).

О. С. Задумина

Копии и репродукции в экспозиции музея прикладного искусства

Копирование является неотъемлемым этапом получения художественного образования, а так же на протяжении многих веков позволяет тиражировать наиболее выдающиеся произведения. Сегодня копия может иметь значение не только вспомогательного, дидактического материала, но и подлинного музейного предмета и памятника культуры. В статье рассматриваются предпосылки широкого распространения тиражированных произведений искусства, а так же анализируется коллекция копий в собрании музея прикладного искусства СПбГХПА им. А. Л. Штиглица.

Ключевые слова: музейная экспозиция, прикладное искусство, гальванокопии, репродукции, копии, музей прикладного искусства

Olga S. Zadumina

Copies and reproductions in exposition of museum of applied arts

Copying is an integral step in obtaining an art education, and also for many centuries it allows replicating the most outstanding works. Today, a copy can have the value not only of didactic material, but also of a museum item and a cultural monument. The article discusses the prerequisites for the wide dissemination of replicable works of art, and also analyzes the collection of copies in the Museum of Applied Arts in Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Keywords: museum exhibition, applied art, replica, reproduction, museum of applied art

В современной ситуации неограниченных возможностей тиражирования произведений искусства, понятие оригинала видоизменяется, границы между подлинным и копийным предметом стираются. В условиях виртуальной реальности, затронувшей и музеи, материальность предмета становится ключевым свойством, его достоверность, информация, которую он несет зачастую становится важнее подлинности. Большинство копий, представленных сегодня в российских музеях, вошли в их собрания еще в XIX в.

На формирование музеев второй половины XIX в. влияло два фактора: ориентация на научное мышление и историзм как стиль художественной культуры. Возрастающая концептуализация экспозиции художественного музея, преобладание историко-документирующей ценности экспозиции над ценностью произведения искусства как такового выразились и во включении в экспозицию копий и слепков¹. Музей стремился дать максимально полную картину развития искусства. Ценность экспозиции как источника знаний становится выше ценности отдельного произведения. Эта тенденция была связана с тем, что бесценные коллекции подлинников, которые безусловно обладают приоритетом в музейной деятельности, как правило, имели лакуны, и при всей их значимости и ценности, они не могли представить процесс развития искусства того или иного вида в его законченности и полноте. А идея представить полный процесс развития искусства, в том числе и декоративного, требовал заполнения этих лакун копиями, гальванокопиями, муляжами и слепками, что было нормой времени. Это понижало качество коллекции и собрания в целом, но отвечало актуальной задаче – представления целостного процесса развития. Такой музей безусловно, отвечал образовательным задачам и не преследовал цели «смотря шедевров».

Распространению копий способствовали и международные соглашения в музейной сфере. К 1864 г. Генри Коул подготовил «Меморандум по международному обмену копиями произведений изящных искусств», идея которого должна была способствовать установлению взаимовыгодных связей между иностранными музеями и Южно-Кенсингтонским музеем. На парижской выставке 1867 г., представители царствующих фамилий двенадцати государств, в том числе и России, подписали «Конвенцию о повсеместном распространении репродукций произведений искусства в пользу музеев всех стран»². Этот проект был принят с энтузиазмом, возможность воспроизведения предметов искусства многократно увеличилась. Во второй половине XIX в. стал широко применяться метод получения металлических копий с оригинальных вещей путем электролиза. В западной Европе появились фирмы, занимающиеся их изготовлением на высоком, профессиональном уровне. Изготовлением копий занимались как самостоятельные фирмы, так и мастерские при музеях и делаю копии с находившихся в них экспонатов, в том числе и по заказам из других стран (широко были распространены копии из Лувра, Музея Артиллерии, Южно-Кенсингтонского музея, музея декоративного искусства в Будапеште и др.).

Проведение промышленных выставок, появление возможностей широкого тиражирования предметов искусства, проведение реформы художественного образования способствовало появлению

музеев нового профиля как за рубежом, так и в России. Во второй половине XIX в. открывается музей при Строгановском училище в Москве, художественно-промышленный музей при Обществе поощрения художеств, музей и училище барона Штиглица в Петербурге. Музейные коллекции во многом начинались со сбора слепков, графического материала, зарисовок, офортов, копий книг. Во многих промышленных и художественных музеях наряду с оригинальными предметами выставлялись реплики. Воспроизведения предметов искусства расценивались и как экспонаты, и как учебно-методические пособия. Копийный материал представлял интерес не только для посетителей музея, но и в первую очередь для учащихся.

Музеи как новые центры художественного образования ввели и новые методы профессиональной художественной подготовки: появилось иное отношение к музейному экспонату как непосредственному источнику практических знаний в области художественного формообразования. С точки зрения современной методики дизайна экспонаты музея представляют богатейший материал на этапе сбора и научной обработки информационных источников и выбора прототипа проектируемого объекта, поэтому музей следует рассматривать и как научно-экспериментальную лабораторию учебно-творческого процесса³.

На сегодняшний день большинство музеев, созданных во второй половине XIX в. как образовательные центры, перестали существовать, изменили свой профиль, либо стали независимы от учебных заведений. Потеряв основополагающий образовательный статус, музеи изменили и концепцию показа, в связи с чем многие копии оказались в фондах. Для второй половины XX в. характерно определенное смещение оценки памятников, ослабление их эстетических и научных задач. Отсюда интерес к слепкам и репродукциям (даже превосходным и с выдающихся произведений) утратился, сохраняясь лишь в пределах некоторых учебных заведений. Наряду с этим резко проявилась тенденция свертывания старых музеев и создания на их месте экспозиций из оригинальных произведений. Это явление не имеет однозначной оценки, поскольку нередко на экспозицию попадают случайные, спорные вещи. Подобная перестройка лишила современную культуру многих систематических собраний.

Музеи, сохранившие учебный статус и связи с художественным процессом, и сегодня активно используют копии на экспозиции. Изучив и проанализировав экспозицию музея прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, можно выделить несколько типов предметов. В первую очередь, в музее широко представлены копии, снятые с оригинала. Причина их экспонирования – невозможность показа подлинного предмета. Как правило, это гальванокопии, снятые еще в XIX в. с уникальных произведений искусства, предметов археологических раскопок. Например, на экспозиции музея представлены репродукции с предметов из клада, найденного при раскопках виллы в Боскореале⁴. Серебряная и золотая утварь была куплена Э. Ротшильдом и передана Лувру, где хранится и сегодня. Представленные в музее копии имеют и мемориальную, историческую ценность, так как являлись частью оригинальной коллекции музея. В 1898 г. было предложено купить репродукции римских серебряных вещей. Точно и качественно воспроизведенные предметы предлагались к продаже в трех вариантах: из серебра, посеребренной бронзы, из посеребренного олова. В 1898 г. по решению совета было приобретено 29 гальванокопий из посеребренного олова, изготовленных французской фирмой «Хак и Урдекен»⁵. Помимо этого на экспозиции можно встретить весьма любопытные предметы, например, солонки, блюда, изготовленные в конце XIX в., такие же гальванокопии можно увидеть и на экспозиции Музея Виктории и Альберта в Лондоне.

Репродукции, воспроизведенные методом гальванопластики, являются наиболее приближенными к исходному оригиналу, поскольку медь осаждается на форму из электролита буквально по микронам. Стоит отметить, что многие представленные в музее копии выполнены в материале, отличном от подлинника.

Так же в музее можно встретить копии более низкого качества. Например, блюдо с изображением Карла V. Это блюдо является гальванокопией с гипсового слепка, оригинал же блюда утрачен. Появление таких предметов на экспозиции обусловлено невозможностью показа подлинника. И, безусловно, ценность такой копии остается высокой, несмотря на невысокую точность воспроизведения и весьма слабую связь с оригиналом.

Так как музей и сегодня не потерял связи с художественным образованием, то на экспозиции широко представлены работы студентов. В ученых музеях фонды пополнялись лучшими работами выпускников училищ; в этом процессе собирания и систематизации образцов современного художественного ремесла и прикладного искусства состоит несомненная историческая заслуга художественно-промышленных музеев⁶. На начальных этапах обучения копирование является неотъемлемой частью учебного процесса, целенаправленно выполненными учебными заданиями. Такие работы (например, копии с витражей Шартского собора во Франции и Аугсбургского собора в Германии) были изготовлены не для тиражирования известных памятников, а для повышения художественных навыков самого учащегося. Стоит отметить, что студенческие копии рукотворны, при их изготовлении повторяется оригинальная техника, но при этом создание подобной работы возможно только с использованием множительных техник. Витражи

изготовлены в советские годы, когда студенты не имели возможности выехать за рубеж. Поэтому все работы являются копиями с черно-белых фотографий.

Описанные выше предметы являются лишь малой частью собрания музея, но позволяют сделать вывод о том, что на экспозиции представлены как рукотворные копии, имеющие автора и в точности повторяющие материалы и технологию оригинала, так и растиражированные репродукции, изготовленные в разные эпохи.

Копии в экспозиции музея частично позволяют решить вопрос аутентичности, особенно актуальный для предметов прикладного искусства. Любой предмет, попадая в музей, теряет свою функциональность и свойства, изначально присущие вещи. Большинство же копий специально заказывалось для музея и изначально было рассчитано на экспозицию, тем самым показ подобных копий в антураже музея не прерывает бытование предмета.

С другой стороны, практически неограниченные возможности тиражирования предметов могут привести к экспонированию одинаковых вещей, дублированию коллекций в разных музеях. В связи с этим, несмотря на достоверность копий и их высокую роль как исторических источников, стоит прибегать к их осмысленному экспонированию. Заполнение лакун, стремление музея быть «наглядной» историей искусств может привести к дублированию одних и тех же экспозиционных ансамблей. Экспонирование копий со знаменитых классических произведений может лишить музей самобытности и поставить под угрозу отражение реальной действительности.

Использование крупнейших художественных произведений в образовательных целях сегодня теряет свою актуальность, большинство музеев стали независимыми и связи именно с художественным процессом становятся не такими прочными, музейные предметы становятся объектом научного интереса сотрудников музея, а не широкого круга учащихся. С течением времени не только копии, но и репродукции теряют свое дидактическое значение. В связи с этим меняется статус копии как музейного предмета.

Копия в отличие от оригинального предмета декоративно-прикладного искусства не может рассматриваться как самостоятельное произведение, обладающее идейно-художественной содержательностью или хранящее энергетику своего создателя. Реплики, как правило, не являются частью окружающей материальной среды человека и отражают черты предыдущей эпохи, а не времени своего создания. Тем самым, с точки зрения образности и художественной выразительности копии не могут отвечать высокой планке подлинных музейных предметов.

С появлением новых репродуктивных техник и развития технологий, трехмерные реплики (слепки, гальванокопии и т. д.) теряют свое значение как элементы обучения, уступая место фотографиям, цифровым изображениям, голограммам. Тем самым, сегодня копии становятся памятниками технического прогресса, символом определенной эпохи. Говоря о копиях и репродукциях, не стоит забывать, что и они являются вещами, созданными человеком и обладающими такими же функциями и памятью, как и другие оригинальные предметы. Форма, функция, материалы многих вещей обусловлены историческим, социальным и производственным опытом нескольких поколений людей. Технологии, позволяющие создать репродукцию произведения искусства, так же являются памятью их создателей. Безусловно, копия, созданная для музея, лишена ауры и подлинности истинного произведения, но она не может быть лишена своей истории, памяти как вещи, в создании и улучшении свойств которой участвовало не одно поколение мастеров. Репродукции, созданные в XIX в. как дидактические материалы, сегодня приобретают более независимый и высокий статус. Экспонирование копий, репродукций и их интерпретация как самостоятельных памятников культуры и производства кажется перспективным направлением музейной работы.

Примечания

¹ Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Петрополис, 2008. С. 104.

² Гуркина Н. С., Прохоренко Г. Е. К истории коллекции гальванокопий из собрания музея Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица // Сборник научных трудов преподавателей и аспирантов за 2006 г. СПГХПА им. А. Л. Штиглица. СПб.: Астерион, 2007. С. 6.

³ Козырев В. А. Художественно-промышленный музей и художественный процесс // Учебный художественный музей и современный художественный процесс: сб. материалов всерос. юбил. конф. СПб.: СПбГХПА, 1997. С. 13.

⁴ Древнеримская вилла в Боскореале на юге Италии в 2 км от Помпей была обнаружена в результате раскопок в 1893–1894 гг.

⁵ Гуркина Н. С., Прохоренко Г. Е. Указ. соч. С. 9.

⁶ Козырев В. А. Указ. соч. С. 12.

К. Е. Кочкурова

Аудиовизуализация пространства временной выставки

Одна из примет времени – появление оригинальных проектов, которые, с одной стороны, используют многие внешние признаки музейного мира, такие как экспозиция, показ, демонстрация. А с другой – это некие экспозиционные пространства, в которых присутствуют сильные визуальные эффекты, но отсутствует музейный предмет как таковой, но есть его аудиовизуализация с помощью компьютерных средств. При демонстрации оригинальных объектов искусства (например, картин), они выступают и как самостоятельные произведения, и как часть единой инсталляции на заданную дизайнером тему. За последний год в Санкт-Петербурге зрителю было представлено несколько подобных экспозиций, размещающиеся в выставочном пространстве «Люмьер холл» и мультимедийная выставка «Космос. Love», организованная Artplay media и корпорацией Роскосмос. Экспозиция располагается в одном из помещений Ленфильма. Выставки рассчитаны на достижение успеха у зрителя, в том числе, и коммерческого. Подобные выставки играют значительную роль в культурной жизни города и требуют глубокого изучения как удачный пример использования аудиовизуальных средств пространства временной выставки.

Ключевые слова: Люмьер холл, выставочные пространства, аудиовизуальные средства, ожившие полотна

Kristina E. Kochkurova

Audio visualization of temporary exhibition areas

One of the marks of the present time is the appearance of original projects using, on the one hand, the external signs of the museum world, such as exposition, display and demonstration, and, including, on the other hand, exposition spaces with strong visual effects and without a museum subject which is audiovisualized with computer aids. During an artwork display, f. e. a picture display, they represent themselves as separate works of art and as part of a single installation on a certain subject. Over the past year, the city of Saint Petersburg has hosted a few such expositions, housed in the Lumiere Exhibition Hall, as well as it has held the multimedia exhibition «Space. Love» organized by Artplay media and the Roscosmos State Corporation and housed on the Lenfilm Studio premises. All the events were expected to be both an artistic and commercial success with audiences. These kinds of exhibitions play an important role in the cultural life of the city and require deep research as a successful example of the use of audio visual aids of temporary exhibition areas

Keywords: Lumiere Hall, Artplay media, exhibition areas, audio visual aids, living pictures

Одной из примет нашего времени, несомненно, является ускорение технологического процесса. Персональный компьютер появился и вошел в обыденную жизнь на наших глазах. Первое использование термина «персональный компьютер» относилось к компьютеру Programma 101, появившегося в 1964 итальянской фирмы Olivetti. Впоследствии этот термин был перенесен на другие компьютеры. С распространением ЭВМ имеющих архитектуру IBM PC (см. IBM PC-совместимый компьютер) в начале 1980-х гг., персональным компьютером стали называть любую ЭВМ, имеющую архитектуру IBM PC. С появлением таких процессоров как: Intel, AMD, Cyrix (ныне VIA), название стало иметь более широкую трактовку. За последние годы технология развивается очень стремительно, и персональный компьютер находит все большую область применения. То, что когда-то было диковиной, проникло во все сферы и даже в столь консервативную область культуры, которой являются художественные выставки.

За какие-то двадцать лет компьютерные технологии и мультимедиа не просто стали неотъемлемой частью музейно-выставочной деятельности, более того, технологические новинки проникли даже в строгие академические пространства. Появились и оригинальные проекты, которые, с одной стороны, используют многие внешние признаки музейного мира, такие как экспозиция, показ, демонстрация. Это некие экспозиционные пространства, в которых присутствуют сильные визуальные эффекты, но отсутствует музейный предмет как таковой, но есть его аудиовизуализация с помощью компьютерных средств. При этом сам предмет трансформируется в совокупность многократных проекций.

Подобного рода экспозиции чаще всего являются крупными международными проектами и рассчитаны на многократный повторяемый показ в различных городах. За относительно короткий

период в Санкт-Петербург буквально «открыл» для себя несколько подобных выставок, заслуживающих более пристального внимания в качестве объекта изучения использования аудиовизуальных средств в музейных и выставочных пространствах. Это «От Мане до Сезанна, французские импрессионисты» (20 ноября 2014 г. – 5 апреля 2015 г.), «Босх. Ожившие видения» (10 июня – 30 октября 2016 г.), и идущие в настоящее время «Ван Гог. Живые полотна» (1 января – 4 мая 2017 г.), «Айвазовский. Живые полотна» (1 января – 14 мая 2017 г.), «Эпоха Возрождения. Живые полотна» (20 января – 14 мая 2017 г.), «Рерих. Живые полотна» (1 января – 14 мая 2017 г.), размещающиеся в выставочном пространстве «Люмьер холл», и мультимедийная выставка «Космос. Love» (организованная Artplay Media и корпорацией Роскосмос, экспозиция располагается в одном из помещений Ленфильма). Все вышеуказанные экспозиции рассчитаны на достижение успеха у зрителя, в том числе, и коммерческого. Значительную роль в этом играют аудиовизуальные средства.

Выбор тем для подобных экспозиций не случаен, а, как правило, связан с тем или иным событием, которым посвящена основная идея выставки. Так, 2016 г. был объявлен в Европе годом Босха, поскольку исполнилось 500 лет со дня его смерти; выставка «Ван Гог. Живые полотна» также связана со 125-летним юбилеем его смерти; экспозиция, посвященная И. К. Айвазовскому, совпадает с его 200-летним юбилеем со дня рождения и проходит параллельно с выставкой картин в Государственном Русском музее; эпоха Возрождения, одна из наиболее популярных и привлекательных для зрителя, равно как и творчество Н. К. Рериха, а выставка «Космос. Love» связана с проведением года Ю. В. Гагарина.

Однако существуют и другие закономерности, влияющие на выбор тематики подобных экспозиций. Как правило, они связаны с некими необычными вещами, всегда привлекающими публику. Так, в случае с Босхом – это причудливый гротескный мир его работ, полный тайных смыслов, населенных фантастическими существами и монстрами. Следует заметить, что образы и персонажи его полотен неоднократно использовались разработчиками многочисленных компьютерных игр, фильмов в жанре «фэнтези», так что человек, попавший в это пространство, оказывается в почти знакомом окружении, которое, как он с удивлением узнает, было создано много столетий назад.

Личность Ван Гога, его трагическая судьба всегда привлекала к себе внимание не только исследователей искусства, но и писателей, кинематографистов. Образ гениального безумца – художника, автора необычных полотен – это то, что положено в концепцию экспозиции.

Образы моря полотен И. К. Айвазовского, усиленные аудиовизуальными эффектами, привлекательны для зрителя. А у Н. К. Рериха есть немало поклонников не только его живописи, но и его учения.

Тот факт, что проведение подобных выставок связано не с музейными, а совершенно новыми площадками, весьма показателен. Креативное пространство «Люмьер холл» расположено в бывшей промышленной зоне Санкт-Петербурга на Обводном канале, в здании самого крупного в России старинного газгольдера. Отреставрированное и приспособленное под проведение больших выставок помещение, не является, строго говоря, музейным, однако дает возможность создателям экспозиций быть свободными в своих новых поисках.

Структура данных выставок приблизительно одинакова. Концепция первой части экспозиции построена по «музейному» принципу: представлены информационные стенды, графические и пространственные объекты, последовательно рассказывающие о жизни и творчестве художника. Основной задачей является донесение наибольшего количества информации. Например, в аванзале выставки «Босх. Ожившие полотна» были сосредоточены мультимедийные планшеты, диаграммы, плакаты, тексты, которые сами по себе являются образцом графического дизайна и являются плодом труда большого количества художников. Факты биографии художника, хронология создания им произведений, цитаты выдающихся исследователей о нем, история изучения. При этом авторы экспозиции предлагают посетителю познакомиться не только с устоявшимися академическими фактами его биографии, но и с другими версиями, включая самые невероятные, тем самым подогревая интерес у публики к его картинам. Такого рода развлекательные площадки могут позволить себе ради привлечения публики отход в область мифологизации и спекуляции, что является спорным. Потому что конечная цель – это привлечение большого количества людей, которые оставят там свои деньги. Уже здесь зритель вовлечен в определенную игру с пространством, поскольку в аванзале размещается стойка с мультимедийным экраном, который предоставляет ему возможность не только познакомиться с дополнительными с полотнами художника, но и «поиграть» с ними, увеличить фрагменты. Это все предвещает посещение второго зала, в котором объектом экспозиции являются произведения Босха, многократно проецируемые, сопровождающиеся аудио эффектами, при этом у зрителя возникает иллюзия присутствия в картине.

Техническое оснащение подобной экспозиции чрезвычайно насыщено и глубоко продумано. Вот как сами организаторы пишут в одном рекламном проспекте, посвященном выставке «Ван Гог. Ожившие полотна»: «Свыше 40 проекторов высокого разрешения, экраны высотой до 10 метров и более 20 кВт объемного звука перенесут зрителей сквозь время, письма и картины в удивительный мир Ван Гога, чтобы понять, кем же он был – великим мастером, безумным гением или же несчастным творцом, обреченным на вечное одинокое скитание»¹.

Столь активное вовлечение посетителей в художественное пространство картины рассчитано на разнообразные интересы зрителя, особенности восприятия различных возрастных групп.

Молодежь привлекает развлекательный характер подачи академического искусствоведческого материала, который в ином случае был бы представлен в классическом музее в формате экспозиционной развески картин на стене. Молодое поколение, зачастую не обладающее нужным количеством знаний, не способно воспринимать информацию в академическом ключе, но способно откликаться на яркие кинематические подвижные образы, сравнимые с образом кинематографа и компьютерной графики.

Восприятие живописи в классическом музейном пространстве как вида искусства предполагает у зрителя наличие определенной подготовки, позволяющей разбираться в специфических особенностях материала, индивидуальном характере живописной манеры, определенных исторических закономерностях и пр. Данный опыт можно получить от многократного посещения музея, чтения специальной литературы, дополнительной информации, услышанной во время экскурсии. Однако, этот традиционный способ не всегда подходит для современного ритма времени с его ускорением и теми новшествами, которые существуют в обиходе потенциального зрителя, поэтому принцип создания экспозиции, подобной ожившим полотнам, это привлечение как можно большего числа зрителей, получающих возможность получить больше той информации, которая способна породить особое эмоциональное состояние, подобное аффективному погружению в праздник, карнавал, фестивальные метаморфозы.

Потенциальными посетителями подобных выставок могут быть не только 18–20-летние, но и те, кто активно вовлечен в мир современных технологий, компьютерной техники, смартфонов, которые видят в этом преимущественное благо. Они ищут ярких впечатлений, затрагивающих их подсознание. Вот почему экспозиция строится с обязательным с эффектом движения, что соответствует современным тенденциям в кинематографе, компьютерной графике. Поэтому такие выставки построены на движении, смене кадров.

Подобные выставки интересны и для представителей более старшего поколения. Ведь это возможность испытать нечто новое, получить дополнительную информацию об интересном художнике, наконец, еще раз соприкоснуться с его полотнами. Еще каких-то 30–40 лет назад прототипом подобных действий служило перелистывание альбомов, иногда с репродукциями не самого лучшего качества. И это не всегда могло происходить дома, но и в читальном зале библиотеки. К слову сказать, для многих представителей старшего поколения альбом, посвященный творчеству Иеронима Босха, был недоступным объектом желаний. Посещение выставок «Оживших полотен» очень близко по своей сути к перелистыванию большой объемной книги.

Одним из наиболее привлекательных моментов служит и тот факт, что здесь удастся представить и собрать вместе уникальные полотна, которые достаточно сложно увидеть на обычных экспозициях.

Подлинных произведений Иеронима Босха в российских музеях нет. Предположить, что в Государственном Эрмитаже вскоре откроется его выставка, весьма проблематично. В год Босха в Меншиковском дворце была выставлена центральная панель триптиха «Сада земных наслаждений», близкая его творчеству по характеру ее происхождения, вокруг которой ведутся споры. Большинство отечественных ученых полагают, что это либо работа одного из учеников художника, либо копия более позднего времени, созданная в XIX в. (таково было мнение одного из крупнейших специалистов по нидерландской живописи профессора Н. Н. Никулина). Как бы то ни было, экспонирование одного произведения Иеронима Босха не способно было восполнить интерес к этому мастеру.

Творчество Ван Гога в отечественных собраниях представлено десятью полотнами, некогда входивших в собрание И. А. Морозова. Впоследствии эти работы были переданы в Эрмитаж и ГМИИ им. А. С. Пушкина. В эрмитажной экспозиции можно увидеть такие его картины как «Воспоминания о саде в Эттене (Арльские дамы)» (1888), «Арена в Арле» (1888), «Куст сирени» (1889) и «Хижины» (1890). А выставка «Ван Гог. Ожившие полотна» позволяет не просто посмотреть, но и ощутить себя частью его около 300 произведений. Наиболее известными из них являются его

«Спальня в Арле» (1888), «Автопортреты с перевязанным ухом» (1889), «У врат вечности» (1890). То же самое можно сказать и о других экспозициях.

Для выставки, связанной с эпохой Возрождения, отбирались наиболее знаковые полотна, например: «Весна» (1482) С. Боттичелли, «Афинская школа» (1508) Рафаэля Санти, «Джоконда» (1503–1505) Леонардо да Винчи, «Страшный суд» (1537–1541) Микеланджело, «Автопортрет» (1498) А. Дюрера. Можно с уверенностью сказать, что данные произведения будут пользоваться у публики всегда. Подобная ориентация на признанные шедевры свойственна и другим экспозициям. Так, на выставке И. К. Айвазовского можно было погрузиться в пространство таких работ как «Бриг „Меркурий“, атакованный двумя турецкими кораблями» (1848), «Буря» (1850), «Корабли на бушующем море» (1866). А в экспозицию, посвященную творчеству Н. К. Рериха, включены картины из его гималайской серии: «Дзонг Ладака» (1925), «Дозор» (1925), «Весть Шамбалы» (1933), «Лик Гималаев» (1934).

Усиливает привлекательность подобных экспозиций и тот факт, что исходным материалом для создания выставки служит не строгая академическая живопись или рисунок, для осознания эстетической привлекательности которых требуется определенная подготовка, и широкому зрителю они могут показаться не достаточно увлекательными, а репродуцированные шедевры, чьи цифровые копии позволяют создать мощные внешние эффекты, не присущие им изначально.

На выставке, посвященной Иерониму Босху, всячески обыгрывались образы отвратительных и одновременно притягательных персонажей: людей с головами рыб, скользких гадов, пауков. По этому поводу можно, вслед за организаторами, привести слова историка искусства Льва Любимова о том, что «мерзость сочетается с мерзостью и в этом омерзительном сочетании становится вдруг жутко-пленительной»².

В живописи Ван Гога сочетаются контрастные цвета, его причудливо стилизованные мазки вносят дополнительный эффект в восприятие работ. Для экспозиции, связанной с эпохой Возрождения, отбирались наиболее известные публике полотна, и можно не сомневаться, что живописные шедевры И. К. Айвазовского имеют своих поклонников всегда. Эффект присутствия есть и в музейных залах у полотен великого мариниста, а усиленные многократным повторением и звуковым сопровождением, они будут производить еще большее впечатление.

Работая с живописью Н. К. Рериха, создатели экспозиции делают акцент на загадочности и мистическом содержании его живописи, что может привлечь любителей медитации и восточной буддистской философии. Наличие в экспозиционном пространстве весьма специфичных сидений, выполненных в форме мешков, деформирующихся под массой тела человека, позволяет забыть и отдалиться медитации.

Помимо визуального ряда большое значение в подобных экспозициях играет звуковое сопровождение. Причем оно не монофоническое, а объемное. Это не только специально подобранная фонограмма, смонтированная из произведений известных композиторов. Для создания полной иллюзии погруженности в пространство картины используются дополнительные шумовые эффекты: пение птиц, шелест листвы, жужжание насекомых, шум морского прибоя и дуновение ветра. Без использования звука эмоциональный эффект, создаваемый подобными экспозициями, был бы намного беднее. Не следует забывать, что звук, музыка постоянно присутствует в культуре повседневности современного поколения в качестве фона, и их присутствие на многих художественных выставках воспринимается как естественный обязательный элемент, который делает посещение подобных экспозиций предельно комфортными.

Важным элементом привлекательности является дополнительное обыгрывание пространства. Это не просто выставка с равномерно развешенными полотнами, которые следует рассматривать, передвигаясь по залу. Само пространство наполнено дополнительными атрибутами. Оно театрализовано. В зале царит темнота, что не только усиливает интимность восприятия произведений, но и отсылает посетителя к атмосфере ночных клубов, баров, ресторанов и прочих ночных форм проведения досуга.

Пространство формируется по типу chillout, с напольными мешками – диванами для создания комфортной непринужденной обстановки, к которой привык посетитель. Это соединяется и с привычными атрибутами подобных заведений – звук, движущаяся картинка, пространственный переход от одной стены к другой, приятная темнота, яркие насыщенные краски.

И если выставочное пространство «Люмьер холл» на своих экспозициях понуждает посетителей сосредотачиваться на классической живописи, то экспозиция «Космос. Love» связана с авангардным и современным искусством. И это не случайное сочетание. В начале XX в. русский космизм и открытия К. Э. Циолковского зарождались параллельно с самыми смелыми авангардными экспериментами в изобразительном искусстве.

В качестве основной идеи данной выставки использована история развития представлений человека о Вселенной, начиная с самых ранних понятий до идеи освоения Марса и показа современных космических технологий.

Аванзал данной выставки используется не только для передачи важной исторической информации, но и для показа подлинных полотен современных художников – авангардистов, связанных с комической темой. Здесь они выступают и как самостоятельные произведения, и как часть единой инсталляции на заданную дизайнером пространства космической темы.

В качестве визуального ряда использованы как архивные и документальные съемки, так и произведения художников русского авангарда. Они используются как дополнительные цветовые пятна, заметно оживляющие хроникальный ряд, и в качестве иллюстраций к рассказу о проектах футуристов, связанных с колонизациями других планет, где используются архитектурные проекты В. Е. Татлина, И. Г. Чашника, Н. М. Суетина, К. С. Малевича.

В оригинальной и доступной форме рассказывается и о великих ученых – философах, какими были К. Э. Циолковский и Н. Ф. Федоров, о тех выдающихся конструкторах, кто создавал ракеты, космические корабли и орбитальные станции и, конечно, о космонавтах.

Освоение космического пространства совпало с важным эмоциональным подъемом всего человечества и позволило ему ощутить себя на пороге нового мира. Все это, по замыслу создателей экспозиции, породило особый чувственный подъем. Эта идея отражена в самом названии «Космос. Любовь».

Создавая выставочное пространство, авторы экспозиции, рассчитывая на молодежную аудиторию, эксплуатировали этот чувственный аспект идеи. Отсюда и интимная темнота зала, и использование мешков-диванов, предназначенных для создания интимной обстановки. Не случайно в рамках выставки проводятся ночные сеансы кинопоказов, которые способны развитию именно сексуального подтекста от подобных просмотров.

Основной вывод, который был сделан в результате проведенного анализа, состоит в том, что успех подобных экспозиций серьезно продуман. Он во многом основан на тщательном выборе темы, целевой аудитории, театрализации пространства с использованием аудиовизуальных средств, которые включают в себя подобранную фонограмму и многократно проецируемые репродукции картин с помощью десятков проекторов и экранов, дополненных движением. Как один из вариантов репродуцирования художественного, историко-культурного, научно-технического наследия человечества такой формат экспозиционного показа в будущем может превратиться в цифровой портал, компьютерный «нартекс» подлинного музейного пространства.

Примечания

¹ Ван Гог – живые полотна. URL: <http://vangoghlife.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

² Самый загадочный художник эпохи Возрождения. URL: <http://boschalive.com> (дата обращения: 01. 12. 2017).

Е. С. Шерстенникова

Выставочная деятельность МАЭ (Кунсткамера) РАН в XXI в.

Дискуссия об организации выставок в академическом музее ведется весьма остро. В XXI в. в Музее антропологии и этнографии был организован Экспозиционно-выставочный отдел, что привело к всплеску выставочной деятельности в музее. В статье обобщается опыт работы МАЭ по созданию временных выставок в XXI в. Выделяются типы выставок, организованных МАЭ в 2000-х гг. Также рассматриваются наиболее важные и интересные выставочные проекты.

Ключевые слова: МАЭ, выставочная деятельность, выставка, академический музей

Ekaterina S. Sherstennikova

Exhibition activity in MAE (Kunstkamera) RAS in 21st century

The discussion on the making of exhibitions in an academic museum is very acute. In the 21st century the special Exhibition Department was organized in the Museum of Anthropology and Ethnography. This led to a surge in exhibition activities in the museum. The experience of the MAE in creating temporary exhibitions in the 21st century is summarized in the article. The types of exhibitions organized by the MAE in the 2000's are distinguished. Also the most important and interesting exhibition projects are under consideration.

Keywords: MAE, exhibition activities, exhibition, academic museum

Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) – один из старейших академических музеев России. Согласно Уставу ИКОМ задачами музеев является приобретение, хранение, исследование, публикация и экспонирование предметов материальной культуры; передача культурных традиций (просвещение), а также реализация художественно-эстетической и научно-исследовательской функций. В соответствии с миссией музея и внедрением элементов маркетинга в управление, в XXI в. в МАЭ велась работа по расширению спектра выставочной деятельности. Это заметно отразилось на посещаемости музея и изменении состава посетителей.

С конца 1990-х гг. в МАЭ не прекращается капитальный ремонт, выросло целое поколение петербуржцев, которые не видели многие популярные ранее экспозиции. В этих условиях дирекция МАЭ приняла решение не повышать цены на билеты, чем частично компенсируются претензии посетителей, которые приходят увидеть конкретные, недоступные им ныне экспонаты. В то же время увеличивается поток запросов на образовательные программы для детей, события и мероприятия в МАЭ, обнародование материалов из запасников и из новых поступлений. Одним из надежных способов привлечения внимания к МАЭ являются временные выставки, нацеленные на разные группы аудитории.

Дискуссия о характере временных выставок и необходимости их проведения в академическом музее ведется чрезвычайно остро, поскольку деятельность таких музеев имеет свои особенности, помещений для временных выставок там нет. Академические музеи создавались, прежде всего, как научно-исследовательские учреждения. Выставочная деятельность и поныне считается побочной, не основной их задачей. Но в условиях изменившихся экономических условий, когда Академия наук и ее 55 музеев перешли в ведение ФАНО и резко сократилось бюджетное финансирование, научная деятельность требует дополнительного финансирования за счет доходов от продажи музейных услуг и информации. А для привлечения посетителей необходима, в том числе, организация новых выставок, поиск иных форм представления целевой аудитории экспонатов и информации на высоком научном уровне. Участие сотрудников научных отделов в создании постоянных экспозиций и временных выставок позволяет демонстрировать коллекции Музея и отражать результаты фундаментальных исследований на высоком научном уровне. Основная часть молодых посетителей хорошо знает содержания музейного сайта и новейшую информацию, выставляемую на страничках в социальных сетях, а том числе не всегда верную. Тем самым экскурсионно-образовательная работа МАЭ приобретает особенно важное значение. Решается задача превратить «одноразового» посетителя в постоянного, побудить его посетить МАЭ снова. Одним из надежных способов привлечения внимания к МАЭ являются временные выставки, которые интересны для разных групп аудитории.

К началу XXI в. в МАЭ был накоплен огромный опыт в создании научных экспозиций и временных выставок. МАЭ не хватает выставочных площадей, к сожалению, не все отделы МАЭ имеют постоянные экспозиции, и только 5% коллекционного фонда представлено на экспозиции – это делает открытие новой выставки или экспозиции событием.

Постоянные экспозиции МАЭ построены на классических этнографических описаниях, отражают теоретические каноны науки. Спектр выставочных тем, таким образом, ограничен профилем и специализацией МАЭ, который отнесен к категории естественнонаучных музеев. Временные выставки дополняют отдельные аспекты традиционной этнографии и антропологии, но одновременно дают простор для экспериментов и позволяют апробировать новые формы музейно-экспозиционных и музейно-педагогических технологий.

В 2011 г. в рамках «Концепции развития РАН до 2025 г.» Совет музеев РАН разработал «Основные направления развития музейной деятельности и музеев РАН», которые, в частности, констатируют:

1. Под влиянием кардинальных изменений в обществе, науке и культуре академические музеи меняются: появляются новые формы подачи знаний, новые технологии в создании экспозиций. Современные академические выставки – это результат научного изучения и творческого поиска.

2. Современные информационные технологии устанавливают «диалог» и «полилог» с посетителями¹.

В мае 2000 г. в МАЭ был создан отдел внешних связей и выставок, главной задачей которого стала разработка и проведение преимущественно зарубежных выставочных проектов. Ориентация МАЭ на организацию выставок объясняется наличием в музее уникальных коллекций, известных и ценных во всем мире.

Среди основных направлений работы экспозиционно-выставочного² (с 2003 г.) отдела (далее – ЭВО) – разработка стратегии и тактики выставочной деятельности в соответствии с научными, просветительскими и образовательными целями МАЭ, а также изучение истории и практики выставочного дела в России и за рубежом, введение в практику экспозиционно-выставочной работы музея приемов проектного менеджмента, ведение документации по экспозиционно-выставочной деятельности МАЭ, ведение переговоров и заключение с партнерами музея договоров о совместной выставочной деятельности или других видов деятельности, связанной с организацией выставок и выставочных турне. Именно ЭВО отвечает за создание рабочей группы по каждой выставке из сотрудников МАЭ и внешних консультантов.

В круг задач ЭВО также включена работа с общественностью, управление интеллектуальной собственностью Музея, мониторинг эффективности выставочной деятельности МАЭ и особенностей функционирования временных выставок, информирование общественности через средства массовой информации, Интернет, публичные мероприятия о постоянных и временных выставках МАЭ, создание постоянных экспозиций МАЭ и их информационное обеспечение, а также обеспечению доступности коллекций Музея при проведении кино- и фотосъемок, предоставление права на публикацию коллекций Музея, информационное обеспечение выставочных и издательских проектов Музея, работа со спонсорами и фондами³.

Организация нового отдела в структуре МАЭ привела к всплеску выставочной деятельности. Годовые отчеты МАЭ констатируют, что в 2004–2006 гг. ежегодно организовывалось более 20 выставок. При этом условно выставки можно разделить на три группы: временные выставки в МАЭ; временные выставки, проводимые в России; зарубежные выставки⁴.

Зарубежные выставки МАЭ – неотъемлемая часть проектов музея по исследованию традиционных культур народов мира. Подготовка таких выставочных проектов помимо собственно организации выставки включает в себя проведение научных экспедиций и семинаров, конференций, публикацию научных сборников и выставочных каталогов, а также разработку образовательных программ.

Как правило, зарубежные выставки – это результат сотрудничества МАЭ с зарубежными выставочными и музейными центрами (предпочтение отдается государственным и муниципальным музеям).

Полевые исследования, проводимые сотрудниками МАЭ, особенно важны для изучения традиционной и современной культуры народов мира. За счет экспедиций музейные фонды ежегодно пополняются новыми ценными предметами. Практика показывает, что хотя Музей и заинтересован в интересных и пригодных для экспонирования этнографических и археологических материалах, но в экспозицию они включаются далеко не всегда, так как это часто требует новой концепции, переделки уже существующей экспозиции, которые, в основном, показывают традиционную культуру зарубежных стран на конец XIX – начало XX вв., и вещи из новых поступлений должны

вписываться в настоящую концепцию. Для их понимания и восприятия требуется комментарий, консультации специалиста. Эти задачи частично выполняют мониторы, размещенные в каждом экспозиционном зале, но основная нагрузка приходится на экскурсоводов МАЭ. Поэтому каждый выставочный проект МАЭ предусматривает подготовку методических материалов и проведения занятий с экскурсоводами, которые затем включают эту выставку в свой маршрут. Новая традиция – привозить предметы, которые становятся основой для занятий с посетителями в рамках программ Экскурсионно-образовательного отдела.

Организация и проведение выставок по результатам экспедиций – одно из новых направлений выставочной деятельности МАЭ. Основная цель подобных проектов – публикация результатов экспедиции, реклама МАЭ как учреждения, выполняющего фундаментальные научные исследования, распространение знаний о различных народах и культурах.

В ноябре 2004 г. в МАЭ было принято решение об организации цикла выставок «Экспедиции продолжаются». Особенностью этого проекта является комплексность: экспонируемые предметы традиционной культуры дополняются фотографиями и видеосюжетами, наглядно иллюстрирующими использование этих предметов в реальной жизни. Вследствие этого достигается эффект документальности, присутствия.

С мая 2001 г. в МАЭ проводились выставки цикла «Мир одного предмета», где выставлялись редкие экспонаты, хранящиеся в фондах. Основная идея выставки – показать на примере одного предмета характерные черты и особенности культуры того или иного народа⁵. Это своего рода репрезентация культуры через одну вещь. Предмет рассматривается с точки зрения его назначения, способа использования, художественных достоинств, оценивается как типологическая единица, сравнивается с другими культурами. Кроме того, выставки цикла «Мир одного предмета» позволяли продемонстрировать и актуализировать предметы из фондов МАЭ. Особенно важны подобные выставки для работы отделов, не имеющих постоянных экспозиций в Музее.

Не имея возможности открывать выставки в стенах музея, но желая сделать коллекции доступными посетителю, сотрудники МАЭ подготовили ряд виртуальных выставок на сайте МАЭ: «Черногорская этнографическая коллекция как памятник истории», «Дух-предок шамана. Эвенки Забайкалья, XVIII в.», «Македонская этнографическая коллекция», и др.

В 2012–2014 гг. сотрудники МАЭ участвовали в создании ряда инициативных выставок (т. е. выставок, подготовленных самостоятельно). В Мемориальном Музее-квартире П. К. Козлова прошла персональная выставка ведущего научного сотрудника МАЭ Н. Г. Краснодарской «Коснувшись Индии душой» (2009), в 2010–2012 гг. – подготовленная ею же «По Шри-Ланке маршрутом И. П. Минаева: к 170-летию рождения и 120-летию кончины основателя русской индологической школы». В ноябре 2013 г. в Мраморном зале РЭМа прошла презентация авторского интерактивного научно-художественного проекта зам. директора МАЭ проф. Е. А. Резвана «Иона».

Анализ разных аспектов выставочной деятельности МАЭ показывает, что далеко не все возможности музея используются. При подготовке выставок каждый раз формируется рабочая группа из научных сотрудников, которая занимается разработкой проекта. Тем самым задействуется интеллектуальный ресурс академического музея, персонал получает возможность реализовать свои идеи в выставочных проектах.

МАЭ – это не только академический музей, но и крупнейший национальный исследовательский центр РФ. Практика показывает, что для поддержания нужного уровня выставочной деятельности необходимы значительные и, главное, постоянные усилия, несовместимые с разработкой научных тем или проведением экспедиций, что составляет основное содержание деятельности научных сотрудников МАЭ. Научные сотрудники должны предоставлять материал, участвовать в составлении научных аннотаций, этикетажу, оказывать непосредственную помощь в организации выставок. Но основной контроль, руководство работой должен выполнять Экспозиционно-выставочный отдел.

Анализ многолетнего опыта МАЭ позволяет выработать оптимальные варианты организации временных выставок для максимально комфортного пребывания на них посетителей.

Можно предложить следующие возможные направления выставочной деятельности МАЭ:

1. Организация коммерческих и некоммерческих выставок в России и за рубежом.
2. Подготовка материалов к изданию каталогов, буклетов, альбомов и др. печатной продукции, рекламирующей деятельность МАЭ.

3. Поиск возможностей для выпуска сувениров – реплик этнографических предметов.

В связи с вышеперечисленным встает ряд задач:

1. Сбор и формирование коллекций для конкретных выставок. Организация реставрационных работ, фотофиксация экспонатов, отобранных для экспонирования.

2. Организация учета и временного хранения на основании действующих инструкций для музеев.

3. Составление документации: коллекционной описи с оценочной стоимостью, аннотацией, историческими справками.

4. Поиск спонсоров для выставочной и издательской деятельности.

5. Налаживание связей с другими музеями с целью привлечения их к участию в выставках и заключения взаимовыгодных соглашений об использовании материалов.

6. Налаживание контактов за рубежом с целью организации выставок вне России.

7. Создание условий для временного экспонирования с целью пропаганды деятельности МАЭ (демонстрации в музее для коллег, прессы, иных заинтересованных лиц, поиск площадей для выставок, поскольку у МАЭ таковых не имеется).

Ежегодный рост количества посетителей МАЭ, анализ их вопросов, записей в «Книге отзывов посетителей МАЭ», заявок на экскурсионно-образовательные программы показывает, что, в основном, эти цели были достигнуты. Важно отметить, что часть выставочных проектов реализуется вне стен МАЭ из-за недостатка выставочных площадей. Как результат, в МАЭ привлекается аудитория из других музеев, приходят новые категории любителей этнографии, антропологии и истории науки, заинтересовавшиеся предметами из собраний МАЭ на реальных и виртуальных выставках.

Выставки меняют представление зрителей о МАЭ и его работе, делают его более современным, динамичным и привлекательным. Новая выставка – это новая аудитория. Если ранее посещать академический музей предпочитали специалисты, студенты и туристы, то на выставки приходят горожане, семьи с детьми, школьные группы. Выставки раскрывают широкой публике результаты научно-исследовательской работы МАЭ, осуществляемой на базе экспедиций и музейных коллекций. Посредством выставок сотрудники МАЭ показывают свой творческий потенциал, реализовывают накопленные за годы музейной службы наработки, включаются в музейное сообщество. Все это выводит МАЭ на новый уровень развития.

Итоги выставочной и экскурсионно-образовательной деятельности МАЭ с 2002 г. свидетельствуют, что Музей прислушивается к запросам аудитории, реагирует на запросы внешней среды, удовлетворяет потребности разных сегментов рынка. Можно отметить, что в сотрудничестве с МАЭ заинтересованы многие музеи и научные организации, как отечественные, так и зарубежные. Создание Экспозиционно-выставочного отдела и высокая квалификация его сотрудников заметно активизировали новые направления работы академического музея. Реализация выставочных проектов стимулирует экскурсионно-образовательные программы МАЭ, вносит огромный вклад в дело популяризации науки, улучшает репутацию и продвигает имидж российской науки.

Примечания

¹ Музеи Российской академии наук. М.: Наука Интерпериодика, 1999. С. 32.

² Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. Положение об экспозиционно-выставочном отделе. СПб., 2005. URL: <http://kunstkamera.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

³ Кунсткамера. 295 лет: Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого: история, коллекции, исследования / Ю. К. Чистов, Е. А. Резван, Ю. А. Купина, Е. А. Михайлова. СПб.: Petronivis, 2009. С. 373.

⁴ Чистов Ю. К. Зарубежные выставочные проекты МАЭ РАН в настоящем и будущем // Российская наука о человеке: вчера, сегодня, завтра: материалы междунар. науч. конф. / под ред. Ю. К. Чистова, В. А. Тишкова. СПб.: МАЭ РАН, 2003. Вып. 1. С. 237–244.

⁵ Поплинский Ю. К. «Мир одного предмета»: концептуальные особенности проката // Все музеи Северо-Запада России: газ. Творч. союза музейн. работников и С.-Петерб. фонда ИКОМ. 2002. № 2 (14) С. 14.

М. Р. Нежданова

Экспозиционные особенности сакрального пространства христианской культовой архитектуры

Рассматриваются способы экспонирования предметов христианского культа в современной музейной среде, а также связанные с этим этические и технические трудности. Предпринимается попытка использовать понятие сакрального пространства применительно к экспозиционной деятельности музеев, специализирующихся на демонстрации произведений религиозного искусства.

Ключевые слова: религиозное искусство, музей, церковь, иеротопия, сакральное пространство, музейная экспозиция

Margarita R. Nezhdanova

Exposition features of sacred space in Christian religious architecture

The article examines the ways of exhibiting the objects of the Christian cult in the modern museum environment, the ethical and technical difficulties associated with it. An attempt is made to use the concept of sacred space in relation to the exposition activities of museums specialized in demonstrating religious art.

Keywords: religious art, museum, church, hierotopy, sacred space, museum exposition

Вопросы представления и интерпретации культовых предметов крайне актуальны, но их представление в музейной среде обыкновенно не выходит за рамки традиционного показа – они воспринимаются исключительно как предметы декоративно-прикладного искусства и их более глубокое восприятие остается незатронутым. При экспонировании подобных предметов необходимо особенно тщательно разобраться в некогда выполняемых ими функциях¹.

Вещи, о которых мы говорим, относятся к подлинным богослужебным предметам – это и живопись, и произведения декоративно-прикладного искусства – от литургической утвари до мебели, составляющей интерьер церкви. Помимо духовной ценности для верующих, они представляют также историческую и культурную ценность для более широкой общности людей. При проектировании экспозиции важно учитывать оба этих фактора.

Любое художественное произведение требует «особых условий жизни»². В пространстве музея предмет несет основную смысловую нагрузку, и методы музейного показа предполагают приблизительную реконструкцию среды его бытования для усиления воздействия на посетителя. Основное отличие культовых предметов состоит именно в том, что они не являлись доминирующими изначально, сила их воздействия определялась всей совокупностью элементов пространства, в котором они действовали.

Современная наука предлагает специальный термин для обозначения подобных пространств: иеротопия понимается как особая форма человеческого творчества, когда определенного рода сакральное пространство создается путем синтеза нескольких видов воздействий – эмоционального, визуального, сенсуального³. Автор концепции подчеркивает, что данная сфера еще не изучена должным образом⁴, но уже сейчас можно проследить общие закономерности в разных культурных явлениях. Образ общего замысла А. Лидов считает основным образующим элементом. Художник в этом случае творит не отдельные элементы, а концепцию: и впечатление, и смысл. Важно отметить, что сакральность не подразумевает замкнутости в границах интерьера определенного храма, – таким пространством может стать и любое явление, обладающее совокупностью обозначенных свойств.

Рассмотрим возможность организации (воспроизведения) подобного пространства в музее. Пространства храма и музея близки по выполняемым функциям. Сила воздействия предметов меняется в зависимости от расположения в зале и от их вовлеченности в общий процесс, являясь подобием сценического действия.

Для наиболее полного восприятия музейного предмета само пространство его экспонирования имеет первостепенное значение. При этом концепция, дизайн и сценарий экспозиции могут формировать информативное поле, несущее совершенно противоположные смыслы. П. А. Флоренский отмечал важность максимально точного воспроизведения условий хранения и демонстрации таких специфических экспонатов, поскольку от этого полностью зависит осознание посетителем связанных с ними культурных процессов⁵.

Пространственные решения определяют восприятие любого материала, но для религиозного искусства наиболее естественным представляется экспонирование его в среде, максимально приближенной к первоначальной. При использовании реального храмового пространства это также несет дополнительную образовательную нагрузку, поскольку в этом случае отсутствует необходимость в использовании вспомогательных средств. Стоит учитывать тот факт, что никакое произведение искусства мы не можем воспринимать так же, как его современники (к религиозному искусству это относится в большей степени) – «В храме мы стоим лицом к лицу перед платоновским миром идей, в музее же мы видим не иконы, а лишь шаржи на них»⁶, – поэтому всякий раз мы можем иметь дело только с его символическим значением⁷. Из этого и следует исходить при распределении предметов в пространстве.

Процесс создания иеротопического пространства подразумевает наличие целостного исходного замысла, который последовательно претворяется в жизнь (А. Лидов в качестве примера приводит работы патриарха Никона и аббата Сугерия⁸). При подобном проектировании экспозиции разработка и исполнение такого «плана» ложится на плечи куратора. Созданный процесс является синтетическим – он обладает и кинематографическими, и театральными чертами⁹, при этом предмет не является основным носителем смысла, но лишь одной из составных частей. Тем не менее, именно от предмета зависит смысловая наполненность пространства.

Религиозные вопросы сейчас имеют большую популярность, поэтому остро встает вопрос о соответствующей интерпретации религиозной атрибутики. Традиционные формы музейного показа по-прежнему остаются основными, но оставляют широкое поле для новых интерпретаций¹⁰. Однако, преобладает значение физического пространства, поскольку оно способно коренным образом менять восприятие экспонируемого в нем.

Можно выделить несколько типов наиболее удачных пространственных решений:

А) Недействующая сакральная среда. К этому типу относятся музеефицированные объекты храмовой архитектуры, в которых не совершаются богослужения. Живой образ храма в этом случае является знаком-символом религии вообще, что позволяет посетителю сразу включиться в осознанное восприятие музейных предметов. Отсутствие литургической составляющей не травмирует его, однако бывает трудно избежать диссонанса между привычным образом и непривычным наполнением (или отсутствием такового).

Примеры мы можем найти, во первых, в бездействующих церквях (Спас на Нередице, где удалось сохранить средневековые фресковые росписи), но в эти ансамбли практически не вмешивается музейная деятельность, посетитель является просто наблюдателем, а не сотворцом общего процесса. Лютеранская церковь Нигулисте в Таллинне, ныне функционирующая как филиал Таллиннского художественного музея и концертная площадка, является более подходящим примером. Сейчас в ней экспонируется средневековое искусство, но даже при изменении первоначального замысла данного пространства, при составлении экспозиции сохраняются все сакральные зоны храма. Демонстрирующиеся алтари, конфессионалы, произведения живописи и скульптуры, взятые из разных храмов и монастырей Эстонии, располагаются на традиционных для них местах, помогая посетителю, во-первых, осознавать смысл и назначение данных памятников (при этом практически исчезает необходимость использования вспомогательных средств); во-вторых, составить более подробное знакомство с пространством, не испытывая дискомфорта от нарушения тех границ сакрального, которые имеют место при вторжении постороннего в «закрытую» для него среду.

Б) Действующая церковная среда. Данный способ организации имеет длительную историю. Изначально собрания церковных древностей использовались исключительно в образовательных целях студентами духовных семинарий¹¹. Церковные музеи в самом начале своего существования становились заметными культурными и образовательными центрами, сосредоточившими в себе фондовую, экспозиционную и исследовательскую деятельность. Неизбежно встает вопрос о доступности предметов широкой публике: мы имеем ряд этических проблем, связанных с разделением функций храма и музея. Также встает вопрос о разделении понятий музейного предмета (извлеченного из среды бытования и музеефицированного – в случае с экспозицией; и продолжающего выполнять свои первоначальные функции – в случае с действующей литургической утварью).

Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор» является примером пространства, все сакральные зоны которого сохраняют свое назначение и используются в соответствии с ним при совершении богослужений. Сходное значение имеет Спас-на-Крови, храм, изначально задуманный как мемориальное сооружение, но выстроенный в строгом соответствии с принципами храмового зодчества.

Отдельно стоит сказать о монастырских постройках – они предполагали паломничества широкой общественности, что отразилось в церковной архитектуре средневековья. По сей день наличие

мощей святых и блаженных является для церковного учреждения важным способом заявить о своей состоятельности, но это также подразумевает обеспечение грамотного расположения их как экспонатов в пространстве храма. И потоки паломников, и связанная с этим рекламная продукция не должны мешать посетителю осознавать и переживать литургическое действо.

Другим примером могут стать монастырские экспозиции и музеи при монастырях. Многие конгрегации используют музейную деятельность для привлечения паломников и увеличения количества призываний¹². Важно отметить, что существующие при таких объединениях музеи не ставят цели сохранить память конкретно о себе. Их задача, как и множества музеев подобного типа, интерпретировать христианское культурное наследие.

В) Специально моделированное пространство музейной экспозиции. В этом случае мы обращаемся к действующим музеям – историческим, краеведческим, художественным. Они используют различные дизайнерские решения, чтобы частично воссоздать среду бытования предметов. Важно обратить внимание на тот факт, что разнородные предметы в этом случае представляют единое информационное поле (сюда относятся и произведения искусства, и печатные материалы, и пр.) и часто воспринимаются не как часть сакрального пространства, а как единая музейная экспозиция. При этом совершенно различными могут быть смыслы, вкладываемые создателями экспозиции в свои проекты, что ведет к разного рода искажениям фактологической стороны вопроса¹³.

Можно сделать вывод, что демонстрация предметов такой специфической сферы человеческой духовности наиболее органично может быть осуществлена только с сохранением общего замысла сакральных пространств. Необходимо помнить, что храмовое пространство является целостной структурой, где и предметы, и среда связаны друг с другом множеством семантических и семиотических связей. Эта информационная нагрузка распространяется на все видимое и чувственное (символика пространства, архитектура, драматургия света, музыка, хореография, поэзия, обонятельные эффекты, тактильные ощущения)¹⁴. Подобные связи можно моделировать в любом выставочном пространстве, и данный эффект еще сильнее сближает храмовое действо с современным восприятием экспозиции. Важную роль при этом играет театрализация, которая давно стала привычным и действенным явлением в музейной среде. Любая экспозиция связана с преобладающим искусством своего времени, искусство синтетично, и театрализация отражает связь с современной выставочной практикой ярче всего. Построение динамической экспозиции – естественный процесс, поскольку предмет или совокупность предметов, не являясь самоценными, получают смысловую нагрузку только в процессе некоего перформанса, продолжающегося во времени и имеющего одинаковый смысл для всех наблюдающих его.

Примечания

¹ Мухин А. С. Храм, музей, вещь // Проблемы сохранения церковного наследия. СПб.: СПбГУ, 2010. С. 115–132.

² Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. А. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 199.

³ Лидов А. М. Иеротопия: пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Дизайн, информация, картография, 2009. С. 9.

⁴ Лидов А. Путь в Византию: нам не дано предугадать. URL: <http://pravmir.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁵ Флоренский П. А. Указ. соч. С. 200.

⁶ Там же. С. 209.

⁷ Иванова Ю. В. Трансформация культурного статуса вещи // Вестн. СПбГУ. Сер. 6. Политология. Международные отношения. 2012. № 2. С. 60–64.

⁸ Лидов А. Указ. соч.

⁹ Грибкова Г. И., Гордеева Т. А. К вопросу о театрализации форм музейной деятельности // Междунар. акад. вестн. 2015. № 3 (9). С. 51–55.

¹⁰ Карташева Е. И. Микроистория музейного предмета: к проблеме метода экспозиционной интерпретации // Вопр. музеологии. 2010. № 1. С. 126–132.

¹¹ Полякова Е. А. Церковные педагогические музеи как образовательная форма культуры конца XIX – начала XX в. // Вестн. Томск. гос. ун-та. Сер. История. 2015. № 2 (34). С. 14–17.

¹² Przewodnik po kościele i klasztorze OO. Dominikanów w Krakowie. Kraków: Dominikański Ośrodek Liturgiczny, 2009. 117 s.

¹³ Терюкова Е. А. Культурный предмет в музее: из истории музейного дела в России 20–30-х гг. XX в. // Вестник СПбГУ. Сер. 17. Философия. Конфликтология. Культурология. Религиоведение. 2014. № 3. С. 110–115.

¹⁴ Флоренский П. А. Указ. соч. С. 210.

Л. А. Голова

Мифологизация политической жизни в экспозиционном пространстве

Степень изученности выставочного дела фашистской Италии в отечественной литературе крайне мала, в статье впервые использованы англо- и италияязычные источники. На их основе автор анализирует идеологическое воздействие на аудиторию посредством экспозиционного пространства на примере одной из выставок, проходящей в Италии в 1930-е гг.

Ключевые слова: выставочное пространство, политическая пропаганда, сакрализация, символ, Италия, нацизм

Lubov A. Golova

Mythologization of political life in exhibition space

The degree of knowledge of exhibition of the fascist Italy in the Russian literature is very low, so for the first time the article is used in Italian and English sources. Author analyzed ideological influence on visitors through the exhibition space on example of the Italian exhibition in the 1930's.

Keywords: exhibition space, political agitation, sacralization, symbol, Italy, Nazism

В XX в. рождается феномен тоталитаризма. Полнота власти сосредотачивается в руках какой-либо группировки – политической партии. Новая культура всеми силами и средствами пытается подчинить новоиспеченному режиму не только экономическую, политическую, но и духовную сферу. Неотъемлемыми чертами тоталитарной культуры становятся безудержная политизация и идеологизация общественной жизни, манипулирование сознанием людей. В этих условиях традиционные институты и учреждения культуры начинают обретать несвойственные для них функции. Т. Ю. Юренева¹ и В. П. Грицкевич² отмечают, что с приходом к власти тоталитарных режимов музейное дело – а вместе с ним и неотъемлемое от него выставочное дело – ставятся на службу идеологии: их задачей становится превращение людей в фанатиков и добровольно готовых на все бойцов-рабов.

Рассматривая итальянские выставки этого времени любопытно обнаружить механизмы политического воздействия на аудиторию посредством использования выставочного пространства. Сделать это достаточно несложно, если, например, проанализировать художественные средства, которые использовались при построении экспозиционных пространств. Для этого имеется необходимость в изучении зарубежных источников, поскольку в отечественной практике нет серьезных исследований, касающихся данного вопроса. Иностранные исследователи, напротив, с большим интересом рассматривают тенденции развития выставочного дела Италии в эпоху тоталитаризма. Для восполнения этого пробела привлечены ранее не использованные отечественными исследователями зарубежные труды последних лет.

В Италии после прихода к власти фашистов основными для итальянской выставочной деятельности становились задачи мифологизации политической жизни, внедрения в сознание широких масс идеи мировой империи. Выставки начали служить пропагандистским целям. Экспозиционные пространства заняли свое место в системе синтеза политики, образования, науки и искусства в стремлении легитимировать новый режим.

Стоит отметить, что еще со времени объединения Италии в 1861 г. организация выставок в стране, а также участие в них на территории иностранных государств были инструментом государственного строительства для либерально-ориентированных правящих кругов. Конечно и фашистские лидеры не могли не воспользоваться опытом, дававшим некогда свои плоды. Выставки стали эффективным оружием в руках правящей партии и способствовали распространению порядков и идей в массах.

Наглядным примером выставочной политики Италии в 1930-е гг. служит Выставка фашистской Революции (*Mostra della rivoluzione fascista*), проходившая в Риме в Выставочном дворце в 1932–1933 гг. Это был самый успешный и масштабный проект, порожденный символикой фашистской диктатуры.

Утром 28 октября 1932 г. в десятую годовщину прихода фашистов к власти Бенито Муссолини открыл самое масштабное пропагандистское мероприятие фашистской диктатуры – Вы-

ставку фашистской революции. На ней в фашистской интерпретации через синтез искусства, документов, реликвий, а также через фальсификацию исторических фактов были воссозданы годы с 1914 по 1922.

Еще в феврале 1928 г. президент фашистского Института культуры в Милане Эдоардо Альфьери предложил провести выставку в замке Сфорца, чтобы отпраздновать десятую годовщину прихода к власти фашистов. Этот проект должен был отразить пять исторических моментов: нейтралитет и интервенцию, войну, зарождение фашизма, Марш на Рим и Возрождение Италии³. Однако, от первоначального замысла было решено отказаться. Из Милана выставка перемещалась в Рим и официально была анонсирована 30 апреля 1932 г.

Выставка преследовала цель эстетическим путем легитимировать фашизм в глазах общества. Политическая и историческая действительности должны были воплощаться в экспозиционном пространстве таким образом, чтоб сформировать в сознании посетителей образ выставки близкий к модели сакрального пространства.

В январе 1933 г. итальянский искусствовед и журналист Маргерита Сарфатти, отзываясь о мероприятии, написала статью, в которой она сравнивала выставку со священным местом: «Это было не просто собрание исторических фактов, а эфемерный собор, в котором история с помощью символов и аллегорий представала в театрализованном действе»⁴.

Выставка Фашистской революции широко пропагандировалась как в самой Италии, так и за рубежом. Связано это с тем, что несмотря на националистическую пропаганду – стремление сплотить итальянцев и вызвать в них чувство национального самоопределения независимо от места жительства⁵ – Италия также стремилась к европейской интеграции под своей эгидой.

Заранее было просчитано количество итальянских и иностранных туристов на Выставке Фашистской революции. Для того чтоб привлечь посетителей и сделать выставку доступной действовала система скидок и поощрений: входной билет стоил около 2 лир. Наличие билета обеспечивало уменьшение стоимости железнодорожных услуг на 70%, а также услуг навигации на 30% или на 50%.

Зрители, которых было около 4 миллионов, могли посетить настоящий храм, посвященный культу Ликтора: собор, где говорят стены. Выражение «говорят стены» только отчасти метафорично. Символикой был пронизан буквально каждый миллиметр выставочного пространства. Бенито Муссолини был хорошо знаком с теориями французского психолога и социолога Гюстава Лебона. Один из его тезисов звучит так: «Спорить с убеждениями масс все равно, что спорить с извержением вулкана»⁶. Спорить с убеждениями вулкана никто не собирался. Поэтому посредством экспозиции создавался культ, основанный на чем-то подобном гражданской религии, замаскированной в богослужение, вторящий христианским обрядам.

Выставку на самом деле можно было сравнить с ритуальным местом, а путь к ней с паломничеством. Всего за несколько месяцев архитекторами Адальберто Либера и Марио де Ренци был перестроен фасад выставочного дворца. Он представлял из себя куб размерами 30 × 30 метров⁷. Красный цвет фасадов символизировал дух революции и кровь павших мучеников.

Неразрывной нитью протянулась через экспозицию тема мученичества.

Пространство Выставочного дворца строилось с помощью популярного в то время экспозиционного хода, подобного тому, что применил Эль Лисицкий в Советском павильоне в 1928 г. на выставке «Пресса» в Кельне: т. е. по принципу создания зон вокруг экспонатов-«маяков» и динамичных установок, применения фотомонтажа очень крупных размеров, использованием света как средства выразительности⁸. В Кельне Лисицкий создал своего рода шоу, участниками которого становились и экспонаты, и зрители. Это было весьма важно для итальянской выставки. Нужно было создать зрелище, где экспонаты и посетители становились не просто участниками одного диалога, а единым и неделимым целым.

Проект был реализован при помощи различных художественных движений, таких как Новеченто, футуризм, рационализм, подчинивших свою творческую свободу служению и пропаганде режима Муссолини.

3127 фотографий, экспонируемых на стенах, были сгруппированы Институтом кинематографии со стальными, стеклянными и медными деталями, форма и цвет которых обеспечивали сильное визуальное воздействие на выставочное пространство⁹. Так при входе доминировала пятнадцатиметровая арка, покрытая листом металла, чей холодный блеск создавал гармонию и вызывал трепет в глазах зрителей. Для каждого из залов (их было тринадцать) были созданы надписи, рельефы или графические изображения, размер которых соответствовал их коммуникативной принадлежности.

Так же в залах размещались витрины, содержащие письма, реликвии и выпелы. Рядом с символикой на стенах представлялись пояснительные надписи, интерпретирующие для зрителя изо-

браженные образы. Помимо цвета и символов был еще один элемент знаковости – свет. Смешиваясь с окружающей средой, он усиливал резонанс символов и формировал эмоциональное воздействие.

Рассмотрим один из залов. «Зал мучеников» был своеобразным алтарем жертвы сотен Черно-рубашечников – святая святых фашистской революции. В круглом зале был возведен кроваво-красный пьедестал, на которой возвели металлический крест – символ жертвы и веры, а вдоль стен зала протянулось озаренное голубым светом часто повторяющееся слово «presente» (присутствие). Такой прием позволял манипулировать сознанием посетителя, заставляя его почувствовать себя частью диалога, на который рассчитывали организаторы.

Выставка должна была оставаться открытой с октября 1932 до апреля 1933 г., но, из-за большого числа посетителей дата закрытия была перенесена на 28 октября 1934 г.

Выставка Фашистской революции представила собой образное обобщение мира фашизма. В 1930-е гг. этот социальный феномен спровоцировал в итальянцах смесь страха и влечения, дав им ощущение принадлежности к чему-то важному в обществе, сформировав у них чувство национального самоопределения, так необходимое для фашистской диктатуры.

Примечания

¹ Юренева Т. Ю. Музей в мировой культуре. М.: Рус. слово, 2003, 532 с.

² Грицкевич В. П. История музейного дела в новейший период, 1918–2000. СПб.: СПбГУКИ, 2009. 152 с.

³ Toschi C. The power of symbols in the Duce's cult: the exhibition of the Fascist Revolution, 1932. URL: [http:// interdisciplinary.net](http://interdisciplinary.net) (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁴ Ibid.

⁵ Pretelli M. Italian migrants in Italian exhibitions from Fascism to the Early Republic, in *moving bodies, displaying nations: national cultures, race and gender in world expositions, 19th to 21st century*. Trieste, 2014. P. 123–138.

⁶ Лебон Г. Психология народов и масс. М.: Акад. проект, 2015. 239 с.

⁷ Thomassen B., Forlenzo R. From myth to reality and back again: the Fascist and Post-Fascist reading of Garibaldi and the Risorgimento // *Bulletin of Italian politics*. 2011. Iss. 3, № 2. P. 263–281.

⁸ Toschi C. Op. cit.

⁹ Ibid.

М. В. Стрельчихина

Организация обучения и обмена опытом сотрудников региональных музеев

Рассмотрен опыт работы Русского музея, как научно-методического центра по организации и проведению программ по повышению квалификации сотрудников региональных музеев. За время своего существования отдел накопил огромный опыт по обучению музейных специалистов. Материалы прошлых лет показывают динамику развития основных тенденций в области сохранения и популяризации коллекций региональных музеев. Изучение данных материалов может способствовать поиску оптимальных форм проведения стажировок на современном этапе.

Ключевые слова: региональные музеи, программы повышения квалификации, музейные специалисты

Margarita V. Strelchinina

Organization on training and exchange of experience of regional museums employees

The article considers the experience of the Russian Museum, as a scientific and methodological center in organizing and conducting programs to upgrade the skills of employees of regional museums. During its existence, the department has accumulated vast experience in museum specialists training. The materials of the past years show the dynamics of the development of the main trends in the field of preservation and popularization of regional museums' collections. The study of these materials can help to find the best forms of providing internships at the present stage.

Keywords: regional museums, advanced training programs, museum specialists

На сегодняшний день в России насчитывается порядка 89 регионов и каждый из них имеет свой республиканский, краевой или областной музей, отражающий местную историю и историю культуры. Также, во многих центрах существуют региональные художественные музеи¹. Не смотря на то, что 90% музеев России – это небольшие региональные музеи, во многих из них хранятся уникальные памятники истории и культуры, зачастую еще не введенные в научный оборот. В совокупности, музейная сеть России представляет крупнейший музейный фонд, для учета и сохранения которого необходимы квалифицированные кадры. В условиях территориального масштаба страны и удаленности музеев от краевых и областных центров существует проблема координации работы по выполнению данных задач музейными сотрудниками. И здесь, основную роль играют крупные музеи, которые также являются научно-методическими центрами

Одним из таких центров является Государственный Русский музей (далее ГРМ). Русский музей сегодня – это не только крупнейший в мире центр русского искусства, но также крупный методический центр, осуществляющий процесс дополнительного профессионального обучения сотрудников региональных музеев страны. Отдел был создан в соответствии с приказом Министерства культуры РСФСР в 1974 г., с целью оказания методической помощи художественным музеям, музеям-заповедникам, картинным галереям и мемориальным музеям.

Статья написана по материалам, изученным во время прохождения практики в Консультационно-методическом центре художественных музеев Российской Федерации, ГРМ. В ходе подготовки статьи были изучены архивные материалы отдела, начиная с 1980-х гг. и по сегодняшний день. «Вопросы создания скоординированной системы повышения квалификации музейных специалистов постоянно обсуждались органами управления культурой и образования, музейным обществом в 1980-е гг. Именно тогда в Русском музее, наряду с другими методическими центрами складывается система повышения квалификации для специалистов художественных музеев страны, которая продолжает работать и сегодня»².

В период Всероссийского смотра работы музеев, посвященного 70-летию Октября, отдел уделяет внимание проблемам учета, хранения, реставрации и консервации музейных ценностей, находящихся в художественных музеях. Всего за 1986–1987 гг. была проанализирована учетно-хранительская деятельность более 20 художественных музеев. На местах были проведены методические занятия и консультации по различным вопросам учета и хранения, разъяснились отдельные

положения новой «Инструкции по учету и хранению музейных ценностей, хранящихся в государственных музеях СССР», утвержденной в октябре 1985 г.³

Как республиканский центр РМ был призван оказывать «художественным музеям РСФСР методическую помощь», проводить «мероприятия, обеспечивающие повышение эффективности деятельности художественных музеев РСФСР»⁴. «Так, сотрудниками отдела научно-методической работы с художественными музеями РСФСР и ведущими специалистами ГРМ были подготовлены, отрецензированы методические рекомендации по ряду вопросов учета и хранения: по хранению скульптуры, живописи, ДПИ, древнерусского прикладного искусства; по вопросам климатологии; положения о фондовой закупочной комиссии художественного музея, о реставрационном совете; порядку выдачи произведений на временное хранение; порядку проведения реставрационных осмотров, составление дефектных актов; порядку приема фондов на материально-ответственное хранение и др.»⁵.

Всего, за период с 1985–1988 гг., по вопросам учетно-хранительской деятельности обученные прошли 95 музейных сотрудников. Программа охватывала широкий спектр теоретических и практических проблем музееведения 1980-х гг. Основной акцент при этом делался на сохранение музейного фонда СССР. В круг проблем входили вопросы, посвященные профилактике, консервации, реставрации музейных ценностей, а также вопросам составления и ведения документации⁶. Разработанные в этот период методические рекомендации станут базовой основой последующих программ по обмену опытом.

В продолжение своей работы, отдел расширяет тематику курсов в контексте новых тенденций и проблем в области сохранения культурного наследия. Так, во второй половине 80-х гг. XX в. в стране наблюдается проблема по работе с научной документацией. Несмотря на то, что доступ к документации был широко открыт, условия ее хранения, отсутствие справочного аппарата затрудняли возможность использования документации в справочных и аналитических целях⁷. В это же время, совместно с МК РСФСР отдел занимается разработкой методических рекомендаций по созданию автоматизированной системы учета фондов художественных музеев РСФСР «АС-ИЗО». Основными функциями системы являются создание централизованной базы данных по фондам, оперативное справочное обслуживание, автоматизация каталогизации фондов⁸. Разработанная в рассматриваемый период, «АС-ИЗО» – один из первых шагов к созданию современной информационной системы КАМИС.

На следующем этапе, в период 1990-х гг., в области сохранения культурных ценностей происходят значительные изменения – превентивная консервация выделяется в самостоятельную дисциплину. Более того, после международного colloquium ИКОМ в Париже в 1992 г., впервые посвященному превентивной консервации, она получила признание как наиболее важный раздел консервации. В крупнейших российских музеях, в том числе и в Русском музее, формируются отдельные секторы и лаборатории, которые занимаются вопросами музейной климатологии⁹. В русле данных изменений Русский музей расширяет тематику курсов и, начиная середины 1990-х гг., вводит в программу отдельный научно-практический семинар для хранителей художественных музеев России по теме «Превентивная консервация. Климатология». Программа лекционных и практических занятий охватывает все вопросы музейного климата.

В XXIV. КМЦ обеспечивает статус Русского музея как научно-методического центра Министерства культуры РФ и курирует работу более 250 художественных музеев России, представляющих все регионы страны. Начиная с 2013 г., процесс повышения профессионального уровня специалистов музеев осуществляется на основании бессрочной лицензии (№ 0730)¹⁰.

На современном этапе отдел занимается организацией и проведением мероприятий по повышению профессионального уровня сотрудников региональных музеев. В рамках программы для музейных специалистов по всем направлениям деятельности проводятся курсы повышения квалификации, индивидуальные стажировки и консультации, в том числе онлайн консультации, семинары, конференции, методические консультации в регионах России¹¹.

При этом квалификация участников весьма разнообразна – от директоров до младших научных сотрудников. Как правило, региональные музеи обладают небольшим количеством сотрудников и вся ответственность за сохранность коллекций ложится на хранителей. Поэтому, большая часть участвующих – представители отдела по учету и хранению. Также, в программе принимают участие молодые специалисты, которые только входят в профессию. Для них такая возможность особенно необходима, так как за их плечами небольшой опыт работы в музейных учреждениях. Ввиду обширного представительства участвующих, программы курсов должны быть комплексными и разнообразными. По этой причине, в процессе организации и проведения курсов музей активно

сотрудничает с другими научно-просветительскими центрами. В программе принимают участие специалисты из Государственного Эрмитажа, ГМЗ «Царское село», «Петергоф», «Павловск»; из Российской Национальной библиотеки, Музея прикладного искусства СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина, РХЦ «Старая Деревня».

Сегодня, в программах научно-практических семинаров рассматриваются вопросы правового обеспечения музейной деятельности – законодательные акты и нормативные документы, возможности использования информационных технологий в музее.

Также, продолжается работа по усовершенствованию программы, посвященной вопросам музейной климатологии. В период 2006–2010 г. были проведены отдельные научно-практические семинары «Музейный климат – основа сохранности музейных коллекций»¹².

Всего, за период с 2007 г. и по сегодняшний день в научно-практических семинарах приняли участие 136 музейных специалистов из различных регионов страны. От Южно- и Северо-западных федеральных округов, до музеев Дальнего Востока.

Таким образом, рассмотрев динамику проведения учебных программ, можно отметить, что развитие тематики курсов происходило в русле новых тенденций в области сохранения культурных ценностей, как по стране в целом, так и в рамках международного опыта. С самого начала отдел ставит перед собой задачу своевременного решения возникающих проблем сохранения музейных фондов и оперативного включения в программы курсов новых направлений. Поэтому, изучение накопленного за десятилетия отделом опыта работы может способствовать совершенствованию форм курсов повышения квалификации. При этом многие отчеты отдела о работе являются неопубликованными, в то время как они содержат большой материал по осуществлению координационной работы провинциальных музеев, сведения о проблемах и результатах, достигнутых в ходе решения этих проблем. Поэтому, актуальным на сегодняшний день является задача по популяризации материалов, с целью поиска оптимальных форм проведения программ и публичному представлению невидимой для обычного посетителя, но неотъемлемой для музейной области работе по обучению сотрудников. Такая форма работы не только повышает профессиональные навыки современных музейных специалистов, но и позволяет провинциальным музеям находиться в постоянном взаимодействии с другими крупными музеями страны.

Примечания

¹ Каулен М. Многоликая музейная Россия // Cultivate-Russia Web Magazine. 2002. № 1, авр. URL: <http://cultivate.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

² Федотова А. А. Материалы комплексных проверок художественных музеев России как источник по истории музейного дела, 1978–1990 гг. // Вестн. С.-Петербург. гос. ун-та культуры и искусств. 2016. № 4 (29). С. 73.

³ Ракитская Е. Ф. Смотры работы художественных музеев РСФСР / Гос. Рус. музей. Л., 1987. С. 1.

⁴ Об улучшении организации научно-исследовательской работы по изобразительному искусству и деятельности художественных музеев РСФСР: приказ МК РСФСР № 178 от 01. 03. 1974. URL: <https://lawmix.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁵ Ракитская Е. Ф. Указ. соч. С. 1–2.

⁶ Там же. С. 1–5.

⁷ Свичкарь И. Г. Деятельность государственных органов по охране историко-культурного наследия в Российской Федерации в 1960–1980-е гг. // Вестник ЮУрГУ. Сер. Социально-гуманитарные науки. 2013. Т. 13, № 1. С. 53.

⁸ Методические рекомендации по созданию автоматизированной системы учета фондов художественных музеев РСФСР АС-ИЗО / под ред. Ю. А. Асеева, Н. М. Кулешевой, М. Н. Усачева. М.; Л., 1988. С. 6–7.

⁹ Оганесова Ю. Ю. Превентивная консервация музейных коллекций и ее роль в сохранении объектов культурного наследия // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2011. № 131. С. 364.

¹⁰ URL: <http://rusmuseum.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

¹¹ Там же.

¹² Музейный климат – основа сохранности музейных коллекций: программа науч.-практ. семинара. СПб.: ГРМ, 2008.

Д. С. Замятина

Инновационные формы взаимодействия музеев и волонтеров

Исследуется проблема обновления принципов взаимодействия музея и современного общества. Анализируется новая характеристика общества, связанная с «культурой участия». В качестве конкретного примера новых принципов участия общества в функционировании музея рассмотрена сфера волонтерских проектов, соотнесенных с основными направлениями музейной деятельности. Рассмотрены традиционные и новаторские способы взаимодействия музеев и волонтеров.

Ключевые слова: волонтерство, музей, общество участия, музейная коммуникация

Daria S. Zamiatina

Innovative forms of interaction between museums and volunteers

The article explores the problem of new principles of interaction between the museum and modern society. It's analyzed a new characterization of a society associated with the «participatory culture». As a concrete example of new principles of public participation in museum, the scope of volunteer projects, correlated with the main areas of museum activity, was considered. Traditional and innovative ways of interaction between museums and volunteers are considered. Factual material is given.

Keywords: volunteering, museum, participatory culture, museum communication

Происходящие в мире процессы всемирной культурной интеграции и унификации, изменение темпов социальной коммуникации, связанных с развитием информационных технологий привели к изменению восприятия обществом самого себя, своих социокультурных институтов, принципов взаимодействия внутри общества. Музей как социокультурный институт, отражает эти тенденции. Помимо появления музеев новых профилей, изменяется содержание и деятельность традиционных¹. Внедряя в практики, проверенные временем, новые веяния, становится возможным сохранить свою социальную роль оставаясь в тренде основных общественных веяний.

В конце 1990-х гг. в экономически развитой части мира складывается уникальная ситуация – свободные капиталы вкладываются в растущий интернет-рынок, и после ряда пертурбаций появляется концепция web 2.0 – социальных сетей, пользователи которых выступают в роли соавторов и соавторов контента. Концепция приносит большие перемены в принципах взаимоотношений между людьми. Общение все чаще переносится в социальную сеть, позволяющую поддерживать контакты с людьми, находящимися на значительном удалении, и легче и быстрее организовывать единомышленников.

Идеология 2.0 созвучна уже существовавшей идее партисипаторной демократии, предполагающей децентрализованное, коллективное принятие решений во всех областях общественной жизни. Таким образом, происходят процессы, потенциально преодолевающие разность профессий и культур. Европейские и американские культурологи говорят о формировании новой «культуры участия». Существующий дискурс совместной работы иной, нежели прежде: он более основан на технологиях для улучшения результата деятельности с помощью знаний, которыми обладают равноправные добровольные эксперты – люди, «осознанно и деятельно участвующие в культурных процессах»². Возрастает запрос общества на создание проектов, предполагающих участие непрофессионалов в работе традиционных, классических и сложно меняющихся формаций – таких, как музеи. Очевидно, что волонтерские проекты, реализуемые во многих музеях, отвечают на эти требования. Проведя анализ опыта существующих в музеях волонтерских проектов, считаем необходимым выделить из них как традиционные, так и новаторские. Под новацией мы понимаем определение, данное в словаре Ожегова – «нечто новое, новшество»³.

Одним из примеров может быть приглашение волонтеров к решению задач научно-фондовой работы, в частности, документированию экспонатов. «Сакральность» музейной фондовой работы, замкнутость музейной организации проистекает из основной задачи музея как социокультурного института – сохранения музейного предмета как основы коллекции, поэтому данный вид участия можно считать новаторским. Обычно научно-фондовая работа осуществляется специально подготовленными людьми с определенными знаниями, умениями и навыками. Однако есть и более

простые действия, которые можно доверить волонтеру. Как показывают исследования⁴, музейные волонтеры – это как правило женщины 35–44 с высшим образованием, что позволяет предположить качественное выполнение порученной задачи.

Так, например, в музее Фицуильяма при Кембриджском университете волонтер может участвовать в работе с Древнеегипетской коллекцией. Волонтерам предлагается принять участие в сверке описаний саркофагов и проверке их на ошибки и пропущенную информацию. В данном проекте принимают участие добровольцы из всех слоев общества, обладающие разнообразным опытом. Особенно ценится их умение распознавать иероглифы.

Музей естествознания в Лондоне предлагает целую серию программ в сфере научно-фондовой работы, рассчитанных на волонтеров, располагающих разными ресурсами свободного времени. Однодневный проект *Visiteering* предполагает участие волонтеров, находящихся в Лондоне на короткий период, работающих или учащихся, но желающих помочь улучшить коллекции музея бок о бок с экспертами. Волонтеру дано понятное, не требующее специальных навыков задание, связанное с коллекциями. Двухнедельный проект *Work experience* предлагается на период каникул и ориентирован на выпускников, окончивших старшую школу, планирующим работать в научной, исторической либо музейной области. Волонтер помогает переупаковать коллекции, сделать ящики для образцов, переколоть образцы насекомых, починить и консервировать витрины. Проект *V Factor* рассчитан на 10 недель, обязательное участие каждого добровольца – один раз в неделю. Музейные сотрудники и волонтеры фотографируют, вносят в базу и сличают карпологическую коллекцию музея.

Музей природы и науки Перо в Далласе сотрудничает с волонтерами в работе с базами данных, каталогизации новых образцов, размещении музейных предметов в хранилище и обновлении инвентаря, отслеживании информации о местонахождении образцов, выданных на выставки, поддержании безопасной и контролируемой среды для хранения.

Проекты данного направления часто применяются музеями. Способы взаимодействия с волонтерами не являются следствием применения каких-либо новаторских введений. Привлечение к «святым святым» – работе с музейными предметами – воспринимается как знак особого доверия.

Иным способом сотрудничества музея с волонтерами в научно-фондовой работе являются обращения к посетителям сайта с просьбой об идентификации предмета. В этом случае используются профессиональные навыки и личный опыт аудитории. Примером может служить обращение Музея Конфедерации (США) к посетителям с просьбой об идентификации людей, изображенных на снимках 150-летней давности, хранящихся в собрании музея. Схожий проект проводил Джун-Дуглас-Сити-Мьюзеум, получивший в дар от дочери местного фотографа, снимавшего все городские мероприятия, более 50 000 негативов. Для сохранения этого наследия на средства гранта тринадцать волонтеров провели каталогизацию, оцифровали и разложили негативы и фотокарточки по архивным коробкам. После этого некоторые изображения были сведены в фотоколлаж, выставленный у дверей музея – таким образом удалось определить 60 из 212 изображенных людей. Также фотографии выставлялись на страничке в Facebook и на сайте музея.

В экспозиционно-выставочной работе музея инновационные процессы вносятся самим посетителем музея⁵. В сфере экспозиционно-выставочной работы феномен «культуры участия» может быть выражен весьма ясно, ведь интерактивность – информационный обмен между всеми частями коммуникативной системы «музей – посетитель» – это наиболее действенная социальная практика⁶.

Традиционным способом взаимодействия между музеем и обществом в экспозиционно-выставочной работе является сбор предметов для предстоящей выставки. Мемориально-исторический музей Волгограда обращался к жителям города с просьбой о наполнении экспозиции о Первой мировой войне. Музей Барнстапла и Северного Девона к выставке о семейных мероприятиях – крещении, свадьбе и похоронах – просил посетителей сайта о предоставлении крестильных и свадебных платьев, памятных подарков, фотографий, газетных статей. Также они приглашали добровольцев, желающих рассказать о своих семейных историях как части устной истории. Музей Теодора Ретке разыскивал тысячу вручную пронумерованных первых изданий произведений поэта для проведения мемориальной выставки. Это популярный способ комплектования экспозиции в тесном взаимодействии с местным сообществом. Новационным является только способ обращения – через сайт музея и социальные сети.

Иногда музеи обращаются к волонтерам с просьбой о помощи с монтажом экспозиции. В некоторых случаях музеи могут прибегать к общественному мнению относительно тематики предстоящей выставки. Так поступил Чикагский исторический музей, пригласивший присылать на электронную почту идеи о будущей выставке. Такой род открытого обращения можно определить

термином «краудсорсинг» – работа от конкретного «назначенного» сотрудника переходит к неопределенному числу человек, которые могут использовать лишь принцип обратной связи – отослать свои предложения на электронную почту музея.

Когда охватываемый материал слишком велик, участие местных сообществ позволяет обработать его быстрее. Мемориальный музей Холокоста США для проекта «Развернутая история» пригласил волонтеров провести исследования в местных архивах и библиотеках. Волонтеры искали газетные статьи на тему холокоста, так как многие из газет доступны только на микрофильмах. Данное мероприятие поможет создать базу для последующего изучения, а также послужит основой новой выставки. Для данного проекта создан специализированный удобный портал. Волонтеры вносят данные (заголовок, имя автора, номер страницы и т. д.) и изображение статьи на сайте, который затем обрабатывается музейным сотрудником. Каждый участник имеет сетевой профиль, в котором отражается отслеженная ими информация. Кроме того, участник видит всю базу данных опубликованных статей, чтобы соотнести свои материалы с материалами других участников и проставить перекрестные ссылки.

Программное обеспечение, выделенный портал и дружественный дизайн очень важны в этом проекте. Для эффективной и масштабной совместной работы необходимо организовать процессы управляемого и полезного участия. Всегда должны быть предусмотрены соответствующие технологии для визуального отображения группы с целью ориентации ее членов. Это делается для того, чтобы волонтеры понимали, какие роли они могут на себя взять и какие задачи выполнить. В этом отличие принципов «совместной работы» от «краудсорсинга» – можно видеть результат работы других и участвовать в ней системой ссылок и меток.

Можно видеть, что из вышеприведенных примеров подлинно новаторским – использующим новые технологии, которые качественно изменяют результат проекта, – является проект Мемориального музея Холокоста. Этот проект потребовал создания своего портала, компьютерной базы данной, который наполняется участниками со всей территории страны, руководился сотрудниками музея и дополнялся системой ссылок и тегов участниками проектов.

Одной из самых разрабатываемых областей в современной музеологии является область коммуникации, что напрямую связано с расширением социального охвата и увеличением функций музея в современной культуре⁷.

В музейной практике сотрудничество с волонтерами носит наиболее распространенный характер в образовательных проектах. Зачастую это ассистирование на проводящихся программах – этот вид взаимодействия востребован студентами, носит краткосрочный характер и не требует специального обучения. Такие проекты с привлечением волонтеров проводит Музей Метрополитен на своих лекциях, экскурсиях, семейных и студийных программах (волонтеры раздают и собирают оборудование). Схожие методы используют другие музеи.

Сложная по структуре коммуникация между волонтерами, посетителями и музеем проявляется на программах, связанных с группой лиц с ограниченными возможностями. Проводимые Музеем Метрополитен программы помощи страдающим деменцией и лицам с расстройствами аутистического спектра предусматривают именно волонтерское сотрудничество. Можно предположить, что ожидания самих добровольцев в реализации своего гуманистического служения в полной мере исполняются на таких проектах.

Волонтеры-гиды – один из самых распространенных трендов в сотрудничестве. Он требует дополнительной подготовки, определенных временных затрат и усилий как со стороны музея, так и со стороны волонтера. В России такой набор волонтеров на роль экскурсоводов проводил Иркутский областной художественный музей Сукачева в 2016 г. Проект вызвал ажиотаж – на 45 мест было подано 600 заявок. Научные сотрудники музея прочли курс лекций, затем ученикам было дано время на самостоятельное изучение материала, и после итогового экзамена волонтеры смогли попробовать себя в роли экскурсоводов. Такие же проекты проводит Музей военной истории РВИО «Стрелецкие палаты», литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге для «Дня Достоевского» и «Ночи музеев». В основном, в них принимают участие студенты, которым это идет в зачет практики.

За рубежом данный способ взаимодействия используют Музей Метрополитен, Американский музей естественной истории, Музей естествознания в Лондоне, Музей изящных искусств в Хьюстоне. Новаторским трендом является более узкая ориентация музеев на сотрудничество с волонтерами, обладающими определенными характеристиками, например, на людей «серебряного» возраста. Со всем опытом и знаниями, которыми обладают зрелые люди, гиды старшего возраста смогут сделать рассказ о музее гораздо богаче и интереснее. Появился термин «Cre-

ative aging» – «Творческое старение», и волонтеры «серебряного» возраста вписываются в эту социальную концепцию.

Сотрудничество с волонтерами в экскурсионной деятельности не было характерно для российских музеев, так как требовало определенных временных и трудовых затрат, а экскурсионные отделы справлялись с количеством посетителей. Теперь, с изменением социокультурной ситуации и увеличении запросов общества на участие в музейной жизни, с изменениями в жизни самого музея, такие проекты стали более востребованными.

Для зарубежных музеев эта практика более привычна. Новаторские тенденции здесь более связаны с экскурсионной, нежели волонтерской работой, однако тенденция на изменение идеологии сотрудничества отражается проектами «серебряного возраста».

В сфере музейного менеджмента сотрудничество с волонтерами крайне распространено. Волонтеры заняты в канцелярии, исполняя офисные обязанности, помогают в музейном магазине, ассистируют музейным сотрудникам во время проведения мероприятий. Это базовые позиции, не требующие длительной подготовки. Как правило, волонтеры российских музеев осуществляют надзор в помещениях проходящих выставок и на фестивалях (например, в Государственном Дарвиновском музее или в Политехническом музее). О волонтерах в РФ вспоминают, когда сил музейных сотрудников начинает не хватать, в то время как в странах с развитым волонтерским движением число добровольцев к оплачиваемым музейным сотрудникам соотносится как 6:1⁸.

Весенняя и осенняя уборка на принадлежащим музею территориях часто проводится силами волонтеров. В некоторых учреждениях – например, в Ясной Поляне – это регулярная программа, основанная на идеологии самого музея. Эпиграфом проекта является цитата Л. Толстого «Без ручного труда не бывает здорового тела, не бывает и здравых мыслей в голове». До 2014 г. организовывались длительные заезды волонтеров с проживанием в гостинице, в последнее время формат изменился до трехдневных палаточных городков. Добровольцы чистили Посольскую дорогу, помогали устранить последствия нашествия жука-типографа в яснополянских лесах, боролись с «натопами» в центральной части усадьбы, работали в мемориальной теплице, проводили социологические исследования среди жителей деревни и индивидуальных посетителей музея. Музей обеспечивал волонтеров продуктами, объемом работ и культурной программой. Настолько разработанные и масштабные проекты с участием добровольцев пока еще новы и редки для России.

Популярен фандрайзинг – коллективный сбор денег на определенные проекты. В Российской Федерации популярен фандрайзинговый сайт Планета, на котором в 2015 г. Политехническим музеем собрано 278 000 р. из 250 000 р., необходимых для издания объемной тактильной книжки для слепых и слабовидящих детей, распечатанной на 3D принтере. Нужно отметить, что чаще сбор средств проводит не напрямую сам музей, а фонд, реализующий проект совместно с музейной организацией. Из известных проектов фандрайзинга в Санкт-Петербурге можно вспомнить сбор средств на реставрацию исторической арки Музеем Анны Ахматовой в Фонтанном доме.

Таким образом, подводя итог краткому обзору традиционных и новаторских волонтерских проектов, обращенных к менеджменту в музеях, можно видеть, что проекты, считающиеся традиционными за рубежом, еще новы в РФ. Это связано с более давней и развитой практикой волонтерства за границей, и изначальной ориентацией на труд волонтеров в музейной организации. Во всем мире волонтеры работают на базовых позициях, так как в музеях все еще с подозрением относятся к идее волонтера-управляющего или куратора выставки. Что касается сбора средств с помощью информационных технологий, в частности, специализированных сайтов-агрегаторов, то здесь музеи РФ идут в ногу со временем.

Подводя итоги, необходимо сделать вывод о том, что можно назвать новаторским в способах взаимодействия волонтеров и музеев. Ранее общение музея с волонтерами было вторично относительно основных направлений музейной деятельности. Однако сейчас музею необходимо отвечать на возрастающую потребность общества участвовать во всех сферах публичной жизни. Замкнутая ранее музейная структура постепенно открывается – волонтеров допускают к работе с коллекциями и экскурсионному обслуживанию посетителей.

Различие между подходами к добровольческим программам в музейных организациях за рубежом и в Российской Федерации существовало изначально. Зарубежный музей, особенно американский, трудно представить без участия волонтеров, что убедительно доказывает статистика: соотношение волонтеров к музейным сотрудникам составляет 6:1, в исторических музеях 9:1, а в музеях с бюджетом более четверти миллионов долларов достигает 18:1⁹. В России волонтерские проекты зачастую в новинку, особенно те, которые допускают добровольцев на ранее закрытые участки работы: на экскурсоводческие позиции и на работу с музейными предметами.

Особняком стоят проекты, основанные на принципах удаленной совместной работы. Для их реализации требуется создание специальных порталов с удобным и продуманным дизайном. Эти проекты полностью подходят под определение «новаторских», так как используемые в них современные технологии качественно влияют на получаемый результат.

Можно с уверенностью сказать, что музейные добровольческие проекты и само осознание их необходимости как части развития социокультурных функций музея в Российской Федерации – дело будущего. Однако многие российские музеи уловили тенденции международной добровольческой работы в музее и успешно применяют часть этих приемов на практике.

Примечания

¹ Мастеница Е. Н., Шляхтина Л. М. Проективная модель музея XXI в.: управление процессом коммуникации // Музеология. Культурология: сайт / Е. Н. Мастеница. URL: <http://bvahan.com> (дата обращения: 01. 12. 2017).

² Шляхтина Л. М. Основы музейного дела: теория и практика: учеб. пособие. СПб.: Планета музыки, 2016. С. 216.

³ Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. М.: А Темп, 2006. С. 419.

⁴ Goodlad S. Museum volunteers: good practice in the management of volunteers. URL: <https://play.google.com> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁵ Мастеница Е. Н., Шляхтина Л. М. Указ. соч.

⁶ Шляхтина Л. М. Указ. соч. С. 215.

⁷ Сапанжа О. С. Стратегия коммуникационных процессов в контексте модернизации музейной действительности // Триумф музея. СПб.: СПбГУ, 2005. С. 160.

⁸ Questioning assumptions: the ideal employee: volunteer ratio // Center for Future of Museums. URL: <http://futureofmuseums.blogspot.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁹ Ibid.

О. В. Никитина

Компоненты музейного имиджа в маркетинговой деятельности музея

Приводится определение термина «имидж». Рассматриваются его основные элементы и способы формирования благоприятного образа в сознании посетителя. Обращается внимание на персонал учреждения и организацию музейного пространства.

Ключевые слова: музейный имидж, музейный маркетинг, бренд, музей, современный музей

Olga V. Nikitina

Components of museum image in museum marketing

The definition of the term «image» is given. Its main elements and ways of forming a favorable image in the mind of the visitor are examined. Attention is drawn to the staff of the institution and the organization of the museum space.

Keywords: museum image, museum marketing, brand, museum, modern museum

С конца XX в. определяющей для музея как социокультурного института стала специфика его функционирования в условиях глобализации¹. В ситуации развития информационной массовой культуры музей вынужден конкурировать наряду с многочисленным разнообразием развлекательных центров. Современного посетителя музея можно назвать «новым культурным потребителем», ориентированным не столько на получение констатирующей информации просветительного характера, сколько на получение удовольствия². В сложившихся условиях очень важно не допустить обесценивание культурных ценностей, сохранить и передать накопленный опыт предыдущего поколения следующему. Возникает вопрос, как создать благоприятный музейный имидж, который позволит не только привлечь потенциальную аудиторию, но и сделать из нее постоянного посетителя? Для ответа на него, необходимо определить какие компоненты его составляют.

Прежде чем говорить о составляющих имиджа следует рассмотреть определение самого понятия. Так как сфера маркетинга пришла в музеологию из экономики, автор считает, что целесообразнее привести определение имиджа из «Современного экономического словаря»: «Имидж (англ. image) образ фирмы, товара, услуг, обеспечивающий положение фирмы, на рынке, верность покупателя фирменной марке»³.

По мнению А. Ю. Панасюка, имидж фирмы – это мнение о данной организации группы людей на основе сформированного у них образа этой фирмы, возникшего вследствие либо прямого контакта с этой фирмой, либо в результате информации, полученной об этой фирме от других людей⁴.

Другими словами, применительно к музейной сфере, имидж – это образ в сознании посетителя, который формируется в зависимости от результата знакомства с учреждением. Цель его создания – выработка определенного отношения к тому или иному объекту. Под имиджем организации понимается сформировавшийся, действенный и эмоционально окрашенный образ, основанный как на реальных, так и на приписываемых свойствах данной организации⁵.

Имидж – это не константа, его можно создавать заново, если предыдущая модель оказалась неудачной, или изменять. Имидж музея составляют не только положительные отклики о нем или четкая программа действий, это еще и фирменный стиль, «торговая марка», которая воспроизводится на всей продукции музея⁶.

О. В. Ветчанова отмечает три различных имиджа:

Идеальный имидж – тот, к которому организация стремится. Он отражает планы на будущее, основные цели деятельности.

Зеркальный имидж отражает представление сотрудников о привлекательности и значимости организации в обществе. При этом зеркальный образ в представлении персонала и руководства организации должны совпадать.

Реальный имидж характеризует действительное отношение представителей различных категорий граждан и социальных слоев к организации. На то, чтобы реальный имидж максимально приблизился к идеальному, и направлены усилия PR-специалистов⁷. Следовательно, анализируя

реальный имидж, выявляя его недостатки и слабые стороны, необходимо организовать работу персонала так, чтобы максимально приблизиться к идеальному имиджу.

Помимо трех типов имиджа, О. В. Ветчанова отмечает факторы, влияющие на его формирование: история организации, ее миссия, личность руководителя и его стиль управления, деловая репутация, качество и уровень обслуживания, паблисити и фирменный стиль⁸. На наш взгляд, следует особое внимание уделить именно руководителю организации, так как в зависимости от его имиджа, стиля управления будет меняться и работа коллектива. Соответственно, если директор музея относится к своим сотрудникам с пониманием, прислушивается к их пожеланиям и мнению (так как именно они контактируют с аудиторией), то это будет способствовать созданию благоприятного образа в сознании посетителей.

Для улучшения имиджа организации Р. Р. Горчакова предлагает создание специальных программ, направленных на увеличение уровня качества обслуживания и внедрение технологий; планирование и проведение PR-кампаний; установление обратной связи между посетителем и музейщиками; мероприятия по развитию корпоративной культуры⁹.

В рамках исследования важно отметить, что только работы по изучению взаимодействия работников с посетителем не достаточно для формирования идеального имиджа, к которому стремится организация. Прежде всего, следует сформировать корпоративную культуру, благоприятную рабочую атмосферу, которая позволит сотрудникам реализовать свой потенциал. Более того, разработка концепции проведения PR-кампании позволит четко организовать рекламные действия и избавит от разрозненности. Это, в свою очередь, приведет к пониманию, как организацией, так и потребителем миссии учреждения и дальнейшие пути ее реализации. Помимо этого, следует учитывать и мнение посетителей о проводимых действиях – обратная связь, которая всегда будет обрабатываться сотрудниками и приниматься во внимание. Данные действия позволяют рассмотреть все сферы деятельности организации, и, соответственно, будут направлены на улучшение имиджа.

Прежде чем начать формировать имидж, необходимо рассмотреть его структуру. Изучив публикации маркетологов и музейщиков, автор определил элементы образа, а так же их взаимодействие друг с другом. Следует выделить основные три из них: экспозиция (то, что мы можем предложить посетителю – базовый компонент); персонал (не только результаты научной и образовательной деятельности музейных сотрудников, но и их взаимодействие с публикой); инфраструктура гостеприимства (кафе, рестораны, комната матери и ребенка, сувенирная или печатная продукция и т. д.).

Базовый компонент – экспозиция, следует выделить в первую очередь, так как именно благодаря коллекциям формируется музей. При изучении восприятия музейной экспозиции, мы считаем целесообразным, обратить внимание на такое понятие как «первое впечатление»¹⁰, которое, являясь сильной эмоцией, может создать как благоприятный, так и отрицательный образ. Следовательно, необходимо рассмотреть, с целью определения их значимости в формировании первого впечатления, такие составляющие как входная зона, касса, навигация, работа всего персонала музея, контактирующего с посетителем (от гардеробщиков и кассиров до смотрителей в зале). Все это в совокупности и составляет первое впечатление о музее, которое может, как оттолкнуть посетителя от дальнейшего общения с экспозицией, так и наоборот, сделать его своим адептом.

Еще одним важным аспектом посещения музея становится комфортный осмотр экспозиций. Многие музееведы рассматривают такое понятие как «музейная усталость», зачастую, имея в виду перенасыщение зрительного восприятия посетителя, а не физическое состояние. В данной ситуации следует рассмотреть расположение мест для отдыха, например, стулья, диванчики и прочие предметы мебели, которые позволили бы посетителю, продолжая знакомство с музейными предметами, немного передохнуть прямо на экспозиции. На эту тему была открыта выставка «Его величество стул» в историко-этнографическом комплексе «Торговля и ремесла Симбирска конца XIX – начала XX в.»¹¹. Такое «шуточное» название отразило не только историческое значение стула – как трона, но и размещение его в современном экспозиционном пространстве. К сожалению, чаще всего, стул в зале предусмотрен только для зрителя. Безусловно, отсутствие комфорта на экспозиции так же влияет на формирование имиджа музея.

Другими словами, важна не только образная, мыслительная доступность экспозиционного текста, но и сама его организация. Выставочное пространство должно располагать к себе аудиторию, позволять публике понять предметный мир музея.

Рассматривая следующий компонент имиджа музея – его персонал, мы считаем необходимым подчеркнуть, что он зависит от каждого музейщика, от каждого работника. Контакт с посетителем может быть как прямой (общение с публикой), так и косвенный (участие сотрудников в конференци-

ях и публикациях, через которые заинтересованная аудитория может ознакомиться с деятельностью музея). Таким образом, все сотрудники учреждения являются его представителями.

Тем не менее, большинство посетителей – это либо туристы, либо жители города, которых, зачастую, интересуют именно сами коллекции, а не публикации о них. Следовательно, необходимо рассмотреть имидж контактирующего с посетителями персонала, который, в свою очередь, будет складываться из поведения сотрудника, его внешнего вида, навыков общения, отношения к людям. Каждый отдельный сотрудник является представителем своего учреждения и, соответственно, по его поведению клиент, скорее всего, будет судить и обо всей организации.

Как показал опыт автора, чаще всего сотрудники музея ассоциируются с дамой-смотрителем преклонного возраста, которая так и норовит научить чему-либо «молодую» аудиторию, сделать замечание, и, тем самым обратить внимание на их необразованность. К сожалению, данная тенденция имеет место быть, музею сложно быть «привлекательным» работодателем для молодежи. По мнению автора, это связано, прежде всего, с недостаточным финансированием музеев и, соответственно, с низким уровнем заработной платы.

Тем не менее, если наладить работу персонала, который должен обладать такими качествами как учтивость, приветливость, и, что касается зрителей, неприметность, то пребывание в музее станет более комфортным и приятным. К сожалению, в отечественных музеях наблюдается такая тенденция как «приглядывание» за посетителями. Складывается ощущение, что контролер выступает в роли надсмотрщика. Это, в свою очередь, доставляет дискомфорт и способствует возникновению желания поскорее покинуть помещение. Следовательно, чтобы не допустить беглого, поверхностного осмотра залов, желания посетителей «провалиться сквозь землю» только чтобы не разгневать «хранителя» экспозиционного пространства, необходимо провести работу с персоналом, направленную на стратегию их поведения. Благоприятная атмосфера, в свою очередь, позволит посетителю полюбить музей, как место отдыха, культурного и духовного обогащения.

Помимо смотрителей, гардеробщиков, сотрудников стойки информации и кассиров, следует рассмотреть экскурсовода, который, показывая музейные экспозиции, постоянно находится «под прицелом» внимательного взгляда посетителя. От его профессионализма зависит, какое впечатление от посещения останется у публики. Безусловно, рассматривая качества экскурсовода, на наш взгляд, следует выделить основные три из них: психологические навыки, ораторские искусство, умение «чувствовать» аудиторию.

Прежде всего, в начале экскурсии следует установить доверительные отношения между рассказчиком и группой, созданию которых способствует знание психологии людей. Одно из основополагающих умений экскурсионной деятельности – ораторские навыки, которые позволяют не только интонационно произносить заученный текст, но и быстро и четко сформулировать ответы на вопросы аудитории. Помимо этого, следует учитывать, что каждая группа индивидуальная, у нее свой «характер». Умение сжимать / разворачивать рассказ в зависимости от запросов слушателей позволит экскурсоводу удовлетворить потребности своих экскурсантов.

Выходя на группу, экскурсовод каждый раз устраивает небольшое театральное представление. Только тот экскурсовод, который может «держать» аудиторию, может считаться профессионалом. Ключевой аспект деятельности – умение работать с публикой, так как экскурсовод – один из самых главных представителей учреждения, по которому будут судить обо всей организации в целом.

Рассмотрим следующий элемент – дополнительные услуги: кафе, рестораны, уборная, комнаты отдыха и т. д. Безусловно, уборная не может считаться основополагающим в музее, тем не менее, нельзя упускать из виду такую «мелочь». В первую очередь, необходимо не только наличие исправных туалетов, но и их свободный доступ, хотя бы по билету.

Помимо уборной, базовым компонентом сферы дополнительных услуг является наличие ресторанов и кафе общественного питания. В зависимости от масштабов музея, будет изменяться и количество / размер кафе / ресторана на его территории. Такая прямо пропорциональная зависимость напрямую связана с туристическими потоками.

Таким образом, создание дружелюбной атмосферы при входе, неприметное поведение смотрителей на экспозиции, а так же качественное обслуживание в местах общего питания, произведут положительное впечатление на посетителя.

На наш взгляд, для данного исследования важно рассмотреть такое понятие как бренд, являющийся «не просто логотипом, символом, с которым ассоциируется организация, это, прежде всего, восприятие людьми самой организации»¹². Соответственно, формируя бренд музея, музейные работники создают его образ.

В настоящее время музеям нужен новый «виток» в развитии их каналов связи. Взаимодействие с другими учреждениями культуры на международном уровне будет способствовать не только культурному обмену ценностями, но и разработке новых принципов работы с аудиторией. Межкультурный обмен опытом музейщиков разных стран приведет к более прогрессивному взгляду на пути развития музейной деятельности. А формирование музея как бренда позволит раскрыть его миссию.

Зачастую, музейщики воспринимают бренд негативно, так же как и музейный маркетинг, относя его к коммерческой деятельности. Тем не менее, следует отметить, что такой музей как Государственный Эрмитаж не нуждается в представлении. Более того, многие иностранцы знают, что такое Эрмитаж и что он находится в России, но могут не знать, например, что он расположен именно в городе Санкт-Петербург. В данной ситуации Эрмитаж сам выступает в качестве бренда. Подобным примером для других стран может служить Лувр, Вестминстерское аббатство, Метрополитен музей, Тейт галерея, Центр Жоржа Помпиду и т. д. Другими словами, бренд – это сам музей, он не требует логотипа, представляющего его.

Безусловно, музей-бренд будет более востребован публикой. Так, например, если рассматривать филиалы Государственного музея Истории города Санкт-Петербурга, то, несомненно, Петропавловская крепость наиболее востребована среди посетителей. В то время как по статистике самая низкая посещаемость в филиале Музей петербургского авангарда (дом Матюшина). Соответственно, чтобы увеличить поток посетителей данного филиала, целесообразно было бы определить, в первую очередь, их мотивацию. Во-вторых, опираясь на полученные данные, выявить наиболее привлекательные экспонаты и, соответственно, сделать их музейным брендом.

Анализируя опыт британских музейщиков, Н. Жвитиашвили отмечает, что бренд также влияет на формирование образа музея. Он складывается в процессе восприятия посетителем музейных коллекций, и на него, так же как и на имидж, влияют такие факторы как построение экспозиции, персонал, этикетаж, гардероб, кафе и т. д. В формировании благоприятного восприятия музея исследователь выделяет два главных инструмента: внутримuseumный семинар (собрание руководителей всех отделов музея, но не более 10 человек) и социологический опрос, направленный на выявление потребностей аудитории¹³.

Исходя из выше перечисленного, можно сделать вывод, что бренд и имидж – это взаимодополняющие друг друга понятия. Следует отметить, что есть принципиальное отличие: имидж создает само учреждение, а становлению бренда способствуют посетители. Только создав благоприятный образ в сознании аудитории, раскрыв для нее свою миссию, учреждение культуры может стать брендом своей страны, и, таким образом, стать ее «визитной карточкой».

Примечания

¹ Именнова Л. С. Музей в глобальном мире: инновации и сохранение традиций // Изв. Томск. гос. пед. ун-та им. В. Г. Беллинского. 2011. № 24. С. 34.

² Шляхтина Л. М. Современный музей: идеи и реалии // Вопр. музеологии. 2011. № 2. С. 15.

³ Райзберг Б. А., Лозовский Л. Ш., Стародубцева Е. Б. Современный экономический словарь. URL: <http://consultant.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁴ Панасюк А. Ю. Имидж: определение центрального понятия имиджологии. URL: <http://imageology.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁵ Ветчанова О. В. Имидж организации: стратегия формирования // Справочник руководителя учреждения культуры. 2013. № 6. С. 33.

⁶ Даршт О. Э. Паблик Рилейшнз в музее: техника успеха // Музей и новые технологии: на пути к музею XXI в. / сост., науч. ред. Н. А. Никишин. М.: Прогресс-Традиция, 1999. С. 27.

⁷ Ветчанова О. В. Указ. соч. С. 33.

⁸ Там же. С. 33–34.

⁹ Горчакова Р. Р. Имидж организаций // Актуал. вопр. экономич. наук. 2012. № 25–1. С. 85.

¹⁰ Гридина Е. Об имидже: быть или казаться? // Музей. 2015. № 2. С. 12–13.

¹¹ Юркевич В. Его величество стул // Музей. 2015. № 2. С. 5.

¹² Жвитиашвили Н. Ю. Для чего нужны бренды музеям: из опыта британских музейщиков. URL: <http://museum.fondpotanin.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

¹³ Там же.

А. С. Меркурьева

Квест как форма культурно-образовательной деятельности музея

Квест является новой формой культурно-образовательной деятельности музея, получившей широкое распространение в музейной практике. Предпринимается попытка анализа исторических предпосылок появления формы. Описывается структура квеста, этапы его создания, а также особенности организации.

Ключевые слова: музей, музейный квест, квест, культурно-образовательная деятельность музея

Alina S. Merkuryeva

Quest as form of cultural and educational activities of museum

Quest is a new form of cultural and educational activities of the museum, which has become widespread in museum practice. An attempt is made to analyze the historical preconditions for the appearance of form. The article describes the structure of the quest, the stages of its creation, and also the features of the organization.

Keywords: museum, museum quest, quest, cultural and educational activity of museum

Культурно-образовательная деятельность музея, являясь одним из основных направлений музейной деятельности, предлагает ряд форм взаимодействия с посетителями. М. Ю. Юхневич из их многообразия выделила десять базовых, к числу которых относятся такие, как экскурсия, лекция, клуб, праздник¹. Они складывались в течение XX в. и закрепили свое место в современной музейной практике. Однако развитие форм культурно-образовательной деятельности не останавливается, и сегодня наибольшей популярностью пользуются новые – интерактивные формы, одной из которых является квест.

Понятие квест произошло от английского «quest», что означает «поиск». Оно появилось в средневековой литературе и обозначало путешествие героев романов артуровского цикла, чаще всего рыцарей, внезапно обнаруживающих пропажу вещи или человека и отправляющихся искать нужный предмет². Но найти его не так просто, как кажется: на протяжении всей дороги герои сталкиваются с рядом трудностей, проходят испытания. После долгих скитаний рыцарь достигает своей цели и квест, тем самым, завершается и считается пройденным.

Данный термин также использовался в мире фэнтези – виде фантастической литературы, предпосылки к появлению которого как раз и прослеживаются в европейском рыцарском романе и героических песнях. Героям фэнтези также приходится сталкиваться со встречающимися на пути чудовищами и участвовать в прохождении квеста, который представляет собой не столько перемещение в пространстве с определенной целью, сколько «путь в пространстве души и поисках себя и обретения внутренней гармонии»³.

Термин квест также использовался в области компьютерных игр 1970-х гг., где игрок управлял главным героем, выполнял задания, разгадывал головоломки и, тем самым, достигал определенной цели, поставленной в начале игры. Спустя время квест стали использовать как методику в образовательной сфере. Например, разработанные в 1995 г. Берни Доджем ролевые веб-квесты представляли собой сайты с проблемными заданиями, ответы на которые участникам нужно было найти с помощью интернета.

На сегодняшний момент квест сформировался как современная интерактивная игровая технология и получил распространение во многих образовательных и культурных учреждениях. Не остался он без внимания и музей.

Игровой метод работы с посетителями в музее появился еще в первой половине XX в. и получил свое развитие в детских музеях с доступными для тактильного восприятия экспозициями, созданными специально для освоения предметной среды. Преимущества игрового метода заключаются в получении участниками удовольствия от обучения и обеспечении их заинтересованности на протяжении всего образовательного процесса. Впоследствии, идея детского музея получает свое развитие, и она трансформируется в концепцию интерактивного музея, где дети осваивают предметную среду и социальную действительность за счет непосредственного взаимодействия с ней⁴. Экспонаты не стоят в стеклянных витринах, а находятся в доступе посетителей: экспозиция становится игровым пространством. Сегодня интерактивные методы работы с аудиторией осуществляются практически во всех современных музеях.

Квест, как форма культурно-образовательной деятельности музея, являясь эйдьютейнмент технологией, получил широкое распространение в музейной практике. Он представляет собой проблемное игровое задание, ресурсом для выполнения которого становится музейное пространство. За время игры участникам, как и персонажам рыцарского романа, предстоит пройти определенный, заранее неизвестный маршрут. Местонахождение каждой следующей остановки открывается после решения определенных задач и головоломок, ответы на которые и становятся ключом к разгадке. Важно, что задания выполняются с помощью взаимодействия с экспонатами – именно они содержат в себе информацию, которая помогает найти верное решение. Квесты не всегда дают готовые знания, а также не базируются на школьном курсе, поэтому участники самостоятельно изучают материал, находят источники информации и работают с ними. Данная методика позволяет заинтересовать в изучении объектов культурного наследия, ведь именно с помощью нее можно привлечь к детальному рассмотрению экспонатов и попытке проанализировать их.

Для квеста необходимо также создание легенды или истории, позволяющих погрузиться в определенный сюжет. Чаще всего он и определяет маршрут игры и последовательность действий участников, а также задает определенную логику и линию повествования, а самим игрокам раздаются роли: каждый герой наделен своими характеристиками и качествами. Стоит сказать, что часто именно коллективная слаженная работа является ключом к успеху в прохождении испытаний.

Музейный квест имеет определенную структуру. Мы можем выделить три базисных этапа:

Введение. На данном этапе участникам выдается раздаточный материал (бланки с заданиями, карты и пр.). Организатор зачитывает легенду, погружает участников в определенный сюжет, распределяет роли и отправляет в путешествие. Команда может представлять из себя заранее сформированную группу людей (друзей, учебную группу и т. д.), либо ее состав формируется из самостоятельных / записавшихся на игру посетителей организатором квеста.

Поиск. Это основная часть прохождения квеста, во время которого участники изучают экспозицию и околмузейное пространство. На данном этапе команда самостоятельно движется по маршруту. Тем не менее, организаторы могут дополнительно включить сюжетных персонажей, которые на определенных остановках будут готовы как отвечать на вопросы по проведению игры, так и быть ключами к отгадке того или иного задания. Время прохождения этапа ограничено и также задается организаторами.

Финал. На последнем этапе участники приходят к финишу и происходит подведение итогов игры. Здесь может либо раскрываться ответ на загадку, либо происходить подсчет баллов. Тем не менее, в отличие от олимпиады или конкурса, исход квеста носит положительный характер: команда получает удовольствие от участия в игре, а организаторы раскрывают тайну сюжетной истории, даже если участники дали неправильные ответы.

Формат проведения игры может быть самым разнообразным. Участники могут играть как с помощью обычных бумажных бланков, так и выполнять задания с помощью мобильных приложений. Анализируя практику российских музеев, мы можем увидеть, что некоторые создают специальные гиды с заданиями, выполнение которых доступно абсолютно для всех посетителей. Так, например, Калининградский областной музей янтаря предлагает квест, под названием «Телепортация»⁵, который предлагает участникам знакомство с основной экспозицией. Его может проходить как один человек, так и вся команда. Сюжет игры заключается в том, что участник становится «человеком из будущего», который наделен миссией собрать информацию об экспонатах. Эта нить протянута через все задания, каждое из которых связано с изучением определенных объектов музея и самого здания, поэтому данная игра носит скорее ознакомительный характер.

Сущность квеста заключается в создании комфортной игровой атмосферы, которая стимулирует познавательный интерес, делая обучение приятным. Участники могут продемонстрировать свою эрудицию и творческие способности, а также приобрести новый опыт, побывав в роли определенного персонажа и столкнувшись с нехарактерной для игрока ситуацией, которую надо разрешить. Преимущества квеста как игровой формы заключается в том, что он может быть направлен на любую аудиторию, поэтому он актуален для всех посетителей музея. При этом, в отличие от экскурсии или лекции, квест в музее, на данном этапе, наиболее распространен среди детской аудитории.

Подводя итог, можно сказать, что за историю своего существования квест сохранил свои основные признаки: пройдя долгий путь, от путешествия рыцарей до современной интерак-

тивной методики, он все так же представляет собой мероприятие, нацеленное на достижение какой-либо цели, осуществляющееся за счет поиска разгадок на вопросы и прохождение препятствий. Но, говоря о квесте как о новой форме культурно-образовательной деятельности музея, стоит отметить, что участие в нем отвечает не только на задачи, связанные с областью досуга и развлечения. Маршруты всегда предполагают взаимодействие с экспозицией, соответственно в каждом квесте происходит работа с объектами культурного наследия, исследованием и изучением их. Для прохождения заданий в помощь предлагаются также исторические справки, поэтому во время игры происходит процесс открытия и формирования новых знаний. Таким образом, квест отвечает и на другие актуальные задачи культурно-образовательной деятельности музея: он не только развлекает, но и информирует, предлагая материал для самостоятельного изучения, а также обучает. Инновационность методики, в которой одновременно сочетаются познавательный и игровой процессы, а также широкое распространение квестов и популярность у публики говорит о нем как о перспективной форме культурно-образовательной деятельности музея.

Примечания

¹ Юхневич М. Ю. Я поведу тебя в музей: учеб. пособие по музейной педагогике: монография. М.: Рос. ин-т культурологии, 2001. С. 41.

² Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. СПб., 2002. С. 182.

³ Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. А. Н. Николюкин. М., 2001. С. 1162.

⁴ Юхневич М. Ю. Указ. соч. С. 135.

⁵ Квест «Телепортация». URL: <https://izi.travel> (дата обращения: 01. 12. 2017).

Д. С. Доня

Немузеефицированные объекты наследия в культурном туризме

Наследие как составная часть культуры тесно связано с культурным туризмом. Немусеефицированные памятники можно рассматривать как потенциал в развитии культурного туризма Санкт-Петербурга, обладающего значительным историко-культурным наследием.

Ключевые слова: культурное наследие, немусеефицированные объекты культурного наследия, культурный туризм

Dmitryi S. Donya

Heritage sites in cultural tourism

Heritage as an integral part of the culture is closely connected with cultural tourism. Monuments, not added to the category of museum, can be seen as a potential in the development of cultural tourism of Saint Petersburg, which has significant historical and cultural heritage.

Keywords: cultural heritage, objects of cultural heritage, cultural tourism

Использование объектов культурного наследия является актуальной проблемой. Основным критерием, определяющим правильность выбора, является сохранение подлинности и исторической значимости памятника. Ценность памятника, к которому относятся дворец, особняк, усадебные комплексы, памятники гражданской, промышленной архитектуры, культового зодчества выражается в его художественном и историческом значении, для чего он предназначен. Одним из видов использования памятников является рассмотрение их в качестве объектов туристического интереса, экскурсионного показа. Следует отметить, что туризм позволяет ближе познакомиться с объектами культурного наследия, при этом надо выделить культурный туризм, который дает возможность расширить познание прошлых традиций и видов искусства, организовать новые туристические центры, обновить виды маршрутов.

В настоящее время культурное наследие и туризм имеют глубокие связи друг с другом. Туризм носит массовый характер, в нем принимают участие разнообразные слои общества. Важное условие развития туризма – наличие туристского потенциала. В настоящий момент Санкт-Петербург привлекает значительное количество туристов, посещающих Северо-Западный регион. Самым существенным фактором, который привлекает туристов в Санкт-Петербург, являются его культурно-исторические достопримечательности. Именно положение бывшей столицы Российской империи, являвшейся средоточием культурной жизни нашей страны на протяжении более чем двух столетий, центром политических и военных событий дало возможность сосредоточить этот потенциал. Это вызывает желание жителей и гостей города посмотреть объекты культурного наследия, являющиеся архитектурными шедеврами, у них появляется интерес к истории. Представителями культурной жизни Санкт-Петербурга были архитекторы Ф.-Б. Растрелли и К. И. Росси, художники К. П. Брюллов и И. Е. Репин, скульпторы Э. М. Фальконе и М. О. Микешин, поэты А. С. Пушкин и Н. А. Некрасов и многие другие.

Северная столица обладает большим количеством памятников культурного наследия, из них очень многие не являются музеями. Сегодня под государственной охраной в Санкт-Петербурге, осуществляемой Комитетом по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры (КГИОП) находятся 3985 объектов культурного наследия, из которых 780 – объекты культурного наследия федерального значения, 1277 – регионального значения¹.

Оптимальной формой использования объекта культурного наследия считается музеефикация – преобразование его в объект музейного показа с целью сохранения и включения в современный культурный фонд. Из архитектурных памятников и ансамблей Санкт-Петербурга музеефицировано только 195 объектов, что обозначает возможность общественного доступа к объектам культурного наследия². В наши дни также очень часто становится практикой, когда музеефикация объекта культурного наследия не предполагает его изъятие из привычной среды бытования и допускает выполнение объектом иных функций, не превращает уникальные памятники в музеи. В качестве примеров можно привести дворец графов Бобринских, переданный Санкт-Петербургскому государственному университету, в котором проводятся занятия Факультета свободных искусств и наук; особняк П. Н. Демидова по адресу Большая Морская улица, дом 45, в котором располагается Дом союза композиторов и другие, имеющие музейное значение, не являясь музеями, и их можно использовать для музейного показа в виде экскурсий, выставок.

В большинство немусеефицированных объектов культурного наследия посторонним вход недопустим: либо их занимают коммерческие компании и госучреждения, либо это жилые здания, закрытые для всех, кроме жителей, либо они находятся в процессе реконструкции, реставрации. Тем не менее, они привлекают к себе внимание своей историко-культурной значимостью, при этом способствуют исторической реконструкции культурно-исторической памяти.

Необходимо предоставить возможность познакомиться жителей Санкт-Петербурга и гостей города, интересующихся его культурой, с историей и объектами культурного наследия, являющимися архитектурными шедеврами, закрытыми в обычное время: это жилые дома, усадебные комплексы, памятники гражданской и промышленной архитектуры, культового зодчества. Для решения этой задачи возрастает значимость организации работы туристических фирм, экскурсионных бюро.

Учитывая интерес к таким объектам, в 2016 г. был создан проект «Открытый город». Проект «Открытый город» направлен на то, чтобы познакомить общественность с интересными местами Санкт-Петербурга, которые были неизвестны до сих пор широкой публике. Силами сотрудников КГИОП, пользователей самих объектов совместно с Санкт-Петербургским городским отделением Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры (ВООПИиК) были подготовлены к посещению с сентября по декабрь около 50 объектов культурного наследия, недоступных в обычное время, с проведением 285 мероприятий объемом более 1000 часов. Каждый житель или гость Санкт-Петербурга, интересующийся культурным наследием, смог посетить обычно недоступные памятники³.

Немусеефицированные объекты культурного наследия позволяют познакомиться петербуржцев и гостей города с самыми разнообразными пластами отечественной культуры: архитектурными шедеврами, интерьерами с их убранством, изобразительным и декоративно-прикладным искусством. Немусейные объекты культурного наследия представлены архитектурными постройками разнообразных стилей, основными из которых в Санкт-Петербурге считаются барокко, классицизм, ампи́р, эклектика, кирпичный стиль, модерн, конструктивизм, в качестве примера: дворец Белосельских-Белозерских, здание Гостиного двора, здания Российской Академии наук на Васильевском острове, дворец Великого князя Николая Николаевича, Товарищество Российско-Американской мануфактуры «Треугольник», Витебский вокзал, Дворец культуры имени И. И. Газа. Их авторами являются архитекторы: А. И. Штакеншнейдер, Ф.-Б. Растрелли, Л. Руска, К. И. Росси, И. Е. Старов, М. Г. Земцов и др., известные своими работами в Санкт-Петербурге и за его пределами. Большую художественную ценность этих объектов представляют интерьеры с их убранством во всех возможных стилях, среди которых, например, в особняке купцов Брусницыных можно увидеть образцы барокко, ренессанса и даже мавританского стиля.

Целый ряд известных людей, живших в Северной столице, оставили неизгладимый след в истории России, что не может не вызвать интереса к познанию эпохи, в которой они жили, событиям, проходившим в тот период нашей родины; это чувство может возникнуть при посещении дворца Бобринских, дворца великого князя Николая Николаевича, особняка Н. Ф. Карловой и других объектов.

Посещение немусейных объектов культурного наследия возможно в разнообразных формах: на обзорных и тематических экскурсиях, пешеходных и автобусных, на выставках, организация которых приурочена к памятным датам. Это позволит ближе познакомиться с такими объектами культурного наследия.

Традиционные экскурсии можно дополнить другими формами работы с потенциальным посетителем, такими как лекции об архитектуре Петербурга середины XIX – начала XX в., позволяющие расширить знания об объектах культурного наследия и способствующие их популяризации, творческие семинары, семейные программы, позволяющие проводить культурно-образовательные мероприятия и охватывающие разновозрастную аудиторию, презентация литературы, посвященной подобным объектам культурного наследия. При этом их туристский потенциал должен сочетаться с рекреационным: проведение мастер-классов в области декоративно-прикладного искусства, организация квестов с использованием объектов и территорий, примыкающих к дворцам и ансамблям, например, «Тайны дворца Бобринского», «Секреты уникального клада особняка Трубецких-Нарышкиных».

Использование немусеефицированных объектов культурного наследия для показа с целью сохранения и выявления историко-культурной, научной и художественной ценности дает возможность познакомиться с культурным наследием Санкт-Петербурга. Туристические фирмы, например, туристическая компания «Мир» с программами «Дворцы и их владельцы», «Петербургские архитекторы», «От эклектики к модерну»⁴, турфирма «Прогулки по Петербургу» с программами организации экскурсий по Санкт-Петербургу и окрестностям и другие включают эти объекты в программы туров, информации о которых можно получить на их сайтах, в экскурсионном бюро. В качестве успешного опыта включения в маршруты культурного туризма можно отметить дворец Белосельских-Белозерских, дворец Великого князя Николая Николаевича, особняк графини Н. Ф. Карловой.

Дворец князей Белосельских-Белозерских (Сергиевский) выделяется среди многочисленных памятников архитектуры, расположенных на Невском проспекте, своим внешним обликом в стиле необарокко. Автором его является известный архитектор эпохи Николая I А. И. Штакеншнейдер. Терракотовые фигуры атлантов на фасаде, атланты и кариатиды внутри помещений были выполнены по моделям скульптора Д. И. Иенсена. Этот объект интересен своей принадлежностью представителям древнейшего княжеского рода России, ведущим начало от Владимира Мономаха, - Белосельским-Белозерским. Многие из них были военными, дипломатами, занимали важные посты при царском дворе⁵.

В 1992 г. во дворце организовали Петербургский культурный центр. В настоящее время он является концертной и театральной площадкой. В 2003 г. открыт музей становления демократии в современной России им. Анатолия Собчака, который занимает пять комнат дворца. Придя во дворец на экскурсию, можно увидеть великолепные интерьеры дворца, узнать о его архитекторе, владельцах и событиях, связанных с этим старинным особняком.

Дворец Великого князя Николая Николаевича (Ксенинский институт) является объектом культурного наследия федерального значения. Он принадлежит к числу наиболее значительных памятников архитектуры эпохи эклектики середины XIX в., также построен по проекту архитектора А. И. Штакеншнейдера. Дворец отличается богатством декоративного оформления фасадов, рациональной объемно-планировочной композицией, высоким художественным уровнем разностильной отделки интерьеров, в которой основную роль играют лепной и скульптурный декор, резьба по дереву, натуральный и искусственный камень, чугунное литье⁶.

Посетив Николаевский дворец, можно оценить творческое мастерство архитектора, познакомившись с уникальными интерьерами и оформлением этого здания; услышать историю о его судьбе, многочисленных владельцах, увидеть настоящий ансамбль архитектурных шедевров.

Особняк графини Н. Ф. Карловой представляет большую историческую ценность. В историю русской архитектуры здание вошло под именем последней хозяйки. Здание является памятником архитектуры XVIII–XIX вв. в стиле барокко, построено по проекту архитектора В. Я. Лангвагена. Внутри дома в ряде помещений сохранилась отделка первой четверти XIX в.: парадная лестница, роспись способом гризайль, Белый зал с лепным фризом. Владельцы особняка герцоги Мекленбург-Стрелицкие и графы Карловы были коллекционерами и неоднократно предоставляли предметы искусства для художественных выставок⁷. ЦГПБ им. В. В. Маяковского превратила особняк графини Натальи Федоровны Карловой в один из культурных центров города, в котором ежегодно проходят увлекательные лекции петербургских исследователей, дни культуры зарубежных стран, разнообразные выставки и концерты, презентации книжных новинок. В одном из помещений находится созданная в 1994 г. Мемориальная библиотека князя Г. В. Голицына.

Вышеперечисленные памятники показывают, как можно удачно вписать наследие в культурный туризм. Многочисленные формы использования этих уникальных объектов культурного наследия в разнообразные туристические маршруты подчеркивают, что отечественное наследие востребовано. Успешное проведение проекта «Открытый город» вызывает желание расширить список туристического показа подобных объектов культурного наследия, и на это есть в настоящее время больше оснований. Город, который совсем недавно был закрыт, начинает раскрываться для людей, которые его ценят и любят⁸. Использование немусеефицированных объектов культурного наследия позволяет воспроизвести память нашего культурно-исторического прошлого и способствует развитию культуры и туризма в Санкт-Петербурге.

Примечания

¹ Комитет по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры. URL: <http://kjiior.gov.spb.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

² Государственная программа Санкт-Петербурга «Развитие сферы культуры и туризма в Санкт-Петербурге» на 2015–2020 гг.; прил. к пост. Правительства Санкт-Петербурга № 488 от 17. 06. 2014. С. 12. URL: <http://spbstrategy2030.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017). Далее – государственная программа.

³ Программа «Открытый город». URL: <https://открытыйгород.рф> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁴ Туристическая компания «Мир». URL: <http://mirtc.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁵ Марголис А. Д. Очерки истории петербургских дворцов: великие архитекторы, истории строительства, интерьерные решения и высородные обитатели. М.: Центрполиграф, 2015. С. 229–245.

⁶ Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX в. Л.: Лениздат, 1990. С. 204–206.

⁷ Айзенштадт В. Б. По Фонтанке: страницы истории петербургской культуры. М.: Центрполиграф, 2009. С. 338–357.

⁸ Пирютко Ю. М. Во дворец на экскурсию // Мир экскурсий. 2012. № 4. С. 45–49.

А. В. Новикова

Социокультурная деятельность музея с людьми, находящимися в местах лишения свободы

Социокультурная деятельность с людьми, находящимися в местах лишения свободы, рассматривается в качестве важной части системы исправления преступников. Аргументируются необходимость социальной адаптации лиц, находящихся в местах лишения свободы, способы ее реализации, значимость взаимодействия общества с девиантными людьми как условия успешной адаптации преступников. Проанализирован опыт взаимодействия музея и осужденных в России, выявлены проблемы и возможности повышения эффективности работы музея с людьми с девиантным поведением.

Ключевые слова: социокультурная деятельность, исправление преступника, социокультурная адаптация преступника, адаптация людей с девиантным поведением

Alla V. Novikova

Sociocultural activity of museum with people being in places of imprisonment

In the article the concept of sociocultural activity is considered with people being in the places of imprisonment, its features taking into account the isolation of criminals from society. The necessity of social adaptation of persons being in the places of imprisonment, and methods of her realization, is argued, meaningfulness of cooperation of society with criminal people as terms of successful adaptation of criminals. Experience of cooperation of museum is analysed and convict in Russia, problems and possibilities of increase of efficiency of work of museum are deduced with people with criminal behavior.

Keywords: sociocultural activity, correction of criminal, sociocultural adaptation of criminal, adaptation of people with criminal behavior

Наказание в виде лишения свободы – явление историческое. Цель изоляции преступников в современной России, как и в средние века, не исправление преступника, а уничтожение его жизни, только теперь не в физическом смысле, а моральном. Однако в соответствии со ст. 43 Уголовного кодекса РФ «наказание должно применяться в целях восстановления социальной справедливости, а также в целях исправления осужденного и предупреждения совершения новых преступлений»¹. Согласно ст. 9 Уголовно-исполнительного кодекса РФ «исправление осужденных – это формирование у них уважительного отношения к человеку, обществу, труду, нормам, правилам и традициям человеческого общежития и стимулирование правопослушного поведения. Основными средствами исправления осужденных являются: установленный порядок исполнения и отбывания наказания (режим), воспитательная работа, общественно полезный труд, получение общего образования, профессиональное обучение и общественное воздействие. Средства исправления осужденных применяются с учетом вида наказания, характера и степени общественной опасности совершенного преступления, личности осужденных и их поведения»². Реальное исправление осужденных в настоящее время в основном сводится исключительно к соблюдению режима. Такие аспекты жизни осужденного, как воспитательная работа, получение им общего образования и общественного воздействия обделены вниманием, практически не исполняются.

Значимое и по своей сути положительное воздействие на развитие системы наказания и исправления оказал англичанин Мэконочи, создавший в 1838 г. в Англии прогрессивную систему. Так, Мэконочи писал: «Я старался лелеять и регулировать то стремление к улучшению своего положения, которое замечается в каждом человеке, а в преступнике, может быть, сильнее, чем во всяком другом... Тюремное воспитание стремится образовать характер арестанта в лучшую сторону, а силою, наказаниями этого результата достичь нельзя»³. По его мнению, желание исправиться возникает тогда, «когда человек видит выход из печального положения к более радостному»⁴.

В настоящее время в соответствии с действующим на территории современной Российской Федерации законодательством преступлением признается «совершенное общественно опасное деяние, запрещенное под угрозой наказания»⁵. Приговором суда индивид признается опасным для общества, нуждающимся в изоляции от него, с целью дальнейшего исправления, воспитания, образования и «возврата» его (за исключением осужденных пожизненно) в то самое общество.

Очень важно, чтобы общество осознавало свою ответственность не только за то, чтобы наказать преступника и изолировать, но и за дальнейшую его судьбу, адаптацию и становление его как «новой личности». Для возврата преступника в общество и успешного в нем функционирования необходим повторный процесс социализации, «переустановка» морально-этических, социальных норм, ценностей, выработка правовой культуры, гражданской позиции, образцов поведения. Неотъемлемой частью социализации является усвоение знаний о культурном наследии своей страны. Повторная социализация преступника может пройти только при помощи постоянно проводимой социально-культурной работы с ним. Преступник нуждается в обществе и культурной адаптации.

Так, А. Я. Флиер в статье «Культура о добре и зле» говорит о смысловой установке культуры – различение добра и зла, хорошего и плохого, правильного и неправильного, полезного и вредного, одобряемого и осуждаемого и пр.⁶ Призывы к социальному согласию внутри коллектива пронизывают культуры всех человеческих сообществ. Можно говорить о том, что приобщение осужденного к культуре в целом может благотворно влиять на становление моральных ориентиров, представлений о добре и зле, пересмотр правовой позиции, становление позитивной и конструктивно направленной личности. Однако, при этом нельзя забывать о субкультуре людей, находящихся в местах лишения свободы, которая очень развита, является ярко выраженной, структурированной, организованной, имеющей свою историю и корни. Далеко не всегда представления субкультуры осужденных о «добре» и «зле» совпадают с традиционными, общепризнанными представлениями о допустимом и запретном. При проведении социокультурной работы с людьми, находящимися в местах лишения свободы, необходимо учитывать, что задача – не просто «познакомить» с культурой и искусством, воспитать вкус к «прекрасному», а переломить, «сломить» систему правил субкультуры осужденных, которая глубоко проникла в психику преступника. Именно это часто не дает ему оторваться от привычной модели поведения – нарушение, игнорирование моральных и правовых норм, принятых в обществе (государстве), т. е. совершение новых преступлений. Осуществить это возможно, в том числе, при реализации социокультурного потенциала музея.

Социокультурная работа с осужденными все чаще обсуждается в Министерствах юстиции, образования, средствах массовой информации. Предпринимаются попытки воплотить идеи в жизнь, в том числе, путем работы музея, реализации его образовательных и воспитательных функций.

Данные положительные по своей природе тенденции, к сожалению, сводятся к разовым «акциям», а об исполнении норм закона в сфере проведения обязательной, на постоянной основе воспитательной, образовательной работы, речи не идет, что напрямую связано со сложностью организации подобных мероприятий для лиц, находящихся в изоляции и под постоянным надзором.

За период с 2011 г. по настоящее время открывали свои двери и проводили экскурсии для преступников такие музеи, как историко-краеведческий музей г. Ухты, Липецкий областной краеведческий музей, Этнографический комплекс «Музей истории реки Чусовой», Новороссийский исторический музей-заповедник, Ульяновский областной художественный музей, Камчатский краевой объединенный музей. Интересную социокультурную работу с осужденными проводил Санкт-Петербургский музей кукол: организовал выставку кукол – работ заключенных Саблинской исправительной женской колонии «Дамы с камелиями». Омский государственный литературный музей им. Ф. М. Достоевского также организовал выставку работ осужденных в музее. Выставка «Жизнь в нас самих, а не во внешнем...» представила лучшие художественные работы заключенных. В основу написания работ легли сюжетные линии романа Ф. М. Достоевского «Записки из мертвого дома». Главным условием участия в выставке для заключенного было обязательное прочтение романа «Записки из мертвого дома». Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербург проводил работу с несовершеннолетними осужденными в форме театральной постановки.

В ходе проведенного анализа музейных проектов и программ установлено, что часто происходит опосредованное взаимодействие музея с осужденными (например, через объекты их творчества). В то же время именно личное взаимодействие, в том числе через общение с экскурсоводом, оказывает самое благоприятное влияние и способствует адаптации людей с девиантным поведением в обществе, так как позволяет заключенному почувствовать себя равноправным членом общества, дает возможность пообщаться, поделиться впечатлениями, задать вопросы. Часто у осужденных после проведенной экскурсии (посещения выставки) возникает желание заняться самообразованием, творчеством, всегда остается желание продолжить участие в социокультурной работе.

Проведенный анализ также позволяет сделать вывод о том, что использование новейших технологий музеем при социокультурной работе с осужденными не просто возможно, а необходимо, учитывая объективные трудности, возникающие в связи с изоляцией от общества и жесткими условиями надзора. В условиях нахождения в местах лишения свободы (следственные изоляторы,

исправительные колонии, тюрьмы) организация постоянной социокультурной работы становится возможной при использовании современных технологий: виртуальные музеи, виртуальные выставки, лектории, просмотр кинофильмов, прослушивание аудиозаписей.

Необходимо также отметить, что при использовании возможностей «виртуальной реальности» для работы с людьми, находящимися в местах лишения свободы, меняется их привычная функция и назначение. При реализации адаптации осужденных современные технологии, кроме роли средства и способа «завлечения» новых посетителей, становятся объективно необходимыми для организации самой работы с осужденными, что обусловлено условиями проведения культурных мероприятий в замкнутых, закрытых учреждениях специального типа. В данном случае, виртуальные выставки не подменяют традиционные, а являются вынужденной необходимостью.

В настоящее время виртуальные выставки представлены очень многими музеями в России (Музей Московского Кремля, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Музей музыкальной культуры им. М. И. Фадеева, виртуальные выставки в музее Востока), постоянно организуются виртуальные выставки, приуроченных к значимым культурным событиям, например, юбилеям художников – виртуальная выставка к 150-летию М. А. Врубеля и др. Однако опыта организации и проведения виртуальных выставок для лиц, находящихся в местах лишения свободы, не имеется, что говорит об актуальности этой темы и необходимости ее развития и реализации. При этом необходимо учитывать, что восприятия виртуальной выставки людьми, находящимися в местах лишения свободы, кардинально отличается от восприятия ими же традиционной выставки и от восприятия виртуальных выставок людьми, не имеющими социальных ограничений. Очень часто в силу эмоционально-психологических особенностей, социального статуса, уровня образования осужденных, виртуальная выставка в рамках воспитательной и образовательной работы является одним из первых знакомств людей с «продуктами» культуры. При организации посещения виртуальных выставок в местах лишения свободы необходимо учитывать неподготовленность зрителя и желательность сопровождать комментариями, диалогом с музейным работником.

Основная цель социокультурной работы с людьми, находящимися в местах лишения свободы – создание, восстановление, коррекция системы ценностей индивида для его успешной адаптации в социуме. Можно сделать вывод о том, что социокультурная работа должна учитывать психологические особенности группы людей, с которыми она проводится, их привычки, навыки, уровень образования, степень развития внутреннего мира и их умение к нему прислушиваться. Проводя какие-либо мероприятия, занятия с людьми, находящимися в местах лишения свободы, необходимо помнить о том, что мы имеем дело не с обычным взрослым зрителем (посетителем) и не с детьми, не с людьми с ограниченными возможностями (инвалидами), а с другой, совершенно специфичной социальной группой. Для администрации исправительного учреждения организация социально-культурной работы с их подопечными – «пункт» обязательной программы, для которого необходимо потратить определенные временные, административные и финансовые ресурсы. Для самих заключенных изначально подобная работа есть способ «убить» время при отбытии наказания.

Представляется, что основной целью проведения социально-культурной работы с осужденными является пробуждение у последних интереса к культурным мероприятиям, обучение восприятию продуктов культуры. Важно, чтобы люди рассуждали во время и после мероприятий, ждали новых, и участвовали в их организации доступными способами, а не присутствовали на них «для галочки» по принципу «солдат спит – служба идет». Максимально ограничив физическую свободу человека, общество в состоянии дать свободу мысли и саморазвития, что однозначно благотворно будет влиять на исправление преступника и возвращение его в социум как полноценной личности.

Все это обязывает общество нести ответственность за тех индивидов, которых оно же и вырастило, передало опыт как положительный, так и отрицательный, адаптировало к тем или другим условиям жизни. Общество не имеет морального права «отворачиваться», «оставлять за бортом жизни» тех свои членов, чье поведение признается как девиантное, не одобряется, считается противоправным. Изолирование «неугодных», «непонятных», «опасных» членов общества, по сути, является попыткой закрыть глаза на самих себя.

Результатом игнорирования и резко негативного отношения социума к людям, находящимся в местах лишения свободы, стала «культурная дистанция». Согласно действующему законодательству, никаких ограничений не имеется, однако по факту социокультурная работа с осужденными, находящимися в местах лишения свободы, на постоянной основе отсутствует. Учитывая стремление человека к творчеству, его потенциал и в то же время отсутствие реальной возможности у осужденного «прикоснуться к прекрасному», возникает так называемая субкультура, о которой

говорилось ранее и которая по своей природе часто носит деструктивный характер для личности, не способствует ее развитию и исправлению.

Большинство населения страны весьма критично относится к самой идее о проведении социокультурной работы с преступниками, аргументируя это примерно следующим образом: «Им это не надо... он отсидит, выйдет и снова что-то украдет или кого-то убьет в состоянии алкогольного опьянения... он преступник, ему ничего не надо... знакомить или говорить с ним о культуре все равно что метать бисер перед свиньями». Автор категорически не согласен с такими мыслями, и, более того, предлагает провести аналогию между кризисом культуры в современном обществе и тенденцией увеличения рецидивов преступлений среди ранее осужденных лиц. В настоящее время ежегодно освобождаются люди, осужденные в 1990-е гг. за совершение тяжких, особо тяжких преступлений и снова возвращаются в места лишения свободы. Они не находят себя в этой современной жизни, так как общество отказывается не то, что помогать в адаптации, но активно игнорирует и отрицает право человека, отбывшего наказание на то, чтобы снова стать полноценным членом общества. Человек, в свое время попавший в духовную пропасть, не имеет реальной возможности даже при всем желании выбраться из пропасти и уверенно встать на «путь исправления». Духовно отчужденный человек, по мнению немецкого исследователя В. Зомбарта⁷ – это своего рода бомба с часовым механизмом, заложенная в самом сердце общества, поскольку социум, потерявший свою культуру, забывший свои исторические и духовные корни, рискует полностью раствориться среди аналогичных серых и безликих сообществ людей, объединенных только материальной выгодой и желанием обогатиться.

Активную роль в социокультурной работе с людьми, находящимися в местах лишения свободы, может и должен играть музей. Для преодоления вышеописанных объективных трудностей и барьеров в организации и проведении социокультурной работы с осужденными (сложность этапирования, особенности восприятия, ограниченный административный и временной ресурс и пр.) музеем, совместно с органами государственной власти, необходимо создать равные условия доступа к культурной адаптации как несовершеннолетним, так и взрослым заключенным на постоянной основе; использовать возможность фиксации выставок, экспозиций на фото- и видеосъемку, после чего демонстрировать данные материалы в колонии с организацией обсуждений результатов, впечатлений о проделанной работе, проведение тематических лекций. Создание виртуальных музеев облегчит организацию социокультурной работы с людьми, находящимися в местах лишения свободы, выезд музейного работника в исправительное учреждение с целью проведения лекций, «встреч с интересным человеком», конкурсов, киносеансов, исторических игр, безусловно, благотворно повлияет на адаптацию людей с девиантным поведением. Необходима организация взаимодействия музеев с исправительным учреждением, как путем личного посещения музеев, так и планированием социокультурной работы музея на территории исправительного учреждения.

Примечания

¹ Уголовный кодекс Российской Федерации. 13. 06. 1996. № 63–ФЗ; ред. от 03. 04. 2017. URL: <http://consultant.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

² Уголовно-исполнительный кодекс Российской Федерации. 08. 01. 1997. № 1–ФЗ; ред. от 05. 04. 2017. URL: <http://consultant.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

³ Спенсер Г. Политические сочинения: в 5 т. М.: Современ. литератор, 2002. Т. 1. С. 214–241.

⁴ Там же.

⁵ Уголовный кодекс Российской Федерации.

⁶ Флиер А. Я. Культура о добре и зле // Тр. С.-Петерб. гос. ин-та культуры. Т. 210: Петербургская культурологическая школа С. Н. Иконниковой: история и современность. С. 124–146.

⁷ Луначарский А. В. Зомбарт о душе буржуа // Луначарский А. В. Мещанство и индивидуализм. М.; Пг., 1923. С. 202–230.

УДК 7.016.4:745.033.39

А. Р. Бунджукчу

Происхождение орнамента «леопардовые пятна»

В XVI в. Османскую орнаментальную систему принимает мотив, который можно встретить в Иранском, Армянском, Китайском и татаро-монгольском искусстве. Споры ученых как зарубежных, так и отечественных, до сих пор не могут дать точного ответа о происхождении орнамента «леопардовые пятна» или «чентамани». Впервые орнамент из строенных кружков и волнистых линий применили в текстиле, и затем орнамент распространился и на другие виды османского декоративно-прикладного искусства. К концу XVI в. орнамент «чентамини» трансформируется в растительные орнаменты – излюбленную тему восточного мира.

Ключевые слова: османское искусство, турецкое искусство, орнамент, история орнамента, орнамент чентамани, происхождение османского орнамента, османские орнаментальные системы, орнаменты в ДПИ

Anastasiya R. Bundzhukchu

Origin of ornament «leopard cissing»

The first appearance of a motif, which is possible to see in Iran, Armenian, Chinese and tatar-mongol arts, was in the 16th century in Ottoman decorative arts. The name of this motif is «leopard cissing» or «chintamani». Scholars of ottoman art all over the world still not have an agreement about origin of this ornament. First, this ornament was used only in textile. During the time it spread to the all over Ottoman decorative arts. In the end of the 16th century «chintamani» transformed into the ornament with vegetative forms – the most favorite motif in Islamic arts.

Keywords: Ottoman art, Turkish art, ornament, history of ornament, chintamani, origin of chentamani, ottoman ornamental system, ornament in decorative arts

Османские орнаментальные системы практически не описаны в отечественной искусствоведческой науке. В западном искусствознании предлагались классификации мотивов и систем и были освещены многие вопросы их происхождения, однако история происхождения некоторых мотивов до сих пор остается нерешенной. Для более глубокого понимания происхождения орнамента «леопардовые пятна», «чентамани», это официальное название орнамента (состоящего из строенных кружков и сдвоенных волнистых линий), необходимо обратиться к истории.

Важную роль в развитии турецкой и армянской культуры сыграло завоевание турками в XVI – XVII в. армянских земель, после чего в турецкие города, в том числе в Стамбул, переселилось множество армян, которые активно занимались ремеслом (например, ткачеством и керамикой). П. Леконт в своих описаниях ремесленных мастерских Стамбула говорит, что ткани с росписью делали в основном живущие на Босфоре греческие и армянские женщины¹, и упоминает различные армянские вышивки².

Другой зарубежный исследователь, С. Давтян, исследуя армянские вышивки, выделяет несколько локальных школ, где среди мотивов, украшающих вышитые изделия (атрибутированные как армянские), – узор из строенных кружков («леопардовых пятен»)³. Именно этот орнамент, восходит к османскому дворцовому искусству.

Во дворце-музее Топ-Капы представлены кафтаны с таким орнаментом. В интерпретации османских ремесленников орнамент из строенных кружков, «леопардовые пятна» служил олицетворением силы, могущества и незыблемости султанской власти. Именно поэтому орнамент был широко распространен в украшении тканей для кафтанов, предназначенных для падишахов и шахзаде (принцев). Позже можно встретить этот орнамент в украшении ковров и даже изразцов.

Получается, что вышивки армянской константинопольской школы имеют сходство с турецкими, причем не только в наборе мотивов, но и в технике исполнения⁴. Можно даже сказать, что перед нами результаты длительного взаимного влияния, которое привело к объединению двух культур.

Из числа работ по орнаментике нельзя не упомянуть книгу турецких исследователей Инжи Бирола и Чичек Дермана «Орнаментальные мотивы в турецком декоративном искусстве». В книге описаны и классифицированы самые распространенные османские мотивы. Бирол и Дерман обоб-

жили результаты многолетних исследований, проведенных другими учеными, и попытались унифицировать терминологию описания орнаментов. Одна из проблем, освещенная в книге Бирол и Дермана, связана с происхождением определенных орнаментальных мотивов (в том числе и мотива чентамани). В основном авторы классифицируют орнаменты как чисто «турецкие». В вопросах влияния других стран на османские орнаментальные мотивы Бирол и Дерман чаще всего апеллируют к традициям Ирана и Китая. В этом вопросе авторы объясняют переход некоторых зооморфных мотивов в растительные орнаменты.

Так, появление орнамента «леопардовые пятна» турецкие исследователи Бирол и Дерман датируют 1515 г., когда султан Явуз Селим завоевал Тебриз. После завоевания Тебриза все мастера были привезены в Стамбул⁵. По мнению авторов книги, происхождение орнамента со строеными кружочками уходит корнями в Среднюю Азию. Бирол и Дерман полагают, что три кружка олицетворяют три ипостаси Будды. Другие ученые Макки⁶ и Атасой⁷ так же относят к буддийской традиции.

Бирол и Дерман так же пишут, что орнамент их строенных кружков можно встретить на монетах татаро-монгольского периода правления Тамерлана. Что любопытно, строенные кружочки так же встречаются на личной печати Чингиз-хана.

Орнамент «леопардовые пятна» часто бывает заключен в треугольник двумя параллельными волнистыми линиями. В разных источниках такой орнамент называют, например, «молния» – из-за использования волнистых линий, или «облачка», или «шкура тигра».

Ю. А. Миллер, так же датирует орнамент «леопардовые пятна» XVI в.: «Одинарные или двойные волнистые полосы, чередуются с тремя пирамидально расположенными кружками – фигурирует во всех видах турецкого искусства XVI – начала XVII в., начиная от ковров и тканей и кончая керамикой и изделиями из металла»⁸. Что касается происхождения орнамента «леопардовые пятна», то Ю. А. Миллер так же пишет о том, что единого мнения до сих пор нет, но указывает на животное происхождение «полоски и кружки представляют воспроизведения полос и пятен на шкурах хищников – тигра, барса и леопарда»⁹. Другое же мнение говорит о происхождении орнамента как китайского, так как «мотив истолковывался как изображение облаков, молний, жемчужин и считался буддийским символом счастья»¹⁰. По словам Миллера, этот орнамент встречается и в буддийском искусстве, и встречается на стенных росписях пещер Дунь-Хуана V–VIII вв., и в иранском искусстве сасанидского периода III–IV в. в. В дальнейшем, использование этого мотива, наблюдается и в более позднем иранском искусстве, например на иранских миниатюрах XV–XVI вв. и в редких случаях – на керамике XVI–XVII вв.¹¹ Таким образом, можно предположить, что орнамент «леопардовые пятна» проник в турецкую культуру из Ирана. Проникновение орнамента в Турцию, по мнению А. Ю. Миллера, связано с иранскими мастерами (керамисты, ткачи, мастера-ковроделы), которые с конца XVI в. перебирались в Турцию. Но тут встает другой вопрос, почему тогда этот орнаментальный мотив появился именно в XVI в., а не ранее.

Вполне закономерно отнести орнамент чентамани к буддийской традиции. В этом случае логично, что орнамент из строенных кружков появляется в османском прикладном искусстве именно в XVI в.

Китайский фарфор эпохи Юань и ранней Мин импортировали в страны исламского мира, в том числе и в Османскую империю¹², также в XVI в. в османском искусстве начинают появляться антропоморфные¹³ и зооморфные мотивы¹⁴ (изображение людей и животных)¹⁵. Бирол и Дерман некоторые из зооморфных мотивов относят к Китайскому искусству¹⁶. Следовательно, версия о проникновении в османское искусство орнамента чентамани из Китая достаточно правдивая, ведь к XVI в. турецкие ремесленники достигли такого уровня мастерства, что не просто копировали орнамента, а обыгрывали некоторые мотивы совершенно неожиданным образом.

Позднее вариации орнамента «тигровые полосы» и «леопардовые пятна» вместе и по отдельности стали использоваться в сочетании с другими, часто растительными, узорами. «Ключевая идея мусульманского декора – идея райского сада»¹⁷, именно поэтому все орнаменты в Османской империи основаны на растительных мотивах.

Зачастую мотив «тигриные» полосы служил обрамлениями для растительных мотивов или выступал в качестве лиственных узоров, о чем свидетельствуют орнаменты на кафтане из музея Парижского музея моды и текстиля. Интересно наблюдать, как уже в XVI в. абстрактный мотив «чентамани» трансформироваться в растительный мотив ирисов – излюбленный в османской орнаментике, в этом случае основа орнамента «чентамани» стали той основой, из которого вскоре развились и геометрические и растительные узоры. Позднее в орнаментальных системах круги «чентамани» часто приобретали форму звезд и розеток.

Примечания

- ¹ Lecomte P. Les Arts et les métiers de la Turquie et de l'Orient. Paris, 1902. P. 96.
- ² Ibid. P. 113.
- ³ Давтян С. Армянская вышивка. Ереван, 1972. С. 54.
- ⁴ Там же. С. 56.
- ⁵ İnci B. A., Derman Ç. Motifs in Turkish decorative arts. Istanbul, 1995. P. 170.
- ⁶ Mackie L. A Turkish carpet with spots and stripes. Washington, 1976. P. 9.
- ⁷ Atasoy N., Denny W., Mackie L. Imperial Ottoman silks and velvets. London, 2001. P. 229.
- ⁸ Миллер Ю. А. Художественная керамика Турции. Л.: Аврора, 1972. С. 58.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Там же. С. 59.
- ¹¹ Там же. С. 58.
- ¹² Хагедорн А. Исламское искусство. Кельн, 2010. С. 23.
- ¹³ Миллер Ю. А. Указ. соч. С. 28.
- ¹⁴ Там же. С. 87.
- ¹⁵ Там же. С. 83.
- ¹⁶ İnci B. A., Derman Ç. Op. cit. P. 87.
- ¹⁷ Емохонова Л. Г. Художественная культура ислама. М.: Рус. слово, 2011. С. 115.

А. И. Харлашова

Интерпретация мотива заката в европейской живописи XVII–XIX вв.

Рассматривается развитие пейзажной традиции, в частности, приводится попытка аллегорического и символического толкования заката в творчестве мастеров классицизма, романтизма и символизма. Особое внимание уделено использованию исторического, иконографического и формального подходов, а также анализу творческого метода представителей различных художественных направлений, с целью выявить общность и различия в их подходе к изображению заката.

Ключевые слова: европейская живопись, пейзаж, закат

Alexandra I. Kharlashova

Interpretation of sunset motif in European 17–19th painting

This article is dedicated to the problem of the development of landscape genre, particularly it gives a try of allegoric and symbolic interpretation of sunset in legacy of classicism, romanticism and symbolism artists. Particular attention is given to historical, iconographic and formal stylistic analysis and also to creative thinking of different artistic styles, purposely to educe similarities and differences of their methods of representation of sunset.

Keywords: European painting, landscape, sunset

Наиболее раннее изображение заката, известное автору данного исследования – это закат в пейзажах Дюрера, среди которых работа 1496 г. под названием «Озеро в лесу», выполненная в технике акварели. На бумаге изображены сосны вокруг пруда или озера, вероятно, в песчаной пустоши близ Нюрнберга¹. Изображение передает глубокую атмосферу созерцания первозданной природы. Стоит отметить, что Дюрер возвращался к мотиву заката не единожды. Его работа «Ива у мельницы», датируемая между 1496 и 1498 г., также изображает заходящее солнце. Здесь краски выразительнее и сочнее. Как и в первой работе, природа наполнена таинством закатного действия, а пространство залито золотистыми переливами солнечного света. Художника явно интересуют переходные состояния, игра со светом, его возможности.

Позднее изображение заката появляется у А. Альтдорфера, которого можно считать основоположником немецкой пейзажной живописи². На картине «Дунайский пейзаж» доминирующее место занимает изображение неба, неоднородного, многослойного, разделенного на цветовые зоны: оно жемчужно-синеваевое в вышине и нежно-розовое, с золотым отливом над землей, у вершин холмов. Это уже сформировавшийся, полноценный пейзаж, в котором все внимание уделено природе и ее переходным состояниям.

Работы Дюрера и Альтдорфера доказывают тот факт, что художников еще со времен Средневековья интересовало изображение заката, как явления, передающее переходное состояние природы, так и в качестве символического образа.

Ключевую позицию мотив заката занимает в творчестве французского живописца XVII столетия Клода Лоррена. Излюбленные мотивы Лоррена – зарождение и угасание дня, время, когда природа всем своим существом обращена к солнцу, встречая или провожая его, полная трепета и восторга. Свет у Лоррена является главной живописно-композиционной доминантой, таким образом концентрируя восприятие картины, что само пространство приобретает темпоральный³ характер. Это особенно ощутимо в многочисленных гаванях и бухтах Лоррена. Глубина пространства в данных композициях переживается как длительность. Так в пейзаж входит образ времени. Одним из излюбленных мотивов Лоррена неспроста являются руины дворцов и храмов. Они присутствуют практически во всех произведениях художника. Это один из самых явных символов времени на картинах мастера, он равнозначен черепам в натюрмортах «ванитас». Руины на полотнах Лоррена выступают обращением к памяти, связующей прошлое и настоящее, знаком которого выступает природа.

Следует упомянуть также работы голландского художника Альберта Якобса Кейпа (1620–1691), оставивший после себя большое количество великолепных пейзажей. Произведения Кейпа очень отличаются от работ его современников, предпочитавших холодный колорит. Излюбленным же мотивом Кейпа почти всегда выступает свет, будь это тонкие лучи, пробивающиеся туманным утром или ясное золото закатного солнца. Каждый его пейзаж – это глубоко прочувствованная композиция с тонкой передачей света и тени.

Нельзя не упомянуть и фламандский пейзаж, главным образом Рубенса, интересный своим обращением к различным состояниям природы, к которым еще и привязывались смыслы. В отличие от классицистов его пейзажи передают динамику окружающего мира, бурную жизнь стихий, мощь и красоту

земли, утверждают радость бытия. Заходящее солнце в его пейзажах является средоточием жизненной энергии и эмоциональным центром композиции. Его пейзаж – это пейзаж пылкой фантазии, выраженной богатым живописным языком.

На рубеже XVIII–XIX в. мотив заката встречается в творчестве немецкого художника Каспара Давида Фридриха. Пейзаж Фридриха – аллегорический. В пользу этого говорит тот факт, что абсолютно все в живописи Фридриха наделено скрытым смыслом, все его произведения отличается сложная символика, и мотив заката является частью этой системы. Солнечный свет в символике Фридриха – это символ Божественного присутствия, одухотворенность природы, символизирующей Божественное начало. Пейзажи Фридриха – это не изображение конкретной местности, а аллегория природы, целостная картина мира, манифестация природного начала вообще. Это особенно прослеживается в пейзажах, в которых художник часто обращается к образу распятия, как к «синтезу природного и божественного начал», а также к образу корабля и гавани, которые в творчестве художника служат метафорой человеческой жизни, символом начала или окончания жизненного пути. Образ сумеречного неба несет в себе определенный замысел – зашедшее солнце служит знаком завершения земного пути, а краски, оставленные им на небе, как бы являют собой божественное присутствие, веру в иную жизнь.

В Англии на рубеже XVIII – XIX столетий приобретает особое, обостренное выражение культ естественной природы. В это время начинается блистательный расцвет пейзажного жанра, первостепенное значение в развитии которого принадлежит двум гениальным и очень разным художникам – Джону Констеблю и Джозефу Мэллорду Уильяму Тернеру. Мотив заката встречается во многих работах Констебля и играет значимую роль в его творчестве. Все эти работы отличает чувство драматического единства и непосредственное восприятие художником природы. Их объединяет неподдельное чувство восторга Констебля перед всем сотворенным миром, его вера в то, что все в природе исполнено Божественного начала⁴. У Констебля естественное видение, пейзаж реальности. Однако он изображает не саму природу, а впечатление от созерцаемого. Мотив заката дает ему возможность изобразить световые эффекты, поэкспериментировать с цветом, но помимо этого накаляет острое чувство драматизма, которым проникнуты некоторые произведения художника.

Что касается Уильяма Тернера, то он сделал решающий шаг в погоне за светом, именно он настолько высветлил свою цветовую гамму, что его произведения не только передавали свет, но и символизировали его природу⁵. Его произведения предвосхитили открытия импрессионистов в области света. Тернер добился того, что в его работах цвет воздействует независимо от формы и сюжета. Закат является в творчестве Тернера одним из важных мотивов, поскольку позволяет художнику раскрыть все возможности его палитры и передать необычные эффекты природных явлений. Чаще всего закатное солнце служит эмоциональным центром произведения, усиливая выразительность композиции. Тернеровский пейзаж – это пейзаж фантазии, в котором рождается настоящая фантазмагория из света и цвета. Его пейзажи передают собственное душевное состояние художника. Мотив заката, порой исполненный трагической экспрессии, приобретает в них значение символа трагической судьбы человека, беспомощности человека перед стихией.

Важную роль играет мотив заката в творчестве художников Барбизонской школы. Их работы явились переходным этапом от романтизма к реализму и предвосхитили пейзаж импрессионистов. Барбизонцев роднила полная преданность природе и желание оставаться верными своим наблюдениям, несмотря на различие методов и техники, используемых ими. Закат в их произведениях – это еще не просто чисто зрительные ощущения, лишённые мысли, но уже и не материальный пейзаж в полной мере. Эксперименты барбизонцев с техникой, разнообразие приемов передачи вибраций цвета и света, их нюансов в границах одного тона обусловили их интерес к различным состояниям природы, а, следовательно, сделали мотив заката актуальным для их творчества.

В творчестве Клода Моне мотив заката является ключевым. Это обусловлено техникой, в которой работал художник. Только солнце на снегу и на воде могло дать полный простор призматическому видению и сверкающему мазку художника⁶. Поэтому Моне снова и снова возвращался к изображению заката. Однако не солнце является героем его картин, а освещение, которым наполняется пространство в минуты заката и после него. Именно передача света давала возможность Моне высветлить тон и освободить свет.

Примечания

¹ Вольф Н. Пейзажная живопись: альбом. М.: Taschen: Арт-Родник, 2009. С. 34.

² Кларк К. Пейзаж в искусстве / пер. с англ. Н. Н. Тихонова. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 96.

³ Даниэль С. М. Европейский классицизм: эпоха Пуссена, эпоха Давида. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 90.

⁴ Кларк К. Указ. соч. С. 178.

⁵ Там же. С. 212.

⁶ Там же. С. 208.

А. В. Огинов

Евангельские сюжеты в творчестве Г. И. Семирадского

Анализируются особенности художественной концепции крупнейшего представителя русского академизма второй половины XIX в. Генриха Семирадского. Рассматриваются произведения мастера, обращенные к евангельским темам, а также выявляется специфика трактовки Семирадским образа Христа в контексте религиозных поисков русских художников второй половины XIX столетия.

Ключевые слова: Семирадский, поздний академизм, русская живопись, религиозные сюжеты, Евангелие

Anton V. Oginov

Evangelical subjects in Siemiradzki's works

In this article the features of the artistic concept of the largest representative of Russian academicism in the second half of the 19th century Heinrich Siemiradzki are analysed. The works of the master, addressed to the Gospel themes, are considered, and also reveals the specificity of Siemiradzki's interpretation of the Christ's image in the context of religious searches of Russian artists in the second half of the 19th century.

Keywords: Siemiradzki, Academic art, Russian painting, religious subjects, Gospel

Живопись русского академизма второй половины XIX в. в последние два десятилетия все чаще обращает на себя внимание исследователей. Художественную ценность многих полотен академистов как бы открывают заново, освобождаясь от традиции советского искусствознания, обвинявшего многих мастеров этого направления в салонности и оторванности от реальной жизни. Фигура Генриха Семирадского, безусловно, ярчайший пример в этом ряду.

Русская живопись с середины XIX в. вплотную подходит к проблеме новой трактовки христологических сюжетов. Вторая половина столетия даст огромный и разнообразный материал, отражающий активные поиски русских художников в сфере религии. Евангельские образы, и в частности образы Христа, станут отправной точкой в диалоге художника со зрителем на самые актуальные и сложные темы современности. Неслучайно, начиная с 1860-х гг., в русской культуре появится целая плеяда мастеров, от Н. Ге и И. Крамского до И. Репина и В. Поленова, которые будут разрабатывать религиозную тему радикально. Семирадский словно работает с ними в контрапункте. Библейский текст для него не повод для острой дискуссии, для громкой проповеди своих собственных идей. Потому его евангельские картины могут казаться в общем контексте непривычно тихими и спокойными. В то время, как ведущие русские мастера искали провокационную, новаторскую форму для подобных сюжетов, Семирадский продолжил отстаивать официальный и «ровный» язык академизма. Все вышеперечисленные живописцы вышли из стен Академии, но их дальнейшие пути очень индивидуальны. Если мы сравним концепцию Семирадского с творчеством любого другого художника религиозного жанра, мы нигде не встретим полного совпадения. Искусствоведческая наука никогда специально не фокусировалась на евангельских полотнах польского мастера, а между тем, интересно посмотреть, что все-таки в этой исторически-актуальной теме оставил после себя один из блестящих и непревзойденных мастеров эпохи, «гордость и слава Академии»?

Семирадский работает с библейским текстом деликатно и бережно, вполне в русле академического искусства, но уникальный запас технического мастерства и жажда поиска новых сложных живописных приемов толкает мастера на создание выделяющихся на общем фоне произведений. Художник ищет поэзию, ищет новое идилическое звучание в рамках академизма, не боясь при необходимости эти рамки несколько раздвинуть. Тем и любопытен феномен Семирадского. Художника можно было бы обвинить в чем угодно, только не в отсутствии понимания возможностей живописи как изобразительного метода в целом. Многие найденные им приемы потом незаметно были приняты на вооружение Серебряным веком и органично вписались в художественную ткань новой эпохи. Как пишет П. Ю. Климов: «Семирадский одним из первых встал на путь разрушения старой академической системы, внес в аналитическое, „головное“ в своей основе русское искусство стихийное, живописное начало»¹. Мастер прекрасно знал свои сильные стороны. Рано обретя профессиональную зрелость, он с самого начала четко понимал, что нужно требовать от самого себя, и оставался верен этой линии. Семирадский, бесспорно, новатор в области цвета и наблюдения за природой. Краска, положенная его кистью, так начинала «говорить» о предмете, о материале, так лепить форму и звучать, что это, безусловно, могло вызывать подлинную

зависть со стороны крупнейших мастеров Европы. Семирадского не интересует тонко выстроенная психология – портретные элементы в его картинах достаточно поверхностны. Он не глушит палитру, не отсекает лишние цвета в угоду концентрации на глубоких лирических переживаниях героев (как это делает, например, Крамской в религиозных сюжетах). Он отрицает скупую, аскетичную гамму. В этом плане к нему будет близок В. Поленов.

Художники XIX в. находятся в погоне за исторической достоверностью, но Семирадский не спешит топографически точно воспроизводить место действия в Евангелии, он не стремится передать дух палестинской земли, и он не совершает поездки на Святую Землю (то, что было так важно Поленову). Семирадский подменяет природу палестинскую природой итальянской. Ему самому должно быть комфортно в пространстве холста. За документальностью он не гонится. Библейский мир должен быть изображен реалистично, но при этом ярко.

Первая картина польского художника на евангельский сюжет «Христос и грешница» (1873) вызвала огромный резонанс в европейском обществе и в России. Автора и хвалили, и ругали одновременно. Однако столь смелое и виртуозное использование пленэрных приемов в построении священной сцены, тончайшая игра света и тени, буйство и свежесть красок были неизвестны ранее и русской и европейской публике. Первое, что Семирадский сразу поставил во главу угла, был роскошный пейзаж. Художник заставил «говорить» пейзаж, и пейзаж этот порой перебивает само евангельское повествование. Это заметно во всех его дальнейших картинах. До него еще никто так не любовался пейзажем и не разрабатывал его так кропотливо при изображении евангельских сцен. Если мы вспомним Александра Иванова, то увидим разницу в задачах, которые ставят перед собой два мастера в работе над пейзажными элементами. Иванов, будучи, прежде всего философом, стремится сделать реалистичную природу смысловым аккомпанементом, дополнением к своему всеобъемлющему сюжету «Явление Мессии». Семирадский же, в первую очередь, именно любителю натурой. Картина «Христос и грешница» была основана на апокрифической поэме А. К. Толстого, пересказывающей известный сюжет: девушка-блудница редкой красоты после встречи с Христом бросает свою прежнюю грешную жизнь, раскаивается и перерождается. Уже здесь Семирадский использует излюбленную двухчастную композицию, характерную для его крупноформатных многофигурных полотен. Две части пространства – как встреча двух мировоззрений: левая группа – христианство, как бы выходящее на историческую сцену, с устойчивой вертикалью фигуры самого Христа, и правая динамичная группа – грешница с ее окружением. Переезд мастера в Рим, увлечение античной культурой и в то же время связь с католическими духовными корнями не могли не отразиться на его творчестве. Как отмечает Т. Л. Карпова: «Картина „Грешница“ в творчестве Семирадского открывает тему столкновения двух миров – христианства и язычества, каждого из них – со своими ценностями. На этом конфликте, так или иначе, основана драматургия почти всех его больших полотен»². Показательно, что И. Крамской, только что написавший своего «Христа в пустыне», охарактеризовал полотно Семирадского как «блестящую и шумную игрушку»³. В то же время «Грешница» Семирадского, особенно трактовка сюжета и декораций, оказали влияние на молодого Поленова, который приступал тогда к работе над своей одноименной картиной.

Прежде, чем снова вернуться к станковым работам на евангельские темы, Семирадский написал несколько монументальных образов. В 1876 г. он участвовал в росписях храма Христа Спасителя. Мастер воссоздал несколько сцен из жизни Христа. Сохранились эскизы «Крещение», «Въезд в Иерусалим» и «Тайная вечеря». Сами же росписи, к сожалению, погибли в результате взрыва храма в 1931 г. По эскизам мы можем судить об общих композиционных и колористических решениях. В монументальных росписях Семирадский ориентируется на итальянскую живопись XVI–XVII вв., особенно на Веронезе и Тьеполо. Если более консервативные академики еще апеллировали к искусству братьев Карраччи, то Семирадский ведет себя здесь более свободно. Мастер демонстрирует высокие навыки компоновки фигур, насыщает композиции повествовательными деталями, обогащает палитру. Библейский мир на его эскизах представлен во всей своей полноте и многообразии: самые разные создания, представители животного и растительного мира, люди всех возрастов собираются вокруг центральной фигуры Христа. Особого внимания заслуживает фреска «Тайная вечеря». Ее части чудом сохранились, как сохранилась и ее дореволюционная фотография. В восстановленном храме Христа Спасителя в алтарной части точно воспроизведена композиция Семирадского. Пространство Сионской горницы построено так, что она как бы повторяет форму апсиды. Таким образом, действующие лица сцены уже словно помещены в алтарь церкви и участвуют в таинстве Евхаристии. Слова Христа, выбранные церковным начальством для этого сюжета, касались не предательства Иуды, не скорой разлуки с учениками, не омовения ног, а именно устанавливаемого таинства причастия: «Примите, ядите: сие есть Тело Мое». Эскиз же несколько отличался от готовой фрески. Над головой Христа художник планировал изобразить огромное трапециевидное окно, через которое зритель мог видеть часть ночного пейзажа, тревожно освещенного необычайно яркой

луной. Этот пейзаж отчетливо напоминал о грядущих трагических событиях предстоящей ночи и как бы приглашал зрителя шагнуть мысленно в следующий эпизод евангельского повествования – «Моление о чаше в Гефсиманском саду». Заметим, что подобный прием за несколько лет до этого использовал Н. Ге в своей «Тайной вечери», также поместив окно за спинами апостолов (об этой картине сам Семирадский отзывался положительно). Росписи Семирадского получили противоречивые оценки. Так Репин назвал их в письме к Стасову «единственным оазисом» в соборе, но тут же определил их, как «кривляющуюся итальянщину»⁴. В 1892 г. Семирадский закончил еще одну монументальную композицию – алтарный образ «Вознесение» для главного алтаря костела монашеского ордена Воскресения Господня в Риме на улице Сан-Себастьянелло. Эту работу можно рассматривать буквально как хрестоматийный пример академизма. С одной стороны здесь использована традиционная иконография «Вознесения», с другой стороны пластика всей сцены, жесты, эмоциональный накал явно отталкиваются от Рафаэлевского «Преображения». Пространство делится на два уровня: в верхней части изображено само Вознесение Христа, а в нижней части – многочисленные люди, в изумлении наблюдающие за чудом.

Стоит признать, что Семирадскому в формате монументальной живописи все же не удается продемонстрировать свои сильные стороны. В станковой живописи художник достигает большей образной глубины. Ранее во второй половине 1880-х гг. Семирадским были созданы две близкие по настроению станковые картины на евангельские сюжеты, в которых в высшей степени раскрылся его талант поэтизировать атмосферу сцены: первая – «Христос у Марфы и Марии» (1886) и вторая – «Христос и самарянка» (1890). Предметный мир на холстах прописан очень скрупулезно, очень точно выверено расположение объектов и персонажей. Для живописи XIX в., как для периода интенсивных археологических поисков, характерно введение в композицию предметов древнего декоративно-прикладного искусства. Поэтому созерцание картины Семирадского часто предполагает переход от рассматривания натюрмортов на переднем плане, от любования утварью или украшениями к созерцанию пейзажа. Этот мотив присутствует в обеих картинах. В первой сцене традиционно два характера сестер Марфы и Марии аллегорически воспринимались как два образа христианской жизни: деятельный, активный и созерцательный, молитвенный. На первом плане находится Мария, сложившая руки в молитвенном жесте и преданно смотрящая в глаза Учителя. Марфа же отодвинута на второй, неприметный план. Семирадский предпочитает сюжеты, в которых Христос встречается именно с женскими персонажами. Он является для них наставником, источником мудрости. Так в картине «Христос и самарянка» мастер делает акцент на размеренности и приватности диалога, который разворачивается между женщиной и Спасителем у колодца, хотя более распространенная иконография сюжета предполагает изображение апостолов, возвращающихся из города и застающих разговор. Повествовательность сведена до минимума, однако присутствуют символические детали: у ног самарянки растет чертополох – с одной стороны символ греха и нечистоты, с другой стороны символ мученичества (возможно, намек на мученическую кончину, которую затем приняла самарянка). Интересно, что в первой картине около Марии Семирадский помещает нежный розовый куст – в христианской традиции цветок райского совершенства. Таким образом, в первом сюжете присутствует цветок рая, а во втором сюжете – цветок проклятия, связанного с изгнанием из рая.

Завершает евангельскую тему в творчестве художника картина «Христос благословляет детей» (1895–1900) – последний крупный проект Семирадского. Отметим, что автор уходит от привычного мотива полуденного зноя, от яркого слепящего солнца. Перед нами закатный пейзаж, светило скрылось за горизонтом, ощущается легкая приятная прохлада. Панорамный формат, необычное освещение, сумерки, дающие фиолетовые рефлексы на камнях, на одежде, – все это формирует загадочное эмоциональное состояние. Пожалуй, ни в одном другом полотне художнику не удается так трепетно передать тишину и умиротворение. Христа окружает группа родителей с детьми, желающих получить доброе наставление, услышать слово Божие, и зритель невольно начинает тоже вслушиваться в происходящее.

В станковых работах Семирадского на евангельские темы присутствуют устойчивые композиционные мотивы. В пейзаже можно заметить акцентированное дерево, пластически связанное с фигурой Спасителя. Раскидистое и могучее дерево используется мастером в качестве любимой декорации, как избранное место, при котором в библейском мире Семирадского неизменно разворачивается основа сюжета – встреча и беседа героев. Именно деревья осеняют действие, становятся немymi свидетелями евангельских диалогов.

Кроме того Семирадский по-своему интерпретирует классицистический принцип кулисного построения пространства: кулисы у него располагаются не по левому и правому краям, а сверху. В старых кулисах художнику было бы скучно, они не соответствовали его задачам. В горизонтальном плане пространство у Семирадского, как правило, открыто, незамкнуто, в то время как движение взгляда зрителя вверх несколько тормозится за счет нависающей кроны дерева, всегда намеченной у верхнего края холста – композиционный прием, вероятно, подхваченный у Сильвестра Щедрина и богато развитый.

Принцип этот неслучаен и очень характерен для Семирадского. Именно он позволяет создать интимную мягкую атмосферу, приглашающую нас прислушаться к разговору персонажей, ощутить себя частью пространства, частью этого живописного «оазиса».

Семирадский вовлекает в чарующее пространство холста, но не достаточно вовлекает в сам драматургический конфликт, во внутренний стержень произведения. Метод работы с воплощением священных сюжетов у других русских художников этого периода был уже принципиально иным. Представители прогрессивного, социально-ориентированного искусства предпочитали манеру резкого и откровенного диалога со зрителем. Возвращаясь к примеру Н. Ге, можно сказать, что художник провоцирует зрителя на личное, напряженное переживание происходящего, буквально на физиологическое проживание сцены, заставляет быть внутри самого конфликта, внутри персонажа, в то время как Семирадский предлагает быть наблюдателем, находиться рядом. Его не интересует бесцеремонное вторжение в личное пространство зрителя. Другой контрастный пример – И. Репин. В своей дипломной работе «Воскрешение дочери Иаира» (1870) мастер предлагает мистическое переживание чуда, пытается выстроить опять же тесный и напряженный контакт со священным образом. Семирадский же вообще отказывается от мистики, от недосказанности. Это художник, прежде всего формы, нежели содержания.

Сложная проблема синтеза разных культурных явлений, наметившаяся в русском религиозном искусстве середины XIX в., а именно сочетание наследия византийского иконописного канона с академической традицией синодального периода, сочетание русской богословской мысли и литературы с европейскими позитивистскими идеями, – решается Семирадским своеобразно: он практически полностью уходит в область формы, в эффекты, в живописную фактуру, а острый философский подтекст оставляет в стороне, предпочитая его не замечать. В XIX в. развивается тенденция изображать Христа как «человеческую идеальность», но именно эта концепция абсолютно не принималась современниками Семирадского из круга передовых либеральных художников и критиков. Христос Семирадского самодостаточен, неконфликтен, в каком-то смысле монументален. Такие художники, как Ге и Крамской, отрицали идею подобного Христа как исчерпавшую себя, безжизненную. Они воспринимали образ Спасителя, как фигуру протеста, как образ одиночества и страдания. Семирадский в ответ предлагает Христа, гармонично вписанного в окружающую действительность. Основной метод художника – подарить зрителю сильный эстетический заряд, создать поэтический оазис на холсте. Хотя, просматриваются и точки сближения между всеми этими художниками – уход от иконописного принципа. Икона в литургическом понимании – это факт реального присутствия святого в настоящем, в насущном, в то время как картина – это лишь напоминание о евангельском событии, приоткрытое окно в прошлое. Академическая живопись, опираясь прежде всего на эстетический принцип, вводила мысли и чувства зрителя от молитвенного созерцания. И если иконописная сакральность во 2-й половине XIX в. была уже разрушена обмирщением культуры и новыми философскими идеями, то оставалась еще псевдосакральность, созданная академическим каноном – отстраненное, величественное и благообразное изображение Христа. Именно разложению этой псевдосакральности сознательно противостоит Семирадский, пытаясь обновить, освежить живописный язык. Интересно, что к проблеме возврата сакрального в искусство уже на новом уровне вернуться художники модерна.

Семирадский сам формирует лицо поздней академической живописи, сам поднимает ее до определенных высот, «отстаивая значение красоты»⁵. И сегодня мы можем объективно оценить некоторое новаторство этого выдающегося мастера. Он, влюбленный в фактуру, словно предлагает новую цветовую драматургию, на его холстах заметна какая-то своя неповторимая жизнь красок, дыхание оттенков, филигранная работа со светотенью. В обращении с евангельским текстом художник действительно хранит верность традиции, но при этом делает значительную попытку поэтизации христианских образов. Христос для него продолжает быть сосредоточением совершенства и благородства. Поэзия Семирадского, конечно, в большей степени внешняя, чем внутренняя, она кроется в формальных нюансах, но именно это и делает польского мастера по-своему уникальным явлением в художественной культуре XIX в.

Примечания

¹ Климов П. Ю. Генрих Семирадский. М.: Арт-родник, 2001. С. 11.

² Карпова Т. Л. Генрих Семирадский: альбом. СПб.: Золотой век, 2008. С. 38.

³ Переписка И. Н. Крамского: в 2 т. М., 1954. Т. 2. С. 224.

⁴ Репин И. Е. Избранные письма: в 2 т. М.: Искусство, 1969. Т. 1. С. 206.

⁵ Репин И. Е. Далекое близкое. М.: Искусство, 1964. С. 196.

М. А. Полякова

«Зрелищная музыка» М. Чюрлениса: междисциплинарный подход

На примере формально-стилистического анализа избранных произведений Микалоюса Чюрлениса исследуются проблемы, целесообразность и перспективы использования в классическом искусствоведении методологии музыковедения, а также основной терминологии теории музыки. Особое внимание уделено изучению влияния творчества художника на становление саунд-арта в контексте современного медиаискусства.

Ключевые слова: Микалоюс Чюрленис, живопись, методология, теория музыки, междисциплинарный подход, саунд-арт, медиаискусство

Margarita A. Polyakova

Mikalojus Ciurlionis' «spectacular music»: interdisciplinary approach

This article examines the problems, expediency and prospects of using the methodology of musicology as well as the main terminology of music theory in classical art-criticism using the example of a formal stylistic analysis of selected works by Mikalojus Čiurlionis. Particular attention is paid to studying the influence of the artist's creativity on the development of sound art in the context of modern media art.

Keywords: Mikalojus Ciurlionis, painting, methodology, music theory, interdisciplinary approach, sound art, media art

Проблема синтеза искусств волнует мыслителей и художников на протяжении столетий, реализуясь в разные эпохи в контексте храма и театра в самом общем их понимании, а современное культурное пространство вовсе нельзя представить в отрыве от таких явлений как кинематограф, медиаискусство и, в частности, саунд-арт. Сам термин «саунд-арта» – буквально «звуковое искусство» – предполагает вопрос о грани, отделяющей его от музыкального искусства, как в традиционной, так и в самой экстремальной, новаторской его форме. Отсюда проистекают сложности, связанные с выбором подходящей методологии для исследования данного феномена. Исствоведение и музыковедение, придерживаясь различных подходов и терминологии, рассматривают одни и те же произведения со своих позиций, в результате чего, по сути, возникает семиотический конфликт – столкновение двух равнозначных языковых и знаковых систем, которое мешает современным специалистам и обывателям отличить звук как элементарную единицу музыкального сочинения от средства художественной выразительности.

Для того чтобы разобраться в актуальном «звуковом искусстве», в этом интереснейшем примере синкретизма, необходимо вернуться к его истокам, а именно, теориям Р. Вагнера, А. Н. Скрябина и М. К. Чюрлениса, на творческих исканиях которого мы и остановимся подробнее в данной статье.

Микалоюс Константинас Чюрленис (1875–1911), литовский художник, музыкант и композитор, к сожалению, менее известен широкой публике, чем его более именитые, уже упомянутые нами выше коллеги. Прекрасно образованный, обаятельный и разносторонне одаренный человек, Чюрленис однако отличался скромностью и любовью к уединению¹. Он без колебаний предпочел почетным должностям ректора Люблинской и профессора Варшавской консерватории возможность без всяких ограничений заниматься самообразованием и рисунком². В зрелом возрасте окончив художественную школу, открыв для себя философскую глубину Достоевского, Эдгара По, Рабиндраната Тагора³, поэтическую образность индуизма и пантеизма, он воплощает свои духовные переживания в циклах уникальных графических и живописных работ. Уникальных, помимо прочего, и тем, что средства художественной выразительности, воздействуя на зрителя в рамках композиции, построенной по классическим законам музыкальной формы (полифонии, сонаты, симфонии), буквально визуализируют незримое: ритм, тишину, шелест листьев, голоса инструментов в оркестре и плеск волны. В свою очередь цвет, сотни тончайших его оттенков, и линия в произведениях Чюрлениса наделены такой пронзительной силой, что обращаются в звук, симфонию поистине космических масштабов, сквозь которую лейтмотивом проходит тема единства природы и бога.

Примером буквальной визуализации музыкального произведения в живописи Чюрлениса является «Фуга» из диптиха «Прелюдия и фуга» 1908 г., написанная темперой, в излюбленной технике художника. На первый взгляд картина представляет собой пейзаж, где редкие ели и фонарики те-

ряются в пелене тумана или дождя. Передний и задний план, обозначенный словно бы завышенной линией горизонта, разделены неопределенным пустым пространством, которое можно принять за водную гладь реки или озера, поскольку кажется, что ели на «дальнем берегу» отражаются на его поверхности. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что это не так. Ели и их отражения чередуются друг с другом и перекликаются с передним планом картины в строгом соответствии со структурой голосоведения и развития полифонии, а тени ландшафта вообще напоминают аудиодорожку в любом современном музыкальном редакторе.

Действительно, композицию картины легко условно разделить по вертикали на три части. В этом случае первая из них будет соответствовать первому разделу фуги – экспозиции, где основная музыкальная тема излагается последовательно во всех голосах. Вторая – разработке, где она развивается посредством различных приемов, например благодаря изменению динамики, уплотнению фактуры или, что для нас особенно примечательно, повторению темы в зеркальном отражении. Третья же часть соответствует репризе, в которой тема вновь звучит в основной тональности, устанавливается гармония и покой.

Интересно, что избранная художником ритмика, общая схема композиции так же отчетливо прослеживается и на эскизах к данной работе⁴. На одном из них вместо елей угадываются облачные контуры ангелов или фигуры святых, увенчанные нимбами, а на другом – цветы, похожие на одуванчики и одновременно огоньки с окончательного варианта картины. На каждом обнаруживается почти математическая строгость метра и формы, наряду с орнаментикой свойственная барочной музыке⁵. В таком контексте становится весьма логичным тот факт, что Чюрленис в итоге отказался от колоссальной фигуры стрельца-кентавра, которая занимала почти четверть всего листа на одном из подготовительных рисунков, и никоим образом не соответствовала идейно-образному строю произведения.

Важную часть художественного наследия литовского мастера составляют также циклы-сонаты, ставшие основой его творчества в период с 1907 по 1909 г.⁶ Каждый из них, за исключением последних, незаконченных Сонаты № 6 (Звезд) и Сонаты № 7 (Пирамид), полностью соответствуют канонам построения четырех, реже трехчастной сонатной формы. Рассмотрим подробнее триптих «Соната № 5» или «Соната моря» 1908 г. создания.

Для начала стоит отметить, что образ моря, воды в искусстве Чюрлениса является одним из основных⁷. Часто море, его отражающая поверхность, открытый горизонт и глубина позволяют художнику необычно организовывать пространство картины, а богатство символического ряда, сама мифология морской стихии открывает поистине безграничные возможности для любого творца. Для Микалоюса Чюрлениса море – воплощение мироздания, всего сущего в его изменчивой, таинственной и грандиозной природе. В цикле «Соната № 5» перед нами предстают три из бесконечного множества его состояний.

Первая картина соответствует первой части сонатной формы – Allegro, что переводится буквально как «бурно, радостно». И в самом деле, именно эти определения приходят на ум при взгляде на буйство красок, на переливы волн и пенные гребни. Холмистый рельеф побережья, земная твердь не противостоит прибою, напротив, будто вздымается из морской пучины, и вертикальный формат картины лишь усиливает этот эффект. Здесь художник, опираясь на принципы музыкальной экспозиции, демонстрирует две разнохарактерные, но еще не вступающие в острый конфликт партии: главную – «море» и побочную – «земля».

Вторая часть – Andante («медленно, плавно») – погружает зрителя в состояние мистического покоя за счет виртуозно подобранной перламутровой цветовой гаммы и уравновешенной композиции. Две трети картины занимает подводное царство, где среди полупрозрачных городских руин, кораллов и водорослей виднеются затонувшие корабли. За ними возвышаются горы, перекликаясь с ландшафтом из первой части триптиха, но смысловым центром композиции являются два странных, необычайно ярких светильника на поверхности воды. Их отражения, отблески на волнах незаметно превращаются в пузырьки, которые, будто две жемчужные нити, направляют внимание зрителя к кораблю, бережно приподнятому чьей-то всемогущей рукой в ласковом, заботливом и доверительном жесте. Мотив таинственных огней вдалеке, неизбежно вызывающий ассоциации со взглядом бога или некоего сверхъестественного существа, весьма распространен в творчестве Чюрлениса и всякий раз привносит в его работы атмосферу отстраненного созерцания и ощущение присутствия некоей высшей силы, как, например, в работах «Покой» (1903–1904) и «Мысль» (1904)⁸.

В финале сонаты главная партия приобретает мощное, по-настоящему грандиозное звучание. На море шторм, гигантские волны перекрывают собой темное небо, и кажется, что маленькие, почти игрушечные кораблики – все, что осталось от мира людей и земли, – обречены на гибель.

Мгновенно вспоминается знаменитая гравюра Кацусики Хокусая «Большая волна в Канагаве» из серии «Тридцать шесть видов Фудзи». Мы будто смотрим на одну и ту же сцену из другого времени и с другого ракурса. Однако работа Чюрлениса не производит впечатления неизбежной трагедии, ведь мы уже знаем, что в царстве затонувших кораблей есть своя гармония, и всегда найдется рука, способная поднять их со дна, возродив к новой жизни.

Таким образом, усилив средства художественной выразительности контекстом классической музыкальной формы, Чюрленис добивается огромного психологического воздействия на зрителя. Даже человек, неосведомленный о принципах построения композиции фуги, сонаты или симфонии, чувствует и понимает законченную стройность его живописных циклов, их музыкальную зрелищность.

Микалоюс Чюрленис создал собственную систему преобразования звука в цвет и обратно. Громкости музыкального тона соответствовала интенсивность цвета и контура, музыкальному темпу – пластически-линейный ритм, однако все это лишь средства для воплощения образов и пейзажей, наполненных мечтательной, зыбкой красотой сновидений. Не зря так раздражали художника просьбы объяснить содержание его картин: «Почему они не смотрят. Почему не напрягают свою душу! Ведь каждый по-иному подходит и иначе воспринимает произведения искусства»⁹, – негодовал он.

Безусловно, в творчестве Чюрлениса прослеживаются элементы модерна и символизма с обширными реминисценциями национальных славянских, японских, индийских мотивов и интересом к старине, но масштаб дарования художника сложно уместить в узких рамках одного или даже двух стилей. Одновременно с А. Н. Скрябиным, но совершенно независимо от него Чюрленис начинает исследовать свойства звука и света в поисках новых путей для творчества художников следующих поколений. Его картины искусствоведу невозможно изучать без знания хотя бы основных понятий теории музыки, а музыковед окажется беспомощным, не разбираясь в особенностях формально-стилистического анализа и общей истории изобразительного искусства. Лишь применение междисциплинарного подхода помогает исследователям раскрыть истинное значение наследия М. К. Чюрлениса и его неоценимый вклад в развитие современного искусства, каким мы знаем его сейчас.

Примечания

¹ Чюрленис Я. Воспоминания о М. К. Чюрленисе. Вильнюс: Вага, 1975. С. 25–29.

² Там же. С. 35.

³ URL: <http://art-otkrytie.narod.ru/chiurlionis1.htm> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁴ Там же.

⁵ Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. С 128–142.

⁶ Леман Б. А. Чюрлянис. Пг.: Соврем. искусство, 1916. С. 12.

⁷ Розинер Ф. Искусство Чюрлениса. М.: Терра, 1993. С. 38.

⁸ URL: <http://art-otkrytie.narod.ru/chiurlionis4.htm> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁹ Цит. по: Чюрленис Я. Указ. соч. С. 58.

Н. П. Блажко

Реминисценции как прием в живописи Дж. Де Кирико

Статья посвящена анализу реминисценций в творчестве итальянского художника XX в. Дж. Де Кирико. Исследуются авторские интерпретации стилей, течений, традиционных религиозных и мифологических сюжетов и конкретных произведений прошлого.

Ключевые слова: Джорджо Де Кирико, метафизическая живопись, реминисценции, интерпретация

Nadezhda P. Blazhko

Reminiscences as method of Giorgio De Chirico's painting

The article is devoted to the analysis of reminiscences in the work of Giorgio De Chirico, the Italian artist of the twentieth century. It explores the author's interpretation of styles, trends, traditional religious and mythological subjects and specific works of the past.

Keywords: Giorgio De Chirico, metaphysical painting, reminiscences, interpretation

Интерпретация культурного наследия прошлого – неотъемлемая часть практики художников на протяжении практически всей истории искусств. Для исследователя очень важно апеллировать к четко выработанной терминологии, чтобы анализировать вопросы традиций и новаторства, влияний, заимствований. В контексте данной статьи используется термин «реминисценция», который мыслится синонимом «интерпретации», когда художник сознательно перерабатывает опыт прошлого, вычленяет коды, переосмысливает, трансформирует их, причем наличие первоисточника не всегда обязательно – это может быть переработка традиционных сюжетов, интерпретация сложившейся иконографии. Ключевым моментом здесь будет являться отсылка к созданным ранее произведениям, из которых итальянский художник XX в. вычленяет культурные коды, по-своему их интерпретирует, актуализирует.

Творчество итальянского художника Джорджо Де Кирико (1888–1978)¹, которое можно разделить на два больших периода – метафизический и так называемый классический, изобилует реминисценциями.

Отличительной особенностью художников метафизической живописи в целом является мифологическое мышление². Они мыслили мифологию как подлинное сущее, абсолютное, вечную материю. Миф представлялся доисторической первоосновой, к которой можно обращаться независимо от периода истории. Также очень был важен для живописцев мир грез, фантазии. Именно из потаенных глубин разума они извлекали воспоминания, символы, коды. Все вышесказанное объясняет их тяготение к реминисценциям. Как сказал В. А. Мизиано: «Мир „метафизической живописи“ – это мир мета-истории»³.

В метафизический период в живописи Де Кирико больше всего античных реминисценций. В одних произведениях цитируются конкретные памятники искусства. Так художник часто включает изображение античной скульптуры «Спящая Ариадна». Известно, что она существует в разных репликах. Одна из самых известных – «Спящая Ариадна», мраморная римская копия с греческого оригинала начала II в. до н. э., хранящаяся в Ватиканском музее⁴, другая – римская копия с оригинала второй половины II в. до н. э. находится в музее Прадо⁵, версия с оригинала III в. до н. э. – в галерее Уффици. Данный образ выбран неслучайно – в одних работах, таких как «Меланхолия прекрасного дня» (1913), читается мотив одиночества, грусти, и для Де Кирико именно миф о покинутой Тесеем Ариадне, символизирует состояние меланхолии. Данными работами художник имплицировал свое внутренне состояние на тот момент. В других работах, таких как «Вознаграждение предсказателя» (1913), «Пьяцца д'Италия» (ок. 1913), где изображаются вокзал, поезд как символы путешествий, Ариадна мыслится лабиринтом, в котором можно потеряться, свернуть с истинного пути. В работе «Песнь любви» (1914), угадывается гипсовый слепок головы статуи Аполлона Бельведерского скульптора Леохара, в картине «Неуверенность поэта» (1913) – копии скульптуры Афродиты мастера Праксителя. В целом, для Де Кирико античный памятник есть символ трансфинитной первоосновы, знак метафизического мира.

В других работах метафизического периода мы видим отвлеченные, собирательные символы античности. К таким опознавательным «кодам» можно отнести античные архитектурные элементы,

например, в работе «Обнаженные памятники древности – мифологическая композиция» (1927), художник включает часть ионического ордера. Помимо этого, две обнаженные фигуры напоминают античные статуи. Элементы собирательного образа античного храма содержатся в работах «Враг поэта» (1914), «Одиноким археолог» (1937), «Мебель и скалы в комнате» (1973). Аллюзию на античную скульптуру содержат работы «Иностранные путешественники» (1922), «Тревожные музы» (1960). Большое количество античных реминисценций содержит работа «Трофей с головой Юпитера» (1929–1930), где угадывается античный памятник голова Юпитера из Отриколи (римская копия с греческого оригинала IV в. до н. э. из музея Ватикана), цитаты руки колосса Константина (312–315 гг., ок. 325 г., Капитолийский музей, Рим), элементы ионического ордера, портики храмов, античные развалины и т. д. Данные античные отголоски есть безмолвные вечные ценности. Де Кирико лишает памятники прошлого привычного контекста и создает свою реальность-ирреальность.

В метафизический период интерпретируются и творения эпохи Ренессанса, которые уже, подобно античным, стали классическими кодами. Весьма конкретную цитату (даже исходя из названия) имеет работа «Метафизический интерьер с рукой Давида» (1968). Здесь художник включает часть знаменитой скульптуры Микеланджело «Давид» (1501–1504).

Также в метафизический период итальянский художник вдохновлялся творчеством швейцарского символиста Беклина⁶. Так, во многих произведениях Де Кирико можно увидеть героя беклиновских полотен – таинственную фигуру в драпированной ткани – «Загадка оракула» (1910), где Де Кирико рассуждает о невозможности приблизиться к разгадке тайн бытия (здесь можно также провести параллель и в композиции с работой Беклина «Одиссей и Калипсо» (1882), – фигура слева занимает то же положение, что и Одиссей, вместо водного пространства – вид на город), «Меланхолия прекрасного дня» (1913), «Загадка времени» (1910), трансформирует ее в скульптуру в произведении «Загадка осеннего полдня» (1910), «Осенняя медитация» (1912) и др. Как и для Беклина, для Де Кирико данная фигура – символ меланхолии, одиночества. Таким образом, с Беклином Де итальянского художника роднит интерес к ирреальному, потустороннему.

После отхода от метафизической живописи, в «классический» период Де Кирико все реже цитирует конкретные памятники и пишет работы в духе Ренессанса и барокко, и также обращается к излюбленным мифологическим и христианским сюжетам тех эпох. Художника начинает интересовать сюжет и техника старых мастеров как что-то целостное, неразделимое, как сама сущность классической традиционной живописи.

Ренессансные и барочные реминисценции ярче всего проявляются в портретах и в автопортретах Джорджо Де Кирико. В «Автопортрете в парке» (1959) художник изобразил себя в костюме XVII в. Здесь все указывает на традицию репрезентативного парадного портрета: формат картины, фигура в полный рост, торжественное обмундирование, величественный взгляд. На влияние эпохи барокко также указывает сочный контрастный колорит и парк в качестве фона (может быть и намек на Версаль). По словам исследователя А. Н. Иньшакова автопортреты Де Кирико указывают на «подсознательное стремление укорениться в ином, более прочном, культурном периоде – периоде великой живописи и зарождения великой культуры Нового времени»⁷. Художник пишет и женские портреты – «Портрет женщины» (1940), в барочном костюме на фоне драпированной ткани и природы, «Итальянская красавица», где явно прослеживается стилизация портрета эпохи позднего Ренессанса – величественная и дородная дама, в пышном платье на фоне деревенского пейзажа.

Что касается христианских сюжетов, то в пример можно привести работу «Спуск с (или восхождение на) Голгофы» (1947), где от барокко художник заимствует сложную композицию, динамику линий, насыщенные цвета. Картинное поле поделено на два плана – на втором изображается библейская сцена воздвижения Креста с Иисусом, на переднем – шествие с заключенными на Голгофу. В правой части картины исследователь Риккардо Доттори идентифицирует две фигуры, основываясь на подготовительных рисунках художника, – святого Франциска в капюшоне и автопортрет Де Кирико⁸. Следует отметить, что данный сюжет нечасто встречается в истории искусства, в основном, в эпоху барокко (в пример можно привести «Воздвижение Креста Господня» Рубенса (1610), «Воздвижение Креста» Рембрандта (1632–1633)). Важно отметить расположение темы распятия Христа на втором плане. Художник будто противопоставляет мир земной (передний план) – понятный и близкий зрителю и мир сакральный, божественный, запредельный (второй план). Де Кирико и себя самого помещает в земной мир – он лишь наблюдатель, поэтому и пишет сакральную сцену как недостижимое сиюминутное откровение – в этом заключается уникальность картины. В 1950 г. художник интерпретирует один из важнейших религиозных сюжетов в картине «Распятие». Работа также написана под влиянием живописи барокко, о чем свидетельствует насыщенный сочный ко-

лорит, контрастная светотень. Однако, композиция больше характерна для эпохи средневековья и Ренессанса. В картине «Лукреция» (1922), Де Кирико обращается еще к одному популярному сюжету эпохи Ренессанса и барокко. Следует отметить, что в эпоху барокко произведения на данный сюжет носили более пафосный, театральный характер (например, работы Артемизии Джентилески «Лукреция» (1620), Франческо Рустичи «Смерть Лукреции» (1620)), чем мы видим у Де Кирико. Стоит предположить, что на художника больше повлияла живопись северного Ренессанса. Если сравнить работы Лукаса Кранаха «Лукреция» (1533), Альбрехта Дюрера «Самоубийство Лукреции» (1518), то явно читается иконография – тип внешности, поза, контрапосты, кинжал (стоит отметить явное сходство кинжалов на картине Де Кирико и Дюрера).

Таким образом, в метафизический период все произведения прошлых эпох в работах Де Кирико лишены своих привычных контекстов. Они представляют собой незабываемые вечные символы, вневременные мифы, которые можно деконструировать и подчинить собственному мифотворчеству. Сам Де Кирико называл памятники прошлого «археологическими окнами»⁹ в другие временные эпохи с иным мировоззрением. Произведения прошлых эпох в его полотнах – «символы путешествия памятью в мир вечных ценностей, мир традиций»¹⁰. Работы метафизического периода воспроизводят лабиринты, состоящие из наложения культурных эпох прошлого, личностных воспоминаний художников и их бессознательного, облеченного в предметную форму. Своего рода живописный палимпсест. Каждый элемент лабиринта – часть смысловой цепочки, приводящая в итоге к расшифровке послания. Таким образом, художник выстраивает сложную семантическую картину, для создания которой он, отчасти, и использует конкретные памятники культуры. И не всегда эти памятники выбраны случайно: как в случае с Ариадной или таинственной фигурой из полотен Беклина в данных элементах искусства прошлого уже был заложен определенный смысл, который художник умело вычленяет и вписывает в свою концепцию. Именно Де Кирико и метафизическая живопись в целом с ее загадками, использованием кодов прошлого, с элементами игры, пародии станут предвестниками искусства постмодернизма.

В работах «классического» периода уже нет столкновения сущности предметов, нет ирреальности и наслоения смыслов – *l'énigme*¹¹ (загадка), которая была главной темой метафизического периода. Художник в основном перерабатывает ключевые элементы Ренессанса и барокко – лорит, композицию, сюжет и т. д.

Примечания

¹ Герман М. Модернизм: искусство первой половины XX в. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 422.

² Мизиано В. А. Поэтика «метафизической живописи»: Дж. Де Кирико, Дж. Моранди, К. Карра: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. М., 1989. С. 8.

³ Там же. С. 9.

⁴ Daley J., Stickler A. M. The Vatican: spirit and art of Christian Rome. New York: Metropolitan Museum of Art, 1982. P. 180.

⁵ URL: <https://museodelprado.es> (дата обращения: 01.12.2017).

⁶ De Chirico G. *Gladiatori, 1927–1929* / a cura di P. Baldacci. Milano: Skira, 2003. P. 187–189.

⁷ Иньшаков А. Н. Между культурой и хаосом: идеи русского символизма в контексте искусства авангарда // Символизм в авангарде / под ред. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2003. С. 47.

⁸ Dottori R. De Chirico and sacred art // *Metaphysical Art*. 2010. № 9/10. P. 65.

⁹ Федотова Е. Д. Италия: история искусств. М.: Белый город, 2006. С. 574.

¹⁰ Федотова Е. Д. Искусство Италии: век двадцатый. М.: Памятники ист. мысли, 2013. С. 80.

¹¹ Там же. С. 66.

Н. О. Клапунова

Автопортрет в фотомонтаже 1920–1930-х гг.

На примере работ Г. Клуциса, А. Родченко, Э. Лисицкого рассматриваются случаи использования автопортретного образа в технике фотомонтажа. Основное внимание концентрируется на проблеме личной идентификации художников в контексте агитационно-массового искусства 1920–1930-х гг. Выявляется специфика творчества авторов и их художественные особенности.

Ключевые слова: фотомонтаж 1920–1930-х гг., А. Родченко, Г. Клуцис, Э. Лисицкий, интерпретация образа художника, личное и общественное

Natalia O. Klapunova

Self-portrait and photomontage, 1920–1930's

Based on by G. Klutsis, A. Rodchenko and E. Lisitsky works we observe the specific use of self-portrait images in the technique of photomontage. The main attention is concentrated on the problem of artists' personal identification within the context of propaganda art and mass culture of 1920–1930's. Artists' creative approach and features are specified.

Keywords: photomontage 1920–1930's, A. Rodchenko, G. Klutsis, E. Lissitzky, artist image, mass culture, private and public

Творчество художников 1920–1930-х гг. невозможно рассматривать вне исторических событий и специфики искусства этого периода, когда происходил процесс ожесточенной дискуссии за пути развития нового советского искусства, ключевым смыслом которой была замена традиционной картины на идеологическое изображение.

В условиях подчинения искусства агитации и пропаганде интересно рассмотреть классический жанр автопортрета в технике фотомонтажа, нового художественного языка советского государства. Автопортретный образ позволит увидеть, каким образом творческая жизнь отдельного художника пересекается с политической жизнью страны.

Примером, наглядно демонстрирующим эту тесную связь, является агитационный плакат «Социалистическая реконструкция» Густава Клуциса. Произведение иллюстрирует основные моменты идеологической пропаганды 1930-х гг.: антирелигиозная борьба, стремление к техническому прогрессу в виде строительства домов-небоскребов и метрополитена. Художник сознательно опережает события: первая линия московского метро была открыта в 1935 г., фотомонтаж «Социалистическая реконструкция» создан в 1927 г.

Перед нами разворачивается индустриальная застройка Москвы, на фоне которой возвышается фигура рабочего, крепко сжимающего монолитный прямоугольник фасада современного высотного здания. Небрежность вырезанной по контуру фигуры рабочего в сочетании с его в разы увеличенным ростом создает метафорический образ гиганта или атланта, едва помещающегося в пространство произведения.

Особую ценность этому образу придает тот факт, что это – автопортрет самого художника. Густав Клуцис примеряет на себя образ рабочего. Есть специально выполненный подготовительный автопортретный снимок к этому фотомонтажу. Об этом подробно рассказано в документальном фильме Петериса Крыловса «Густав Клуцис – неправильный латыш».

Важным символом в интерпретации автопортретного образа Г. Клуциса являются руки: происходит отождествление функций руки художника-творца и художника-рабочего. Восприятие себя как одного из миллионов, как труженика и строителя советского государства свидетельствует об остром осознании художником своего общественного предназначения. Взаимосвязь актуальной политической идеологии и творческого самовыражения в творчестве Г. Клуциса проявлялась сильнее, чем у его современников.

Это объясняется биографическими фактами из жизни: ссылка родного брата после революции 1905 г., собственное активное участие в революционных событиях 1917 г. в числе знаменитого полка красных латышских стрелков. «Все это не могло не отразиться на развитии моего дальнейшего пути как художника», – писал Г. Клуцис в своей «Автобиографии»¹.

Таким образом, в его сознании искусство и революция соединились и, отводя фотомонтажу революционную роль в новом советском искусстве, художник понимал это в прямом смысле этого слова: «Искусство, стоящее на уровне социалистической индустрии. Таким искусством оказался фотомонтаж»². Поэтому фотомонтажи Г. Клуциса обладают визуальной и смысловой агрессивностью, свойственной революции и постреволюционному времени, а главными персонажами произведений становятся рабочие как символы движущей силы молодого советского государства.

Вторым примером использования автопортрета в фотомонтаже является работа Александра Родченко, выполненная к серии агитационно-приключенческих повестей «Месс-менд, или Янки в Петрограде» Джима Доллара (псевдоним Мариэтты Шагинян).

Самого художника узнать легко: он в своей любимой кожаной кепке и с курительной трубкой. Выразительный жест руки А. Родченко, то ли указывающей, то ли угрожающей, в этой работе служит определенной цели. Рука, подобно графическим стрелкам в верхней части произведения, создает визуальное движение в пространстве работы. Более того, рука – композиционная необходимость. Несмотря на первоначальное впечатление свободного комбинирования отдельных фотографий, в произведении господствует четкая геометрия. Пространство цветом и плоскостью строго поделено на две части, и рука художника становится тем необходимым элементом, который способен композиционно уравновесить правую и левую стороны. Таким образом, при иллюстрировании агитационно-приключенческой повести Мариэтты Шагинян А. Родченко утверждает новаторские конструктивистские законы формы и композиции.

Фотомонтаж дает представление об основных принципах творческого метода художника: продуманность композиции, достижение выразительности за счет взаимодействия фотографии и надписи, фотографических и геометрических форм, контрастное использование цвета, диагональное расположение шрифта.

Автопортретный образ А. Родченко интересен тем, что в обстоятельствах сюжета данного фотомонтажа, выполненного к книге с названием «Гений сыска», вполне возможно, что сам художник выступает сыщиком. В этом случае этот автопортрет можно трактовать как утверждение А. Родченко своей роли в искусстве – роли сыщика, и шире – искателя художественной правды. Конечно, это лишь свободная интерпретация образа, однако использование своего автопортретного изображения при оформлении именно этой части повести (одной из десяти), побуждает рассуждать над возможными причинами.

А. Родченко работал в различных жанрах агитационно-полиграфического искусства, но в сравнении с Г. Клуцисом историческую революцию он воспринял не лично, а органично трансформировал в художественную: «Мы изобретали и изменяли мир. Мы создали новые представления о красоте и изменили само понятие искусства»³.

Третий пример использования автопортрета в фотомонтаже 1920–1930-х гг. – знаменитый автопортрет Эль Лисицкого «Конструктор». По технике это не фотомонтаж, а фотограмма, т. е. изображение, полученное путем экспонирования предметов на светочувствительную бумагу без применения фотоаппарата. Однако фотограмма и фотомонтаж схожи в своей идее экспериментальной работы с фотографией как материалом.

Благодаря активной международной деятельности (обучение за границей, путешествия и командировки, издательство журнала «Вещь» в Берлине) Э. Лисицкий отличался от Г. Клуциса и А. Родченко глубоким знанием актуальных процессов европейского искусства, что, несомненно, повлияло на его творческий метод: «Он стал разрабатывать подобные приемы после того, как прожил некоторое время на Западе и видел примеры наложения негативов и фотограммы (как предмет помещается на светочувствительную бумагу) у Ман Рея»⁴.

Автопортрет, который Г. Клуцис назвал «примером радикального и всеобъемлющего эксперимента»⁵, интересен своим эффектом сюрреалистического слияния основных символов этого произведения – головы, глаза, циркуля и руки.

С точки зрения визуального образа в этой работе рука вызывает прямые ассоциации с творчеством современников Э. Лисицкого: сюрреалистами Луисом Бунюэлем и Сальвадором Дали. Но, если сюрреализм Л. Бунюэля и С. Дали основан на парадоксальных смысловых переплетениях, аллюзиях к бессознательному, то в работе Э. Лисицкого каждый элемент несет глубокую идею взаимосвязи друг с другом: будь то миллиметровая бумага, голова, глаза, циркуль, рука. Вместе они утверждают логическое и техническое начала художника-конструктивиста, а за счет своей визуальной выразительности создают метафорический образ художника-творца.

В заключение хотелось бы еще раз отметить, что идентификация себя как современника эпохи 1920–1930-х гг. у художников проходила не только на фоне интенсивных творческих поисков, но и в контексте идеологии советского государства.

В пространстве фотомонтажа автопортретные образы Г. Клуциса, А. Родченко и Э. Лисицкого не абстрактные модели, сколько конкретные персонажи, профессиональные типажи – рабочий, сыщик, конструктор. С одной стороны, подобное художественное отождествление демонстрирует основную идею рационального творчества и художественного производства 1920–1930-х гг.: «Искусство сольется с жизнью, искусство проникнет в жизнь»⁶.

Вместе с тем рассмотренные автопортреты ценны тем, что являются примерами смелого диалога художников с агитационно-массовым искусством этого времени. Как мы видим, во многом диалог зависел от накопленного художественного и жизненного опыта, но неизменной оставалась тяга мастера к самопостижению, стремлению к индивидуальности и утверждению личных границ и ориентиров в окружающем мире. Поиск собственных образов и средств выразительности трансформировался в индивидуальную творческую манеру, отражающую историческое и культурное переживание эпохи. Таким образом, фотомонтаж в творчестве каждого художника обрел оригинальную форму и соответствующие особенности: конструктивистская верстка А. Родченко, разно-масштабная композиция Г. Клуциса и сюрреалистическая образность произведений Э. Лисицкого.

Примечания

¹ Густав Клуцис: из серии «Художники советского конструктивизма». URL: <http://rarus.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

² Фотомонтаж как новый вид агитационного искусства: информ.-дискуссион. интернет-портал. 2015. URL: <http://left.by> (дата обращения: 01. 12. 2017).

³ Вальран В. Н. Советская фотография, 1917–1955. СПб.: Лимбус Пресс, 2016. С. 115–116.

⁴ Густав Клуцис, Валентина Кулагина: плакат, книжная графика, журнальная графика, газетный фотомонтаж, 1922–1937: альбом-монография / авт.-сост. А. Снопков и др.; авт. текста А. Шклярук. М.: Контакт-Культура, 2010. С. 223.

⁵ Русский авангард: личность и школа: сб. ст. по материалам конф., посвящ. выст. «Казимир Малевич в Русском музее» и «В кругу Малевича», Санкт-Петербург, Русский музей, 2000 г. / сост. И. Карасик. СПб.: Palace Editions, 2003. С. 62.

⁶ Чужак Н. Под знаком жизнестроения: опыт осознания искусства дня // Леф. 1923. № 1. С. 12.

Л. В. Ковалева

Пейзаж в творчестве Г. Г. Стэпан 1970–1980-х гг.

Разработка темы национального пейзажа, с характерными особенностями среднерусского ландшафта занимает значительное место в творчестве Г. Г. Стэпан. В данной статье рассматриваются два периода: ранний и так называемый «голубой». Особое внимание уделено сравнительному формально-стилистическому анализу произведений художницы.

Ключевые слова: Г. Г. Стэпан, живопись 1970-х гг., пейзаж, русский пейзаж

Liliya V. Kovalyova

Landscape in G. G. Stepan's artwork of 1970–1980's

Consideration of national landscape with the characteristic features of the Mid-Russian scenery holds a high position in G. G. Stepan's artwork. This article deals with two periods: the earlier period and the so-called «blue» period. The article especially focuses on the comparative formal-stylistic review of the painter's work.

Keywords: G. G. Stepan, painting of 1970's, landscape, Russian landscape

1970-е гг. – это время не только разнообразных стилистических направлений в пейзажной живописи, но и заметного увеличения значимости пейзажа в произведениях остальных жанров. О многообразии художественных поисков этого периода писали многие исследователи, в том числе, В. С. Манин, А. И. Морозов. Усиление значения и места пейзажа в творчестве было связано с изменением отношения к природе, восприятию ее не только как фона, а определенной атмосферы, среды, которая питает и формирует во многом мировосприятие мастера.

1970-е – это время прихода молодых художников, поколения, родившихся после войны. Именно в этот период начинается активная творческая деятельность Галины Григорьевны Стэпан (род. 1946). В течение только этого десятилетия ее произведения с успехом экспонировались на более чем двадцати выставках в Москве, Ленинграде, Чебоксарах, Ташкенте, Болгарии, Монголии.

Важнейшей составной частью полотен, созданных по результатам творческих поездок или к крупным выставкам 1970-х гг., как правило, является природа, типические уголки средней полосы России. Этот момент – основополагающий практически во всем творчестве художницы. Возможность передачи настроения, эмоционального состояния персонажей делает пейзаж равноценной составляющей произведения, задавая во многом тональность образного строя картины, и имеет смыслообразующее значение. Справедливо в этой связи высказывание А. А. Федорова-Давыдова о работах М. В. Нестерова: «Чтобы раскрыть „душу“ природы, ему так же был нужен человек, как была нужна природа для раскрытия чувств, мыслей и состояния человека»¹.

Искусство Г. Стэпан органично. Гармония мира звучит и в передаче разнообразия времен года, и в изменяющихся состояниях природы. Она остро чувствует красоту и безбрежность мира, открывающихся перед человеческим взором. Стоит отметить, что работам Стэпан вовсе не свойственна выписанность и подробность в передаче деталей, приводящие часто к перегруженности произведения. В ее пейзажах та особая лаконичность и правдивость, которые характеризуют произведения, созданные в результате творческого переосмысления увиденного художником. Мастера не удовлетворяет реалистичность и детализация, мешающие эмоциональному восприятию, и поэтому она ищет обобщения, идет по пути поиска выразительных цветовых характеристик.

Часто в работах раннего периода Г. Стэпан обращается к сферической перспективе, дающей возможность добиться эффекта присутствия зрителя, способствующая его «погружению» в живописное пространство холста. Композиционное решение подчинено смысловому центру картины, как правило, находящемуся на переднем, максимально приближенном плане. Наклонные линии плоскостей как задают дополнительное движение внутри самого произведения, так и способствуют вовлечению зрителя в происходящее («На яру» (1973. Х. м. 92 × 60); «Мокшанские луга» (1976. Х. м. 137 × 117. МРМИИ. МЖ–1014); «Источник» (1976. Х. м. 130 × 120. Магнитогорская картинная галерея); «Двойной портрет» (1976. Х. м. 100 × 80. Дирекция выставок СХ СССР).

В этом отношении показательно полотно «Весна» (1974. Х. м. 100 × 50), композиционное построение которого поэтично и органично выверено. Выбирая вертикальный формат, художница тем

самым подчеркивает устремленность всей композиции в глубину, открывающую красоту и сложную игру пространственных плоскостей. Легкая, тоненькая фигурка совсем юной девушки, своей пластикой напоминая силуэты и «струящиеся» линии героинь Боттичелли, как олицетворение вновь рождающейся Красоты, будто парит над раскрывающимся перед зрителем пейзажем. Линии холмов, природных форм кустов и крон деревьев «круглятся» и словно выстраиваются в танце, уводя взгляд зрителя к синим далям, за бесконечно высокую линию горизонта. Уже в этой работе раннего периода наблюдается увлечение художника проблематикой передачи эмоционального состояния посредством живописных характеристик.

Прорабатывая форму, художница пишет широким, часто полупрозрачным мазком, столь характерным для этого периода творчества. Уделяет большое внимание деталям: убегающая вдаль тропинка, своими изгибами подчеркивающая сложность рельефа, сочные изумрудно-голубые тени деревьев, скользящие по пригоркам – все линии подчинены замыслу передачи сложного движения. Выстраивая передний план, диагоналями струящегося подола платья и направлением движения руки девушки Г. Стэпан визуально отсекает углы композиции. Решая кроны деревьев, она использует холодные голубые и изумрудные оттенки в затененных участках и контрастирующие с ними теплые золотисто-зеленые для освещенных вершин. Тонкая полоса голубого, с мягкими переливами неба, «горящие» на солнце золото волос и платья модели, зелень холмов, покрытых еще невысокой травой, дали лесов, сливающихся с синевой горизонта – все богатство живописной палитры мастера передают ощущение легкости и лирической музыкальности весеннего дня.

Г. Стэпан в своем творчестве идет по пути создания определенного, узнаваемого типа, будь то тематическое полотно, портрет или пейзажная композиция. Выявление именно типического является для художницы основной задачей и главным средством художественной выразительности, что справедливо отмечает в своей вступительной статье к альбому «Молодые живописцы 70-х гг.» А. А. Дехтярь: «Со стремлением придать непреходящий характер конкретному событию, показать его значительность мы сталкиваемся и в полотне „Источник“, где изображенная группа женщин одновременно являет собой и собирательный национальный тип, и различные стадии одной человеческой жизни»².

Живописное полотно «Суббота» (1975. Х. м. 131 × 80), является одним из немногих в серии зимних пейзажей этого периода. Обращаясь к теме занесенной снегом русской деревни с ее певучим контуром заснеженных холмов, художница стремится передать всю прелесть морозного дня. Невысокое солнце, едва пробивающееся сквозь легкую облачность верно переданного зимнего неба, решенного на градациях жемчужно-желтых и розовато-сиреневых тонов, лишь слегка подчеркивает формы и объемы. Эта работа отличается мягкой игрой света, тонкими переходами тональных отношений, передающими ощущение тихого покоя субботнего дня с большой убедительностью.

Еще в 1976 г., в качестве стипендиата Академии художеств Галина Стэпан впервые попадает в Киргизию, а в 1978 г. – состоялась творческая поездка в Таджикистан. Знакомство с колоритом Средней Азии, тонкие тональные отношения далеких гор Тянь-Шаня и мощное солнце Памира оказали большое влияние на формирование дальнейшего творческого пути. Уже в первых темперах листах и холстах после поездок обнаруживается живописный темперамент художника. Работа с цветом становится основополагающим элементом ее живописного языка. Показательна в этом отношении небольшая работа «Озеро» (1986. Х. м. 55 × 65), где красочная насыщенность естественна и тонально выдержана, а композиционное решение лишено ощущения надуманности. Монументальность обобщенных природных форм задает торжественный тон всей композиции. Решенные в широкой пастозной манере, столь характерной для всего «голубого» периода, они завораживают игрой цветовых переходов, словно драгоценные кристаллы, вырастающие на плоскости холста. Деревья дальнего плана мягко вписаны в окружающее пространство и словно растворяются в прохладном воздухе. Оставляя в пропусках холодный голубой тон подмалевка, художница тем самым смягчает границы переходов. Тонкий жемчужно-розовый колорит осеннего неба лишь подчеркивает звучание тишины и покоя, разливающихся над гладью воды и бесконечными, тающими в сиреневой дымке далями.

Работая в уединении, Г. Стэпан сконцентрирована на творческом процессе, а обращение И. И. Шишкина к своим ученикам можно отнести ко всему ее творческому пути: «Что бы стать настоящим художником, надо полностью подчинить себя натуре»³. Небольшая, практически заброшенная деревня Малые Бельнички в Подмосковье и ее окрестности становятся неисчерпаемым источником вдохновения для Галины Стэпан. Приезжая сюда, она пишет многочисленные пейзажи, собирая материал для своей будущей большой картины, часто не думая о законченности работ. С ранней весны и до первого снега она работает, рисуя излюбленные повороты реки Осетра, порой

с одного и того же места, создавая, таким образом, целые серии, посвященные передаче различных состояний природы. Принцип работы на пленэре всегда был основополагающим для художницы.

Живописные поиски определяют основную тему ее творчества – тишина, гармония природы и созвучное ей состояние души. Очень образно выразился в этой связи в свое время А. А. Пластов: «За сюжетом всегда стоит более широкое понятие, что условно можно назвать темой. Это то, чем художник живет»⁴. Лист «Мир покоя» из серии «Сенокос» (1981. Бумага, темпера. 50 × 70) – яркое тому подтверждение. Сидящая фигура девушки в белом платье, словно растворенная в лучах полуденного солнца, мягко вписана в окружающий пейзаж. Художницу интересует широкий панорамный охват пространства, подчеркивающий бесконечность удаляющихся планов. В горизонтально вытянутой композиции есть что-то монументальное, и, тем не менее, она лишена статичности. Поворот реки словно вторит взгляду девушки, устремленному куда-то вдаль. Разворот фигуры, динамика струящихся складок одежды, игра цветовых рефлексов – вся гармония линий и цвета подчинены раскрытию темы. Колорит, мягкие переходы золотисто-охристых и теплых жемчужно-зеленых оттенков удаляющихся холмов, решенных в широкой живописной манере, подчеркивают лирический настрой всей композиции.

Непосредственная работа на пленере, изучение «натуры» ставшие основным методом работы художника, и как результат – целые серии холстов и листов темперой. Узнаваемая чистая цветовая палитра, крепкое и пропорционально выверенное композиционное построение, лаконичные силуэты обобщенных природных форм, поэтический настрой произведения – вот характерные черты пленэрной живописи этого периода. Пожалуй, в этом проявляется несомненная близость к мировосприятию И. И. Левитана, о котором А. А. Федоров-Давыдов, определяя сущность поэтической образности в творчестве мастера, писал, что «в мироощущении художника поэтическое переживание природы является постоянной задачей»⁵.

Влажность воздуха в работе «Голубое утро» (1980. Бумага, темпера. 50 × 70) с его прозрачным, светящимся небом и растворяющимися к горизонту сиренево-голубыми далями, марево жаркого летнего дня «Над просторами» (1981. Бумага, темпера. 50 × 70), таинственная неясность тающих и исчезающих за поворотом реки очертаний леса в работе «Сиреневый туман» (1989. Бумага, темпера. 50 × 70) – переданы с удивительно верными цветовыми характеристиками. Поэзия просторов средней полосы России глубоко переживается самим мастером и находит отклик в сердцах зрителей. Часть этюдного материала, доведенного до состояния законченности в условиях мастерской, стала затем самостоятельными произведениями, другие же работы были использованы для создания больших композиций. В последнем случае главенствующим моментом оставалось для художницы передача ощущения свежести, быстротечности изменчивых состояний природы, того самого «пейзажа состояния и настроения», способного отразить замысел произведения, его психологический настрой («Кеклик» (1990. Х. м. 100 × 80), «Утро на реке» (1990. Х. м. 80 × 85), и парная ей «Купальщицы» (1990. Х. м. 80 × 90).

Показательно в этом отношении полотно «Лето уходящее» (1993. Х. м. 100 × 218), работа над которым велась на протяжении нескольких лет. Собирая подготовительный материал, а это – целые серии листов темперой обнаженных моделей на пленере и этюдов маслом, в которых художница стремится передать все колористическое богатство среднерусского пейзажа, игру бликов и тончайших цветовых переходов в условиях естественного освещения.

Перед нами широкий пространственный охват поворота реки, подчеркивающий смену планов и бесконечность голубых далей. Линия горизонта максимально приближена к верхнему краю полотна, оставляя для сиренево-розоватого неба лишь небольшую полосу. В горизонтально вытянутой композиции чувствуется музыка неспешного течения реки, спокойствие вод которой созвучно такому же неторопливому движению пластики женских тел.

Цвет словно «плавится» в горячем воздухе летнего дня, наполняя рефlekсами обнаженные тела моделей и окружающий их пейзаж, и связывая, таким образом, воедино все колористическое пространство произведения. В этом ее творчество перекликается с художественным методом А. И. Куинджи, для которого проблема взаимодействия цветов, передачи эмоционального состояния посредством живописных характеристик – все, что составило главное направление поисков периода «затворничества», когда он обращается к разработке системы дополнительных цветов, делая акцент на изучении цветовых рефлексов.

Период 1970–1980-х гг. в творчестве Галины Стéпан таким образом можно разделить на два этапа. Ранний – это начало творческого пути в 1967 г. и до 1978 г. Следующий этап, так называемый «голубой» период, начинающийся после первых поездок в Среднюю Азию в 1976–1978 гг., был вызван не только поисками передачи изменчивости природного цвета в условиях различного освеще-

ния, но эволюцией самого художественного мышления, что послужило появлению и развитию в ее творчестве темы пейзажа «переходного состояния». Говоря об особенностях живописного метода Галины Стэпан, стоит отметить работу над выразительными возможностями колорита, стремление к достоверной передаче неповторимого очарования кратких состояний природы, во многом обеспечивающих поэтическое звучание ее полотен. «Ясное, незамутненное приятие реальности», по справедливому высказыванию В. А. Леняшина⁶, характеризует не только ранние произведения, но и все последующее творчество художницы.

Примечания

¹ Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж конца XIX – начала XX в.: исслед., очерки. М.: Искусство, 1974. С. 71.

² Дехтярь А. А. Молодые живописцы 70-х гг. М.: Совет. художник, 1979. С. 14.

³ Шувалова И. Н. Иван Иванович Шишкин: переписка, дневники, современники о худож. Л.: Искусство, Ленингр. отд., 1984. С. 368.

⁴ Третьяков Н. Н. Образ в искусстве: основы композиции. Козельск: Свято-Введен. Оптина Пустынь, 2001. С. 33.

⁵ Федоров-Давыдов А. А. И. И. Левитан // Русское и советское искусство: ст. и очерки. М.: Искусство, 1975. С. 540.

⁶ Леняшин В. А. Молодые художники Российской Федерации. Л.: Художник РСФСР, 1978. С. 8.

П. А. Баранова

Особенности развития поп-арта в советском искусстве

Раскрываются особенности развития поп-арт в искусстве СССР. Выявлены его основные различия и общие черты с оригинальным американским поп-артом. Проведено сравнение данного направления с соц-артом. Представлены художники, которые работали в этом направлении в 1960–1980-х гг. в Советском Союзе, указаны наиболее интересные их работы.

Ключевые слова: поп-арт, советское искусство, художник, развитие, особенность, ирония, методология, соц-арт, американское искусство

Polina A. Baranova

Features of development of pop art in Soviet art

Features of the development of pop art in the art of the USSR are revealed. Identified its main differences and common features with the original American pop art. Comparison of this direction with social art is conducted. The artists who worked in this direction in the 1960–1980's in the Soviet Union are represented, their most interesting works are indicated.

Keywords: pop art, Soviet art, artist, development, feature, irony, methodology, social art, American art

Поп-арт возник в середине XX в. как реакция на абстрактный экспрессионизм, сложной технике абстракции он противопоставил популярные, всем понятные образы массовой культуры. Появление этого направления на мировой художественной сцене обозначило конец модернизма, с его духовными поисками и возврат искусства к реалистическому изображению. Основными чертами поп-арта стали ирония, самоирония, размывание границ между массовым и элитарным искусством. Художники, работающие в этом направлении, всегда предпочитают массовое единичному, берут наиболее востребованный продукт и делают из него предмет искусства. Еще одной характерной чертой поп-арта стало отсутствие интерпретаторов между произведением искусства и зрителем.

Продолжительное время искусствоведы сходились во мнении что, в Советском Союзе поп-арта не существовало, так как это направление всегда считалось чисто американским явлением. Период его расцвета пришелся на 1960–1970-е гг. XX в., в это время советское искусство не соприкасалось с мировыми художественными тенденциями и носило на себе отпечаток политической системы, с которой было плотно связано. Государственный контроль над художественным производством был очень силен, искусству, построенному на перепроизводстве материальных объектов, было очень сложно проявить себя. Впервые оригинальный американский поп-арт был представлен советской публике в 1988 г., на выставке Роберта Раушенберга в Центральном доме художника.

Но в 2005 г. известный искусствовед и куратор Андрей Ерофеев организовал выставку в Третьяковской Галерее получившую название «Поп-арт в России»¹, дающую возможность рассмотреть работы советских художников в контексте одного из самых значимых направлений в искусстве второй половины XX в. По поводу данной выставки в искусствоведческой среде разгорелись нешуточные споры. Многие специалисты в этой области склоняются к мысли, что экспозиция не стала подтверждением существования поп-арта в СССР, аргументируя это немногочисленностью художников и иным характером их работ.

Действительно, в отличие от США, где художественный поиск был продиктован усталостью от абстрактного экспрессионизма, в СССР деятели искусства стремились к изменениям в реальной жизни и сопротивлялись бюрократической системе, сделавшей своей опорой политическую идеологию. Как отмечает Е. Бобринская: «Это было искусство сопротивления, отрицания и несогласия, противопоставляющее иронии косности социально-политической системы, не способной к развитию, не способной на диалог»². Художникам, работающим вне государственной идеологии, приходилось трудно, но и в то время они создавали настоящее искусство альтернативы и протеста, в котором можно увидеть скрытые связи с западными художественными течениями, в том числе и с поп-артом.

Специфическая действительность тоталитарного государства, которым являлся Советский Союз, оказывала сильное влияние на творчество художников. Многие из них не воспринимали

советские реалии и выбирали путь ухода в другие миры, путь отрицания окружающей реальности с помощью своего искусства. Другая группа мастеров изображала окружающую их реальность с очевидным искажением.

Особняком в ряду искусства 1960-х гг. стоят художники, которые отказались от установленной государством художественной традиции и приняли язык советской повседневности, они воспринимали окружающий их бедный быт как предмет достойный того что бы быть изображенным. Их задачей было очистить от излишней художественности сам соцреализм, который они воспринимали не как китч, а как дикое смешение образности и символизма.

Советский аналог американского поп-арта отличается от своего прародителя, в первую очередь ручной работой. Основоположники поп-арта использовали предметы фабричного производства, в то время как в стране тотального дефицита приходилось все делать вручную. Творчество советских художников не связано только с коммерческим предметом, как это было в старом поп-арте, они могут использовать предметы уже бывшие в употреблении, для них бытовой контекст чрезвычайно важен и является отличительной особенностью советского искусства. Основной чертой русского неофициального искусства того времени стала критика, высмеивание культа личности и массовой культуры в целом.

Но в тоже время советский вариант поп-арта был узнаваем, мастера использовали предметы и цвета хорошо известные простому обывателю. В отличие от своих западных коллег, которым был доступен мир бульварной прессы, им приходилось искать вдохновение в советской графике, железнодорожных плакатах и в афишах кинотеатров, в языке советской повседневности. И в этом уникальность поп-арта, который умеет с помощью элементарных вещей построить разные по смыслу и эмоциональной палитре образы, повествующие о любви, смерти, одиночестве.

Практика поп-арта отождествляет искусство с потреблением, использует вещи из магазина, требует полноценного рынка и тематизирует именно его. У поставангардных художников 1960-х гг. в СССР не было рынка, как и не было возможности открыто выставлять свои работы, поэтому они стали работать с вне рыночными и не медийными аспектами массовой культуры, например с устными высказываниями, создавая для них институциональное пространство их коллективного потребления. Самым радикальным автором этого круга был Михаил Чернышев, уже в 1962 г. он показывал советские реди-мейды – первомайский плакат, вставленный в раму, и «абстрактный» кусок клетчатых обоев.

«СССР была страна тотального дефицита и очередей, общественных туалетов и коммунальных квартир. И это можно любить, говорят советские художники. Нищета, убожество, грубость человеческих отношений – это были главные составляющие жизни обитателей коммуналок», – пишет Е. Деготь³.

«Вы послушайте язык вещей!», – говорит Борис Турецкий, создавая чисто предметные композиции⁴. Его ассамбляжи это игра фактур и материалов, диссонанс складок, разрывов и пустот, контраст целостных вещей и их фрагментов. Таким образом, он показывает, что нет для живописца запретных территорий, и бедность советского быта, та предметность, с которой сталкивается повседневно, это тоже предмет для изысканий. В своих ассамбляжах он пошел дальше, чем Анатолий Брусиловский, поскольку его задачей было не создание абсурдных ребусов, а попытка понять с одной стороны обыденный предмет как предмет искусства, а с другой стороны выявить его пластику. В его лице русское искусство начинает догонять западную художественную традицию, и приходит к тем же выводам, к которым пришел поп-арт в лице Джаспера Джонса или Роберта Раушенберга в конце 1950-х гг. XX в. Для своей работы «Обнаженная» (1974) художник берет бывшие в употреблении предметы женского гардероба, и с их помощью создает женщину, чьи пропорции не слишком изящны.

Представителя того же круга – Михаила Рогинского, современные искусствоведы называют предтечей русского поп-арта. Даже при небольшом разнообразии визуальной информации того времени он находил вдохновение в советской графике, железнодорожных плакатах и в афишах кинотеатров, обращался к теме советской коммунальности и к предметам низкого быта. Если лицом Америки стали банки пива Джаспера Джонса и банки с супом Э. Уорхола, то лицом России 1970-х гг. являлись старые кастрюли, утюги и чайники М. Рогинского.

Его работа «Красная дверь» (1965) сыграла поворотную роль в русском искусстве прошлого столетия, для искусства СССР это был революционный прорыв. До М. Рогинского все объекты искусства отечественные художники создавали сами, он первый кто обратился к помощникам. Данная работа стала пределом живописной иллюзии, мостом от картины к объекту в советском искусстве, объекту за которым стоит своя художественная эпоха. «Своим творчеством он задал направление,

по которому в дальнейшем развивалось советское неофициальное искусство»⁵, отмечает М. Рыклин. Именно Михаил Рогинский как нельзя более близко подошел к тому, что делали его западные коллеги поп-артисты. Подошел, безусловно, своими путями и с той характерной интонацией, которая была свойственна московскому искусству этого периода. Его «Красная дверь» была дверью, ведущей к соц-арту.

«В стране тотального дефицита и очередей поп-арта быть не может», – говорил советский художник Виталий Комар⁶. И тем не менее в 1972 г. вместе с Александром Меламидом создает советский аналог американскому поп-арту – «соц-арт». Ирония, которой пропитан соц-арт, – желчная, она является результатом ненависти и презрения не столько к социалистическому реализму, который на самом деле является его пищей, сколько к русской культуре вообще. Циничное ерничанье над культурой, злое и отстраненно-ироничное отношение к русской реальности было скопировано с американского поп-арта. Название «соц-арт» было выбрано не только в качестве акцента на методологию, разработанную поп-артом, но и для будущего внедрения на глобальную художественную сцену. Легкость, с которой основатели соц-арта оперировали знаками советской пропаганды, не была не признаком смелости (власти безразлично отнеслись к этому течению), не свидетельством легкомыслия (их работы приобрели коммерческую ценность на Западе).

Методология соц-арта, имеющая истоки в американском поп-арте, естественным образом переместилась из зоны рефлексии на советскую эстетику в область широких социологических и культурных провокаций. Все что ранее считалось оформительской продукцией, вдруг оказалось произведением искусства; конфетные обертки, пожарные плакаты, графика с пачек папирос – все это переместилось в картины коллажи советских художников.

Создатели направления соц-арт утверждали, что избытие предметов потребления, рекламная индустрия, развитая сфера бульварной иллюстрированной прессы, комиксы, все то с чем работает американский поп-арт, не знакомо гражданам СССР. Но они живут при перепроизводстве социалистической идеологии, и могут воспринимать ее с такой же иронией как Энди Уорхол банку супа «Кэмпбелл». В отличие от своих западных коллег, В. Комар и А. Меламид обращали свое внимание не только на визуальные, но и на словесные клише, с социальными и поведенческими моделями, поэтому их творчество принимало форму как картин и объектов, так и манифестов и перформансов.

Аскеза всякого рода высмеивалась В. Комаром и А. Меламидом как религиозная претензия. Им, как когда-то дадаистам, удалось добиться чистоты приема без чистоты стиля, а кроме того – почти полного отсутствия мистической составляющей искусства и даже его сентиментальной, эмоциональной стороны, вытравить которую очень трудно. В. Комар и А. Меламид не редко предлагают зрителю именно непонимающее, бессознательное повторение, которое проговаривается о скрытом смысле, прием свойственный поп-арту.

Многие художники неконформисты рано или поздно обращались к соц-арту, в результате чего на советской художественной сцене 1970-х гг. появилось достаточно много мастеров, в чьем творчестве можно увидеть влияние поп-арта. Многие художники, присоединившиеся к проекту соц-арта, не анализируют пронизанность советской культуры и быта текстом, а представляют это как пластическую или даже психологическую характеристику. Такую позицию заняли несколько мастеров, которые отталкивались, подобно М. Чернышеву и М. Рогинскому, от советской вещи, технологически примитивной, тотемной. В Советском Союзе был тотальный дефицит продукции, а поскольку вещей было мало, они воспринимались как нечто уникальное, штучное и по той же причине носили личный характер. Предметы массового производства имели существенное отличие от американской продукции – они были внешне не привлекательны.

В раннем творчестве Александра Косолапова четко проступает влияние поп-арта. На рубеже 1960–1970-х гг., он создавал гротескные деревянные мясорубки, дверные ручки и щеколды, так же как и в работах поп-артистов, эти вещи лишены своего утилитарного значения, а их материал намекает на скудность советского быта. Композиции подобного типа в его творчестве это всегда отсылка к бытовым ситуациям, иногда идеологически нагруженным, но всегда юмористическим. В эмиграции он начал работать с «экспортными» символами СССР – Лениным, Ю. Гагариным, икрой, супрематизмом, иронически соединяя их с признанными символами поп-арта – кока-колой и Микки Маусом, а цитатность его работ, это не что иное как ссылка на серийность Энди Уорхола. Художник пытается ответить на вопросы, которые на сорок лет раньше задавали поп-артисты: «Что стоит за вещью, что будет с человеком, который становится символом своей эпохи?». В таких образах сконцентрированы общие ценности и идеи.

Работы художников соц-арта, это конкретные скульптуры, героями которых чаще всего становятся предметы массового производства в Советском Союзе, или даже жесты популярные у совет-

ских граждан. Поскольку интересы данного направления лежали в сфере идеологии и пропаганды, то после того как в годы перестройки его ирония и принципы игры с советской символикой стали достоянием массовой культуры, он исчерпал себя.

Хотя вокруг неофициального советского искусства сложилась страдальческая аура, что на самом деле является лишь одним из многочисленных мифов, неизбежно сопровождающих эпоху, неофициальные художники не были диссидентами; более того, многие из них вполне удачно вошли в советскую структуру распределения заказов. Однако практика рефлексии на советскую реальность осталось основным содержанием такого искусства. В середине 1970-х сложились устойчивые связи с западными коллекционерами и дипломатами, время от времени приобретающих работы художников. В этот период в СССР начинает поступать информация о художественной жизни европейского и американского художественного мира. Уровень контроля со стороны государства начал ослабевать и у деятелей неофициальной культуры появилась возможность координировать свою художественную практику с западным контекстом.

Таким образом, несмотря на отсутствие в СССР общества потребления и перепроизводства товаров, послуживших толчком для зарождения и развития поп-арта, в творчестве советских художников 1960–1970-х гг. определенно прослеживается влияние этого направления и характерные для него черты. Американский поп-арт 1960-х гг. подвергал критике само понятие «высокое искусство», работая только с категорией «низкого»: тиражного, стандартного, даже китчевого. Апеллируя к массовому вкусу и массовым инстинктам, консюмеризму прежде всего, он не нуждается в посредниках и интерпретаторах.

В то время как пописты использовали образы известных политиков и звезд, советские художники, работающие в стилистике поп-арта, обращались к знакам социального языка и политической пропаганды. Как и их западные коллеги, они работали с формами и образами хорошо известными советскому обывателю, выступали манипуляторами уже готовых, не ими созданных образов. Такое искусство адресовано зрителю любого возраста. Именно в этом видело экспериментальное искусство свой смысл и ценность – в способности апробировать языковые решения внутри замкнутого контекста, не приемлющего никаких экспериментов с новыми политическими моделями. Художественный поиск этого периода стал бесценным подспорьем, на которое опирается актуальное российское искусство.

Примечания

¹ Государственная Третьяковская галерея. URL: <http://tg-m.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

² Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М.: Новое лит. обозрение, 2006. 304 с.

³ Деготь Е. Московский концептуализм. М.: WAM, 2005. 417 с.

⁴ Яхнин А. Л. Антиискусство: записки очевидца. М.: Книжница, 2011. 320 с.

⁵ Рыклин М. Коммунизм как религия: интеллектуалы и Октябрьская революция. М.: Новое лит. обозрение, 2009.

136 с.

⁶ Яхнин А. Л. Указ. соч.

С. И. Дроздова

Феномен художественной выразительности Ф. Гойи в интерпретации Р. Лонго

Показано влияние Ф. Гойи на творчество американского художника Р. Лонго. Выявлены и проанализированы художественные произведения Р. Лонго, в которых присутствует цитирование Ф. Гойи и интерпретация созданных им образов. Ключевые слова: Франсиско Гойя, Роберт Лонго, художественная выразительность, образ, интерпретация, цитата

Sofia I. Drozdova

Phenomenon of Goya's artistic expression in interpretation of R. Longo

The article is dedicated to study of Goya's influence on artworks of American painter Robert Longo. The main objective of the research is to accentuate and analyze Longo's pieces of art that contain quotations of Goya and interpreting images created by him.

Keywords: Francisco Goya, Robert Longo, artistic expression, image, interpretation, quotation

Франсиско Гойя (1746–1928) – выдающийся испанский художник рубежа XVIII и XIX столетий. Его творчество оказало разностороннее влияние на мастеров последующих столетий. Вплоть до современности живописцы и графики обращаются к искусству Гойи, интерпретируя его в соответствии со своими целями, мировоззрением и индивидуальной манерой. Во многом это связано с оригинальностью тем и особой выразительностью, присущими Гойе. Мир его визуальных образов будоражит воображение своей экспрессивностью и драматичностью. По сей день трактовки его искусства неоднозначны. Фантазийность и гротескность связываются исследователями то с «беспощадным человеколюбием»¹, то с безумием. Образы его универсальны – доступны восприятию зрителя в той или иной интерпретации вне зависимости от культурно-исторического контекста. Эта универсальность и привлекает внимание современных художников и побуждает обращаться к Гойе снова и снова.

Среди наших современников, подвергшихся влиянию испанского живописца, выделяется Роберт Лонго (род. 1953) – американский художник и скульптор, чей творческий метод сформировался в период зарождения постмодернистской философии и теории искусства. Художественные поиски Ф. Гойи оказали заметное влияние на его работу, о чем и пойдет речь в настоящей статье. Однако вначале следует кратко охарактеризовать творчество Р. Лонго.

Важно упомянуть об особом интересе, который художник проявляет к визуальным изображениям, бесконечно мелькающим перед глазами современного человека – так называемой «картинке», будь то кинокадр, фотография, книжная иллюстрация, рекламный плакат, эмблема и т. д. Подобный интерес был свойствен целому поколению художников и не мог остаться незамеченным. В 1970-е гг. арт-критик и куратор Даглас Кримп выхватил это новое явление из общего художественного процесса и сформулировал его принципы в концепции выставки «Pictures», которая открылась в 1977 г. в Нью-Йорке и стала первым совершенно постмодернистским проектом². Очевидно, что самодостаточность образа пошатнулась: он стал частью более широкого многослойного контекста, который домысливался зрителем в зависимости от привычной для него культурной среды. Работы Лонго были представлены на выставке в одном ряду с творчеством Ш. Левин, Т. Браунтуха, Ф. Смита и Д. Гольдштейна. Таким образом, творческие поиски художников, чьи работы были представлены в «Pictures», сформировали контекст, чрезвычайно важный для понимания творчества Роберта Лонго как яркого представителя постмодерна.

Кроме интереса к «картинке» весьма значимо увлечение художника кинематографом. Среди режиссерских работ Лонго выделяется «Джонни Мнемоник» – полнометражная картина 1995 г. в жанре киберпанк, несколько музыкальных клипов, одна из серий проекта «Байки из склепа» (Tales from the Crypt, серия This'll Kill Ya) американского канала HBO. Самая, пожалуй, знаменитая серия его рисунков «Люди в городах» изобилует цитатами из фильмов (например, из «Американского солдата» Р.-В. Фасбиндера).

Кроме вышесказанного, характерной чертой творчества художника является цитирование и переосмысление визуального опыта других мастеров. В контексте заявленной темы она наиболее важна. Этот прием свойствен большинству художников-постмодернистов, так как он расширяет спектр трактовок, способствует включению в игру смыслов. Среди работ Лонго можно обнаружить отсылки и прямые цитаты из произведений Де Кунинга и Уорхола, Поллока и Раушенберга, Веласкеса и Караваджо, Босха и Делакруа. Своеобразный диалог Лонго со старыми мастерами и современными ему художниками вовлекает зрителя

в интеллектуальную игру и вынуждает его расширить свое поле зрения и восприятия. Но особое значение в этом смысле приобретает искусство Гойи, которое не только послужило вдохновением для создания нескольких произведений-цитат, но и в целом оказало огромное влияние на творчество Лонго. «Это мой герой», – сказал он о Гойе в одном из своих интервью³. Однозначным подтверждением существования длительного диалога Лонго с наследием Гойи может служить выставка «Свидетельства», проходившая в Музее современного искусства «Гараж» в Москве с 30 сентября 2016 по 5 февраля 2017 г. Концепция проекта, разработанная куратором К. Фаул и воплощенная совместно с самим Лонго, объединила в одном выставочном пространстве работы Эйзенштейна, Гойи и Лонго. Каждый из этих художников – свидетель бурных событий и драматичных перемен, происходивших на рубежах столетий. Тип визуальности, которым оперируют все три мастера, можно назвать универсальным или архетипическим. В одном из интервью, опубликованных к выставке, Лонго отмечает: «Картины и офорты Гойи я впервые увидел году в 1972-м, и они поразили меня своей кинематографичностью. Ведь я вырос на телевидении и кино, мое восприятие было преимущественно визуальным... Более того, это было черно-белое телевидение – и образы Гойи соединились в моем сознании с моим собственным прошлым, моими воспоминаниями. Также меня впечатлила сильная политическая составляющая его работ»⁴.

Несмотря на очевидную значимость влияния Гойи на творчество Лонго, до сих пор не было попыток проследить какие бы то ни было закономерности этого явления. Поэтому основной целью статьи является попытка выявить и проанализировать феномен художественной выразительности Гойи в интерпретации Роберта Лонго на примере конкретных произведений, положив начало дальнейшим стилистическим и иконографическим исследованиям данного вопроса.

Графический лист, на который следует обратить внимание, – это «Испытание Майк» / «Голова Гойи». Огромный гиперреалистичный рисунок углем изображает грибовидное облако термоядерного взрыва. Вырастая из облачной пелены и неумолимо вздымаясь вверх, оно занимает всю верхнюю половину работы. Ужасы и разрушения, причиненные взрывом, оказываются за пределами изображения, тем самым Лонго предоставляет зрителю самому вообразить их. Это крайне выразительное умалчивание вызывает эмоциональный отклик, а завораживающие очертания смертоносного облака приковывают взгляды к себе. Этот монументальный, современный, но в то же время архетипичный образ возник, как и многие другие образы в работах Лонго, из «картинки с экрана», фильма-записи испытания термоядерного взрывного устройства «Айви Майк» в 1952 г. Но имя Гойи здесь вовсе не случайно. Изображенный мотив ассоциируется с картиной «Колосс», которую долгое время – вплоть до 2008 г. – безоговорочно приписывали Гойе⁵. Точно ядерное облако, гигант возвышается над миром, сея панику и разрушение.

Лист «Испытание Майк» продолжает тему смерти в творчестве Лонго. Эта работа оказывается в одном ряду с изображениями раскрытых акульных пастей, пистолетов, повернутых дулом к зрителю, гигантских волн и, конечно, ядерных взрывов. Однако, благодаря упоминанию «Колосса», завораживающий «лик смерти» отсылает здесь и к весьма конкретным событиям прошлого – вооруженным конфликтам на Пиренеях, связанных с наполеоновскими войнами и оккупацией Испании. Зрителя-интеллектуала, исследователя это заставляет продлить ряд ассоциаций и далее – к циклу «Бедствия войны» Гойи и живописи, посвященной событиям 1808–1812 гг. Так образ гиганта, утратив антропоморфные черты и перевоплотившись в облако взрыва, превратился в символ ужасов войны как таковой, слепых и неуправляемых разрушений, жестокости и гибели.

Символичным кажется также выбор материала Робертом Лонго. «В природе так же мало красок, как и линий. Дайте мне кусок угля, и я создам картину»⁶ – это высказывание Гойи было записано Л. Мартероном со слов испанского живописца А. Бругады. И именно уголь – основной материал, с которым работает Роберт Лонго.

Позже американский художник снова обратится к этому сюжету, создав миниатюрную копию «Колосса» – ее размеры всего 15,2 x 11,7 см (почти стандартный размер современной фотографии). Это точная иконографическая цитата картины. Изображение немного «обрезано» справа и слева и выполнено графитом по бумаге, точно черно-белый снимок полотна, написанного в первой четверти XIX в. «Картинка с картинки» – вполне характерный для Лонго прием. По этому же принципу созданы рисунки-цитаты картин «Сатурн» и «Процессия флагеллантов», принадлежащих кисти Гойи. Виртуозные по исполнению черно-белые миниатюры оказывают довольно сильное воздействие. Глаза «Сатурна» так же ужасны, как у персонажа с полотна Гойи, изображено то же изувеченное тело, разрываемое на части обезумевшим чудовищем; процессия кающихся флагеллантов так же охвачена безумием. Композиции повторяются буквально. Однако намеренное уменьшение масштабов во много раз, перевод изображений в черно-белую цветовую гамму словно превращает эти сюжеты в снимки из фотохроники, приближая их к повседневной реальности современного человека и объективируя представленное событие, т. е., намекая на объективное наблюдение его беспристрастным устройством – в отличие от живописных субъективных

фантазий. «Сатурн» Лонго – это не плод возбужденного воображения испанского художника, творившего два столетия назад, это «снимок» каких-то событий, в которые современный человек вполне может поверить. «Процессия флагеллантов» – это не ушедшие в прошлое явления, это что-то современное, «снятое» на камеру репортером. Но присмотревшись внимательнее, можно обнаружить, что это вовсе не фотографии. Предельно детализированные, эти рисунки все же зыбки и создают иллюзию незавершенности.

В данном случае Лонго демонстрирует весьма удачную находку – соединение созданных Гойей образов и визуального ряда современных медиа, впечатления фиксации на камеру. Образы Гойи, не утрачивая своей уникальности, трансформируются, усложняя смысловую наполненность работ Лонго.

Кроме того, любопытна еще одна цитата «Процессии флагеллантов» – это миниатюрная скульптурная группа «Еретики», изображающая пятерых бичующихся с полотна Гойи. Позы их точно повторены, однако расположение в пространстве несколько иное. Описывая полотно Гойи, В. Прокофьев приводит выразительное сравнение: «Тут и там царствует стадный атавистический инстинкт, автоматизм рефлексивного поведения, тот изученный энтомологами и зоологами „эффект группы“... который по временам охватывает коллективным безумием стада леммингов, побуждая их бросаться в реки и озера»⁷. Основной мотив изображения – толпа. Каждый связан с общим действием, флагелланты в белых колпаках движутся по эллипсообразной замкнутой линии, очерченной отбрасываемыми ими тенями. В скульптурной группе Лонго персонажи движутся по зигзагообразной разомкнутой линии, – словно не связанные друг с другом, замкнутые в себе, наедине со своим грехом и искуплением. Удаленные из контекста, они производят весьма необычное впечатление. Отсутствие молитвенного образа Богородицы и исторических деталей, сведение на нет общности группы и превращение толпы в отдельных персонажей – все это позволяет интерпретировать образ в современном ключе: разобщенные бичующиеся (возможно, в переносном, символическом значении) индивидуумы движутся друг за другом, сохраняя иллюзию собственного неповторимого пути.

Итак, были рассмотрены несколько работ Роберта Лонго, созданных под очевидным влиянием Гойи (или его окружения – в случае «Колосса»). В качестве итоговых выводов нужно сделать следующие замечания. Во-первых, Роберт Лонго цитирует Гойю весьма внимательно, скрупулезно воплощая в своих работах все приемы выразительности мастера за исключением цвета: рисунки выполнены в черно-белой гамме, скульптурная группа «Еретики» – в монохромности бронзы. Во-вторых, он приближает сюжеты рубежа XVIII–XIX в. к современной действительности посредством создания изображений, напоминающих фотографии, а в случае скульптуры по мотивам «Процессии флагеллантов» – с помощью разобщения группы. Образы, созданные Гойей, экспрессивны, универсальны и полностью самостоятельны. Однако в интерпретации Лонго они получают новые смыслы, так как неизбежно пропускаются зрителем через призму современности и личного опыта.

В целом Лонго интерпретирует работы Гойи в духе постмодернизма, не только обращаясь к наследию прошлого, но и используя один из своих характерных приемов: он создает изображение изображения. Игра с искусством мастеров прошлых эпох как особый художественный метод не теряет актуальности до сего момента. А искусство Гойи, столь выразительное и притягательное, оказывается в центре внимания художников-экспериментаторов, давая возможность в полной мере реализовать их замыслы. Это и было рассмотрено в данной статье на примере работ Роберта Лонго.

Примечания

¹ Прокофьев В. Н. «Капричос» Гойи. М.: Искусство, 1969. С. 142.

² Андреева Е. Ю. Постмодернизм: искусство второй половины XX – начала XXI в. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 227.

³ Палаткина Д. «У нас есть кое-что общее. Мы все рисуем»: интервью с Р. Лонго, предоставлено музеем современного искусства «Гараж» // The art newspaper Russia: электрон. газ. об искусстве. URL: <http://theartnewspaper.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁴ Логунова И. Интервью с Р. Лонго // Posta magazine: интернет-журн. URL: <http://posta-magazine.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁵ Сомнения в авторстве Гойи выразила М. Мена Маркес, главный хранитель живописи XVIII в. и Гойи в музее Прадо (El Coloso «casi seguro» que no era de Goya. URL: <https://elpais.com> (дата обращения: 01. 12. 2017)). В настоящее время «Колосс» приписывается безымянному «последователю Гойи». Подробная статья о переприписании 2011 г. опубликована на официальном сайте музея Прадо в Мадриде: Mena Marqués M. El Coloso y su atribución a Goya. URL: <https://museodelprado.es> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁶ Цит. по: Прокофьев В. Н. Гойя в искусстве романтической эпохи. М.: Искусство, 1986. С. 177.

⁷ Там же.

М. В. Стрельникова

Творчество Ж.-М. Баския в контексте тенденции неоэкспрессионизма

Творческий метод Жана-Мишеля Баския вообрал в себя ключевые особенности стиля экспрессионизм и привнес в развитие тенденции неоэкспрессионизма элементы уличного и африканского искусства.

Ключевые слова: Жан-Мишель Баския, постмодернизм, неоэкспрессионизм, экспрессионизм, уличное искусство, африканское искусство

Mariya V. Strelnikova

Works of J.-M. Basquiat in context of tendencies of neo-expressionism

The creative method of Jean-Michel Basquiat incorporated the key features of the expressionism style and introduced the elements of street and African art into the development of neo-expressionism.

Keywords: Jean-Michel Basquiat, postmodernism, neo-expressionism, expressionism, street art, African art

Во второй половине XX в. стало очевидным, что гуманистические идеалы модерна были утопичны. Общество, едва пережив бурю мировой войны, вновь оказалось в разделенном мире, где угроза очередного глобального вооруженного конфликта витала в воздухе. Это происходило на фоне растущего технического прогресса и новых коммуникативных возможностей для объединения людей, что провоцировало новых авангардистов на создание более агрессивных форм художественного протеста против консюмеризма, войны, тоталитаризма, полового и расового неравенства. Теперь художник был не просто творцом или страдальцем, он стал общественным деятелем, который борется за идеалы, к тому же ему даже не нужно было обладать талантом к пластическим искусствам – в основу творчества современного художника легла идея.

Эпоха технического прогресса совершенствовала средства воспроизведения, а поп-арт сделал повторяющиеся изображения частью искусства, порой исключая из творческого процесса всякую индивидуальность. Таким образом, из искусства постепенно сознательно вытеснялись те подлинность и аура, о которых писал Вальтер Беньямин в своей статье «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»¹. По этому поводу в книге Дагласа Кримпа приведена цитата Барбары Роуз из каталога выставки «Американская живопись: восьмидесятые»: «Серьезные художники 1980-х гг. представляют собой чрезвычайно разнородную группу – некоторые занимаются абстрактной живописью, другие фигуративной. Но они схожи по ряду принципиально важных моментов, и поэтому их можно выделить в одну группу. Они посвятили свое творчество в первую очередь сохранению живописи как трансцендентного, высокого искусства всеобщего, а не местного значения. Их эстетика, объединяющая тактильные и оптические качества, сознательно определяет себя через противопоставление фотографии и всем формам технического воспроизведения, которые стремятся лишить произведение искусства его уникальной „ауры“. В сущности, речь идет об укреплении этой ауры, к которой живопись теперь сознательно стремится, с помощью различных средств – либо за счет акцента на авторской манере, либо путем создания индивидуальных фантастических образов, которые невозможно спутать ни друг с другом, ни с реальностью»².

Одним из направлений в искусстве, способным удовлетворить потребность в культурной рефлексии, стал неоэкспрессионизм. Сформировавшись, как реакция на авангардистское стремление к новому, движение обращается к прошлому. В живопись возвращаются фигуративность и образность. Палитра снова обретает насыщенный колорит, а манера становится более живой и эмоциональной. Также многие работы обретают повествовательность и апеллируют к истории. Важным качеством неоэкспрессионизма стала космополитичность. Свое влияние этот стиль оказал даже на авангардное искусство стран восточного блока.

Американский трансавангард обратился в первую очередь к истокам своей страны и ее художественному наследию, сформировавшемуся на протяжении последних тридцати – сорока лет. Уникальная культурная среда, которая образовалась в Нью-Йорке и Калифорнии, оставляла в творчестве молодых художников свой яркий след, формировала тенденции в искусстве того периода. Возвращение к живописи, стремление преодолеть застылость форм минимализма, интеллектуальный снобизм концептуализма, поверхностную ироничность поп-арта и, в то же время,

в лучших традициях поставангардизма, используя ключевые приемы этих стилей. Американский неоекспрессионизм вобрал в себя очень много проявлений современного мира, почерпнув это из поп-арта, поднимал с помощью обилия символов актуальные вопросы, напоминая концептуализм, и экспериментировал в стиле неодадаизма. Взаимовлияние с мастерами неоекспрессионизма из других стран выражалось в нарративности, фигуративности, использовании разнородных материалов в картинах, а также разнообразии стилей и тем в контексте одного культурного пространства. В Америке трансавангард дальше всех отошел от канонического образа экспрессионизма, хотя и сохранил его философию и внешнюю форму.

Жан-Мишель Баския – самый креативный представитель американского неоекспрессионизма – привнес в живопись того этнического колорита, который старались использовать в своих работах европейские художники, но полнота которого всегда ускользала от них, неизбежно покрываясь налетом академизма. Работая на пересечении этнических и социальных культур, Баския сумел осуществить одну из главных идей постмодернизма – максимально сблизить элитарное и массовое искусство. В его работах смешалась эстетика граффити и уличной культуры с цитатами из Леонардо да Винчи, Пабло Пикассо, Джексона Поллока, Виллема де Кунинга, Сая Твомбли и др. «В системе искусства он находит благоприятный климат для такого перехода – она отмечена культурным номадизмом, возвращением гения места и стилистическим эклектизмом трансавангарда, который очистил художественную панораму от застойной идеи чистого эволюционизма языка»³.

Жан-Мишель Баския яркий пример современного художника, самостоятельно создавшего свой бренд. Сделать это он смог, превратив свою жизнь в акт искусства, поэтому его биография является неотъемлемой частью творчества.

Художник родился в Бруклине в 1960 г., в семье преуспевающего экономиста. Его мать была родом из Пуэрто-Рико, а отец имел гаитянские корни. Благодаря этому он знал три языка – английский, испанский и французский. В пятнадцать лет Баския впервые сбежал из дома, а в семнадцать ушел окончательно, чтобы жить на улице и обрести независимость от отца. В этот период он начинает вести маргинальный образ жизни, свойственный многим молодым людям, приезжавшим в Нью-Йорк для того, чтобы добиться успеха. С 1980 г. художник начинает участвовать в коллективных выставках и вскоре обретает известность. Жизнь Баския обрывается в 1988 г. от передозировки наркотиками.

Творчество Жана-Мишеля Баския условно можно разделить на три периода. Каждый из них отличает не только различная манера исполнения, но и интерес к разным темам. Искусство Баския носило андеграундный характер и было тесно связано с социальными вопросами. Его популярность среди современников и значимость в историческом контексте в значительной степени сформировались благодаря исключительной созвучности своему времени, его аутентичности, позволяющей рассматривать живопись мастера как документ эпохи. Подобный результат отчасти достигался благодаря тому алгоритму работы, который выбрал для себя Баския. Во время создания полотен в студии художника зачастую одновременно играла музыка, был включен телевизор, а на столе лежали раскрытые книги. В итоге в пространство холста могли быть включены как новостные заголовки или телевизионные образы, так и классические персонажи из легенд и мифов, которые очень любил художник, или джазовые музыканты, восхищавшие его. Во вселенной, создаваемой Баскией, все было подчинено идее симультанности, близкой футуристам. «Симультанность... рождена в импровизации, молниеносной интуиции, впечатляющем обнаружении актуальности». Футуристы считали, что ценность вещи «определяется ее неожиданностью (часы, минуты, секунды), а не длительной подготовкой (месяцы, годы, века)». В этом им виделся единственный способ ухватить перепутанные «фрагменты событий, соединяющихся между собой», встречающиеся в повседневной жизни⁴. Кроме того подобный подход придавал живописи Баския полифоническое звучание мегаполиса, в котором и о котором художник создавал свои удивительные полотна. Комиксовая манера, присущая многим картинам художника, часто переплетается с отсылками к древнему египетскому искусству и помпейским граффити.

Первый период, продлившийся с 1980 по 1982 г., является переходным от уличного искусства к более зрелому видению и темам. В начале этого творческого этапа Баския много работает в стиле Роберта Раушенберга, находившего материалы для своих «комбайнов» на помойках и барахолках, желая дать ему вторую жизнь и показать обыденное в новом свете. Баския также искал поверхности, которые можно было бы расписать, и работал на них, но преимущественно из-за ограниченности в средствах, так как не имел возможности приобрести холст. Несмотря на вынужденность подобных мер, работы того периода, полные иронии и максимализма, являются замечательными образцами креативного подхода автора к любой поверхности. Этот период наполнен реминисценциями,

отсылающими ко всем предыдущим этапам развития течения экспрессионизм. Интерес и переосмысление истории и культурного наследия сближает художника с немецкими экспрессионистами. Роспись утилизированных предметов, желание придать им вторую жизнь и новое звучание, напоминает о творческих экспериментах Роберта Раушенберга. Воспроизведение композиций классических шедевров, обилие надписей в пространстве холста, множество штрихов и частая графичность работ указывают на заметное влияние на живопись Баския творчества Сая Твомбли. Использование локальных цветов, характер мазков, небрежно обрамляющих деформированные фигуры персонажей, пастозность некоторых работ, все это близко живописи Виллема де Кунинга. Творчество Баския органично вписалось в общее развитие экспрессионизма и дополнило его новыми приемами, которые художник привнес из уличной культуры. Например, ироничность и общее ощущение раскрепощенности в обращении с историческим наследием, в целом не свойственные стилю экспрессионизм. Этот этап в творчестве Баския стал самым плодотворным и многогранным в плане выработки основных тенденций, в последующие годы он оттачивает мастерство и ищет новые волнующие темы. Позже, когда Баския перейдет работать в студию и станет использовать холсты и краски, его метод станет менее лаконичным и панковским.

К концу 1982 г. в творчестве Баския назревает новый период, который продлится до 1985 г. В это время художник обращается к истории, своим корням и музыке. Творчество Баския всегда обладало этническим колоритом, но чаще затрагивало интеграцию афроамериканской культуры в общеамериканскую. Со временем, темы его работ расширились на расовую историчность. Стоит отметить значительную разницу в использовании африканской тематики в творчестве Баския и художников начала XX в. В книге Анатолия Андреевича Громыко «Маски и скульптура Тропической Африки» написано о восприятии модернистами искусства Африки следующее: «Для художников-авангардистов африканское искусство предстало прежде всего как средство, помогающее разрушать привычные художественные традиции классического европейского изобразительного искусства, не более. Включая в свои работы формальные элементы традиционной африканской пластики, они и не пытались понять ее суть. Авангардисты работали под воздействием формы африканского искусства, а не его „плоти“. Поэтому они обращали внимание не на реалистические образцы, а лишь на экспрессивность формы и необычное использование цвета и ритма»⁵. Я. Тугенхольд писал еще в 1914 г.: «Когда я был в мастерской Пикассо и увидел там черных идолов Конго, я спросил художника, интересуют ли его мистическая сторона этих скульптур». «Нисколько, – ответил он. – Меня занимает их геометрическая простота»⁶. Можно сказать, что Баския делал то же с искусством европейским. Он брал его формы и насыщал их экспрессивной энергетикой и ярким колоритом черного континента, культура которого была неотъемлемой частью его идентичности. Важным элементом второго периода становится стремление художника «изобразить музыку», подобно тому, как делал это в своих абстракциях Василий Кандинский. Кроме того с тенденцией экспрессионизма живопись Баския роднит мозаичность изображения и использование нарочито детской манеры письма, свойственные творчеству Пауля Клее. Непропорциональные фигуры и маскообразные лица напоминают живопись и графику Карла Шмидта-Ротлуфа. Тема колониального прошлого и мультипликационный стиль перекликаются с работами Филипа Гастона.

С 1986 по 1988 г. длится последний этап творчества художника, в котором преобладают депрессивные темы и приглушенный колорит. Картины Баския не принимали музеи, и художник вернулся к темам и приемам, преобладавшим в его творчестве в начале карьеры. В первую очередь это ущемление прав темнокожих в Америке и элементы массовой культуры, например комиксы. В плане техники это лаконичность, использование необычных поверхностей, например разномастных дверей, объединенных в общую композицию. Последний период в творчестве Баския напоминает по настроению живопись одного из основоположников течения Эдварда Мунка. В поздних работах появляются меланхоличность и чувство замкнутости, тема смерти и одиночества. В эти годы в полотнах Баския появляется больше пустого пространства, поэтому, несмотря на детализацию, картины выглядят более лаконичными и сухими. Творчество художника обретает зрелость.

В контексте развития тенденции неоэкспрессионизма творчество Жана-Мишеля Баския играет ключевую роль. Живопись данного художника наполнена культурными реминисценциями и отсылками к творчеству всех видных представителей стиля экспрессионизм, от Карла Шмидта-Ротлуфа до Сая Твомбли. В искусстве Баския впервые по-настоящему полно раскрыта тема Африки, которая вдохновляла многих художников модерна. Переосмысление художественного наследия черного континента в истории искусств делает творчество мастера уникальным для художественной среды того времени. Баския один из немногих представителей неоэкспрессионизма, включавший в свои полотна элементы социальной критики, более свойственные концептуальному искусству. Данная

черта привнесена художником из искусства граффити, с которого началась его творческая карьера. Живопись мастера во многом сохраняет элементы уличного искусства, сближая элитарную и массовую культуру. Эмоциональная и примитивная манера зачастую диссонировала с глубиной и важностью тех тем, которые затрагивал в своем творчестве Баския. Неповторимый характер его живописи, оригинальность взгляда на окружающую действительность, фантастическое чувство цвета и ритма делают данного мастера знаковым представителем искусства XX в., которому уделено очень мало внимания в мировой и российской исследовательской литературе.

Примечания

¹ Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Нем. культ. центр им. Гете: Медиум, 1996. С. 15–65.

² Цит. по: Кримп Д. На руинах музея. М.: V-A-C press, 2015. С. 151.

³ Бонито О. А. Фигуры Америки: между поп-артом и трансавангардом. 2004. URL: <http://futurism.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁴ Голдберг Р. Искусство перформанса: от футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 33.

⁵ Громько А. А. Маски и скульптура тропической Африки. М.: Искусство, 1984. С. 10–11.

⁶ Там же. С. 9.

Е. Ю. Деменева

Влияние традиций авангарда на петербургскую цветную фотографию конца XX начала XXI в.

Предмет анализа – цветная аналоговая фотография петербургских мастеров конца XX – начала XXI в. Осмысляя авангардные традиции, фотохудожники уделяют особое внимание цветовой палитре, ведут поиски композиционного решения, цветовых сочетаний и комбинаций, обращаются к живописным приемам. Авторы интерпретируют с образными мотивами, экспериментируют с материалами и фактурой, применяют различные техники. Фотографы выявляют особое отношение к форме, в их произведениях наблюдается мастерская работа с источником света. Образ, создаваемый фотографами, становится цельным и в полном объеме передает творческий замысел художника. Петербургские фотохудожники конца 1990-х – начала 2000-х гг. решают проблемы цветопередачи, через поиск индивидуальной манеры фотоизображения, создают ряд художественных снимков, в которых формируется цельное художественное пространство.

Ключевые слова: цветная фотография, слайд, негативная пленка, авангардные традиции, цвет, композиция, освещение

Ekaterina Y. Demeneva

Influence of avant-garde traditions at Saint Petersburg color photograph of end of 20th – beginning of 21st century

The subject of analysis is a color analogue photograph of Saint Petersburg masters of the late XX beginning of the XXI century. Understanding avant-garde traditions, photo artists pay special attention to the color palette, search for a composite solution, color combinations and combinations, apply to painting techniques. Authors interpret with figurative motives, experiment with materials and texture, apply various techniques. Photographers reveal a special attitude to the form, in their works there is a masterful work with a light source. The image created by photographers becomes integral and fully conveys the creative intent of the artist. Petersburg photographers of the late 1990's at the beginning of the 2000's solve the problems of color reproduction, through the search for an individual manner of photoimaging, create a series of artistic image.

Keywords: color photography, slide, negative film, avant-garde traditions, color, composition, lighting

Цветная фотография существует в мире уже достаточно давно. Несмотря на это, широкое распространение среди профессионалов и фотолюбителей она получила лишь во второй половине XX в.

До 1970-х гг., слайды были самым общеизвестным видом цветного изображения, пока не появились негативные пленки, обработка которых стала более доступна. Постепенно, с появлением автоматических мини-лабораторий, негативные пленки стали вытеснять слайды. Несмотря на более высокое качество изображение, которое обеспечивали обратимые фотоматериалы, альбом с отпечатками было смотреть удобнее, чем устанавливать проектор с экраном в темной комнате и просматривать слайды.

Стремительное развитие и качественный рост цветных технологий, связанный с введением общедоступных «кодаковских» лабораторий и народных «мыльниц», не давало особого признание цветной фотографии как полноценного художественного жанра. Цветная фотография традиционно стала относиться к области прикладной рекламы и глянцево-журнальной продукции.

С начала 1990-х гг. развитие фотоматериалов, распространение цветного фотоизображения определило обращение профессиональных фотографов к цвету. Цвет для них стал не только отображением действительности, но и художественным приемом, который обусловил творческий путь многих фотохудожников. Ряд фотографов начинают обращаться к авангардному пониманию цвета, и цветная фотография приобретает особую художественную ценность.

Мост между классической (винтажной) и современной (цифровой) фотографией создает мастер городского пейзажа Дмитрий Конрадт. В конце 1990-х гг. Д. Конрадт один из первых петербургских фотохудожников кто обратился к цвету и увидел родной город совершенно по-иному. На его снимках город полностью преобразился и зрителю, взамен туманного, дождливого, порой мрачного Петербурга явился светлый, яркий, легкий образ. «Петербург – та визуальная среда, которой я

питаюсь. Когда я вижу что-то красивое, и мне это нравится, я это фотографирую. Это может быть отражение в луже, облака в небе, какой-либо городской сюжет»¹.

Д. Конрадт внимательный наблюдатель за цветом, точнее за жизнью цвета в городе. Бессмысленно искать историю или событие в его фотографиях, он влюблен в цветовую палитру городского пространства. Работы фотохудожника построены на цветовых оттенках и полутонах, которые проявляются на исчезающих фактурах старого города (стены, двери, углы зданий). Его привлекают большие поверхности, на которых время оставляет свои следы: кусок стены с потрескавшимися слоями краски, обвалившаяся штукатурка, брандмауэр с подтеками, сухая ветка дерева. Часто снимая несовершенство, неустроенность городских объектов, фотограф сильно поэтизирует и романтизирует окружающую среду. Д. Конрадт уделяет большое внимание цветовым нюансам и выразительным деталям, гармонично включает в композицию кадра фрагменты живой природы (ветки, стволы деревьев, кусты). За счет этих элементов снимки приобретают воздушность, легкость и живописность. В работах фотохудожника невозможно провести четкой границы между фотографическим и живописным существованием цвета. Фотограф ставит перед собой особую задачу – прочитать зашифрованный урбанистический текст, увидеть и зафиксировать живописные полотна, скрытые в городской суете. Тонкая игра абстракции и геометрии, живописи и графики – особый неповторимый стиль, в котором работает Д. Конрадт.

Описать фотокартины Д. Конрадта невозможно, они не иллюстративны, бессюжетны. В фотографиях Д. Конрадта нет повествования, литературы, истории, художник не вкладывает в образ стены или окна дополнительный смысл, его композиции не наполнены символами, однако их хочется внимательно и долго рассматривать. Снимая безлюдные, статичные городские пейзажи, архитектурные плоскости, фотограф погружает зрителя в странное ирреальное пространство. Здесь отсутствует внешняя динамика, но изображение наполнено движущей внутренней энергией. Мастер поэтизирует вечный покой, умиротворение и спокойствие, отсылая к итальянским художникам – метафизикам начала XX в. «Фотографии – это результат резонанса моего состояния с тем, что я вижу»². Фотохудожник занят поиском другой реальности, точнее он сам создает эту реальность. На снимках Д. Конрадта можно наблюдать, как городские объекты превращаются в абстрактные живописные формы. «Новый художник выражает не иллюзию, а новую реальную действительность»³, – писал К. Малевич о новом искусстве, передавая свои ощущения через беспредметные элементы форм. Цветные плоскости на изображениях Д. Конрадта геометричны и бессюжетны, как супрематические монохромные композиции К. Малевича.

Все эти метаморфозы происходят, прежде всего, за счет освещения. Для фотохудожника главной задачей становится увидеть и поймать свет. Отраженный, заполняющий или прямой солнечный свет преобразует пространство: создает объем, трехмерность или делает изображение более плоским, графичным. Поверхности и плоскости наполняются внутренним свечением, фактура становится почти осязаемой, сила света трансформирует действительность и одновременно создает новую реальность видения.

Фотограф находит интересные ракурсы, остро komponует кадр, фрагментирует объекты. «Взаимное расположение плоскостей, линии рисунка, вертикалей и горизонталей, света и тени как бы возбуждало глаз автора, и он фиксировал эту реальность как целостность, как энергетическую структуру композиции»⁴, – писал А. Лаврентьев о фотокомпозициях А. Родченко. Фотограф методом отбора реальных форм создает новые, необычные фотографические образы. Чтобы выстроить гармоничную композицию, соединить все элементы в кадре, художнику для съемки необходимо найти и сузить угол зрения. Фотохудожник намеренно уходит от архитектурных масс, как и А. Родченко в своих ракурсных снимках выбирает лишь немного – фрагмент формы, часть пространства (окно, стена, карниз, угол здания, обрез неба). Развивая приемы авангардной фотографии начала XX в., Д. Конрадт использует для построения композиции верхние и нижние точки съемки, изображение подчинено геометрии, присутствует разная масштабность элементов, фрагментарность крупного плана, композиционная незавершенность.

Внимательное наблюдение за цветовой палитрой, поиск композиционного решения, цветовых сочетаний и комбинаций, подражание живописи – черты характерные не только для творчества Д. Конрадта. Осмысление авангардных традиций можно обнаружить в творчестве Олега Каплана – мастера беспредметной композиции и предметной съемки.

Олег Каплан начинает работать с цветным изображением с 1997 г. Цвет вошел в творчество О. Каплана очень быстро и без особых усилий, став внутренней необходимостью. Воспитанный в духе классической художественной школы, увлеченный живописью импрессионистов, О. Каплан ранее работал с цветом как художник. Интерес молодого фотографа вызывала красочная палитра

и разнообразие форм окружающих его предметов, поэтому начав фотографировать на цветную пленку, О. Каплан стал искать, прежде всего, гармоничное сочетание цветоформы.

Первый серьезный и глубокий опыт О. Каплан получает при съемке стекла, в 1997 г. выходит первая серия натюрмортов «Стекло». Фотограф использовал простые предметы бутылки, банки, рюмки, стеклянные шарики, палочки, линзы, но в процессе съемки «стеклянные герои» начинали преобразовываться. Художник не выстраивает сложные, громоздкие композиции, даже один предмет в кадре создает цельный, законченный образ. Стекло, как материал сразу заинтересовал мастера своими бликами, отражениями, глубиной пространства. Стеклянные предметы с легкостью принимают игровой характер жанра, становятся пластичными, отражают цветовые пятна, растворяются в воздушной среде, контуры размываются. Яркие, сочные цвета, переходящие в сложный тональный рисунок, простые, легкоузнаваемые формы предметов, несложная композиция, мягкий рисующий свет, цветные блики, размытые контуры, отсутствие жестких проваливающихся теней, правильно найденная точка съемки – все это создает объемную и необыкновенно живописную картину.

Позже появляется серия работ под названием «Предмет». Для творческого самовыражения фотограф находит новые выразительные художественные средства. Использует различные материалы, придумывает разнообразные приемы для того, чтобы найти более глубокое взаимодействие предметов, изменить их форму, трансформировать, преобразить пространство и точно соединить их с ним. Фотохудожник начинает снимать через большое стекло, нанося на него краску и масло, брызги воды. Работы О. Каплана живописны, лиричны и поэтичны, легкие и воздушные. Подражая художникам-импрессионистам конца XIX в., признавших в натюрморте активным началом свет и воздух, О. Каплан виртуозно превращает предмет в носитель световоздушных рефлексов, изящно передает текстуру, лишает предметы четкости форм и контуров. Объекты начинают терять свои объективные свойства, контуры расплываются, объем и масса утрачивают свою материальную осязательность.

Другие работы более графичны, изображение испещрено линиями, штрихами, различной толщины и направленности, они очерчивают контуры предметов, отделяют, выявляют их из глубины фона. За счет ярких цветовых пятен, экспрессивных линий, точно поставленного светового оборудования, мастер задает определенную динамику в кадре. Обычные предметы как бы оживают, предстают перед зрителем в новом образе, приобретают иные качества. Иногда объекты совсем теряют свои геометрические размеры и пропорции, растворяются, превращаются в красочные абстрактные формы. Метаморфозы, происходящие в кадре, как на полотнах В. Кандинского, абсолютно трансформируют предмет, переводя его в беспредметную композицию.

В реальности предметы существуют и живут своею жизнью, выполняют определенные функции, но в своих имиджах О. Каплан создает для них новую действительность, назначает им другие роли, наполняет иным содержанием. Фотограф преподносит миф о предмете, который остается на изображении после его фиксации. «Останавливая» жизнь предметов, фотография находит их существование в другом нереальном пространстве, открывает новый неизведанный мир. Внимательно изучая творчество фотографов и художников-сюрреалистов (Ман Рей, Р. Магритт, С. Дали), О. Каплан создает свою сюрреалистическую серию фотографий. Художник погружает нас в иллюзию, в бессознательную игру форм, среди которых, едва улавливаются очертания знакомых предметов. Сложная, но не перегруженная композиция, яркий колорит, нижняя точка съемки, близость находящихся предметов, игра света и тени, ломаная линия горизонта – все эти приемы работают на создание нового образа.

Сложную цветовую палитру использует О. Каплан для создания своих беспредметных композиций. Художник глубоко чувствует цвет: где-то использует чистые краски, где-то насыщенные цвета мягко перетекают в полутона. Яркие, почти горячие, пятна работают на контрасте с холодными оттенками. Выразительно выглядят формы пятен, их замысловатая конфигурация возбуждает фантазию: иногда уводя зрителя в бескрайние лунные пейзажи, то погружая в мир сказочных существ. Удивительно точно работают детали в пространстве, добавляя необходимые акценты. Фотография как таковая полностью исчезает и остается живопись, абстрактная экспрессионистская живопись, выполненная при помощи фотокамеры.

При съемке О. Каплан большое внимание уделяет освещению. Чтобы максимально выразить объем предмета, фотограф использует один источник постоянного света, а в качестве вспомогательных и дополнительных отражающих материалов: белый картон, блестящую пленку, зеркала и линзы. Сосредоточенная работа со светом, применение новаторских идей, поиск новых световых схем, позволяет мастеру создать в кадре богатый свето-теневой рисунок, поймать отражения и блики. Главная задача фотографического, специального светового прибора, говорит художник,

это не просто осветить объект, а выявить важные сюжетные центры, подчеркнуть их значимость, и наоборот погрузить в тень те элементы и детали, которые не являются главными композиционными акцентами. Лампа становится основным художественным «выразителем» личных ценностей фотографа.

Создавая новые фотосерию О. Каплан продолжает экспериментировать с цветом и формой, использует различные материалы, приемы и техники, виртуозно преобразая предметы и пространство. Фотограф черпает вдохновение в творчестве старых мастеров. Беспредметные композиции О. Каплана яркие и контрастные, эмоциональные и экспрессивные как абстрактные полотна В. Кандинского. Метаморфозы, происходящие с объектами в кадре, погружают зрителя в ирреальную, бессознательную игру предметов и форм, отсылая к творчеству сюрреалистов.

В конце 1990-х гг. в петербургской творческой среде появляются фотографы-экспериментаторы, которые начинают смело снимать на цветную пленку. Цвет становится определяющим в их творчестве. Фотографы заинтересованы не просто передать цветовые реалии, а добиться того, чтобы цветные пятна, поверхности, элементы приобрели новое качество, сформировали новое видение. Фотографы увлечены поиском живописной цветовой палитры. Перед российскими фотохудожниками встают проблемы цветопередачи и поиска индивидуальной манеры фотоизображения. Для осуществления своих творческих замыслов фототографы, обращаясь к богатому изобразительному наследию художников-авангардистов начала XX в., анализируют и переосмысляют идеи и направления прошлого, выявляют личное отношение, приобретая субъективный творческий опыт.

Примечания

¹ Интервью с Д. Конрадтом. URL: <https://rosphoto.com> (дата обращения: 01. 12. 2017).

² Конрадт Д. Интервью. 2016. 23 дек. URL: <http://artoffoto.com> (дата обращения: 01. 12. 2017).

³ Малевич К. Черный квадрат. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2013. С. 62.

⁴ Лаврентьев А. Ракурсы Родченко. М.: Искусство, 1992. С. 73.

Н. А. Смылова

Фрагментарная колоризация как художественный прием

Исследование посвящено фрагментарной колоризации как художественному приему в киноискусстве XX–XXI вв. В работе представлена ретроспектива развития фрагментарной колоризации и проведен анализ особенностей применения этого приема.

Ключевые слова: кинематограф, колоризация, символика цвета, художественная деталь

Natalya A. Smyslova

Fragmented color-coding as artistic technique

The work represents the retrospective development of partial colorization along with the analysis of peculiarities regarding the use of this method in cinema.

Keywords: cinematography, colorization, colour symbolism, artistic detail

Настоящее исследование посвящено фрагментарной колоризации как художественному приему в киноискусстве XX–XXI вв. В данной работе под фрагментарной колоризацией подразумевается один из способов работы с цветом в кино. Он состоит в следующем: методом ручного или цифрового окрашивания изображения раскрашивается один или несколько объектов в кадре, в то время как остальное пространство остается черно-белым. Описанный способ может быть охарактеризован, как один из художественных приемов, который позволяет достичь режиссерской цели благодаря особенностям восприятия зрителем именно визуальной составляющей кино- и телефильма. Этот вариант колоризации можно по праву назвать первым, ведь он появился еще на заре кинематографа, когда пленку раскрашивали вручную¹.

В 1900–1930-е гг. многие режиссеры использовали фрагментарную или частичную колоризацию с целью расстановки акцентов, привлечения внимания к деталям в кинокадре². Примером могут служить: «Любительница румян» (Д. У. Гриффит, 1912, США), «Алая буква» (В. Шестрем, 1926, США). Кроме того, следует вспомнить привлекающее к себе в системе черно-белого фильма алое платье у героини Бетт Дэвис в «Иезавели» (У. Уайлер, 1937, США) – красный здесь не только цвет в монохроме, но и явная отсылка к семантической, символической и психологической «нагрузке» этого цвета³. Другим примером может служить кинофильм «Большое ограбление поезда» (Э. Портер, 1903, США), в котором Портер привлекает внимание зрителя к пиротехническим эффектам, окрашивая взрывы и пушечный выстрел красным цветом. Также стоит упомянуть кинофильм «Алчность» (Э. ф. Штрогейм, 1924, США), в котором тонирование отдельных деталей (монеты, зубные коронки, канарейка, тарелки и сосуды, огромный зуб и так далее), а затем всего пространства кадра в желтый цвет помогает выстроить повествовательную структуру фильма. Кроме того, цвет также приобретает символическое значение, становясь частью драматургии кинофильма, особым выразительным средством.

В XX в. технологии раскрашивания пленки все больше совершенствовались. В конце 1900-х гг. в Великобритании была освоена система цветной съемки «Кинемаколор» Смита-Урбана. Первая в мире система цветного кинематографа, имевшая коммерческий успех и использовавшаяся киностудиями с 1908 по 1914 г. С этого момента на экранах появляются первые цветные фильмы: «Визит к морю» (1908), «Шахматист» (1910), «Торжественный прием в Дели» (1911)⁴. Отпала необходимость подцвечивать пленку вручную, однако раскрашивание отдельных фрагментов в кадре до сих пор используется как художественный прием. Поэтому необходимо рассмотреть ретроспективу развития фрагментарной колоризации.

В качестве примеров были выбраны следующие фильмы «Броненосец „Потемкин“» (С. Эйзенштейн, 1925), «Красное кимоно» (У. Лэнг, 1925 г., США), «Плезантвилль» (Гэри Росс, 1998 г., США), «Список Шиндлера» (С. Спилберг, 1993 г., США), «Горох грехов» (Р. Родригес, Ф. Миллер, К. Тарантино, 2005 г., США). Во-первых, все эти фильмы – резонансные для своего времени. Во-вторых, они демонстрируют изменение и в то же время – неизменность подхода на протяжении столетия развития кинематографа.

Одним из ключевых фильмов при анализе данного вопроса является «Броненосец „Потемкин“» С. Эйзенштейна. Раскрашенный вручную⁵ самим режиссером красный флаг приобретает множество

значений и функций. Во-первых, появление цвета на экране знаменует собой кульминацию повествования, точку наивысшего эмоционального напряжения. Во-вторых, Эйзенштейн показал себя в «Броненосце „Потемкине“» блестящим мастером детали, не уводящей в сторону и не тормозящей действия, а органически включенной в драматургию фильма. Среди таких деталей можно назвать коляску, катящуюся по одесской лестнице, подчеркнута театральную мимику героини с умирающим сыном на руках, безногого инвалида, сапоги ступающих солдат и многое другое. Все эти детали призваны подчеркнуть правдоподобность действия, вызвать эмоциональный отклик. Флаг тоже становится деталью за счет красного цвета. Но это уже не только визуальный акцент, но и символ. Красный флаг является символом революции, которая сама по себе становится сюжетом картины.

В сущности, фрагментарная колоризация сохраняет в дальнейшем эти основные значения, однако способы применения раскрашивания становятся более выразительными.

Одним из примеров фильмов эпохи немого кино, в котором используется фрагментарная колоризация, является «Красное кимоно» У. Лэнга (1925 г., США). Этот фильм рассказывает историю молодой девушки Габриэль Дарли, влюбившейся в красавца Говарда Блейна из Нового Орлеана, обещавшего ей замужество и безбедную жизнь. Девушка тяготила собой мачеху и родного отца, поэтому ушла из дома, рассчитывая на счастливую жизнь с возлюбленным. Однако действительность оказалась не такой, как представляла себе Габриэль. Говард не собирался жениться на ней, а поселил девушку в квартале красных фонарей.

Габриэль осознает все случившееся в сцене с зеркалом. Сначала она смотрит в него и видит себя невестой, но, когда пытается прикоснуться к отражению, оно изменяется и показывает Габриэль в красной накидке, что вызывает у героини ужас. Красная накидка в данном случае становится способом рассказать в рамках цензуры⁶ о случившемся с девушкой. Соотносясь с названием фильма «Красное кимоно», накидка становится отсылкой к образу гейши. Красный цвет также символизирует дальнейшую судьбу Габриэль: в порыве отчаяния она застрелит Говарда из пистолета. Красный становится символом крови, смерти, фатума. Также цвет в данном эпизоде является акцентом, деталью, которая выражает эмоции героини и ключевую перипетию в сюжете фильма.

Таким образом, колоризация используется режиссером как символ, позволяющий обойти цензуру, деталь и драматургический элемент повествования.

Среди современных кинофильмов в пример можно привести «Плезантвилл» Гэри Росса (1998, США). По сюжету главные герои, брат и сестра, попадают в утопичный мир любимого черно-белого сериала. В этом мире никогда не случается пожаров, баскетбольные мячи всегда попадают в корзину, все люди улыбаются, ведь им не свойственны сомнения. Слоган фильма звучит так: «Нет ничего проще, чем черное и белое». Но все меняется с момента появления неидеальных персонажей в этом «приятном» пространстве (Название города «Плезантвилл» образовано от английского слова «pleasant» – «приятный»). Брат и сестра заставляют почувствовать жителей новые эмоции, в результате чего окружающая реальность начинается искажаться, а именно – становится цветной. Это не четкое деление пространства фильма на две части: цветную и черно-белую, и это не один цвет, являющийся ярким символом. Постепенное вплетение цвета в черно-белое изображение показывает, как каждый герой открывается новому образу жизни. Происходит это очень тонко: сестра жует красную вишню, девочка надувает розовую жвачку, машина зажигает красные фары. Цветных объектов и людей становится все больше. Цвет приобретает разнообразную символику, становится элементом повествования, намечает основные конфликты. Один из них – противопоставление цветных людей черно-белым.

Здесь необходимо упомянуть сцену нанесения черно-белого макияжа на лицо женщины, с целью скрыть ее цветную кожу. Это удивительный пример фрагментарной колоризации и операторской работы. Можно даже сказать, что это деколоризация, ведь объект в кадре, женское лицо, превращается из цветного в черно-белое, утрачивает свою способность притягивать внимание. Это попытка мимикрии под то общество, которое все еще считается правильным. Цветными в кадре остаются только зеленые глаза героини, «зеркало души», их невозможно закрасить, вернуть в рамки черно-белой утопии, как невозможно упростить внутренний мир человека до двух крайностей.

Другую трактовку символа предлагает режиссер на примере брата и сестры, они дольше остальных остаются черно-белыми, не нашедшими себя. Брата даже начинает беспокоить вопрос, почему он остается бесцветным так долго. Жители Плезантвилля приобретают цвет благодаря новому для них эмоциональному опыту: влюбленности, творчеству, боли. Отсюда вывод: по мнению режиссера, только эмоции могут сделать человека живым (цветным) и открыть ему самого себя.

С появлением цвета в «Плезантвиле» ранее пустые страницы книг заполняются текстом и иллюстрациями. Люди теперь могут познакомиться с произведениями живописи, что вызывает сильный

резонанс. Один из героев разукрашивает стены города граффити, чем провоцирует всплеск негодования в обществе. Здесь с помощью фрагментарной колоризации режиссер поднимает такие вопросы, как отношение к новаторству, к творчеству и к искусству вообще. Позиция режиссера очевидна, ведь в финале мир «Плезантвила» становится полностью цветным.

Интересно также отметить кинофильм «Пена дней» (М. Гондри, 2013, Франция), который становится противоположностью «Плезантвилю» по способу использования цвета. По сюжету кинофильма главный герой влюблен в девушку, умирающую от болезни. По мере ухудшения ее состояния и упадка сил главного героя пространство фильма начинает постепенно выцветать, в финале становясь монохромным. Вместе с исчезновением красок увядают цветы, замолкает музыка, рушатся стены, сужается мир, и герой остается один на один с невидимым роком, грядущей смертью.

Другим примером фрагментарной колоризации может служить художественный фильм «Список Шиндлера» (С. Спилберг, 1993, США). Спилберг решил использовать черно-белую съемку, чтобы соответствовать документальному видеоматериалу материалу той эпохи⁷. Также для режиссера черно-белое цветовое решение символизировало сам Холокост⁸. Цвет в таком контексте становится для Спилберга символом жизни, а черно-белое, бесцветное – смерти.

Единственным цветным фрагментом в фильме является красное пальто маленькой девочки в сцене крушения краковского гетто. Позже Шиндлер видит ее труп, узнаваемый только по красному пальто, которое она все еще носит. Красный цвет в данной ситуации может символизировать невинную кровь еврейского народа, принесенного в жертву ужасам Холокоста.

Еще один пример фрагментарной колоризации – фильм «Горох грехов» (Р. Родригес, Ф. Миллер, К. Тарантино, 2005, США), экранизация в стиле нуар графического романа Фрэнка Миллера. Ключевая составляющая «Города грехов», моментально собравшая вокруг него армию поклонников и подражателей – уникальная визуальная стилистика.

Следуя эстетике графических романов Миллера⁹, Родригес стремился сделать максимально контрастное, «стальное» изображение, исключая любые оттенки переходного серого цвета насколько это возможно. Столь радикальный подход редко встречается даже во вдохновлявшем авторов американском нуаре 1950-х гг. В качестве примера можно привести заключительную сцену в фильме Джозефа Х. Льюса «Большой ансамбль» (1955). Графическое решение произведений цикла Ф. Миллера – преимущественно черно-белое и резко контрастное, Миллер начинает использовать цвет очень избирательно, обычно применяя лишь один оттенок на все произведение, выделяющий какого-то персонажа или связанную с ним деталь – цвет глаз, волос, одежды и т. п.

В фильме Родригеса также присутствуют цветовые элементы: глаза у некоторых героев, губы, волосы, платья, обувь, постель, автомобили, кровь путем колоризации выделены насыщенными цветами. Цвет подчеркивает индивидуальность героев, выделяет главных действующих лиц из всех остальных, расставляет акценты в пространстве кадра.

Съемки «Города грехов» проходили в цвете, а при обработке изображение переводилось в черно-белое. Колоризация некоторых элементов потребовала особого подхода. Для создания на пост-продакшене эффекта белой крови, при съемках использовалась не традиционная бутафорская кровь, а специальная подсвеченная флуоресцентная жидкость¹⁰. Примечательно, что колоризация в данном случае является раскрашиванием фильма в ахроматическую цветовую гамму, в то время как в классическом варианте она представляет собой преобразование черно-белого изображения – в цветное. Можно сказать, что это особый художественный прием, найденный Родригесом при изучении стилистики графического романа Миллера.

«Город грехов» стал одним из первых фильмов, полностью снятых с использованием хромакея¹¹. Собственно, эта технология вместе с цифровыми камерами и сделала возможным появление картины.

Цвет в фильме создает определенную специфику и атмосферу, расставляет визуальные акценты в кадре, работает как деталь, характеризующая персонажа.

Таким образом, при исследовании фрагментарной колоризации были выделены следующие ее функции: она может исполнять роль визуального акцента / детали, маркировать собой кульминацию или напряженный момент действия, закладывать в изображение символику, выстраивать повествовательную структуру, становясь частью драматургии кинофильма, передавать эмоциональное состояние героев и их личностные характеристики.

Подводя итоги, стоит отметить, что на протяжении времени усложнились технологии и способы использования фрагментарной колоризации. От раскрашенного вручную красного флага до использования хромакея в «Городе грехов» был проделан значительный путь. Данный художественный прием продолжает развиваться и остается актуальным на сегодняшний день для киноискусства.

Примечания

¹ Misek R. Chromatic cinema: a history of screen color. Malden: Willey-Blackwell, 2010. P. 15.

² Садуль Ж. Всеобщая история кино. М.: Искусство, 1958. Т. 2. 523 с.

³ Забозлаева Т. Б. Символика цвета. СПб.: Borey-print, 1996. 115 с.

⁴ Misek R. Op. cit.

⁵ Рогова А., Майорова Ю. «Броненосец Потемкин» справил 90-летний юбилей // Известия. 2016. 5 июня. URL: <http://izvestia.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁶ Gregory D. Black: Hollywood censored: morality codes, Catholics, and the movies. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1996. P. 35.

⁷ McBride J. Steven Spielberg: a biography. New York: Simon & Schuster, 1997. P. 432.

⁸ Schickel R. Steven Spielberg: a retrospective. New York: Sterling, 2012. P. 161–162.

⁹ Миллер Ф. Город Грехов: графический роман. URL: <http://fantlab.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

¹⁰ Приемы: колоризация // Tvkinoradio: проф. портал для работников телевидения, кино и радиовещания. URL: <http://tvkinoradio.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

¹¹ Там же. Хромакей сильно повлиял на формат рабочего процесса: все съемки проходили в павильоне, помещение было обтянуто зеленой тканью или выкрашено зеленой краской, декораций как таковых не было. На пост-продакшене хромакей заменялся цифровым изображением. Фильм снимался на цифровую камеру Sony CineAlta HDC-F950, что, по словам Родригеса, также было принципиально важно – пленка просто не позволила бы сделать необходимые спецэффекты. Как утверждает Родригес, использование хромакея позволило многократно ускорить работу – не нужно было перестраивать декорации, перемещать оборудование, переставлять свет и т. д.

А. И. Новикова

Крупный план в кино и театре

Рассматривается интеграция мультимедийных технологий в пространство театра на примере использования приема крупного плана в спектаклях Российского государственного академического Большого драматического театра имени Г. А. Товстоногова (Санкт-Петербург). Проводится анализ смыслового значения приема крупного плана в кинематографе и в театре. В статье присутствует попытка рассмотреть проблему восприятия мультимедиа-технологий в театре и позиции наблюдателя.

Ключевые слова: кино, театр, мультимедиа, крупный план, зритель

Anastasia I. Novikova

Close-up picture in cinema and theatre

In the article integration of multimedia technologies into space of the theater is considered based on the example of using close-up picture technique in performances of Russian State Academic Drama Theatre named after G. A. Tovstonogov (Saint-Petersburg). The semantic meaning of receiving close-up picture in cinema and theater is analyzed. In the article there is an attempt to consider a problem of perception and the observer's position about multimedia technologies in theatre.

Keywords: cinema, theatre, multimedia, close-up picture, viewer

Крупный план был известен кинематографу еще во времена Томаса Эдисона – весьма популярными были отдельные законченные фильмы с крупным изображением лица. Как элемент повествовательной цепочки крупный план лица утвердился с развитием построения причинно-следственных отношений, которые вбирали в себя психологию героев. В данном качестве одним из первых этот прием использовал английский режиссер Джордж Альберт Смит. В его картинах крупный план выделял причину или следствие – к примеру, в фильме 1901 г. «Маленький доктор» дети лечат котенка; крупно дана мордочка котенка, лижущего лекарство¹.

В 1910-е гг., когда крупный план только входит в употребление, критики оказывали ему сопротивление. Дело в том, что режиссеры достаточно часто применяли крупный план, используя его в сценах даже малой значимости. Зритель после долгого контакта с крупным планом начинал чувствовать себя некомфортно, ощущая нарушение границ личного пространства. Однако в 1920-е к этому приему уже привыкают, но спектр его смысловых возможностей по-прежнему связывают с отклонениями от нормы повседневного общения. Крупным планом выделялись либо слишком хорошие лица, либо прямо противоположные, поскольку в те годы начинает формироваться тенденция к созданию психологических типажей и основным средством для этого становится выделение лиц в моменты острого конфликта или интимного общения.

Сегодня крупным планом в кино показывают как лицо или часть тела, так и предметы и процессы. Если говорить про крупный план человека, то существует градация, переходящая от полукрупного плана (лицо и плечи) до суперкрупного (часть лица – глаз, нос, т. д.)². Выбор плана соотносится внутренне со шкалой расстояний, принятой в обществе между людьми. Здесь режиссер волен выбрать самостоятельно, какую функцию несет в себе крупный план – выделить самого героя и подчеркнуть его значимость и превосходство над другими персонажами (или даже зрителем), акцентировать внимание зрителя на его эмоциональных переживаниях, или же задать изображением состояния героя основное настроение сцены. Стоит упомянуть и достаточно популярный прием крупного плана отрицательных персонажей в фильмах ужасов – здесь нужно говорить о крупном плане как способе создания эффекта неожиданности.

Теоретик и критик кино, Бела Балаш, в своей книге «Дух фильма» называет крупный план отличительной чертой кино, сравнивая данный жанр искусства с театром³. Однако уже в 10-е гг. XX в. кино приходит в театр, а в работах 1920-х гг. встречается и сам крупный план. Одним из первых, кто применяет данный прием в спектакле, является В. Э. Мейерхольд, выпустивший с учениками режиссерской мастерской 2 малоизвестные работы – «Окно в деревню» (1927) и «Выстрел» (1929)⁴. Киновставки из «Окна в деревню» сохранились лишь частично в виде отдельных кадров, но анализу можно подвергнуть киновставки к «Выстрелу», которые сохранились в удовлетворительном

состоянии. В данном спектакле действие актеров на сцене чередовалось использованием кинофрагментов, содержание которых было продиктовано пьесой. Крупный план здесь используется, прежде всего, для персонификации главных героев и объединения действия на экране и сцене, сохранения единой линии сюжета – герои произведения, которых играли актеры, появлялись крупным планом на экране. Стоит отметить одну из самых динамичных киноставок – монолог старого подпольщика-революционера о гибели сына и событиях Гражданской войны на Украине. Крупные планы лиц рассказчика и слушателей красноречиво свидетельствуют о том огромном напряжении, которое должны были вызвать отдельные сцены спектакля.

Дальнейшее развитие крупного плана в театре приходится на работы чешского сценографа Йозефа Свободы. На Всемирной выставке в Брюсселе в 1958 г. в одном из павильонов демонстрировалось музыкально-театральное представление «Латерна Магика»⁵. Главной его особенностью был полиэкранный – система различных по форме экранов, размещенных в пространстве, на которых проецировалось несколько черно-белых или цветных диапозитивов или кинолент. Изображения демонстрировались синхронно, а в результате получался комплекс различных действий, происходящих на экране. Очень живыми представлялись взору зрителя образы весенней Праги: на экране появлялись крупные планы лиц людей, улиц, садов, произведений живописи и скульптуры, снятые с разных точек в различных ракурсах и положениях, в замедленном движении. За ними следили внимательные глаза девушек и юношей с других экранов, которые то увеличивались до суперкрупного плана, то отдалялись, создавая впечатление движения людей. В конечном итоге, за счет комбинаций крупных планов создавалось живое объемное изображение – как бы составной портрет Праги и ее жителей.

Приемы «Латерны Магики» встречаются и в других работах Й. Свободы. Одной из первых считается спектакль «После свадьбы», поставленный в 1960 г. на сцене Национального театра в Праге. В одной из сцен герои – Тоня и Игорь, – находятся как бы у парапета набережной, спроецированного на экране, достаточно близко находящегося к рампе сцены. Герои ведут диалог, смотря в зал, лица сосредоточены. Далее на экране возникают лица уже спящих героев, в то время как сами актеры стояли в разных углах сцены и произносили то, что их тревожило, о чем они думали. Данная работа примечательна тем, что крупный план разрывает действие самого спектакля, вводя новые смыслы в основной сюжет: одновременно зритель видит конфликт физического состояния успокоения (сон) и нервного напряжения, выраженного в диалоге.

Однако у театра есть собственные, присущие этому виду искусства, возможности условного «крупного плана». По своей сути он существовал еще до появления кино – таким термином можно назвать выход актера к самому краю авансцены. Но осуществить кинематографический крупный план в спектакле театральными выразительными средствами невозможно. С усовершенствованием проекционных технологий к данному приему сегодня режиссеры обращаются достаточно часто. Надо заметить, что в театре такой кинематографический крупный план дает больший эффект, чем в кино, где он уже привычен и уже не производит должного впечатления. Театральный зритель тоже привыкает к крупному плану, поэтому режиссеры стараются находить все новые методы использования данного приема.

Обратим внимание на работы Российского государственного академического Большого драматического театра им. Г. А. Товстоногова (г. Санкт-Петербург): спектакль «Что делать» (режиссер А. Могучий, художник-постановщик А. Шишкин, видеохудожник К. Щепановский) и спектакль «Zholdak Dreams: похитители чувств» (режиссер А. Жолдак, сценография А. Жолдак, Д. Жолдак, видеооператор С. Тимошенко). Сам спектакль «Что делать» неизбежно принадлежит территории театра идей, открытой публицистики. Заставляя зрителя думать об общественно-политических темах и утопических идеях в театральном зале, режиссер выстраивает диалоги «актер – зритель», «актер – экран», «экран – зритель». Особенным моментом является появление крупного плана Красоты в снах Веры Павловны – на экране лицо эффектной, коротко стриженной женщины, говорящей в рупор командным голосом. Все изображение показывает господство метафорического образа над мыслями и чувствами героини: суровые эмоции лица, четкая дикция, прямой сильный взгляд, глаза почти не моргают. Персонаж с экрана как бы пытается, вбить свою идеологию, возможно, подчеркивая ее важность произнесением речи в горн. Верная голосу Красоты, Вера Павловна отказывается от замужества по расчету и покидает отчий дом. Однако только ли с ней говорит Красота? Наверняка, лицо с экрана пытается подкинуть себе и зрителя, говоря с ним о тоталитарном царстве прекрасного будущего, а речь, произносимая в горн, – призыв к действию.

В спектакле «Zholdak Dreams: похитители чувств» применение крупного плана достигает своеобразного апогея: он сопровождает нас на протяжении всего действия: в прологе к нам с экрана

обращается сам режиссер, Андрий Жолдак, по ходу сюжета мы видим все эмоциональные переживания героев путем съемки в режиме онлайн, а в финале крупные планы лиц героев заключают в себе попытку привлечь в свой мир зрителя, организовать своеобразный хэппенинг – в эпилоге исполняется песня в стиле «поп-рок», отчего создается атмосфера живого концерта, где зритель не может не поддерживать артистов, крупный план только помогает создать ощущение. Сам прием укрупнения лиц довольно многозначен: это и вторая линия сюжета – отображение эмоциональных переживаний героев, и попытка предоставить зрителю полную картину происходящего, и эффект неожиданности – чего стоят крупные планы похитителей чувств, обращенные в зал. Стоит обратить внимание и на сам прием киносъемки в онлайн режиме: гиперреалистичные виды еще больше погружают зрителя в происходящее на сцене, заставляя полностью верить разворачивающейся истории. Возможно, такое обилие технических приемов обусловлено попыткой режиссера трансформировать архаический театр в современное искусство, но, возможно, Жолдак, таким образом, вопрос: а не вытеснит ли окончательно человека в театре техника? Впрочем, еще в прологе автор сам заявляет, что спектакль – это всего лишь сновидения, навеянные произведением К. Гольдони. Следовательно, крупные планы можно воспринимать и как способ показать зрителю этот сон, доказать ему, что все происходящее – это его личные фантазии.

Зачем же в итоге театр пытается укрупнить уже то, что и так предстает перед зрителем на первом плане – персонажей и их взаимодействие? Очевидно, что театральные режиссеры в полной мере заимствуют и интерпретируют задачи крупного плана в кинематографе. Но нельзя не учитывать тот факт, что крупный план сам по себе имеет особый смысловой оттенок. Применяя его в театральных постановках, можно потерять общую картину действия. Где сам театр – на планшете сцены или экране? На этот вопрос еще предстоит ответить.

Примечания

¹ Комаров С. В. Великий немой: из истории зарубежного киноискусства, 1895–1930 гг.: учеб. пособие. М.: ВГИК, 1994. 304 с.

² Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном. Таллин: Александра, 1994. 216 с.

³ Балаш Б. Дух фильма / пер. с нем. Н. Ф. Фридланд, ред., предисл. Н. А. Лебедева. М.: Худож. лит., 1935. 138 с.

⁴ Золотухин В. Кино в театре: от «Фоли-Бержер» до Всеволода Мейерхольда. 2013. URL: [http:// colta. ru](http://colta.ru) (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁵ Березкин В. И. Театр Йозефа Свободы: коллектив. биогр. М.: Изобразит. искусство, 1973. 197 с.

Н. О. Петрова

Интерпретация образа дьявола в современных спектаклях

Персонаж-демон в театре рассмотрен как культурный архетип. Анализируется образ дьявола в современных петербургских и московских спектаклях, строящейся на основе визуальных средств выразительности. В статье выделены основные тенденции развития сценического облика демона, обозначены некоторые особенности образа демона как персонажа в современном театре.

Ключевые слова: образ, демон, дьявол, спектакль

Natalia O. Petrova

Interpretation of devil's image in modern performances

The demon character in the theater is considered as a cultural archetype. The devil's image, that is based on visual means of expressiveness, is analyzed in contemporary Saint-Petersburg and Moscow performances. The main tendencies in the development of the stage appearance of the demon are highlighted in the article. It outlines the main trends in the development of the demon's stage appearance and highlights some features of the devil's image in the Russian modern theater.

Keywords: image, demon, devil, performance

Обращаясь к феномену демона как театрального персонажа, необходимо раскрыть культурное и религиозное содержание понятия «демон». С точки зрения культуры, демон (сатана, дьявол) – архетип, мифологема, собирательное название всех сверхъестественных существ, несущих как негативный, так и положительный смысл. В христианстве демон – сверхъестественное существо, обладающее разрушающей силой, ниспровергающее существующие духовные и материальные ценности и, как правило, увлекающее человека ко злу; это конкретное воплощение отрицательного начала бытия¹. В театре, с присущей ему иллюзорностью и одновременно достоверностью происходящего действия, сверхъестественное существо обретает на сцене черты реальной фигуры. Кроме того, искусство театра, актерского перевоплощения близка к дьявольской мимикрии, двойничеству. И каждая эпоха представляла на суд публики своего демона. В современном театральном искусстве архетипический образ властителя тьмы не теряет своей актуальности.

Для анализа образа дьявола были взяты спектакли, преимущественно, петербургской сцены, в которых образ имеет тенденцию к персонификации, а доминирующим способом его воплощения являются визуальные средства выразительности. Учитывая литературную основу, жанр спектакля, обратимся к анализу образа демона как персонажа в сценографии современных российских спектаклей.

Истоки формирования внешнего облика сатаны можно увидеть еще в дотеатральных формах, где, как правило, духам подземного царства были присущи животные характеристики. В обрядовых синкретичных действиях в качестве проводников в мир потусторонних духов служили ритуальные костюмы и маски, например, в виде черепов животных или в виде разрисованных конструкций, изображавших фантастических существ². В элевсинских мистериях, Дионисиях сатиры, демоны плодородия, бог лесов и полей Пан были козлоноги, бородаты и рогаты, со звериными шкурами³.

В средневековье фигура черта становится одним из главных героев мираклей и, в особенности, мистерий⁴. Несмотря на то, что количество «нечистых» разрастается до целых царств со своей иерархией, можно попытаться выделить общие черты, находящие воплощение и в современном театре.

Представители инферно, как правило, выглядели комично, однако в позднем средневековье в чертах Люцифера проглядывают и трагические мотивы одиночества, тоски по небу⁵. Еще одна из характерных черт сценического персонажа демонов – «многоликая» звероподобность. Черти не были равнодушны к одежам: на сцене им были присущи страсть к переодеваниям, ряжению, разнообразию масок⁶. Так как животный мир в раннем средневековье был прерогативой зла, то дьявол перевоплощался в облики фантастических зверей, имевших «сатанинское происхождение»: все эти аспиды, василиски, драконы, грифоны⁷. Отсюда в облике демонов рога, клыки, волосатость,

хвостатость⁸. Хвост – одна из главных и, пожалуй, самых выразительных деталей в их сценическом костюме. «Короткие, длинные, „языковатые“, тонкие, „солидные“, с кисточкой» хвосты давали актерам возможность импровизировать, а публике – «удовольствие наблюдать за чертовщиной»⁹. Восторг у зрителя вызывали и чрезмерно динамичные движения бесят, их резвость и неуклюжесть, в отличие от статичных ангелов в «явлениях», шествиях или сопровождении Христа¹⁰. Таким образом, божественный покой противопоставлялся адской суете, макабрическому пляскам. Не менее важным является аспект, связанный с игровой функцией предметного мира мистериальных дьяблериях, позволяющий удостовериться вещи (вилы, сковородки, с которыми импровизировали черти) как артефакты ада¹¹. Театральность, стихия игры, ловкого трюка становится неразрывно связанной с демоническим началом¹².

Так балаганность и праздность персонажа комедии дель арте, Арлекина, его взъерошенные волосы, яркий костюм отождествлялись с дьявольщиной¹³. Маска с горбатым носом, устрашающими надбровными дугами Пульчинеллы, его услужливый, изворотливый характер роднят этого персонажа со средневековым чертом.

Характерным демоническим атрибутом на современной сцене является получившая распространение во время чумы маска дотторе (спектакль «Галилей», режиссер Е. Ханжарова, «Цехъ-театр», 2016 г.; спектакль «Легенда о Фаусте», режиссер С. Романюк, «Наш театр», 2015). Являясь выразительной деталью сценического костюма, она позволяет играть со смыслами, отсылая к смерти, к эстетике средневековья и к карнавалу, поскольку чумная маска была одним из аксессуаров карнавального костюма. Гротескные формы масок «дзанны», костюмно-масочный образ персонажей шутов, мимов, гистрионов (колокольчики, ослиные уши, колпак в виде петушиного гребня), являясь, своего рода, связующим звеном эволюции демонического мотива от слуг и властителей подземелья к фигурам карнавального типа, активно используется современными режиссерами в образной системе спектакля при интерпретации демонических образов (спектакль «Последний клоун на Земле», режиссер А. Адасинский, «Дерево», Эрарта-сцена, 2017 г.; спектакль «Фауст в кубе. 2360 слов», режиссер Яна Тумина, постановка театра Ахе, 2012)¹⁴.

Тема демонизма наиболее многогранно проявилась в романтизме. Фигура дьявола очеловечивается, лишается inferнальности, становится интеллектуальной, что особенно заметно в развитии фаустовской темы – от народной легенды к К. Мерло и И. Гете. В оперном театре Мефистофель трактовался и как гротескно-пародийный образ, и как надменный злобный искуситель, и как альтер-эго Фауста, а характерными особенностями его сценического облика стали: сочетание черного и красного в стилизованном рыцарском костюме, плащ с колпаком, восходящий к одеждам палача, перья.

Образ демона получает особенную популярность в искусстве модерна. В театре первой половины XX в. взлетом демонической тематики можно считать немецкий экспрессионизм, в частности трактованный Густавом Грюндгенсом образ Мефистофеля был созвучен духу времени, а его грим стал иконическим: белое лицо, узкие черные резко вздернутые брови. На отечественной сцене образ Мефистофеля появляется лишь в конце 1970-х (спектакль «Мастер и Маргарита», режиссер Ю. Любимов, Театр на Таганке, 1977), а на рубеже веков становится одним из ведущих. Современные режиссеры в зависимости от драматической основы, социокультурного контекста и собственных идеалов дают образу дьявола различные трактовки.

В спектакле «Демон. Вид сверху» (режиссер Д. Крымов, театр «Школа драматического искусства», 2012) заглавный персонаж низвергнут до застывшего сценического элемента, но возведен в масштаб декорации. Дух зла визуализируется как черная рваная ткань, которая плашмя падает на сцену с театрального навеса, а затем, расправив побитые крылья, вновь взмывает наверх. Полотнище – фон, который формирует сценическое пространство, определяет сомнамбулическую атмосферу спектакля, и герой разворачивающихся картин-действий. Немаловажное значение в построении образа демона имеет пространство как инструмент воздействия. Трехуровневое деление зала представляет собой условную модель мироздания, в которой падший ангел возведен к небесам, а игра с трехмерностью и плоскостностью позволяет добиться особой динамичности, кинестетичности в восприятии снов или воспоминаний Демона.

В «Последнем клоуне на Земле» (режиссер А. Адасинский, театр «Дерево» – Эрарта-сцена, 2017) Бог и Сатана в исполнении Адасинского трактуются комически. На видеоинсталляции изображение князя тьмы в красном колпаке, с густо нарисованными черными бровями, бутофорскими рогами, мафиозными усиками теснилось в отведенной ему плоскости экрана, создавая контраст реально действующему Адасинскому-клоуну и ставя перед ним задачу согласовывать действия, подчиняя его себе.

Гротескное решение, десакрализирующее образ дьявола, соответствует общей эстетике буффонного представления. Демон раскрывается через резкую, «раздраженную» пластику клоуна, который забавляет и устрашает публику, а также через действенные объекты: актер предлагал запретный плод, превращавшийся, вследствие игровой манипуляции, в нос клоуна, а небрежно раскрашенные красной краской оторванные ноги пластмассового пупса становились рогами клоуна-демона, который, как и полагается шуту, веселил публику, делая ее соучастником своей забавы. Он насильно провоцировал зрителей, заставляя их выполнять различные «номера», расставлял на сцене и в зале, будто переустроивая театральный «миропорядок». Разрозненные, несвязанные между собой движения зрителей, контролируемые Клоуном, походили на жутковатый шабаш.

В спектакле присутствуют ассоциативно связанные с дьявольщиной предметы (гиперболизированные, деформированные клоунские аксессуары, игрушечный Змей-искуситель, разбросанные бутафорские маски в виде черепов животных, конструкция в виде крыльев дракона, объемные отражающие свет фигуры из фольги, будто метеориты), образы (холодный блеск ночи, огненная лава). При создании образа демона используются и цитаты из истории искусства: проекция с изображением суховатой фигуры Адасинского в характерной позе отсылает к скульптуре Антокольского «Мефистофель» и воспринимается как собирательный образ князя тьмы).

Демон в интерпретации Адасинского близок к площадному средневековому черту, нашедшему воплощение в фигуре «короля мира наизнанку»¹⁵.

Эдаким паяцем предстает перед зрителем и персонаж Черта в спектакле «Иван и Черть» по роману «Братья Карамазовы» (режиссер А. Горбатый, Театр «Мастерская», 2015). Он темноволос, по контрасту с Иваном, одет в костюм выцветших цветов (серый, светло-желтый), сливается с общим сценическим пространством, из которого выделяется узкая черная лента на шляпе-канотье. Черт изворотлив, активно жестикулирует, поблескивая перстнем на мизинце. Этот мелкий блеск воспринимается как инородный в общей гармонии светотени сценографического пространства. Контрольный свет от зажженной свечи, с которой, как с человеческой душой, играл Черт, ассоциировался с религиозными мотивами в живописи XVII в. Стоит выделить свет и как один из смыслообразующих эффектов в спектакле. Свет и тени от фигур актеров модулируют дистанцию между персонажами, которые то расходятся, то оказываются объединены в одном световом луче. Мотив двойничества подкреплен сценографическим решением: разделенный надвое стол, кровать, картина.

Репрезентация сверхъестественной фигуры черта, которая по сюжету вынуждена доказывать герою свое правдоподобие, моделируется уже самой театральной ситуацией. В условиях театра фантомный персонаж, «призрак жизни» обретает плоть за счет игры тени и света, как мощного средства художественной выразительности.

Если в данном примере свет – прерогатива черта, то в спектакле «Книга Иова» (режиссер Р. Кудашов, БТК, 2014) тьме отведена роль. Сценографические решения направлены на то, чтобы противопоставить божественное и дьявольское. Сама затемненность зала воспринимается как мрак, сквозь который пробивается технический свет от проектора, как метафора света божественного. Три светлых фигуры актрис, олицетворяющие Бога, даны в противовес трем черным (олицетворяют Сатану и управляют куклами) в одеждах, напоминающих военную форму. Актеры импульсивно двигаются, но белые загримированные лица подчеркивают окаменелость и угловатость черт, что роднит их с этими деревянными куклами-идолами. В другом эпизоде черные фигуры надевают кожаные маски, наподобие чумных, так, что зрительно напоминают воронов и, будто стервятники, клюют истерзанную душу Иова. В спектакле, основанном на библейском тексте, образ демона занимает одну из центральных позиций, который решается как обобщенная искушающая человека и клеветущая сила тьмы.

Подобная трактовка сатаны как собирательного образа силы зла и представление этой силы несколькими фигурами актеров присутствует в спектакле «Легенда о Фаусте» (режиссер С. Романюк, «Наш театр», 2015). Однако форма и содержание образа в данном спектакле иные: эпизоды-видения построены на средневековом сюжете о чернокнижнике и поэзии французского сюрреализма. Сила зла дается в женском облике: антропоморфное существо извивается, подобно змею искусителю. В спектакле меписто перевоплощается в трех спутниц Фауста, которые обретают демоническую сущность (сворачивают, пируют, неистовствуют). Немаловажную роль играет общая геометризированность сценографического решения: преобладают четкие линии и формы, металлические конструкции, как острое пограничное состояние реального и потустороннего. Образы строятся с опорой и на оптические эффекты (легкая дымка, театр теней). Дьявол не персонифицируется, а решается как тотальная безличная сила, противопоставленная Фаусту, и дан как мощный сюрреалистический образ.

В спектакле «Галилей» (режиссер Е. Ханжарова, «Цехъ-театр», 2016), тема безграничного стремления к познанию созвучна «Легенде о Фаусте», и сила тьмы так же противопоставлена лирическому герою, как вершащая его судьбу и устанавливающая естественный ход событий. Однако в «Галилее» подчеркивается фантазмагоричность, театральность как одна из основных характеристик природы демонического. Актеры-музыканты в черных плащах и белых выразительных масках дотторе исполняют цирковые номера, в спектакле используются элементы пантомимы.

Итак, «демоническое» по-прежнему не теряет своей актуальности как предмет интерпретации режиссеров и художников в силу своей архетипичности и устоявшейся связи с миром театра, искусством перевоплощения. Образ демона в рассмотренных спектаклях оказывается обобщен, шире персонажа. Чаще демоническое трактуется как безликая сила зла. В таких спектаклях образ демона рассеян в театральной ткани и складывается путем сложного переплетения ассоциативных рядов.

Образ сатаны получает как религиозное толкование, так и десакрализуется. Для визуального построения образа используются классические средства выразительности: костюм, строящейся на цветовых контрастах белого, черного, красного; гротескные маски, отсылающие к ритуальным, маскам итальянской комедии, чумным маскам; предметный мир, не скрывающий своей условности; контраст света и тени, оптические эффекты, ломаная пластика актера. Образ дьявола строится на основе архетипических элементов облика персонажа-черта, заложенных в искусстве средневековых мистерий. Театральное пространство нередко играет роль мифологической модели мироздания в создании образа князя тьмы.

Примечания

¹ Щитова-Романчук Л. А. Демонизм. Зверь Апокалипсиса: литературные мифы, версии, реалии. М.: Мэйлер, 2012. С. 3.

² Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: в 2 т. М.: Едиториал УРСС, 1997. Т. 1: От истоков до середины XX в. С. 26–27.

³ Худеков С. Н. Иллюстрированная история танца. М.: Эксмо, 2009. С. 88; Березкин В. И. Указ. соч. С. 40.

⁴ Пави П. Словарь театра. М.: ГИТИС, 2003. С. 188; Королькова Е. В. Сценические принципы средневековых религиозных мистерий и их отражение в композиции ксилографической книги XV столетия «biblia pauperum» // Изобразительное искусство и театр / под ред. А. В. Камчатовой. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2006. С. 19–29.

⁵ Климова И. В. Образ черта в немецкой мистерии позднего средневековья // Религия и искусство: сб. науч. тр. М.: ГИТИС, 1998. С. 132.

⁶ Там же. С. 122.

⁷ Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М., 1992. С. 310.

⁸ Березкин В. И. Указ. соч. С. 70.

⁹ Климова И. В. Указ. соч. С. 124.

¹⁰ Там же. С. 121.

¹¹ Березкин В. И. Указ. соч. С. 75.

¹² Евреинов Н. Н. Демон театральности: сборник. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 415–418.

¹³ Березкин В. И. Указ. соч. С. 70–71.

¹⁴ Колязин В. От мистерии к карнавалу. М.: Наука, 2002. 204 с.; Березкин В. И. Указ. соч. С. 71.

¹⁵ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.

К. Е. Шведова

Атрибуция шведского народного костюма

Особенности атрибуции шведского народного костюма показаны на примере предметов из коллекции музея антропологии и этнографии Российской академии наук имени Петра Великого. Внимание акцентируется на понятии «музейный предмет», рассматривается современная методология анализа памятника искусства, представлены особенности актуальных методов в практике атрибуции народного костюма. В статье приводится атрибуция предметов из коллекции музея антропологии и этнографии Российской академии наук имени Петра Великого на основании использования формально-стилистического и иконографического методов.

Ключевые слова: музейный предмет, шведский народный костюм, атрибуция

Kira E. Shvedova

Attributes of Swedish national costume

The article is dedicated to particularities of attributes of Swedish national costume on an example of items in the collection of Museum of Anthropology and Ethnography of Russian Academy of Sciences. In the article the attention is emphasized on the term «museum item», presented particularities of actual methods in practice of attributes of national costume. Also it evaluates modern methodology of analysis of artworks. Also the article recapitulates the attributes of items from the collection of Museum of Anthropology and Ethnography of Russian Academy of Sciences based on the use of formal-styled and iconographic methods.

Keywords: museum item, Swedish national costume, attributes

Одним из важных вопросов в современном искусствознании является проблематика атрибуции предметов искусства, объектов культурного наследия. Атрибуция затрагивает такие важные вопросы, связанные с определением особенностей артефакта, как подлинность, авторство, описание предмета. Эти критерии в первую очередь служат основанием для внедрения новых фактов и объектов в научный обиход с последующим изучением в контексте развития всеобщей истории искусств. Сегодня вопросы атрибутирования наиболее продуктивно решаются в системе музейных исследовательских практик, где одним из основных направлений в деятельности музеев является изучение предметов и коллекций.

Основой любой музейной коллекции является музейный предмет. Термин «музейный предмет» ввел Н. М. Дружинин еще в начале 30-х гг. XX в. Однако, понятие «изучение музейных предметов» и его теоретическое обоснование появилось в отечественном музееведении в 60-е гг. Музейный предмет как источник особого вида познания и как основной элемент системы музейной коммуникации представлен в исследованиях зарубежных и российских ученых И. Бенеша, К. Шрайнера А. М. Разгона, В. Ю. Дукельского.

Одной из главных задач изучения музейного предмета является получение информации, заключенной в самом объекте. «При этом необходимо учитывать, что окончательная изученность предмета, после которой уже нечего добавить, не только нереальна, но и невозможна»¹. Изучение музейных предметов состоит из трех этапов: атрибуции, классификации и систематизации, интерпретации.

Атрибуция выявляет присущие данному предмету признаки – физические свойства, функциональное назначение, историю происхождения. Она определяет материал и способ изготовления предмета, цвет, форму, размер, устройство, стилистические особенности, авторство, время и место создания. Атрибуция устанавливает «свойства, позволяющие судить о назначении предмета, его происхождении и истории бытования»², социальную и этническую принадлежность. Расшифровывает надписи, клейма, марки и другие нанесенные на предмет знаки. В ходе атрибуции определяется степень сохранности предмета и описываются имеющиеся на нем повреждения. Также устанавливается подлинность предмета. Для определения музейного предмета проводится его сравнение с другими аналогичными предметами. Результаты атрибуции, основанные на визуальном анализе и подкрепленные фундаментальной методологией, являются материалом для дальнейших разработок.

Принцип атрибуционного метода впервые был изложен в работах Д. Морелли и заключался в изучении второстепенных деталей произведения искусства для выявления индивидуальной манеры мастера. Его последователь Б. Бернсон делит источники определения произведения на три вида: документы, традиции и сам объект. Б. Виппер считал атрибуцию не только «пробным камнем» научно-исследовательской работы в музее, но и ее «самым зрелым плодом, ее увенчанием»³. Он выделил три основных случая атрибуции. Первый – молниеносный, это интуитивный принцип, лежащий в основе метода М. Фридлендера. Второй – случайная атрибуция. Третий, основной, состоит в том, что исследователь постепенно, с помощью ряда приемов, приближается к определению автора.

Такие этапы, как классификация и систематизация изучения музейных предметов, необходимы для установления взаимосвязи между ними. Классификация заключается в распределении музейных предметов на группы и на основе принятых музеем параметров осуществляется их систематизация. Интерпретация (истолкование) – завершающий этап изучения музейных предметов. «В его основе лежит синтез результатов атрибуции и систематизации, при этом устанавливаются подлинность, достоверность, репрезентативность предмета, объем содержащейся в нем информации, его аттрактивные, экспрессивные и коммуникативные качества, принадлежность к типовым или уникальным предметам и, наконец – музейная ценность»⁴.

Атрибуция является важнейшим этапом в изучении музейного предмета. Особенности методов атрибуции народной одежды или ее элементов являются описание покроя, материалов, техники изготовления. При невозможности точно определить материал или технику даются общие сведения – металл, ткань и т. д. Большое внимание уделяется описанию повреждений, дается их перечень. Фиксируется вся информация, которая в дальнейшем поможет не только в атрибуции музейного предмета, но и при составлении экскурсий, проведении экспозиций и выставок. Большую роль в атрибуции также играют фундаментальные труды по истории и теории народной художественной культуры, народного костюма, методология проектирования одежды.

Атрибуция народной одежды осуществляется по следующему плану:

1. Наименование предмета;
2. Назначение;
3. Форма и цвет;
4. Покрой;
5. Художественные особенности, отделка, стиль;
6. Расшифровка клейм, надписей, штампов фабрик и организаций, личных меток;
7. Связь с историческим лицом, событием;
8. Место производства – страна, город;
9. Материал;
10. Техника изготовления;
11. Дата;
12. Технология способа производства;
13. Размеры;
14. Сохранность.

При анализе народной одежды важным является визуальный аспект исследования объектов, так как в народном костюме основную роль играет его зрительное восприятие. Для этого используются методы, выработанные в системе искусствоведческого знания: формально-стилистический и иконографический. Использование формально-стилистического метода позволяет проанализировать объемно-пространственную форму костюма, его силуэт. Иконографический метод применяется для анализа пропорций, уравновешенности композиционного построения, гармонии и соразмерности всех элементов народной одежды. Большое значение в создании народного костюма имеют фактура ткани и материалов, особенности декора. Важным критерием анализа деталей одежды является непосредственно крой. По мнению В. Богданова «одежда является ценным источником для изучения этнической истории народа»⁵. На сегодняшний день мы имеем различные методы изучения народного костюма. Историко-сравнительный метод основан на выявлении схожих и отличных элементов в сравниваемых объектах, что позволяет определить истоки и причины общности тех или иных форм народной одежды. Сравнение как метод позволяет установить общие и локальные особенности развития народных художественных ремесел. Системный метод предполагает комплексный подход к изучению объекта. Предметы одежды рассматриваются по различным признакам: национальному, половозрастному, сословному, территориальному, функциональному с учетом вида материала и техники обработки.

В фондах музея антропологии и этнографии Российской академии наук имени Петра Великого (далее МАЭ РАН) хранятся предметы, относящиеся к традиционной культуре островных шведов. «Коллекция была приобретена у председателя Экскурсионного бюро Рижского Педагогического общества А. А. Фомина в 1908 г. за 50 рублей. Список коллекционных предметов составила госпожа Ловова. В мае 1911 г. Б. Петри проверил коллекцию и коллекционную опись (МАЭ. Опись Колл. № 1290)»⁵.

Коллекция из фондов Европы МАЭ РАН содержит предметы с острова Рухну (эст. Rühnu, швед. Rönö, латыш. Roņi, рус. Руно). Население острова в XI – XIX вв. составляли островные (береговые) шведы – крестьяне и рыбаки. В августе 1944 г. коренные жители покинули остров. Балтийские (эстонские, прибрежные, островные) шведы являются потомками германских переселенцев из Скандинавии, которые в X–XVIII вв. контролировали прибрежные территории Эстонии.

В данной работе приведена атрибуция предметов из коллекции МАЭ РАН, предположительно относящихся к шведской одежде XIX вв.: юбка женская (№ 1290–26), платье девочки (№ 1290–28), мужской головной убор (№ 1290–58) и рубашка женская (№ 1290–29).

Юбка женская (№ 1290–26) сшита из четырех полотнищ домотканого материала. Длина юбки – 89 см. В готовом виде передняя часть состоит из одного полотнища шириной 72 см и задняя часть состоит из трех полотнищ, каждое шириной 72 см. Передняя часть сверху имеет синие и белые чередующиеся полосы высотой 24,5 см, нижняя часть (60 см) синего цвета. Задняя часть, плиссированная, из синего материала. Сверху юбка сильно присборена. Сборку закрывает кант белого цвета, шириной 1,5 см. С левой стороны юбки – разрез 21 см, с одной стороны которого крепится металлический крючок, с другой – петля из ниток. С правой стороны, под кантом, незашитое отверстие длиной 15 см. Объем по поясу – 72 см. Подол юбки с изнанки подшит белой тканью шириной от 5 см до 7 см. Юбка сшита вручную. На юбке видны потертости, местами ткань разрушена полностью. Сохранность предмета удовлетворительная. Подобные юбки можно увидеть в провинции Холсинганд⁷, где их шили из темно-синей полушерстяной-полульняной ткани. Сверху юбка была аккуратно собрана и прострочена по кругу в 10 сантиметрах от пояса. Застежка на юбке – металлические петля и крючок. Шведы еще в период средневековья оказали влияние на одежду жителей островов и западного побережья Эстонии. Островные женщины переняли от них заглаживание юбок (и рукавов) в складки (плиссировку). Складки прессовали с помощью вынутых из печи горячих хлебов.

Платье девочки (№ 1290–28) выполнено из домотканого материала, предположительно полушерстяного. Ткань из красных, желтых и черных полос. Длина платья – 61 см, длина от линии талии до подола – 45 см, окружность в талии – 60 см. По линии талии платье сильно насборено. Спереди сверху платье имеет треугольную вставку, сужающуюся к талии. На шейном вырезе – окантовка из бело-красно-желто-зеленого материала, предположительно хлопчатобумажной ткани. Сзади от шейного выреза платье имеет разрез длиной 31 см, с правой части которого пришиты металлические крючки, с левой части – петли в виде металлических скоб. Рукав заужен к запястью и состоит из двух частей – в верхней части полосы идут поперек, в нижней – вдоль. На конце рукава – манжет из красной ткани с рисунком: белые, синие, зеленые цветы. Длина рукава – 21 см. Объем манжета – 22 см. Подол платья с изнанки подшит белой тканью. Объем платья по подолу – 148 см. Платье сшито вручную. На платье есть потертости, местами ткань разрушена полностью. Сохранность предмета удовлетворительная. Подобные детские платья можно было увидеть в провинциях Даларна⁸ и Сконе⁹.

Головные уборы шведов в XIX–XX вв. варьировались от вязаной однотонной шапочки до кепки, типа картуза (провинции Даларна¹⁰, Блекинге¹¹, Смоланд¹²). В коллекции МАЭ РАН хранится мужской головной убор (№ 1290–58), типа картуз. Ткань черная. Объем по внутреннему краю – 53 см. Форма донышка – овальная – 21 × 20 см. Высота тульи – 4 см. Околыш – высотой 2,5 см. По околышу идет лента коричневого цвета. Подбородочный ремешок черного цвета шириной 1 см, длиной – 27,5 см, крепится двумя черными пуговицами диаметром 5 мм. Козырек черный, с блеском, в длину – 5 см. Подкладка желтая, обратная стороны околыша – коричневая. На обратной стороне козырька можно прочесть «...d English P». Ткань на головном уборе потерта, имеются небольшие заломы на подбородочном ремешке. Сохранность предмета удовлетворительная.

Еще одним объектом атрибуции стала женская рубашка. Традиционно у шведских народов этот элемент костюма представлял собой: «Старинную женскую рубаху с длинными рукавами (sarken, dansark, lintyg) шили из белого льняного холста. Она состояла из двух частей: верхней (overdelssark) и нижней (nerdelssark), сшитой из более грубой материи, чем верхняя. Поверх рубахи надевали льняную блузу (overdel), обычно вышитую на груди и по вороту, и корсаж (snorliv) из сукна»¹³. В коллекции МАЭ РАН хранится верхняя часть женской рубашки (№ 1290–29). Рубашка сшита из домотканого

материала белого цвета полотняного переплетения. Ткань на рукавах тонкая и плотная, на передней и задней части рубашки более грубая, на ластовицах – грубая и рыхлая. Длина передней части от ворота до низа – 44 см. Длина задней части от ворота до низа – 46 см. Боковые швы рубашки выполнены с изнанки. Окружность по вороту – 58 см. Вырез по вороту собран, отделан кантом (пришит «через край») из такого же материала шириной 1 см. Длина рукава от ворота до края – 59 см. Между воротом и рукавом пришиты «плечики» шириной 5 см и длиной 16 см. На левом «плечике» тамбурным швом вышит знак, похожий на «рыбку», размерами 3 см в длину, 1 см в высоту. Рукава у «плечиков» туго собраны. Внизу рукав туго собран и имеет разрез от манжета вверх высотой 7 см. Манжет высотой 1,5 см и окружностью – 20 см. По краям разреза вдоль манжета сделаны две прорези (предположительно для завязки), длиной 2 см, обработанные бельевым швом. В каждый рукав сзади вшит «подклинок». Окружность рукава в месте соединения с рубашкой – 58 см, длина – 42,5 см. Рубашка имеет две ластовицы размером 9 × 9 см. Окружность по подолу – 136 см. Рубашка сшита вручную. На рубашке есть небольшие дырочки. Сохранность предмета хорошая.

Народная одежда является своеобразным текстом, состоящим из знаков и символов. Она отражает социально-экономическое положение носящего, показывает статусность человека. По одежде можно определить регион проживания его обладателя. Элементы народного костюма выступают в качестве символов, образующих единое целое. Одежда способна «подкорректировать текст»: приуменьшить, скрыть несовершенство или подчеркнуть достоинство фигуры.

Национальная одежда жителей Швеции и жителей острова Рухну имеет явное сходство по внешним признакам: материал для костюмов, конструктивные особенности, технология изготовления, цвет. Принимая во внимание схожие природно-климатические условия, можно предположить, что коренные народы, приспосабливаясь к местному климату, двигались в одном направлении в развитии одежды. Такое сходство также является результатом процессов смешения различных форм культуры. Экономические связи с соседними регионами оказывали влияние на схожесть в национальной традиционной одежде.

Атрибуция предметов из данной коллекции позволит более широко использовать их и в деятельности музея, и для научных целей.

Примечания

¹ Андреевская М. И. Изобразительный источник как музейный предмет: некоторые аспекты изучения // Изучение музейных коллекций: сб. науч. тр. / НИИ культуры. М., 1974. Вып. 21. С. 119.

² Юренева Т. Ю. Музееведение. М.: Акад. проект, 2003. С. 68.

³ Виппер Б. Р. К проблеме атрибуции // Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1970. С. 542.

⁴ URL: <http://madrace.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁵ Богданов В. В. Из истории женского южновеликорусского костюма // Этнографическое обозрение. М., 1914. № 1/2. С. 131.

⁶ Сутягина Л. Э. Huvudbonad – традиционный шведский головной убор: по материалам коллекций МАЭ РАН // Радловский сборник: науч. исслед. и музейн. проекты МАЭ РАН в 2016 г. / отв. ред. Ю. К. Чистов. СПб.: МАЭ РАН, 2017. С. 393.

⁷ Nylen A.-M. Swedish peasant costumes. Stockholm: Nordiska Museet, 1949. P. 81.

⁸ Ibid. P. 77.

⁹ Ibid. P. 31.

¹⁰ Ibid. P. 71.

¹¹ Ibid. P. 35.

¹² Ibid. P. 45.

¹³ Токарев С. А., Козлов В. И., Ганцкая О. А. Народы зарубежной Европы. М.: Наука, 1965. Т. 1. С. 111.

П. И. Шагайко

Эволюция образа чудо-женщины

Показана эволюция визуального образа одного из классических персонажей американских комиксов. Прослежено устойчивое влияние модных тенденций XX столетия на изображение внешнего облика и характера героини.

Ключевые слова: американский комикс, мода XX в., супергерой, костюм, феминизм

Polina I. Shagaiko

Evolution of wonder woman image

The evolution of the visual image of one of the classic characters of American comics is shown. A sustainable impact fashion trends of the twentieth century the image of the external appearance and character of the heroine is traced.

Keywords: American comics, fashion of 20th century, superhero, costume, feminism

Американские комиксы о супергероях обрели большую популярность во многом благодаря их доступности не только в плане распространения, но и понимания. Авторы изданий стремились создать своих персонажей такими, чтобы читатели могли обнаружить в них черты, сближающие реальный и выдуманный миры. Проще всего осуществить это было с помощью внешнего облика героев комиксов, который зависел не только от рода деятельности, характера персонажа и традиций комиксной графики, но и от моды определенной эпохи.

Первое появление Чудо-Женщины состоялось в «All Star Comics #8»¹ в 1941 г. Ее создателю, Уильяму Марстону², пришла идея нового супергероя, который сможет «одержать триумф не кулаками и огневой мощью, а любовью». Так и появилась на свет принцесса амазонок Диана из Темискиры, самая знаменитая супергероиня американских комиксов. За более чем 75-летнюю историю своего существования Чудо-Женщина претерпела множество изменений в своем внешнем виде, отзываясь на модные тенденции определенного временного промежутка и сюжетные повороты в повествовании, но всегда оставалась символом феминистического движения и образцом для подражания благодаря своим действиям, направленным на защиту мира, любви, справедливости и равенства.

По сюжету комиксов Чудо-женщина родилась на Райском острове в Царстве амазонок – женщин, убитых мужчинами и воскрешенных богами. Первоначальная история рождения Дианы является переосмыслением древнегреческого мифа о Галатее: царица Ипполита лепит свою дочь из глины, а олимпийские боги вдыхают в нее жизнь и одаряют сверхъестественными способностями. Накануне Второй мировой войны на остров упал сбитый самолет американского летчика Стива Тревора, первого мужчины, появившегося на земле амазонок. Тогда Ипполита решает устроить соревнование среди своего народа, которое выигрывает Диана и получает право сопроводить Стива на его родину, а также лучшее боевое одеяние амазонок, ставшее классическим костюмом Чудо-Женщины. Он состоял из юбки-шорт, доходящих до колен, синего цвета с белыми звездами, красного топа-корсета с золотым орлом на груди, красных сапог, а также незаменимых атрибутов – лассо, диадемы и браслетов, являющихся оружием и средством защиты героини. Боевое облачение, напомилавшее спортивную одежду 1930-х гг., черные волосы, завитые в тугие кудри и уложенные в модную прическу начала 1940-х гг. – в таком образе предстала перед читателями новая супергероиня. Нужно заметить, что костюм персонажа, как и в случае с Капитаном Америкой, также появившемся в 1941 г.³, должен был напоминать читателю флаг (сочетание белых звезд на синем фоне с красным цветом) и герб (орел с повернутой влево головой) Соединенных Штатов и пробуждать чувство патриотизма во время Второй мировой войны. Этому же способствовал и ее образ храброй воительницы, наравне с мужчинами сражавшейся с неприятелем и призывающий женщин к подобным действиям.

К 1950-ым гг. в связи с окончанием Второй мировой войны в поведении и внешнем облике Дианы происходят изменения. В мирное время общество перестает нуждаться в храбрых и воинственных женщинах, поэтому меняется и роль героини. Чудо-Женщина присоединяется к Обществу Справедливости Америки, объединению супергероев, в качестве секретаря команды, наиболее

типичной женской профессии 50-х гг. Соответственно меняется и внешний образ Дианы. Художники изображают Чудо-Женщину в духе New Look, ведущего направления того времени, представленного Кристианом Диором еще в 1947 г.⁴ Теперь авторы не делают упор на физической силе героини, а, наоборот, придают ей более женственные черты: фигура становится похожа на песочные часы, что подчеркивают ставшие короткими и облегчающими шорты, прическа пышнее и романтичнее, черты лица мягче, а макияж ярче. Сапоги сменили легкие красные сандалии, ко всему прочему возвращающие читателя к греческому происхождению Дианы.

В 1960-е гг. Чудо-Женщина лишается своих сверхъестественных сил, оставляет привычный костюм супергероини и начинает носить современную одежду того времени. Теперь читатель узнает ее как Диану Принс, владелицу собственного бутика, однако, не прекратившую спасать мир. В гардеробе героини появляются мини-платья А-силуэта ярких цветов, брючные костюмы и одежда в этническом стиле, популярные в 60-е. Антивоенные настроения, связанные с Американо-Вьетнамской войной, заставили авторов отказаться от костюма цветов национального флага и супергероических полномочий, направленных на сражения во славу Америки⁵. Зато Чудо-Женщина приобрела навыки восточных единоборств, а комиксы с ее участием – многочисленных положительных героев из Азии в противовес к существовавшим ранее, в основном, отрицательным персонажам.

1975 г. стал знаковым для истории Чудо-Женщины. Именно в этом г. выходит телевизионный сериал, посвященный Диане, роль которой сыграла американская актриса Линда Картер. Она впервые воплотила образ героини на экране. Картер получила костюм, приближенный к классическому: красный топ-корсет с золотым орлом на груди, синие шорты с белыми звездами, красные сапоги, золотые лассо, диадема и браслеты. В связи с образом на телеэкране меняется облик героини и в комиксах, приобретая легкий налет сексуальности. В 70-е гг. в моду входят экстремально короткие шорты из эластичных материалов⁶. Соответствуя моде десятилетия, шорты укорачиваются и плотно облегают бедра; возвращаются высокие сапоги, волосы из тугих кудрей укладываются в модную объемную женственную прическу.

В 80-е гг. меняется один из главных символов Чудо-Женщины – золотой орел на груди. Теперь он стал более схематичным, и в нем можно различить изображение двух заглавных букв «W», ставшим логотипом супергероини наподобие буквы «S», символа Супермена. В конце десятилетия меняется и образ принцессы амазонок⁷. Вошедшие в моду в 1980-х гг. культуры фитнеса, спортивных танцев и бодибилдинга не могли не отразиться на внешнем облике героини. Художники стали изображать ее в более воинственном виде. Меняется стройная женственная фигура, у Чудо-Женщины появляются крепкие мышцы, придающие ей маскулинность и окончательно ставящие ее в один ряд с супергероями-мужчинами. Увеличивается размер защитных браслетов, напоминающих теперь элемент доспеха – наручи. В соответствии с современной модой 80-х и царящей в ней агрессивной сексуальностью меняется прическа (объем волос значительно увеличивается, и появляется пышный начес) и костюм супергероини (топ больше не прикрывает спину Дианы, оставляя оголенной большую часть ее тела, а шорты стали больше похожи на купальник с высокими вырезами на бедрах).

В 1995 г. Диана складывает с себя полномочия Чудо-Женщины, и этот титул переходит к другой супергероине – Артемиде. Сама принцесса амазонок появляется в новом более мрачном костюме, состоящем из черных шорт с завышенной талией, короткого черного топа и короткой синей куртки, но сохранившем браслеты, изображения звезд на шортах и логотип в виде двойной «W»⁸. Этот костюм был выполнен в модной эстетике гранжа и был призван отобразить агрессию и внутренние переживания героини, ее протест и обиду по отношению к ее матери, Ипполите. Однако, этот образ Дианы не понравился читателям, и в том же году супергероиня возвращается к привычному внешнему облику. К началу же 2000-х гг. логотип снова изменяется, возвращая схематическое изображение орла вдобавок к силуэту двойной «W».

В 2011 г. в связи с перезапуском вселенной DC Comics меняется история происхождения Чудо-Женщины, теперь она является дочерью царицы амазонок Ипполиты и олимпийского бога Зевса⁹. В связи с этим Диана представляется читателям более могущественным и серьезным персонажем и получает новый современный костюм, лишенный ярких цветов, в котором синий цвет шорт сменяется черным, уменьшается количество звезд, золотые элементы становятся серебристыми, а топ-корсет приобретает фактуру сшитого из отдельных лоскутов материи темно-красного цвета.

В 2015 г. канадский художник комиксов Дэвид Финч представляет читателю новый образ Дианы¹⁰, более серьезный и воинственный, чем предыдущие. В истории Чудо-Женщины также происходят изменения: из принцессы амазонок она становится царицей, соответственно повышается ее статус и степень ответственности. Диана становится более сдержанной и решительной. Тело героини полностью закрыто облегчающей одеждой традиционных для нее цветов: синего,

красного, белого и золотого. На плечах появляются элементы, имитирующие доспехи. За счет выдвигающихся шипов защитные браслеты превращаются в оружие.

В 2016 г. в фильме «Бэтмен против Супермена: На заре справедливости» (режиссер З. Снайдер) состоялся дебют супергероини на большом экране, воплощенный израильской актрисой Галь Гадот. В кинокартине, помимо супергероического образа воительницы, также раскрывается повседневный облик Дианы, представляющий статную, загадочную и рассудительную леди. Новый костюм принцессы амазонок из фильма, позже перенесенный и в комиксы, приближен к древнегреческим доспехам и выполнен в гораздо более приглушенных тонах, он состоит из юбки из лоскутов темной кожи, стеганого кожаного топа-корсета темно-бордового цвета, высоких сапог с металлическими элементами, напоминающие поножи, а также традиционных браслетов и диадемы. В июне 2017 г. в кинопрокат вышел первый сольный фильм, посвященный Чудо-Женщине («Чудо-Женщина», режиссер П. Дженкинс, 2017), в котором рассказано о происхождении Дианы и становлении ее как супергероини.

На протяжении 75 лет авторы комиксов о Чудо-Женщине неоднократно изменяли сюжет, стиль повествования, а также внешний облик героини. Он складывался исходя из представлений о стандартах красоты женского тела, как это было в 1950-е и 1980-е гг., следовал модной эстетике 1970-х и 1990-х гг. и отзывался на общественное настроение в 1960-х гг. Изменения формы костюма редко затрагивали те элементы, по которым читателям и удавалось узнать, что перед ними Чудо-Женщина: ее браслеты, диадему, лассо, основные цвета и символ. Но еще реже изменения касались ее характера и принципов действий, поэтому спустя десятилетия Диана дошла до современного читателя такой, какой была задумана: сильной духом и физически, но способной на любовь и сострадание к каждому.

Примечания

¹ Fox G., Marston W. M. All-Star Comics // All-American Publications. 1941. № 8.

² Уильям Моултон Марстон – американский психолог, теоретик феминизма, изобретатель полиграфа, автор и художник комиксов.

³ Simon J., Kirby J. Captain America Comics // Marvel Comics. 1941. № 1.

⁴ Нерсесов Я. Н. Мода. М.: Олма-Пресс Гранд, 2002. С. 167.

⁵ Дмитриева Д. Г. Век супергероев: истоки, история, идеология американского комикса. М.: Изотека, 2015. С. 250.

⁶ Зелинг Ш. Мода: век модельеров, 1900–1999. Кельн: Konemann, 2000. С. 416.

⁷ Potter G., Perez G. Wonder Woman // DC Comics. 1987. № 1.

⁸ Messner-Loeb W., Deodato M. Wonder Woman // DC Comics. 1995. № 93.

⁹ Azzarello B., Chiang C. Wonder Woman // DC Comics. 2011. № 1.

¹⁰ Finch M., Finch D. Wonder Woman // DC Comics. 2015. № 41.

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

УДК 027.5:028.5

И. А. Павличенко

Проектная деятельность муниципальных библиотек как инструмент формирования научной грамотности подростков

Рассматриваются проблемы формирования научной грамотности подростков на базе муниципальных библиотек. Охарактеризованы основные проблемы, связанные с формированием научной грамотности данной возрастной группы: политические, социальные, образовательные. Проектная деятельность рассматривается в качестве ключевого инструмента формирования научной грамотности подростков на базе муниципальных библиотек.

Ключевые слова: проект, научная грамотность, муниципальная библиотека, научно-популярная литература, подростки

Irina A. Pavlichenko

Project activity as instrument for teenagers scientific literacy building in municipal libraries

The article deals with the issues of scientific literacy building in teenagers on the base of municipal libraries. The main problems in promoting scientific literacy in mentioned above social group are characterized. Among them as the most important are emphasized the following: political, social, educational. The project activity is regarded to be the main instrument for building scientific literacy in teenagers.

Keywords: project, scientific literacy, municipal libraries, scientific and popular literature, teenagers

Формирование научной грамотности населения как научная и прикладная проблема актуализируется и становится одной из приоритетных для организаций сферы культуры и образования, что во многом связано с возрастанием масштабов вхождения науки в жизнь современного общества. Темы докладов на международных, межрегиональных и региональных конференциях убедительно демонстрируют возрастающий интерес к вопросу научной грамотности со стороны педагогов, библиотечных специалистов, социологов, культурологов и др.

Большое внимание формированию научной грамотности уделяет ЮНЕСКО. В «Декларации о науке и использовании научных знаний» указывается, что «равноправный доступ к науке является не только социальным и этическим требованием человеческого развития, но также и важнейшим условием всестороннего раскрытия потенциала научных сообществ во всем мире и обеспечения того, чтобы научный прогресс использовался для удовлетворения нужд человечества»¹.

Термин «научная грамотность» ввел в оборот П. Д. Хард, профессор Стэнфордского университета, который отмечал в нем единство следующих компонентов: понимание сущности науки и знание ее базовых концепций; осознание необходимости этических регулятивов в науке; взаимодействие науки, технологии и общества². Определения, предлагаемые специалистами в последующие годы, могут быть условно подразделены на три большие группы: а) определения, в которых отстает необходимость овладения и усвоения научных знаний; б) определения, в которых приоритетное положение занимает умение использовать научные знания для достижения личных, профессиональных и общественных задач; в) определения, интегрирующие содержание вышеназванных позиций и имеющие сегодня наибольшее число сторонников.

К основным причинам возрастающего внимания к данной проблеме можно отнести следующие:

- мировоззренческие – научная грамотность является важным инструментом познания мира; она способствует формированию мировоззрения человека, системы его представлений об окружающей среде;
- политические – научная грамотность населения создает основу для развития политической системы государства;
- социальные – научная грамотность способствует социализации человека, укрепляет его идентификационный статус; влияет на выбор поведенческих стратегий;
- образовательные – связаны с повышением роли интеллектуального капитала как основы развития системы социального воспроизводства.

Формирование и повышение уровня научной грамотности населения наталкивается на целый ряд проблем:

- многомерность феномена науки;
- трудности в отделении научных знаний от паранаучных и псевдонаучных;
- генез научного знания (научные и вненаучные источники его формирования);
- усложнение взаимоотношений субъекта и объекта в научном знании;
- дифференциация и интеграция научного знания и др.

В этой связи формирование научной грамотности населения является социальным вызовом, ответ на который может быть дан только совместными усилиями основных институций общества.

Представляется, что базовыми организациями, несущими ответственность за повышение научной грамотности населения, являются национальные академии, система образования (на уровнях общего, среднего профессионального, высшего и дополнительного образования), библиотечно-информационные учреждения, музеи, книгоиздательские и книгораспространительские организации и др. Особая и в высшей степени важная роль отводится каналам СМИ: телевидению, радио, печати, кинематографу, Интернету и др.

Ключевое значение процесс формирования научной грамотности имеет для образования и воспитания молодого поколения, он устремлен на решение ряда важных задач. Прежде всего, речь идет о необходимости повышения качества образования и воспитания поколения, способного к инновационной деятельности, представители которого в обозримом будущем продолжат исследовательские направления ведущих институтов страны. Значимой составляющей является поддержка одаренных детей, склонных к естественным, инженерно-техническим и технологическим наукам. Одновременно следует отметить задачу адаптации молодого поколения к комфортному восприятию результатов научно-технического и технологического прогресса в современном и сложном мире, характеризующемся высокой динамикой и многофакторностью развития³.

В повышении научной грамотности детей и подростков существенная роль отводится библиотечно-информационным учреждениям, в частности муниципальным библиотекам, реализующим информационную, образовательную и просветительскую функции. Известно, что муниципальные библиотеки обладают устойчивыми традициями разработки и реализации образовательных и просветительских проектов по развитию интереса к разным отраслям науки, ориентированных на читателей данной возрастной группы.

Проектная деятельность относится к ведущему направлению работы муниципальных библиотек, так как способствует наиболее эффективному решению системы сложных социальных и профессиональных задач, открывает, в том числе и новые перспективы в популяризации научных достижений. Рационально структурированная система проектного управления позволяет сосредоточить ресурсы библиотеки на значимых для выбранной категории читателей направлениях.

Проект по формированию научной грамотности детей и подростков, также как и проекты другой тематики, характеризуются следующими чертами: направленность на достижение конкретных целей, определенных результатов; неповторимость, уникальность; сопряженность с изменениями; координированное выполнение множества взаимосвязанных действий; ограниченная протяженность во времени; результативность и эффективность проекта, социальная значимость⁴.

По нашему мнению, проект по формированию и повышению уровня научной грамотности детей и подростков должен включать ряд последовательных мероприятий, сконцентрированных на решении ключевых проблем, и соответственно, должен актуализировать ряд важнейших направлений в работе муниципальных библиотек.

Прежде всего, это повышение качества комплектования фонда научно-популярной литературой. Следует отметить, что для современного книжного рынка характерна недостаточность литературы научно-популярного характера для детей и подростков⁵. В спектре жанрового разнообразия преобладают издания справочного характера, которыми сложно заинтересовать ребенка. В этой связи необходимо комплектовать фонд такими изданиями, которые соответствуют следующим критериям: объективность, корректность, художественная приемлемость изложенной информации, хорошее полиграфическое исполнение.

Фонд научно-популярной литературы является основой для проведения в библиотеке событий и мероприятий по формированию научной грамотности детей и подростков. Предпочтительными форматами могут стать интерактивные видеолекции, онлайн курсы ученых-популяризаторов научного знания, конференции, семинары, круглые столы с участием представителей науки, конкурсы, олимпиады, квесты, развивающие творческую компетентность молодого поколения. Важно уделить внимание разработке специальных программ исследовательского характера, приобщающих

к биологии, географии, астрономии и др. наукам, неизменно вызывающим большой интерес со стороны данной возрастной группы. Методика проведения мероприятий должна учитывать возрастные, психологические и личностные особенности детей и подростков, использовать арсенал библиотечных, педагогических и социально-культурных технологий.

Информационной составляющей реализации проекта может стать создание базы данных, которая будет включать в себя учебно-методические материалы, библиографические списки литературы рекомендательного характера по различным предметным областям для учащихся, родителей и учителей образовательных организаций. Перспективным является создание виртуального форума с обратной связью, на котором станет возможным общение на научные темы детей и подростков с представителями научного мира (преподаватели вузов, научные работники исследовательских институтов и др.).

Разработка и реализация проектов по формированию научной грамотности детей и подростков требует организации партнерского взаимодействия, объединения усилий различных учреждений для достижения общей цели. Среди них следует назвать организации сферы образования (общеобразовательные школы, колледжи, институты университетов), культуры (библиотеки, музеи, дворцы творчества юных, студии интеллектуального развития детей и подростков и др.), а также бизнес – структуры (предприятия, компании, корпорации).

Осуществляя поиск и выбор партнеров следует учитывать наличие образовательного или просветительского направления в деятельности организации; открытость и доступность партнера, его авторитет в образовательном, научном и социокультурном пространстве города; прошедшие проверку временем традиции разработки и реализации образовательных проектов и программ для детей и подростков; ресурсное обеспечение (материально-техническая, технологическая, информационная база и др.); наличие организационной структуры (лица), ответственной за координацию деятельности с образовательными и социокультурными организациями; общенаучные и специальные знания специалистов, их опыт в популяризации для данной возрастной группы, наличие опыта участия в виртуальных и традиционных просветительских и образовательных проектах, организуемых школами, музеями, библиотеками и др.⁶

Успех реализации в муниципальных библиотеках проектов по повышению научной грамотности детей и подростков во многом зависит от уровня общепрофессиональных и профессиональных компетенций библиотечных работников, что предполагает проведение серии семинаров и круглых столов. Они должны быть содержательно направлены на более глубокое ознакомление с междисциплинарной проблемой научной грамотности и определением роли муниципальных библиотек в ее решении. Не менее важным является повышение уровня знаний сотрудников библиотек в области библиотечного и социокультурного проектирования. Партнерами в данном направлении могут выступить: центр ДПО СПбГИК, учебный центр РНБ, РГПУ им. А. И. Герцена, Академия постдипломного педагогического образования, Институт культурных программ и др.

Таким образом, проектная деятельность библиотек по формированию научной грамотности способствует решению социальной задачи по активизации инновационного мышления молодого поколения.

Примечания

¹ ЮНЕСКО. Декларация о науке и использовании научных знаний 1999. URL: <http://unesco.org> (дата обращения: 01. 12. 2017).

² Hurd P. D. Transforming middle school science education / foreword by J. J. Gallagher. New York: Teachers College Press, 2000. 99 p.

³ Варганова Г. В. Чтение как ценность культуры повседневности // Книга в информационном обществе: материалы XIII междунар. науч. конф. по проблемам книговедения: в 4 ч. М.: Наука, 2014. Ч. 1. С. 248–249.

⁴ Суслова И. М., Злотникова З. И. Проектная деятельность библиотек: науч.-практ. пособие. М.: Фаир-Пресс, 2005. 176 с.

⁵ Варганова Г. В., Плавко И. А. Популяризация науки в общедоступных библиотеках // Труды ГПНТБ СО РАН. 2015. № 8. С. 288–293.

⁶ Варганова Г. В., Плавко И. А. Научная грамотность населения: социальный вызов и институциональные решения // Историческая и социально-образовательная мысль. 2016. Т. 8, № 1-1. С. 128–133. URL: <http://hist-edu.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

О. А. Солопова

Методика анализа системы внутренней коммуникации в вузах

Характеризуются основные этапы анализа внутренних коммуникаций в организации, дается их краткая характеристика. Описывается роль анализа внутренней коммуникации в целях выявления и преодоления коммуникационных барьеров.

Ключевые слова: внутренние коммуникации, анализ внутренних коммуникаций, коммуникационные барьеры, анкетирование, наблюдение

Oksana A. Solopova

Methods of analysis of internal communication system in universities

Abstract: in the article the author investigates the steps of the analysis of internal communication system in the organization, gives a brief description of these steps. The author describes the role of the analysis of internal communication system with the aim to identify and overcome communication barriers.

Keywords: internal communication, internal communications analysis, communication barriers, questioning, observation

В современной деловой среде организации всеми доступными средствами стремятся грамотно выстроить коммуникацию с представителями внешней среды. Особое внимание уделяется взаимодействию с клиентами, партнерами и конкурентами. Однако ни одна внешняя коммуникативная политика не может быть эффективной при отсутствии слаженности во внутренней коммуникации самой организации. Именно поэтому необходимо грамотно выстроить деловую коммуникацию между представителями своей организации, прежде чем нацеливаться на взаимодействие со сторонними учреждениями.

Продуктивное коммуникационное взаимодействие внутри организации необходимо не только коммерческим структурам, деятельность которых направлена на получение финансовой прибыли. Коммуникационные процессы важны и для некоммерческих учреждений, особенно для образовательных организаций. Высшие учебные заведения занимаются подготовкой кадров для конкретной сферы деятельности. От того, насколько плодотворна будет коммуникация между студентами и преподавательским составом, зависит эффективность усвоения учебного материала и приобретение знаний и навыков, необходимых для будущей профессиональной деятельности. Коммуникативная культура специалиста зарождается в стенах вуза. От правильного подхода к коммуникации в высшей школе зависит не только то, насколько качественно будет реализовываться процесс обучения, но и какой коммуникативный опыт приобретет студент и как он будет в дальнейшем вести себя при деловой коммуникации во время исполнения своих трудовых обязанностей.

Для выявления коммуникационных барьеров в системе внутренних коммуникаций в учреждении и для оценки эффективности информационного сопровождения, следует проводить анализ всей коммуникационной системы. Рекомендуется провести ряд мероприятий, которые помогут выявить недостатки коммуникационной системы.

Этап 1. Анкетирование студентов и преподавателей вуза для получения обратной связи. Анкетирование – это заочный опрос, при котором всем респондентам в идентичной форме предлагается система вопросов с возможными вариантами (или без них) ответов¹. Удобнее всего проводить электронное анкетирование, так как электронные формы передачи обратной связи облегчат исследователю сбор, обработку и хранение полученных данных. При опросе небольшого коллектива, например, до 10–15 человек возможно проведение личных бесед на предмет выявления недостатков коммуникационной системы. Однако рекомендуется проводить анонимное анкетирование, так как не все респонденты в силу определенных психологических характеристик способны преодолеть такой коммуникационный барьер как страх перед вышестоящим лицом, поскольку результаты их опросов будут передаваться руководителям учреждения, некоторые студенты и преподаватели могут утаить свои основные претензии к существующей коммуникационной системе. Анонимное анкетирование даст респонденту возможность высказать свое мнение, не боясь негативной реакции со стороны администрации вуза.

При составлении анкеты следует продумать каждый вопрос. Не нужно перегружать анкету. Главное – спрашивать строго по существу то, что поможет в выявлении коммуникационных барьеров. Начать анкетирование следует с одного-двух вводных вопросов, например, «Ваш курс и профиль подготовки» (для студентов) или «Ваша должность» (для представителя преподавательского состава). Далее следует

задавать конкретные вопросы о коммуникационной системе. Для того чтобы выявить ее недостатки можно спросить респондентов о том, удовлетворены ли они нынешней системой коммуникации, хотели бы они что-то изменить в ней, какие недостатки видят в коммуникационной системе и т. д. Рекомендуется составлять вопросы с вариантами ответа, но предоставлять возможность респонденту самому вписать свой ответ, если предложенные варианты ему не подходят, чтобы опрашиваемые не были ограничены в высказывании своего мнения. Пример составления анкеты:

Здравствуйте, уважаемые респонденты!

Заполните, пожалуйста, данную анкету. Цель исследования состоит в изучении информационных потребностей и выявлении коммуникационных барьеров (указать название учреждения). Ваше мнение крайне важно для исследования.

1. В вузе Вы: А. Бакалавр _____ курса. Б. Магистр _____ курса. В. Аспирант _____ курса. Г. Преподаватель. Д. Другое _____.

2. Возникали ли у Вас коммуникационные барьеры в вузе? А. Да, со студентами. Б. Да, с преподавателями. В. Да, с администрацией вуза. Г. Да, со всеми вышеперечисленными. Д. Никогда. Е. Другое _____.

3. Какого рода барьеры с коммуникацией в вузе у Вас возникли? А. Предоставляется неточная информация. Б. Важная информация утаивается. В. Информация поступает с опозданием. Г. Грубость и некорректное поведение при коммуникационном процессе. Д. Другое _____.

4. Какие Вы видите пути преодоления коммуникационных барьеров в вузе? Ответ: _____.

5. Готовы ли Вы помочь в реализации предложенного вами пути преодоления коммуникационных барьеров в вузе? Ответ: _____.

Спасибо за сотрудничество!

Данная анкета является примерной, при необходимости ее можно дополнить другими вопросами, которые помогут в выявлении коммуникационных барьеров и их преодолении.

Этап 2. Наблюдение за коммуникацией студентов и преподавателей. Наблюдение – описательный исследовательский метод, заключающийся в целенаправленном и организованном восприятии и регистрации поведения изучаемого объекта². Нельзя полагаться только на обратную связь, полученную при опросе респондентов, поскольку нет гарантий, что все респонденты честно выполняют поручение и должным и подробным образом ответят на поставленные вопросы. Для объективного анализа системы внутренних коммуникаций в организации важно провести наблюдение за самим процессом взаимодействия. При наблюдении за тем, как студенты и преподаватели общаются между собой, желательно не афишировать, что вы проводите исследование и вам требуется за ними понаблюдать, иначе они могут вести себя неестественно. В некоторых современных коммерческих компаниях становится популярным такой вид офиса как «open space», т. е. открытое пространство, в котором трудятся сотрудники компании всех отделов. Проводить наблюдение в таких условиях легче всего, поскольку на виду практически все подразделения организации, таким образом можно отследить общение в рамках одного отдела, так и между ними. Однако не все компании придерживаются такого стиля работы, во многих до сих пор сотрудники разных отделов находятся в разных кабинетах, изолированных друг от друга. Тем более, в образовательных учреждениях такой тип зонирования пространства просто невозможен в виду крайней неудобности. При наблюдении за общением студентов и преподавателей можно подослать исследователя под видом нового студента, который не вызовет подозрений и впишется в учебную среду, таким образом он сможет, понаблюдать за всем процессом изнутри. Возможно, исследователь по каким-то причинам не подходит на роль студента, он может сыграть роль нового преподавателя, в таком случае, у наблюдателя будет возможность посмотреть, как обучающиеся общаются с преподавателем, насколько уважительно их отношение, насколько они готовы идти на контакт, какие проблемы возникают при взаимодействии со студентами и т. д. Также данный «преподаватель» сможет влиться в преподавательский состав и оценить их коммуникационный процесс друг с другом. Рекомендуется привлекать на роль исследователя человека незаинтересованного, который не входит ни в студенческий, ни в преподавательский состав. Сведения, которые наблюдатель соберет должны быть максимально объективными.

Наблюдателю следует придерживаться следующих рекомендаций при проведении исследования:

– вести себе естественно и спокойно. Не стоит провоцировать какие-либо ситуации, особенно конфликтные, цель наблюдения – собрать объективные данные о коммуникационном процессе, а не вмешиваться в него чрезмерно активно;

– не стоит устраивать своего рода «допросы» наблюдаемым на предмет выявления коммуникационных барьеров, это может вызвать подозрения со стороны наблюдаемых;

– по возможности сразу фиксировать письменно ценные сведения, полученные в ходе исследования, чтобы информация не забылась, поскольку в исследовании нельзя надеяться только на память. Однако следует быть крайне аккуратным в фиксации результатов, чтобы не вызвать подозрений со стороны наблюдаемых.

Необходимо детально продумать «пути отступления» для исследователя. Не стоит сразу же после окончания наблюдения сообщать студентам и преподавателям, что за ними наблюдали с определенной целью. Это может вызвать негативную реакцию, и в дальнейшем исследуемые не захотят сотрудничать для устранения коммуникационных барьеров.

Этап 3. Обработка полученных результатов. После анкетирования и наблюдения важно провести тщательную обработку результатов и не пропустить важных сведений, полученных от исследуемых. Необходимо провести сравнительный анализ результатов анкетирования и наблюдения. Безусловно, приоритетными должны быть признаны те коммуникационные барьеры, которые получают подтверждение как в ходе анкетирования, так и в ход наблюдения. Однако возможна и такая ситуация, когда какой-то недостаток коммуникационной системы станет известен благодаря одному методу исследования, но не подтвердится другим, тем не менее, упускать из виду эти барьеры нельзя, следует заняться и их устранением.

Этап 4. Разработка способа преодоления коммуникационных барьеров и улучшения информационного сопровождения системы внутренней коммуникации в организации. Данный этап не имеет стандартной схемы для всех компаний. Способ преодоления коммуникационных барьеров будет индивидуальным для каждого конкретного случая, зависит он от многих факторов: от вида коммуникационного барьера, от степени заинтересованности руководства и сотрудников применять меры по улучшению коммуникационного взаимодействия, от финансовых возможностей организации (если требуется внедрение нового коммуникационного канала, это может потребовать затрат) и др.

Например, при возникновении коммуникационных барьеров из-за неумения большинства участников коммуникационного процесса корректно вести себя, можно провести лекции по деловой этике и деловому этикету. При возникновении проблем с коммуникационными каналами, следует улучшить их функционирование или продумать варианты внедрения нового канала, например, сейчас во многих вузах страны вводятся информационные образовательные системы, которые позволяют быстро передавать информацию и обеспечивают ее хранение в едином месте. При возникновении ситуации, когда студентам не удается получить дополнительные консультации от преподавателей вне рамок лекций и семинаров, можно разработать расписание консультационных часов, в которые обучающиеся смогут уточнять необходимые вопросы или внедрить дистанционные способы консультаций с целью экономии времени.

Предложить единое решение для всех вузов не представляется возможным без изучения системы внутренних коммуникаций в конкретном учреждении. Коммуникационные барьеры для образовательных учреждений не всегда одинаковы.

Прежде чем предлагать пути преодоления барьеров, следует тщательно изучить информационные потребности участников общения и выявить коммуникационные барьеры, мешающие их продуктивному взаимодействию.

Алгоритм анализа системы внутренних коммуникаций в организации, представленный в данной работе, является стандартным набором мероприятий. Его этапы могут быть легко дополнены любыми другими методами исследования, которые станут целесообразным дополнением в условиях конкретного учреждения. При необходимости, какие-либо этапы можно пропустить, однако рекомендуется использовать несколько методов в целях получения объективной картины.

Примечания

¹ Кульбеда А. В. Массовый опрос как метод социологических исследований // Экономика и социум. Саратов, 2014. № 2. С. 328–334.

² Тезаурус социологии: методология и методы социологических исследований / под ред. Ж. Т. Тощенко. М.: Юнити-Дана, 2013. 415 с.

Т. М. Николаева

Роль центра поддержки публикационной активности преподавателей в повышении конкурентоспособности вуза

Проведен анализ деятельности служб, занимающихся вопросами повышения публикационной активности преподавателей вуза, определена их значимость для повышения конкурентоспособности вуза. Предложена модель соответствующего подразделения для Санкт-Петербургского государственного института культуры.

Ключевые слова: публикационная активность, преподаватель вуза, РИНЦ, Scopus, Web of Science, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, библиометрические индикаторы, цитируемость

Tamara M. Nikolaeva

Role of center for support of publication activity of teachers in enhancing competitiveness of university

The article analyzes the activities of the services dealing with the increasing publication activity of teachers of higher education institution and determining their values for competitiveness of the University. The model of the respective unit for the Saint-Petersburg State University of Culture proposed.

Keywords: publication activity, high school teacher, RSCI, Scopus, Web of Science, Saint-Petersburg State University of Culture, bibliometric indicators, citation

Одним из важнейших направлений работы современного вуза является научно-исследовательская деятельность, и поэтому развитие публикационной активности сотрудников, ее стимулирование становится одним из ключевых направлений деятельности вуза.

Необходимость повышения публикационной активности в российских вузах отражена в ряде официальных документов и является одним из главных векторов государственной политики Российской Федерации.

В настоящее время позиции высшего учебного заведения в различных международных рейтингах зависят от множества разнородных факторов и индикаторов, одним из которых является публикационная активность.

Уровень публикационной активности позволяет оценивать, насколько высшее учебное заведение эффективно реализует свои цели и задачи, насколько результативна его деятельность как научной организации. Следствием этого становится внесение вуза в престижные международные рейтинги, и очевидно, что включенность российских вузов в эти рейтинги является актуальной проблемой, которая требует решения.

Правильный выбор журнала для публикации научной статьи, оформление статьи в соответствии с требованиями конкретного периодического издания, продвижение научных работ в журналы, входящие в международные индексы цитирования, лингвистическая поддержка статей – эти и другие вопросы необходимо решать для повышения публикационной активности. Разумеется, каждый факультет вуза в одиночку с ними справиться не сможет, но так как современная вузовская библиотека по праву считается полноправным партнером высшего учебного заведения, именно совместная деятельность вуза и библиотеки и станет решением проблемы.

Целью исследования является обоснование необходимости создания в вузе структурного подразделения на базе библиотеки, которое будет решать вопросы, связанные с активизацией публикационной активности преподавателей вуза.

Для создания модели структурного подразделения, основная цель которого заключается в поддержке публикационной активности преподавателей вуза, которое сможет функционировать на базе библиотеки СПбГИК и библиотечно-информационного факультета, был проведен поиск служб, отделов, центров, имеющих соответствующее функциональное назначение, которые могут служить аналогами этого подразделения.

Выявленные структурные подразделения анализировались по ряду критериев: название подразделения, вуз, при котором оно находится, адрес, расположение в организационной структуре вуза, задачи, функции, штат. Также были проанализированы некоторые аспекты их деятельности.

При поиске нужного подразделения были проанализированы высшие учебные заведения Российской Федерации различных профилей: вузы, находящиеся в ведении Министерства культуры Российской Федерации; вузы гуманитарного профиля; вузы медицинского профиля; вузы технического профиля; многопрофильные вузы.

В итоге было обнаружено 12 структурных подразделений-аналогов: служба поддержки публикационной активности в Белорусском национальном техническом университете; служба поддержки публикационной активности центра цифровых технологий и сервисов научной библиотеки имени Н. И. Лобачевского в Казанском (Приволжском) федеральном университете; отдел публикационной активности и интеллектуальной собственности в Марийском государственном университете; служба поддержки публикационной активности при национальном исследовательском ядерном университете «МИФИ»; отдел сопровождения научных публикаций при Орловском государственном университете имени И. С. Тургенева; центр научных публикаций при Пермском национальном исследовательском политехническом университете; центр информационной поддержки научных исследований при Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации; центр развития публикационной деятельности в Самарском национальном исследовательском университете имени академика С. П. Королева (Самарском университете); отдел научных публикаций в Северо-Восточном федеральном университете имени М. К. Аммосова; центр сопровождения публикаций в Сибирском государственном медицинском университете; служба поддержки публикационной активности в Сибирском федеральном университете; отдел развития публикационной активности в Томском политехническом университете.

В итоге, анализ деятельности структурных подразделений позволил выявить следующее:

1. Главными целями создания выявленных структурных подразделений является необходимость продвижения исследовательских работ, создаваемых в вузе, в мировое научное сообщество, повышение качества публикаций и оказание соответствующей квалифицированной помощи авторам, призванной создать оптимальные условия для работы¹.

2. Ведущими задачами, решаемыми службами, можно назвать: продвижение научных работ, создаваемых в вузе, в престижные и рейтинговые журналы, входящие в международные индексы цитирования; статистический учет публикаций сотрудников вуза в базах данных²; формирование у студентов, молодых ученых и работников вуза культуры навыков чтения профессиональных зарубежных научных журналов³ и оказание им помощи в приобретении теоретических и практических знаний о работе с зарубежными научными специализированными издательствами, индексами цитирования; информирование студентов, аспирантов, докторантов и НПР о возможностях и перспективах публикации научных работ в изданиях, индексируемых в российской базе данных РИНЦ и международных базах данных Scopus и Web of Science; предоставление руководству вуза статистических сведений, характеризующих достигнутый вузом уровень публикационной активности на определенный момент времени.

3. Среди преобладающих функций, выполняемых данными службами, можно назвать: оказание ученым помощи в создании авторских профилей, поддержку дальнейшей работы в аналитических базах Web of Science, Scopus, РИНЦ, определение числа работ, опубликованных в этих базах; содействие исследователям в написании, грамотном оформлении статей, их корректуре, последующих публикациях работ в авторитетных рейтинговых научных журналах; мониторинг публикационной активности вуза в международном масштабе и разработка соответствующей отчетности⁴; организация обучающих мероприятий по академическому письму, продвижению научных работ в цитируемые научные журналы, работе с базами данных, повышению цитируемости работ.

4. Подразделения используют формы работы как предусматривающие непосредственный контакт пользователя и специалиста (семинары, лекции, консультации, тренинги и т. д.), так и опосредованные (работа пользователя с материалами, представленными на сайтах учебных организаций, в разделах, посвященных службам (презентации, методические рекомендации⁵, инструкции и т. д.).

5. Мониторинг публикационной активности, проводимый в ряде подразделений в масштабе вуза и международном масштабе, позволяет выявить наиболее успешно развивающиеся отрасли знания, ученых и исследователей с наилучшими наукометрическими показателями, самые востребованные научные журналы. Анализ публикационной активности вуза помогает работникам служб в соответствии с полученными данными продумывать новые мероприятия, услуги, призванные повысить публикационную активность⁶.

6. Сотрудничество с другими вузами, сторонними специалистами, издательствами – залог успешности и эффективности работы структурного подразделения. Широкие партнерские связи

с другими научными организациями являются подтверждением высокого уровня престижа структурных подразделений.

7. Можно выделить два основных варианта расположения выявленных подразделений в организационной структуре вуза. В первом случае службы входят в структуру библиотеки⁷. Во втором случае службы входят в состав управленческих подразделений, преимущественно связанных с наукой и инновациями⁸.

8. Штат подразделений составляет от 2 до 7 человек. Примечательно, что в трех службах штат представлен в количестве 2 человек, в двух подразделениях представлено по 6 работников, в двух – по 2 человека, еще в двух службах соответственно работают 7 и 4 специалиста.

9. Выявленные структурные подразделения проводят самые разнообразные мероприятия, призванные повысить уровень публикационной активности в вузе: консультации, на которых исследователю помогают выбрать журнал для публикации научной работы по требуемым критериям, по определению показателей научных журналов, по регистрации в системах идентификации авторов⁹, обучающие семинары¹⁰, тренинги¹¹, курсы, мастер-классы по работе с базами цитирования и научными текстами¹².

Научная деятельность научно-педагогических работников СПбГИК всегда отличалась активностью и динамичностью: и сейчас работниками вуза создаются исследовательские труды по множествам отраслей знаний. Очевидно, что продвижение научных работ сотрудников вуза в мировое научное пространство, их доведение до сведения общественности через публикацию в специализированных российских и зарубежных рейтинговых журналах, а также укрепление научных коммуникаций являются одними из актуальных целей, которые необходимо достичь вузу для успешного, полноценного и разностороннего развития. Этого невозможно добиться в полной мере без квалифицированной и компетентной помощи специалистов. Данное обстоятельство является важной причиной, почему создание центра поддержки публикационной активности преподавателей СПбГИК является целесообразным и своевременным.

Нередко структурные подразделения, занимающиеся вопросами повышения публикационной активности, создаются на базе научной библиотеки вуза. Предполагается, что в нашем вузе Центр поддержки публикационной активности преподавателей станет межструктурным подразделением, деятельность которого будет осуществляться на базе научно-образовательного центра библиотечно-информационных технологий библиотечно-информационного факультета, отдела обслуживания и справочно-библиографического отдела библиотеки СПбГИК, а также при поддержке редакционно-издательского отдела. Такое расположение Центра в организационной структуре вуза будет способствовать равномерному и плавному распределению функций между участниками нового объединения, позволит избежать чрезмерной загруженности штата. Соответственно, штат Центра будет включать в себя специалистов вышеуказанных отделов библиотеки, представителей редакционно-издательского отдела, а также студентов и преподавателей БИФ, участвующих в работе научно-образовательного центра библиотечно-информационных технологий.

Центр поддержки публикационной активности преподавателей в своей деятельности будет ориентироваться на реализацию ряда следующих приоритетных задач:

1. Содействие и активная поддержка публикации научных работ НПР и ППС в профильных и специализированных журналах, входящих в индексы цитирования: Web of Science, Scopus, РИНЦ.

2. Подготовка и доведение до сведения руководства вуза статистической документации, в которой приводятся сведения о достигнутом уровне публикационной активности вуза на определенный момент времени. Анализироваться будет как уровень публикационной активности по каждому факультету отдельно, так и в целом на уровне учебного заведения, что позволит управленческому корпусу планировать дальнейшую политику учебного заведения.

3. Подготовка и доведение до сведения руководства вуза статистической документации, в которой приводятся аналитические сведения о развитии публикационной активности в вузах, профиль которых совпадает с профилем СПбГИК.

4. Информирование НПР и ППС об актуальных новостях, нововведениях, связанных с возможностями и перспективами работы с индексами цитирования и изданиями, входящими в них и т. д.

5. Продвижение журналов, выпускаемых в издательстве СПбГИК, в индексы цитирования.

Для реализации задач, обозначенных выше, центр поддержки публикационной активности преподавателей будет выполнять следующие функции:

1. Оказание помощи НПР и ППС в создании авторских профилей в базах цитирования Web of Science, Scopus, РИНЦ, поддержка дальнейшей работы, оказание квалифицированной помощи при возникновении трудностей, неисправностей и сбоев.

2. Помощь НПР и ППС в грамотном оформлении научных работ в соответствии с требованиями конкретного журнала и лингвистической корректуре статей.

3. Проведение занятий по академическому письму с целью повышения качества научных работ, написанных на английском языке.

4. Мониторинг публикационной активности в масштабе вуза и подготовка соответствующих статистических отчетов.

5. Мониторинг публикационной активности в вузах схожего с СПбГИК профиля вуза и подготовка соответствующих статистических отчетов.

6. Проведение мероприятий, нацеленных на оказание НПР и ППС помощи в создании и продвижении научных работ, в работе с индексами цитирования.

7. Проведение мероприятий, нацеленных на включение журналов, выпускаемых в СПбГИК, в индексы цитирования.

Центр поддержки публикационной активности преподавателей в своей деятельности будет ориентироваться на проведение следующих мероприятий:

Теоретические занятия и практикумы, на которых НПР и ППС будет рассказываться о том, как опубликовать свою научную работу в международном журнале в соответствии с его требованиями.

Консультации, на которых НПР и ППС смогут задать интересующий их вопрос специалисту и получить помощь. Кроме того, можно проводить онлайн-консультации либо в группе библиотеки СПбГИК ВКонтакте, либо в специально созданной группе Центра поддержки публикационной активности.

Практические занятия по академическому письму с привлечением специалистов из лингвистического центра СПбГИК, на которых пользователям помогут с грамотным переводом научной статьи на английский язык.

Оказание поддержки в повышении цитируемости и продвижении научных работ: помощь НПР и ППС в создании электронных препринтов, их рассылка российским и зарубежным коллегам, размещение в репозиториях и исследовательских сетях, например, в Social Science Research Network, E-Prints in Library and Information Science, Research Gate, Google Scholar, Academia. edu; работа над присвоением всем научным работам идентификатора DOI; помощь НПР и ППС в поиске соавторов, в том числе зарубежных, создающих труды по нужной тематике для совместной работы над научными статьями, поддержки научных контактов, а также для перекрестного цитирования в дальнейшем.

Мастер-классы, на которых НПР и ППС будет при необходимости оказана практическая помощь в регистрации в индексах цитирования Web of Science, Scopus, РИНЦ. Пользователи узнают, как отслеживать уровень своей публикационной активности в данных системах, отслеживать цитирование своих научных работ, как грамотно вести свой профиль, актуализировать его, добавляя в него свои научные труды, искать необходимые публикации, получат помощь в корректировке профиля.

Встречи с участием ППС и НПР БИФ, на которых они будут делиться с коллегами с других факультетов своим опытом работы с индексами цитирования, со специализированными периодическими изданиями и издательствами, рассказывать о возникших трудностях и путях их преодоления, делиться профессиональными секретами.

Семинары с участием сотрудников компаний-разработчиков реферативных баз данных, например, Thomson Reuters, представляющей интересы Web of Science, Elsevier, являющейся владельцем Scopus, «Научная электронная библиотека», являющаяся создателем РИНЦ. На этих семинарах эксперты компаний будут разъяснять слушателям тонкости и нюансы работы с базами данных.

Презентации, на которых пользователям будет предлагаться обзор нововведений в работе индексов цитирования, новых перспективных научных журналов, на которые исследователям следует обратить свое внимание, анонсироваться мероприятия, предлагаемые издательствами. ППС и НПР, кроме того, узнают программу ближайших мероприятий Центра.

Подготовка методических рекомендаций, в форме презентаций, инструкций, призванных помочь НПР и ППС правильно работать с индексами цитирования, корректно и грамотно оформлять свои научные труды, размещение этих материалов на сайте СПбГИК, в разделе, посвященном библиотеке, а также в группе ВКонтакте. Это позволит пользоваться услугами центра поддержки публикационной активности и тем преподавателям, которые по каким-либо причинам не могут посещать мероприятия центра.

Мониторинг публикационной активности вузов схожего с СПбГИК профиля, а также самого СПбГИК. По результатам мониторинга публикационной активности в масштабах вуза можно поощрять и мотивировать тех ученых, чья деятельность признана наиболее плодотворной, путем присуждения им стимулирующих выплат.

Совещания с участием руководства вуза и деканов факультетов, представителей Центра, на которых будут подводиться итоги семестра, учебного года, оцениваться и анализироваться проблемы, тенденции и перспективы развития публикационной активности в вузе, его эффективность и успешность.

Меры по продвижению журналов СПбГИК в индексы цитирования:

1. Обеспечение журналов «Вестник СПбГУКИ», «Труды СПбГИК», «Молодежный вестник СПбГИК» англоязычными версиями, установление их официального двуязычного статуса.

2. Привлечение иностранных ученых в редакционные советы, редакционные коллегии журналов, а также непосредственно к работе над статьями в периодических изданиях.

3. Разработка информативных сайтов, посвященных персонально каждому журналу, на русском и английском языках.

4. Размещение журналов на платформах зарубежных издательств, подходящих по профилю периодическим изданиям, выпускаемых вузом.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что Центр поддержки публикационной активности преподавателей является вузовским подразделением, использующим различные инструменты и методы для достижения данной цели. Успешное решение задач, поставленных перед Центром, способствует развитию как личной публикационной активности НПР и ППС вуза, повышению их значимости как специалистов, так и повышает престиж, репутацию вуза, увеличивает его роль в развитии научного прогресса, что в конечном счете ведет к повышению его конкурентоспособности в России и за рубежом.

Примечания

¹ Белорусский национальный технический университет. Научная библиотека. URL: <http://library.bntu.by> (дата обращения: 01. 12. 2017).

² Казанский федеральный университет. Служба поддержки публикационной активности. URL: <http://kpfu.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

³ Сибирский государственный медицинский университет. О центре сопровождения публикаций: положение № 145. 2015. 30 дек. URL: <http://ssmu.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁴ Национальный исследовательский ядерный университет «МИФИ». Поддержка публикационной активности. URL: <http://library.mephi.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁵ Самарский национальный исследовательский университет им. акад. С. П. Королева. Центр развития публикационной деятельности. URL: <http://ssau.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁶ Северо-Восточный федеральный университет им. М. К. Аммосова. Отдел научных публикаций. URL: <https://s-vfu.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁷ Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации. Центр информационной поддержки научных исследований. URL: <http://пwapa.spb.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁸ Пермский национальный исследовательский политехнический университет. Центр научных публикаций. URL: <http://pstu.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

⁹ Сибирский федеральный университет. Служба поддержки публикационной активности. URL: <http://bik.sfu-kras.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

¹⁰ Марийский государственный университет. Отдел публикационной активности и интеллектуальной собственности. URL: <https://marsu.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

¹¹ Томский политехнический университет. Отдел развития публикационной активности. URL: <http://portal.tpu.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

¹² Орловский государственный университет им. И. С. Тургенева. Отдел сопровождения научных публикаций. URL: <http://oreluniver.ru> (дата обращения: 01. 12. 2017).

Д. Ю. Голоух, Н. Ю. Голоух

Оценка научной деятельности библиотечно-информационного факультета Санкт-Петербургского государственного института культуры

Представлены результаты наукометрического исследования научной деятельности библиотечно-информационного факультета СПбГИК. Исследование проводилось на основе данных отчетов о научной деятельности и БД «Российский индекс научного цитирования». Изучались показатели публикационной активности, индекса цитирования и индекса Хирша. Показан вклад выпускающих кафедр в научную деятельность факультета, а также вклад факультета в развитие науки вуза.

Ключевые слова: библиотечно-информационный факультет, наукометрия, публикационная активность, индекс цитирования, индекс Хирша

Darya Y. Goloukh, Natalia Y. Goloukh

Evaluation of scientific activity of Library and information faculty of Saint Petersburg State University of Culture

The results of scientometric research of the scientific activity of the library and information faculty of SPbGIK are presented. The study was carried out on the basis of data on reports on scientific activities and the database «Russian Index of Scientific Citation». The indicators of the publication's activity, the citation index and the Hirsch index were studied. The contribution of the issuing departments to the scientific activity of the faculty as well as the faculty as a whole is shown in the development of the science of the university.

Keywords: library and information faculty, scientometrics, publication activity, citation index, Hirsch index

Основными критериями оценки труда ученого в настоящее время считают ряд формальных показателей, к которым относятся количество публикаций (публикационная активность), индекс цитирования, индекс Хирша. Эти показатели различаются в разных научных областях, зависят от количества научных работников, занимающихся разработкой того и или иного научного направления и интенсивности проводимых исследований.

Впервые возможность использования библиографических ссылок для оценки научного труда была предложена недавно умершим американским ученым Юджином Гарфилдом, который считал, что количество ссылок на работы того или иного ученого являются показателем интереса к его исследованиям в научном сообществе¹.

Однако Ю. Гарфилд предостерегал от бездумного использования метода анализа библиографических ссылок. Об этом же писал и известный социолог науки Роберт Мертон, считавший, что необходимо «как можно быстрее передавать свои научные результаты коллегам, но не торопиться с публикациями... стремиться добывать знание, которое получит высокую оценку коллег, но работать, не обращая внимания на оценку результатов своих исследований»². Такого же мнения придерживается один из основателей информатики в нашей стране Р. С. Гиляревский³. Все эти ученые понимали и понимают губительность для науки преднамеренной активизации публикационной активности.

Таким образом, можно утверждать, что наукометрические показатели не могут являться достаточно объективной оценкой научного труда, особенно в библиотечно-информационной сфере по следующим причинам:

- немногочисленность профессионального научного сообщества, которое просто не может «обеспечить» высокие значения этих показателей;
- узкий круг профессиональных рецензируемых журналов;
- определенная недостоверность данных, предоставляемых БД «Российский индекс научного цитирования».

Несмотря на это, показатели количества публикаций, индекс цитирования и индекс Хирша в настоящее время используются для оценки научного труда. Мы вынуждены считаться с тем, что профессиональная состоятельность современного российского ученого зависит от этих показателей.

В связи с этим было проведено наукометрическое изучение состояния научных исследований на библиотечно-информационном факультете СПбГИК. Источниками для анализа были выбраны

отчеты о НИР по кафедрам и по факультету в целом за последние три года, а также данные БД «Российский индекс научного цитирования».

Исследовались следующие показатели:

1. Общее количество публикаций / публикаций в журналах из перечня ВАК по выпускающим кафедрам и факультету в целом

2. Количество цитирований по выпускающим кафедрам и по факультету в целом

3. Количество публикаций в различных профессиональных журналах

4. Индекс Хирша

Рассмотрим эти показатели подробнее.

Количество публикаций уменьшается из года в год как по факультету в целом, так и по каждой выпускающей кафедре. Так, если в 2014 г. общее количество работ, опубликованных преподавателями факультета составляло 185, то в 2016 – только 111. Количество публикаций по кафедрам различается не очень значительно и напрямую зависит от количества работающих на кафедре профессоров.

При этом количество публикаций в журналах из Перечня ВАК растет (от 13 в 2013 г. до 24 – в 2016 г.). Это связано с тем, что каждый год все более жесткими становятся требования к публикационной активности преподавателей. Однако, несмотря на то, что количество публикаций в журналах из Перечня ВАК на факультете постоянно растет, они составляют только 12% от общего числа публикаций.

Сравнение публикационной активности преподавателей факультета на фоне вуза в целом показало, что БИФ дает около 35% от всех публикаций вуза. Если учесть, что в вузе имеется 6 факультетов, такой показатель можно считать очень значительным.

В ходе исследования нами было проанализировано и распределение публикаций преподавателей факультета по профессиональным журналам. Самое большое количество статей публикуется в научных журналах. Несомненным лидером является журнал «Библиосфера».

Цитирование научных публикаций преподавателей БИФ выявлялось исключительно по БД «Российский индекс научного цитирования».

Этот показатель может выполнять довольно широкий спектр функций, главными из которых считаются следующие:

1) информационный поиск для обслуживания индивидуальных исследователей и научных организаций;

2) изучение связей между публикациями для выявления структуры областей знания, наблюдения и прогнозирования их развития (картирование науки и выявление исследовательских фронтов);

3) оценка качества публикаций и их авторов научным сообществом, используемая для аттестации научных кадров, выбора коллективов для финансирования научных исследований и т. д.

О недостатках индекса цитирования в настоящее время имеется достаточно большое количество публикаций. Отметим лишь некоторые из них:

– «Модные», конъюнктурные работы цитируются лучше, чем оригинальные, пионерские, выходящие за рамки парадигмы.

– Существует зависимость от области науки (научного направления), в которых осуществляется подсчет

– Индекс цитируемости зависит не только от научного уровня, но и от ПР-активности ученого (конференции, личные контакты и т. д.).

– С помощью самоцитирования можно значительно увеличить индекс цитирования. «Отсечь» такие ссылки технически чрезвычайно трудно.

– Большое количество цитирований, как правило, дает критика ошибочных работ

Количество цитирований выявлялось по факультету в целом и по каждой выпускающей кафедре.

На нашем факультете общее количество цитирований выглядит следующим образом.

Этот показатель был нами проанализирован и по каждой выпускающей кафедре. На работы преподавателей факультета за три года сослались 2817 раз. При этом несомненным лидером по количеству цитирований стала кафедра информационного менеджмента (42% от всех цитирований работ преподавателей вузов)

Если сравнить полученные данные с показателями вуза в целом, можно сделать вывод о том, что ссылки на публикации преподавателей факультета составляют более 70% от всех ссылок на публикации преподавателей вуза.

Одним из направлений исследования стал Индекс Хирша, предложенный в 2005 г. американским физиком Хорхе Хиршем в качестве альтернативы классическому «индексу цитируемости»

(h-индекс). По расчетам Х. Хирша ученый имеет индекс h , если h из его N статей цитируются как минимум каждая h раз каждая.

Индекс Хирша будет одинаково низким как для автора одной сверхпопулярной статьи, так и для автора множества работ, процитированных не более одного раза. Он будет высоким лишь для тех, у кого достаточно публикаций, и все они (или, по крайней мере, многие из них) достаточно востребованы, т. е. часто цитируются другими исследователями. Значение индекса существенно зависит от области науки и возраста исследователя.

К недостаткам индекса можно отнести то что он рассчитан на активного ученого со средними способностями. При этом короткая карьера талантливого ученого приводит к недооценке его работ⁴.

В библиотечно-информационной сфере этот индекс не может быть достаточно высоким в связи с тем, что научное сообщество достаточно узкое, что не позволяет ожидать высоких показателей индекса. Только «корифеи» имеют этот индекс от 12 и выше. В среднем индекс Хирша докторов наук в библиотечно-информационной сфере – от 3 до 8, а для доцентов считается нормальным показателем, равный 2. Это несравнимо с показателями в других гуманитарных и социальных науках, где нормальным для доктора наук считается индекс Хирша от 20.

БД РИНЦ не дает возможности подсчитать индекс Хирша факультета и каждой отдельной кафедры.

Проведенное исследование позволило сделать несколько выводов:

1. Количество публикаций на факультете из года в год уменьшается, что, видимо, можно связать, с одной стороны, с усложнившейся процедурой публикации статей, а, с другой, – с уходом с факультета ряда профессоров с высокой публикационной активностью. Тем не менее, публикационную активность преподавателей в сравнении преподавателями других факультетов можно признать достаточно высокой.

2. Рост количества публикаций в журналах из Перечня ВАК связан, прежде всего, с необходимостью наличия таких публикаций у членов диссертационного совета, а также необходимость отчитываться этими публикациями при перевыборах на должность.

3. Показатели цитирования на факультете представляются достаточно высокими для библиотечно-информационной сферы. Однако, важно отметить, что они высоки у профессоров и неоправданно низки у доцентов и преподавателей.

4. Значения индекса Хирша профессора факультета имеют индекс выше, чем средний для профессиональной сферы.

Таким образом, результаты проведенного исследования позволяют говорить о значительном вкладе библиотечно-информационного факультета в исследовательскую деятельность вуза.

Регулярный мониторинг исследованных показателей мог бы быть полезным для анализа изменений в научно-исследовательской деятельности, а также для формирования репутации факультета как в вузе, так и в профессиональном библиотечно-информационном сообществе. Дополнительными параметрами изучения могут стать: тематика исследований и соавторство в публикациях.

В дальнейшем предполагается осуществить сравнительное наукометрическое исследование всех библиотечных факультетов вузов культуры.

Примечания

¹ Гарфилд Ю. Возможности оценки научной продуктивности и выявления научных достижений на основе анализа библиографических ссылок // Мир науки. 1983. № 2. С. 27–31; Гарфилд Ю., Мейлин М. В., Смолл Г. Данные о цитировании публикаций как показатели состояния науки // Социальные показатели в системе научно-технической политики. М.: Прогресс, 1986. С. 176–211.

² Цит. по: Гиляревский Р. С. Публикационная активность как оценка научных достижений // НТИ. Сер. 1. 2014. № 8. С. 1–8.

³ Там же.

⁴ Индексы результативности научной работы. URL: <http://elibrary.pro> (дата обращения: 01. 12. 2017).

А. Я. Мудрина

Сайт библиотеки вуза культуры: структура и контент

Представлены результаты сравнительного анализа сайтов библиотек вузов Министерства культуры. Анализ каждого сайта проводился по следующим критериям: контент сайта и его структура. В каждом сайте выделялись библиотечно-информационные услуги, которые доступны пользователям с главной страницы и «скрытые» услуги, для использования которых необходима навигация по разделам сайта. Проведенный сравнительный анализ позволил выявить библиотечно-информационные услуги для включения их в номенклатуру услуг библиотеки СПбГИК. По итогам сравнительного анализа был составлен макет сайта библиотеки СПбГИК.

Ключевые слова: сайт библиотеки, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, библиотеки вузов Министерства культуры, библиотечно-информационные услуги

Alexandra Y. Mudrina

Website of library of culture university: structure and contents

Comparative analysis of websites of the library of Ministry of Culture universities is provided in this work. The analysis of each of the sites was completed using the following criteria: website's contents and its structure. Special attention was paid to library and information services, which are available to all users on the main page and to the so-called hidden services, which are available only through further navigation on the website. The comparative analysis allowed to indicate library and information services and include them in the list of services of Saint-Petersburg State University of Culture library. With the use of analysis results a draft of Saint-Petersburg State University of Culture library was made.

Keywords: library website, Saint-Petersburg State University of Culture, Ministry of Culture university library, library and information service

Современный период в развитии вузовских библиотек отличают два взаимоисключающих тренда. С одной стороны, современная библиотека вуза начинает играть все большую роль в образовательном процессе. С другой стороны, сегодня студенты не настроены на регулярное посещение помещения библиотеки, а в основном используют в учебном процессе электронные ресурсы, широко представленные как в целом в сети Интернет, так и на сайтах различных библиотек.

Для того, чтобы стать привлекательной для студентов, вузовская библиотека должна полно и всесторонне раскрывать свои информационные ресурсы, предоставлять уникальные сервисы. Все это может и должно быть представлено на сайте библиотеки вуза.

Цель данного исследования заключалась в усовершенствовании сайта библиотеки СПбГИК, выявлении новых услуг для пользователей, которые могла бы предоставлять библиотека вуза.

В ходе исследования были проанализированы сайты библиотек вузов культуры, учредителем которых является Министерство культуры. Так как некоторые сайты библиотек предоставляют только информацию о режиме работы библиотеки, для сравнительного анализа были выбраны только те сайты, которые предоставляют электронные услуги. Таких сайтов библиотек оказалось десять. Это библиотеки:

- Алтайского государственного института культуры;
 - Восточно-Сибирского государственного института культуры;
 - Кемеровского государственного института культуры;
 - Казанского государственного института культуры;
 - Краснодарского государственного института культуры;
 - Московского государственного института культуры;
 - Орловского государственного института культуры;
 - Пермского государственного института культуры;
 - Самарского государственного института культуры;
 - Челябинского государственного института культуры;
- В качестве параметров анализа сайтов были выбраны:

- контент сайта, наличие на сайте различных разделов, позволяющих эффективно его использовать;
- интерфейс сайта, т. е. удобство навигации.

Первый этап исследования заключался в анализе содержания. Было решено выявить услуги, которые располагаются на главной странице сайта. Был создан их полный перечень, в который, в порядке убывания, вошли следующие библиотечно-информационные услуги:

- Информация о библиотеке;
- Электронный каталог;
- ЭБС;
- Виртуальная справочная служба;
- Заказ новых книг по электронной почте;
- Продление книг по электронной почте;
- Информация о новых поступлениях;
- Стандарты системы СИБИД;
- Издания вуза;
- Вакансии;
- Опросы.

Оказалось, что преимущественно на главную страницу выносят электронный каталог и информацию о библиотеке. Пять вузов предоставляют с главной страницы доступ к ЭБС. Три вуза (МГИК, КемГИК и ВСГИК) размещают информацию о новых поступлениях. Возможность отправки запроса в виртуальную справочную службу с главной страницы имеется в библиотеках Алтайского и Краснодарского вузов культуры. Доступ к изданиям вуза имеется на главных страницах Московского, Краснодарского и Орловского вузов.

Продление книг по электронной почте возможно только в библиотеке Кемеровского института культуры, а их заказ – в библиотеке Алтайского ГИК. Только библиотека Казанского института культуры вынесла на главную страницу тексты стандартов СИБИД, что несомненно важно для студентов, обучающихся по направлению Библиотечно-информационная деятельность. Библиотека Челябинского института культуры проводит на своей главной странице опросы пользователей.

Далее мы выявляли услуги, которые условно назвали «скрытыми», т. е. для использования которых необходима навигация по разделам сайта. В перечень таких услуг были включены:

- Электронный каталог;
- ЭБС;
- Архив статей;
- Доступ к страницам библиотеки в социальных сетях;
- Мероприятия, проводимые библиотекой;
- Дарители книг;
- Правила оформления научных работ;
- Правила составления библиографического описания;
- Наукометрические данные;
- Доступ к сайтам ведущих издательств учебной литературы;
- Сведения о книгообеспеченности;
- Виртуальная справочная служба;
- Медиатека творческих монографий.

В результате анализа было выявлено, что три библиотеки осуществляют доступ к имеющимся ЭБС в качестве «скрытой» услуги (АГИК, КГИК, ОГИК), а одна из них (библиотека АГИК) предоставляет, таким образом, доступ к электронному каталогу. Виртуальная справочная служба размещена на внутренних страницах сайта библиотек Алтайского и Орловского вузов культуры. Только в одном случае было выявлено наличие на сайте медиатеки творческих монографий.

На втором этапе исследования анализировался интерфейс сайтов. Анализ производился по следующим критериям:

- расположение библиотеки на сайте вуза;
- наличие собственного сайта у библиотеки;
- дизайн веб-представительства библиотеки.

В результате оказалось, что почти у всех, а именно, 8 вузов культуры библиотека располагается на главной странице сайта (СГИК, КемГИК, КазГИК, ВСГИК, АГИК, КГИК, ОГИК, ПГИК), а библиотека МГИК имеет собственный сайт.

Дизайн большинства библиотек соответствовал общему дизайну вузов. Сайт библиотеки МГИК имеет дизайн, не связанный с дизайном вуза.

Сравнительный анализ сайтов библиотек вузов культуры позволил проанализировать по принятым в исследовании критериям сайт библиотеки СПбГИК. Было выявлено, что библиотека имеет свой раздел на сайте института, который не представлен на его главной странице, что затрудняет поиск библиотеки и пользование ее услугами.

На первой странице библиотеки представлены сведения о библиотеке, памятка читателю, структура библиотеки, расписание работы, полезная информация, электронный каталог, электронные ресурсы, интернет-ресурсы, книжная выставка, продление литературы, ссылка на страницу в социальных сетях. К «скрытым» услугам можно отнести услугу «архив».

Проведенный сравнительный анализ позволяет сделать вывод, что сайт библиотеки СПбГИК предоставляет возможность доступа к услугам, являющимися традиционными для библиотек и представленными на сайте большинства библиотек вузов культуры, например, электронный каталог, новости и анонсы, электронные ресурсы. Также на сайте библиотеки СПбГИК предоставляется возможность использования менее распространенных услуг, таких как продление книг по e-mail, ссылка на страницу в социальных сетях. К недостаткам сайта библиотеки можно отнести отсутствие ссылки с главной страницы сайта СПбГИК и отсутствие некоторых услуг, представленных на сайтах других библиотек вузов культуры.

По результатам сравнительного анализа был разработан макет сайта, при разработке которого учитывались мнения и пожелания студентов первого курса, высказанные в процессе обучения и использования сайта библиотеки СПбГИК.

Сравнительный анализ библиотек вузов культуры позволил сформулировать ряд предложений для совершенствования электронного представительства библиотеки СПбГИК:

1. Вынести библиотеку на главную страницу сайта СПбГИК.
2. На первой странице разместить такие услуги как продление литературы, ЭБС, виртуальную службу «Спросить библиографа», электронный каталог.
3. Разделить некоторые услуги на две группы. Первая из них предназначена преподавателям (наукометрия, рекомендации к публикации), а вторая студентам (библиографическое описание документа).
4. Из новых услуг / возможностей можно предложить единое поисковое окно (дискавери), позволяющее проводить поиск не только по ресурсам библиотеки, но и по внешним ресурсам, а также личный кабинет для пользователей, где возможно создать свое виртуальное пространство в рамках библиотеки института.

Предполагается, что внедрение разработанной модели будет в значительной мере способствовать привлечению пользователей сайта библиотеки СПбГИК.

УДК 821.161.1-31.09

Е. А. Каганова

Время и пространство в повести И. А. Бунина «Деревня»

Рассматриваются временные и пространственные категории повести, показана их взаимосвязь с идейным содержанием. Наряду с привычным анализом пейзажей автор сосредоточил внимание на течении художественного времени.

Ключевые слова: Бунин, деревня, время, пространство

Elena A. Kaganova

Time and space in story «Village» by I. A. Bunin

The article reviews the temporal and spatial categories of the story, shows their relationship to the ideological content. The usual analysis of the literary landscapes is added with the analysis of time flowing.

Keywords: Bunin, village, time, space

Формы времени и пространства «Деревни» мало изучены. Исследователи О. В. Сливицкая, Н. Кучеровский затрагивали проблему пейзажа, природы и пространства произведений И. А. Бунина. Однако определение особенностей времени повести «Деревня» дано не было. Их роль в развитии социально-философской темы значительна. Как указывает Р. С. Спивак, «несостоятельность социально-бытовых стереотипов... в „Деревне“ развенчивается... через неподвижность художественного времени и пространства»¹.

Мы считаем, что не только неподвижность пространственно-временных категорий раскрывает идею упадка деревенской жизни. Важно и то, что наполняет данный «неподвижный» локус.

С одной стороны, Дурновка символизирует Россию вообще: «Да она вся – деревня, на носу заруби себе это!»², с другой – деревня показана как замкнутое пространство, в котором нет развития. Потому жизнь так бедна и убога.

Замкнутость Дурновки обусловлена обособленностью от других деревень, городов и отсутствием движения в самой деревне. Жизнь героев напоминает хождение по кругу. Следует обратить внимание на образ клетки с птицей, который символизирует «бесцельно прожитую жизнь»³. Упадок в Дурновке показан Буниным во всех картинах быта героев. Все детали имеют, по словам О. В. Сливицкой, «равную степень рельефности»⁴ и направлены на демонстрацию бедности героев.

Дом, являющийся порой главной характеристикой героя, у Тихона Красова – затхлый, в нем беспорядок: «было накурено», «в избе противно и тепло воняло», «черные стены, маленькие окошечки, лохань с помоями» – из этой картины выбивается «громадная плечистая печь», которая ассоциируется с центром домашнего уюта. Изба не отличается от амбара, однако у нее есть свой «теплый и грязный уют» (с. 30–36).

Природа Дурновки не составляет антитезы быту деревни, но принимает его черты. При описании пейзажей часто используется эпитет «мертвый», словно природа в Дурновке теряет свою живость: «мертвые осенние листья яблони» (с. 32), «мертвенно-зеленая листва... после чего все заливалось могильной чернотой» (с. 74), «в мертвенно-голубом свете» (с. 76).

Однако «омертвление» природы не будет касаться неба, так как оно вечно и неприкосновенно, и, пожалуй, может быть противопоставлено Дурновке. Тихон Ильич «с радостью видел над квадратом двора, в глубоком чистом небе, яркие разноцветные звезды» (с. 52). Птицы, как часть природы, связанной с небом, продолжают петь, но одновременно подчиняются процессу «омертвления»: мертвая птица в клетке. Тема угасания жизни деревни получает объемное звучание через образы мертвой природы.

Идея произведения раскрывается также через соотношение внутреннего состояния героев, общего настроения эпизода и описания природы. «И, как бы в лад с его настроением, весь октябрь стояла чудесная погода. Но вдруг она переломилась, – сменилась бурей, ливнями, а в Дурновке случилось нечто совершенно неожиданное» (с. 29). Природа составляет параллель происходящим событиям и настроению героев. Далее мы заметим продолжение этой параллели – пейзаж-на-

строение. Такой параллелизм является предметом осмысления автора. Как писал И. П. Вантенков, «к пейзажу, который выступает... не только как фон для событий... но и как один из важнейших компонентов повествования, который наиболее активно работает на „сверхзадачу“ произведения»⁵.

Художественное время в повести идет неравномерно. Несколько лет проходят в течение одного абзаца и один день занимает объем половины главы. Относительно реального исторического времени события повести занимают промежутки с 1850-х гг. по 1907 г. На это указывают детали в тексте: реалии крепостничества, разговоры о русской-японской войне, министрах. Время существования рассказчика обозначено в предложении: «Он рос в Черной Слободе, где до сих пор насмерть убивают в кулачных боях» (с. 54), предположительно, «до сих пор» – время написания повести (1909–1910).

Интересна датировка некоторых событий. Определенные эпизоды датированы по церковному календарю и по обычному. Дата изнасилования Молодой указана по церковному календарю: «Под Казанскую» (с. 29). Обычной датой обозначены только продажа лавки Тихоном первого марта и сватовство Дениски двенадцатого февраля.

Повесть представляет собой историю жизни Красовых до определенного момента с периодическим обращением к их прошлому. События настоящего времени в их биографиях начинаются с ссоры, после которой Кузьма и Тихон Красовы разошлись. Повесть имеет трехчастную композицию, она разделена на три главы, но на три части ее необходимо делить нестрого по главам.

История рода Красовых дана в начале первой главы, события настоящего времени в биографиях братьев начинаются в первой и второй главах отдельно у Тихона и Кузьмы. Определенные события жизни братьев повторяются в первой и второй главах (период торгашества, ссора). Временная ось второй главы раздваивается в пространстве, события одного времени, но разных пространств накладываются друг на друга. В последней главе рассказывается об их жизни после примирения, пространство одно – Дурновка.

Обращение к прошлому героев или к описанию места в прошлом и настоящем необходимо в повести для полного раскрытия сущности героев. В эпизоде болезни Тихона, рассказчик с помощью риторических вопросов, восклицаний приближает нас к сознанию Тихона и его внутреннему монологу. Фразы «Но что осталось в памяти от этого дня?» (с. 39), «Совсем, например, забыл детство: так, мерещится порой день какой-нибудь» (с. 43) показывают, скудость воспоминаний Тихона. Однако эти обрывочные воспоминания приводят к постановке Тихоном вопроса: как будут помнить его? Воспоминания Кузьмы о детстве: сперва нам дан факт воспоминания, но не дано его содержания: «И Кузьма вспомнил отца, детство...» (с. 63), многоточие обрывает воспоминание, мысли Кузьмы перешли к размышлениям о России. Далее воспоминания о детстве более подробны, даны через рассказчика. Они тоже обрывочны: «В ту давнюю пору... был Кузьма совсем ребенок, и остались у него в памяти только темно-зеленые пахучие конопляники» (с. 78–79).

Также события настоящего времени и прошлого сравниваются, иногда просто упоминается исторический факт, что представляется косвенным сопоставлением. «Современность высвечивается и сопоставляется с прошлым – близким... и самым далеким – началом крепостного права, Киевской Русью времен Владимира и Ярослава и даже временами первобытно-языческими»⁶. Поэтому в эпизоде появляются два времени и, порой, два сознания героя. Разделение прошлого и настоящего обычно происходит через сочетание многоточия и наречия «теперь».

Таково описание ярмарки. «Обычно отправлялся он на ярмарку с большой охотой», Тихону было все «приятно». Далее – представлена конкретная ярмарка, на которую едет Тихон: «Теперь его ничто не радовало» (с. 13). Сравнение мыслей людей 1900-х гг. и прежних лет присутствует в описании путешествий Кузьмы. «В вагонах прежде разговаривали только о дождях и засухах... Теперь у многих в руках шуршали газетные листы, а толк шел опять-таки о Думе, о свободах, отчуждении земель» (с. 64).

События текущего временного ряда могут быть рассказаны со смещением линейности повествования. Например, эпизод смерти Иванушки и болезни Кузьмы: мы сначала видим смерть Иванушки, болезнь Кузьмы, потом снова похороны Иванушки. Такое смещение может быть использовано для снятия фабульного напряжения и акцентирования внимания на деталях пространственных, а не временных.

В повести встречается неправильное ощущение времени героями. Сопутствует этому монотонность, однообразие действительности. Тихон вспоминает о своей службе: «Чуть не десять лет служил у Маторина, но и эти десять лет слились в один-два дня» (с. 44). О дороге Кузьмы до Казаково: «Казалось, что год тому назад выехал он из города и что никогда-то теперь не доберешься до него» (с. 74).

Встречающиеся в повести глаголы настоящего времени не знаменуют собой переход действия на уровень настоящего. Здесь мы встречаем то, на что указывал Е. Р. Пономарев. Проводя аналогию с английским языком, он разделил время на Present Indefinite и Present Continuous, а также показал их смешение в романе «Жизнь Арсеньева»⁷. В «Деревне» отмечается то же: «Случалось – стоит возле его лавки мужик и говорит... Жарко, пахнет сосновым тесом... сипит, разводит лары горячий паровоз товарного поезда. Без шапки стоит, щурясь и хитро улыбаясь, Тихон Ильич» (с. 19).

Хотя глагол «случалось» свидетельствует о повторяемости действия, запах соснового теса, действия Тихона Ильича указывают на единичность описываемой ситуации. Из ряда похожих событий рассказчик выхватывает уникальное, но существенно не разнящееся с другими.

Итак, в повести с помощью трехчастной композиции и нелинейности повествования создана объемная картина событий жизни Дурновки. Жизнь в Дурновке замкнута в самой себе, в своем собственном упадке. Неподвижность Дурновки наполнена деталями бедности и скудости не только быта, но и сознания героев.

Примечания

¹ Сливак Р. С. Жанровая структура и авторская концепция в «Деревне» И. А. Бунина // Иван Бунин и литературный процесс начала XX в., до 1917 г.: межвуз. сб. науч. тр. Л., 1985. С. 31.

² Бунин И. А. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Худож. лит., 1987. Т. 3: Произведения, 1907–1914. С. 66. В дальнейшем в скобках приведены ссылки на этот том с указанием номера страницы.

³ Иезуитова Л. А., Роль семантико-композиционных повторов в создании символического строя повести-поэмы И. А. Бунина «Деревня» // И. А. Бунин: pro et contra: личность и творчество Ивана Бунина в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и исследователей: антология / сост. Б. В. Аверин и др. СПб.: Изд-во РХГИ, 2001. С. 587.

⁴ Сливицкая О. В., Повышенное чувство жизни: мир Ивана Бунина. М.: Изд-во РГГУ, 2001. С. 44.

⁵ Вантенков И. П. Бунин – повествователь: рассказы 1890–1916 гг. Минск: Изд-во БГУ, 1974. С. 27.

⁶ Крутикова Л. В. «Деревня» И. Бунина: Человек, народ, Россия // Иван Бунин и литературный процесс начала XX в., до 1917 г.: межвуз. сб. науч. тр. Л., 1985. С. 4.

⁷ Пономарев Е. Р. «Жизнь Арсеньева» как история моего современника: движение автобиографическим форм повествования от В. Г. Короленко к И. А. Бунину. Ч. 2 // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та культуры и искусств. 2015. № 1 (22). С. 143–150.

М. С. Щавлинский

Лейтмотивы в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева»

Рассматриваются лейтмотивы в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева». Автор считает, что данная тема не получила должной огласки и настаивает на ее тщательном изучении. В статье представлен наиболее полный список лейтмотивов и разобрана их роль.

Ключевые слова: Бунин, Жизнь Арсеньева, лейтмотивы

Maksim S. Shchavlinskii

Leitmotifs in novel «Life of Arseniev» by I. A. Bunin

The article examines the leitmotifs in the novel of I. A. Bunin's 'The life of Arseniev'. The author believes that this topic did not receive adequate publicity and insists on a thorough study. The article presents the most complete list of keynotes and dismantled their role.

Keywords: Bunin, Life of Arseniev, leitmotifs

Лейтмотивы – повторяющиеся мысли Арсеньева. Они помогают нам выявить основные категории мышления главного героя. Кроме того, лейтмотивы представляют собой универсальный код для расшифровки философского подтекста романа. В данной работе мы попытались обрисовать основные лейтмотивы и выделить их функции.

Про важные «мотивы» в «Жизни Арсеньева» одним из первых написал критик Петр Пильский: «Печаль и смерть, любовь и смерть – вот основная тема и центральный мотив в... романе „Жизнь Арсеньева“»¹. Но тут мотивы лишь обозначены. В научном литературоведении выделяется работы А. В. Полупановой. Она верно формулирует саму проблему лейтмотива и выделяет следующие мотивы: смерти, памяти, одиночества². Нам такая точка зрения кажется правильной, но недостаточно полной. Мы считаем, что лейтмотивов в романе больше. Кроме того, А. В. Полупанова не рассматривает функции лейтмотивов, а без этого выделение лейтмотивов становится крайне произвольным. Наконец, на наш взгляд, лейтмотивы тесно связаны между собой и должны рассматриваться в синтезе.

Основным критерием для выделения лейтмотивов будет их повторяемость в романе. Перейдем к выделению лейтмотивов и описанию их функций.

1. Лейтмотив Дороги. Сам образ дороги, рассуждения о ней, нахождение Арсеньева в пути. Дорога – место размышления, прямой и метафорический путь к новому, путь к неизведанному. (К первому лейтмотиву следует отнести любое передвижение главного героя: охота, поездки на лошади по губернии, перемещение в телегах и санях, переезды в поезде.)

2. Лейтмотив России. Он позволяет объять всю страну, как бы растворив себя в ней. Рассуждения о России занимают важное место в думах Арсеньева и часто будут встречаться читателю. Это своего рода сожаление о той России, которой больше нет и никогда не будет.

3. Лейтмотив Творчества. В этот лейтмотив входит любой акт творчества Арсеньева (поэзия, дневниковые записи, картины). Стоит сказать, что Арсеньев всегда видит мир как художественный образ, это связано с его «повышенным чувством жизни», как называет это О. В. Сливичкая. Поскольку почти любое наблюдение Арсеньева (особенно описания природы), высказанное им вслух или произнесенное в мыслях, является художественным образом, мы предлагаем фиксировать только действительный акт творчества, запечатленный на материальном носителе – бумага, холст.

4. Лейтмотив Одиночества. Арсеньев испытывает одиночество часто, но по разным причинам, потому мы выделяем две разновидности лейтмотива: одиночество-тоска и одиночество-свобода (пояснения см. ниже).

5. Лейтмотив Прапамяти. Определение этого лейтмотива принадлежит Ю. В. Мальцеву: «Этот мотив собственной неразрывной связи со Всебытием... примата биологического... над всеми прочими аспектами человеческого существования – социальным, психологическим, моральным, историческим, экономическим и т. д. – мотив прапамяти»³. Иными словами, лейтмотив Прапамяти позволяет Арсеньеву выйти за пределы своей жизни и ощутить себя и своих предков в прошлом. Этот лейтмотив сильнее любого другого проявляет попытку Арсеньева выйти за пределы сознания.

Особенно четко мы видим это, когда он рассказывает о своей принадлежности к рыцарям XII в.⁴ или же о том, как он «был пламенным католиком» (с. 32). Наблюдаем мы это и в описании той исторической России, которую ощущает Арсеньев.

6. Лейтмотив Веры. Имеет две стороны: вера, как что-то земное: религии, обряды, святыни (церкви), церковная утварь и т. д.; и вера как предмет для размышления (примеры см. ниже).

7. Лейтмотив Смерти. Тоже двухаспектный: смерть как конкретное событие в повествовании и смерть как объект разсуждений Арсеньева. Часто последние два лейтмотива пересекаются или вовсе становятся едиными, но не всегда при упоминании одного подразумевается другой, потому их стоит разделить.

Выделенные лейтмотивы составляют стройную систему. Так, например, лейтмотивы Дороги и России связаны между собой. Их общий элемент – дом Арсеньева. Арсеньев кочует по всей России. Каждый раз он возвращается в новый дом. Из Кроптовки к мещанину Ростовцеву (гимназические годы), оттуда в Батурино, на время в Васильевское, потом в Харьков, Орел и т. д. Россия – дом. Дорога – дом. Нам кажется, что таким образом Бунин хочет придать объемность той «России, которую мы потеряли». Читая роман, мы вместе с Арсеньевым теряем все те места, где бывал – жил – Алексей.

Или, например, лейтмотивы Веры и Смерти. Они содержат в себе любое упоминание о Боге. Бог является их общим элементом.

Все лейтмотивы тесно переплетаются между собой, образуя единый мыслительный дискурс, актуальный для определенного периода жизни героя. Приведем несколько интересных примеров.

«Я везде испытываю тоску или страх... я случайно зашел в одну небольшую церковь, увидел огоньки... подошел – и замер: три восковых свечки, прилепленные к изголовью детского гробика, печально и слабо освещали этот розовый, с бумажными кружевными краями гробик, и смуглого крутолобого ребенка, лежавшего в нем. Совсем было бы похоже, что он спит, если бы не что-то фарфоровое в личике, что-то сиреневое в выпуклых закрытых веках и в треугольнике ротика, если бы не та бесконечно-спокойная, вечная отчужденность от всего в мире, с которой он лежал» (с. 208) – здесь скрещиваются лейтмотив Творчества (так как это запись из дневника Арсеньева) и лейтмотивы Веры и Смерти, между которыми видна тесная связь.

«Отец сказал... что вороны живут по несколько сот лет и что... этот ворон жил еще при татарах... В чем заключалось очарование того, что он сказал и что я почувствовал тогда? В ощущение России и того, что она моя родина? В ощущение связи с былым, далеким, общим, всегда расширяющим нашу душу, наше личное существование, напоминающим нашу причастность к этому общему» (с. 49) – соединились лейтмотивы Прапамяти, России и Дороги (так как они едут в это время).

«И вот меня уже опять тянуло вдаль, вон из Харькова: и на Донец... и на Черное море казачьих времен... и опять в молодость отца, в Севастополь» (с. 148). Здесь можно выделить несколько лейтмотивов: Дороги, России и Прапамяти. Интересно заметить, что сам город несет на себе отпечаток памяти о чем-то неизвестном и не переживаемом лично. На эту особенность восприятия городов указывает Е. Р. Пономарев, в частности, вот что он пишет о Полоцке: «Итак, есть три Полоцка: древний книжный Полоцк (бревенчатый кремль, деревянные церкви, черные избы – те же тесовые крыши „нашего города“), действительный Полоцк и Полоцк в поэтическом свете, возвращенный воспоминанием и „выдумкой“ обратно в книгу. Подробное описание имеют только древний книжный и новый книжный город. Действительный город стерт своими литературными абрисами»⁵.

Можно вспомнить о смерти Писарева, где переплетаются лейтмотивы Веры и Смерти, так как о смерти Писарева сообщается сразу же после описания Пасхи. Хотелось бы отметить подобное единство и в первой книге, где рассказывается о смерти Нади.

Двухаспектный лейтмотив Одиночества лучше всего проявляется в пятой книге. Глава X является финальной точкой одиночества-тоски и началом одиночества-свободы: «Чувство какого-то губельного одиночества достигло во мне восторга» (с. 194). Арсеньев пребывает в тоске, так как у него не ладится с Ликой: она уделяет ему мало времени, между ними вспыхивают ссоры, он ревнует ее – все это приводит к разрыву между ними. Но после их воссоединения в XVII главе Арсеньев по собственной инициативе проводит мало времени с Ликой: он вечно в разъездах, а Лика почти все время проводит дома в ожидании. Герои меняются местами. Интересно отметить, как это проявляется в суждениях персонажей. В VII главе Арсеньев говорит: «Вот я тут сижу один, за... недостойной меня работой, до которой я унизился ради нее», а в XXV главе Николай говорит: «или ты ее безжалостно бросишь... или она тебя, посидевши некоторое время в этой милой статистике и понявши, какую ты приготовил ей участь». На протяжении истории их романа лейтмотив Одиночества оборачивается то свободой, то тоской в зависимости от того, как складываются отношения Арсеньева с Ликой. Каждый из них хочет быть первым в любви, и оба эгоистичны в своем чувстве.

Лейтмотивы иногда используют вопросно-ответную форму, раскрываясь внутри диалогов. Прямой ответ мы получаем на лейтмотив Дороги: «Отчего ты так любишь ездить? ... Люди постоянно ждут чего-нибудь счастливого, интересного, мечтают о какой-нибудь радости, о каком-нибудь событии. Этим влечет и дорога» (с. 223). В этом случае можно говорить о выделении лейтмотива повествователем.

Ряд других лейтмотивов таких ответов не имеют. У лейтмотива России нет и вопроса, это сожаление, плач по той России, которую потерял Арсеньев. Лейтмотив Одиночества восходит к самобытной природе характера самого Арсеньева. Лейтмотив Творчества получает ответ-объяснение и без вопрошания. Этот ответ тоже лежит в основе характера главного героя: «Повышенная впечатлительность, унаследованная мной не только от отца, от матери, но и от дедов, прадедов... была у меня от рождения» (с. 27). Основная часть лейтмотивов (Смерть, Вера, Прапамять) – восходит к вечным вопросам, ответ на которые не вмещает человеческое сознание, но постоянная мука от этих вопросов всегда терзала и будет терзать человечество.

Таким образом, лейтмотивы в «Жизни Арсеньева» не просто играют важную роль. Они сознаются повествователем как основа тематической структуры романа. Что особенно важно в тексте с размытой, нечетко структурированной композицией.

Примечания

¹ Классик без ретуши: литературный мир о творчестве И. А. Бунина: критические отзывы, эссе, пародии, 1890–1950-е гг.: антология / под общ. ред. Н. Г. Мельникова; сост., подг. текста, коммент. Н. Г. Мельников, Т. В. Марченко. М.: Книжница: Рус: путь, 2010. С. 382.

² Полупанова А. В. Формы выражения авторского сознания в автобиографической прозе И. Бунина и М. Осоргина: «Жизнь Арсеньева» – «Времена»: дис. ... канд. филол. наук: 10. 01. 01. Уфа, 2002. С. 186.

³ Мальцев Ю. В. Иван Бунин, 1870–1953. М., 1994. С. 8.

⁴ Бунин И. А. Жизнь Арсеньева // Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1988. Т. 5. С. 31–32. В дальнейшем в скобках приведены ссылки на этот том с указанием номера страницы.

⁵ Пономарев Е. Р. «Жизнь Арсеньева» как история моего современника: движение автобиографическим форм повествования от В. Г. Короленко к И. А. Бунину. Ч. 2 // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та культуры и искусств. 2015. № 1 (22). С. 146.

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

<p>Баранова Полина Александровна, магистрант, кафедра искусствоведения Baranova Polina Aleksandrovna, graduate student, Department of art studies baranovap@mail.ru SPIN-код: 6544–6959</p>	<p>Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствоведения Dyemshina Anna Yurevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of art studies demshina24@mail.ru SPIN-код: 8281–2355</p>
<p>Блажко Надежда Петровна, студент, кафедра искусствоведения Blazhko Nadezhda Petrovna, student, Department of art studies nadya.blazhko@gmail.com SPIN-код: 3969–5259</p>	<p>Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies ArutyunyanJl@yandex.ru SPIN-код: 3948–5010</p>
<p>Бунджукчу Анастасия Романовна, магистрант, кафедра искусствоведения Bundzhukchu Anastasiya Romanovna, graduate student, Department of art studies akilishina@mail.ru SPIN-код: 1597–7268</p>	<p>Исаева Ольга Анатольевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра искусствоведения Isaeva Olga Anatolevna, PhD in art studies, senior lecturer, Department of art studies issolga@gmail.com SPIN-код: 9938–3970</p>
<p>Голянин Ана Радвановна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Golijanin Ana Radovanovna, graduate student, Department of theory and history of culture agolijanin92@gmail.com SPIN-код: 2722–1646</p>	<p>Большаков Валерий Павлович, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории культуры Bolshakov Valerii Pavlovich, doctor in philosophy, professor, Department of theory and history of culture bolshakov.valerii@mail.ru SPIN-код: 4717–8649</p>
<p>Голова Любовь Андреевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Golova Lubov Andreevna, student, Department of museology and cultural heritage lubik1996@inbox.ru SPIN-код: 2719–4300</p>	<p>Куклинова Ирина Анатольевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Kuklinova Irina Anatolevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage i_kuklinova@mail.ru SPIN-код: 1479–3294</p>
<p>Голоух Дарья Юрьевна, студент, кафедра информационного менеджмента Goloukh Darya Yurevna, student, Department of management of information ggoloyuh@yandex.ru SPIN-код: 4542–7863</p>	<p>Захарчук Татьяна Викторовна, доктор педагогических наук, профессор, кафедра информационного менеджмента Zakharchuk Tatiana Viktorovna, doctor in pedagogics, professor, Department of management of information tzakhar56@gmail.com SPIN-код: 5632–7242</p>
<p>Голоух Наталия Юрьевна, студент, кафедра информационного менеджмента Goloukh Natalia Yurevna, student, Department of management of information tgoloyuh@yandex.ru SPIN-код: 1001–8430</p>	<p>Захарчук Татьяна Викторовна, доктор педагогических наук, профессор, кафедра информационного менеджмента Zakharchuk Tatiana Viktorovna, doctor in pedagogics, professor, Department of management of information tzakhar56@gmail.com SPIN-код: 5632–7242</p>
<p>Гореванов Даниил Сергеевич, магистрант, кафедра теории и истории культуры Gorevanov Daniil Sergeevich, graduate student, Department of theory and history of culture danieleid@yandex.ru SPIN-код: 1653–7927</p>	<p>Большаков Валерий Павлович, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории культуры Bolshakov Valerii Pavlovich, doctor in philosophy, professor, Department of theory and history of culture bolshakov.valerii@mail.ru SPIN-код: 4717–8649</p>
<p>Громова Марина Игоревна, аспирант, кафедра теории и истории культуры Gromova Marina Igorevna, postgraduate student, Department of theory and history of culture shagaj@bk.ru SPIN-код: 7072–7844</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>

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

<p>Давтян Вардан Рафикович, магистрант, кафедра теории и истории культуры Davtyan Vardan Rafikovich, graduate student, Department of theory and history of culture vardan.davtyan.93@mail.ru SPIN-код: 1302–1740</p>	<p>Суворов Николай Николаевич, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории культуры Suvorov Nikolay Nikolaevich, doctor in philosophy, professor, Department of theory and history of culture suvorovnik@mail.ru SPIN-код: 6082–3814</p>
<p>Деменева Екатерина Юрьевна, магистрант, кафедра искусствоведения Demeneva Ekaterina Yurevna, graduate student, Department of art studies brz-kat@yandex.ru SPIN-код: 5720–3463</p>	<p>Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствоведения Dyemshina Anna Yurevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of art studies demshina24@mail.ru SPIN-код: 8281–2355</p>
<p>Доня Дмитрий Сергеевич, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Donya Dmitriy Sergeevich, graduate student, Department of museology and cultural heritage dimdon94@mail.ru SPIN-код: 1068–0420</p>	<p>Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Zinoveva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage muzeology@mail.ru SPIN-код: 2711–1868</p>
<p>Дроздова Софья Игоревна, магистрант, кафедра искусствоведения Drozdova Sofia Igorevna, graduate student, Department of art studies drozdova-s-i@yandex.ru SPIN-код: 1695–6361</p>	<p>Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствоведения Dyemshina Anna Yurevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of art studies demshina24@mail.ru SPIN-код: 8281–2355</p>
<p>Задумина Ольга Сергеевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Zadumina Olga Sergeevna, graduate student, Department of museology and cultural heritage lettertoolya@gmail.com SPIN-код: 7069–0924</p>	<p>Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail.com SPIN-код: 6783–9945</p>
<p>Зайцева Юлия Сергеевна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Zaitceva Yuliya Sergeevna, graduate student, Department of theory and history of culture zaitceva.july@yandex.ru SPIN-код: 1430–6340</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>Замятина Дарья Сергеевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Zamiatina Daria Sergeevna, graduate student, Department of museology and cultural heritage synthetic.tiger@gmail.com SPIN-код: 2555–9096</p>	<p>Шляхтина Людмила Михайловна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Shlyakhtina Lyudmila Mikhaylovna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of museology and cultural heritage shlyahntinalm@rambler.ru SPIN-код: 8847–4618</p>
<p>Исаева Полина Анатольевна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Isaeva Polina Anatolyevna, graduate student, Department of theory and history of culture Polinals_1994@mail.ru SPIN-код: 9909–5588</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: 6128–9354</p>
<p>Каганова Елена Андреевна, студент, кафедра литературы и детского чтения Kaganova Elena Andreevna, student, Department of literature and children's reading 79217867899@yandex.ru SPIN-код: 6540–9876</p>	<p>Пономарев Евгений Рудольфович, доктор филологических наук, профессор, кафедра литературы и детского чтения Ponomarev Evgeny Rudolfovich, doctor in philology, professor, Department of literature and children's reading eponomarev@mail.ru SPIN-код: 4518–7108</p>

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

<p>Карасева Светлана Алексеевна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Karaseva Svetlana Alekseevna, graduate student, Department of theory and history of culture karasvet@vail. ru SPIN-код: 6193–5827</p>	<p>Иконникова Светлана Николаевна, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории культуры Ikonnikova Svetlana Nikolaevna, doctor in philosophy, professor, Department of theory and history of culture ikon. 08@inbox. ru SPIN-код: 5567–3559</p>
<p>Клапунова Наталья Олеговна, магистрант, кафедра искусствоведения Klapunova Natalia Olegovna, graduate student, Department of art studies klapunovanatalia@gmail. com SPIN-код: 5331–7253</p>	<p>Омельяненко Мария Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Omelyanenko Mariya Valerevna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies omelianenko@mail. ru SPIN-код: 7467–5794</p>
<p>Ковалева Ксения Александровна, студент, кафедра теории и истории культуры Kovaleva Kseniya Aleksandrovna, student, Department of theory and history of culture senya-k-senya@yandex. ru SPIN-код: 6625–3656</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>Ковалева Лилия Владиславовна, магистрант, кафедра искусствоведения Kovaleva Liliya Vladislavovna, graduate student, Department of art studies lilu-vk@mail. ru SPIN-код: 5583–4169</p>	<p>Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies ArutyunyanJl@yandex. ru SPIN-код: 3948–5010</p>
<p>Кочурова Кристина Евгеньевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Kochkurova Kristina Evgenievna, student, Department of museology and cultural heritage ke. spb@gmail. com SPIN-код: 6539–9269</p>	<p>Мухин Андрей Сергеевич, доктор философских наук, профессор, кафедра музеологии и культурного наследия Mukhin Andrey Sergeevich, doctor in philosophy, professor, Department of museology and cultural heritage nebelwerfer@inbox. ru SPIN-код: 4081–2201</p>
<p>Лотышева Ольга Владимировна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Lotysheva Olga Vladimirovna, graduate student, Department of theory and history of culture ataakai_smile@mail. ru SPIN-код: 9262–2211</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>Максуд Марлен, магистрант, кафедра теории и истории культуры Maksoud Marilyn, graduate student, Department of theory and history of culture marilyn. maksoud@gmail. com SPIN-код: 5584-0154</p>	<p>Скотникова Галина Викторовна, доктор культурологии, профессор, кафедра теории и истории культуры Skotnikova Galina Viktorovna, doctor in cultural studies, professor, Department of theory and history of culture galina-skotnikov@mail. ru SPIN-код: 8243–8868</p>
<p>Меркурьева Алина Сергеевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Merkureva Alina Sergeevna, graduate student, Department of museology and cultural heritage mercuryeva@gmail. com SPIN-код: 2258–5341</p>	<p>Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Zinoveva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage muzeology@mail. ru SPIN-код: 2711–1868</p>
<p>Мильцына Олеся Александровна, магистрант, кафедра оркестрового дирижирования Miltysna Olesya Alexandrovna, graduate student, Department of orchestra conducting Olesya. miltysna@gmail. com SPIN-код: 1740–1244</p>	<p>Акулович Виктор Ильич, кандидат педагогических наук, профессор, кафедра оркестрового дирижирования Akulovich Viktor Ilyich, PhD in pedagogics, professor, Department of orchestra conducting skomorokhi@gmail. com SPIN-код: 1918–6581</p>

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

<p>Мудрина Александра Ярославовна, студент, кафедра информационного менеджмента Mudrina Alexandra Yaroslavovna, student, Department of management of information mudrina. a@yandex. ru SPIN-код: 8093–9639</p>	<p>Брежнева Валентина Владимировна, доктор педагогических наук, профессор, кафедра информационного менеджмента Brezhneva Valentina Vladimirovna, doctor in pedagogics, professor, Department of management of information vbrezhneva@gmail. com SPIN-код: 7383–3775</p>
<p>Нежданова Маргарита Руслановна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Nezhdanova Margarita Ruslanovna, student, Department of museology and cultural heritage margaritanezhdanova@gmail. com SPIN-код: 5653–7799</p>	<p>Мухин Андрей Сергеевич, доктор философских наук, профессор, кафедра музеологии и культурного наследия Mukhin Andrey Sergeevich, doctor in philosophy, professor, Department of museology and cultural heritage nebelwerfer@inbox. ru SPIN-код: 4081–2201</p>
<p>Никитина Ольга Владимировна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Nikitina Olga Vladimirovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage sun141@mail. ru SPIN-код: 5875–7028</p>	<p>Поршнеv Валерий Павлович, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Porshnev Valeriy Pavlovich, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage vpp2008@mail. ru SPIN-код: 3032–2879</p>
<p>Николаева Тамара Михайловна, студент, кафедра информационного менеджмента Nikolaeva Tamara Mikhailovna, student, Department of management of information star–1993@mail. ru SPIN-код: 2523–6998</p>	<p>Брежнева Валентина Владимировна, доктор педагогических наук, профессор, кафедра информационного менеджмента Brezhneva Valentina Vladimirovna, doctor in pedagogics, professor, Department of management of information vbrezhneva@gmail. com SPIN-код: 7383–3775</p>
<p>Новикова Алла Владимировна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Novikova Alla Viktorovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage allochkanovikova1989@gmail. com SPIN-код: 8683–2599</p>	<p>Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Zinoveva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage muzeology@mail. ru SPIN-код: 2711–1868</p>
<p>Новикова Анастасия Игоревна, магистрант, кафедра искусствоведения Novikova Anastasia Igorevna, graduate student, Department of art studies novikova1708@yandex. ru SPIN-код: 8888–8031</p>	<p>Рыбакова Дарья Анатольевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра искусствоведения Rybakova Daria Anatolievna, PhD in art studies, senior lecturer, Department of art studies d_alt@mail. ru SPIN-код: 5171–6922</p>
<p>Огинов Антон Владимирович, магистрант, кафедра искусствоведения Oginov Anton Vladimirovich, graduate student, Department of art studies lhimlug@mail. ru SPIN-код: 8326–2032</p>	<p>Омельяненко Мария Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Omelyanenko Mariya Valerevna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies omelianenko@mail. ru SPIN-код: 7467–5794</p>
<p>Павличенко Ирина Андреевна, аспирант, кафедра библиотековедения и теории чтения Pavlichenko Irina Andreevna, postgraduate student, Department of library science and theory of reading irrina@yandex. ru SPIN-код: 2205–1270</p>	<p>Варганова Галина Владимировна, доктор педагогических наук, профессор, кафедра библиотековедения и теории чтения Varganova Galina Vladimirovna, doctor in pedagogics, professor, Department of library science and theory of reading interel@mail. ru SPIN-код: 1209–0606</p>
<p>Павлова Татьяна Константиновна, аспирант, кафедра теории и истории культуры Pavlova Tatyana Konstantinovna, postgraduate student, Department of theory and history of culture Tanya-pk@mail. ru SPIN-код: 2801–4360</p>	<p>Иконникова Светлана Николаевна, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории культуры Ikonnikova Svetlana Nikolaevna, doctor in philosophy, professor, Department of theory and history of culture ikon. 08@inbox. ru SPIN-код: 5567–3559</p>

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

<p>Панцырная Ангелина Александровна, студент, кафедра теории и истории культуры Pantsyrnaya Angelina Aleksandrovna, student, Department of theory and history of culture a.pantsyrnaia@yandex.ru SPIN-код: 2337–6363</p>	<p>Большаков Валерий Павлович, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории культуры Bolshakov Valerii Pavlovich, doctor in philosophy, professor, Department of theory and history of culture bolshakov.valerii@mail.ru SPIN-код: 4717–8649</p>
<p>Петрова Александра Аркадьевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Petorva Alexandra Arkadijevna, graduate student, Department of museology and cultural heritage aarcad21@gmail.com SPIN-код: 7691–4180</p>	<p>Соболева Елена Станиславовна, кандидат исторических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Soboleva Elena Stanislavovna, PhD in history, associate professor, Department of museology and cultural heritage essoboleva@rambler.ru SPIN-код: 5567–7697</p>
<p>Петрова Наталья Олеговна, магистрант, кафедра искусствоведения Petrova Natalia Olegovna, graduate student, Department of art studies natalifrance@yandex.ru SPIN-код: 7522–6907</p>	<p>Рыбакова Дарья Анатольевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра искусствоведения Rybakova Daria Anatolievna, PhD in art studies, senior lecturer, Department of art studies d_alt@mail.ru SPIN-код: 5171–6922</p>
<p>Пизапия Джанмария, студент, кафедра хореографии Pizapia Dzhanmariya, student, Department of choreography makhlina@pochta.tvoe.tv</p>	<p>Махлина Светлана Тевельевна, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории культуры Makhlina Svetlana Tevelvna, doctor in philosophy, professor, Department of theory and history of culture makhlina@pochta.tvoe.tv SPIN-код: 1410–7840</p>
<p>Полякова Маргарита Аркадьевна, магистрант, кафедра искусствоведения Polyakova Margarita Arkadijevna, graduate student, Department of art studies margarita.grey@yandex.ru SPIN-код: 3102–0501</p>	<p>Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies ArutyunyanJI@yandex.ru SPIN-код: 3948–5010</p>
<p>Савостикова Маргарита Александровна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Savostikova Margarita Aleksandrovna, graduate student, Department of theory and history of culture margeritasav@mail.ru SPIN-код: 1013–9284</p>	<p>Махлина Светлана Тевельевна, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории культуры Makhlina Svetlana Tevelvna, doctor in philosophy, professor, Department of theory and history of culture makhlina@pochta.tvoe.tv SPIN-код: 1410–7840</p>
<p>Симанова Ольга Сергеевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Simanova Olga Sergeevna, graduate student, Department of museology and cultural heritage astra46v@yandex.ru SPIN-код: 2582–2766</p>	<p>Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD in history, associate professor, Department of museology and cultural heritage elenamast@yandex.ru SPIN-код: 5592–3514</p>
<p>Смыслова Наталья Александровна, магистрант, кафедра искусствоведения Smyslova Natalya Aleksandrovna, graduate student, Department of art studies madlynx@lenta.ru SPIN-код: 9293-4991</p>	<p>Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Petrakova Anna Evgenievna, doctor in art studies, associate professor, Department of art studies petrakova.anna@gmail.com SPIN-код: 7738–7078</p>
<p>Солопова Оксана Артуровна, магистрант, кафедра информационного менеджмента Solopova Oksana Arturovna, graduate student, Department of management of information solopovaoksana@yandex.ru SPIN-код: 8202–4534</p>	<p>Захарчук Татьяна Викторовна, доктор педагогических наук, профессор, кафедра информационного менеджмента Zakharchuk Tatiana Viktorovna, doctor in pedagogics, professor, Department of management of information tzakhar56@gmail.com SPIN-код: 5632–7242</p>

Сведения об авторах и научных руководителях • Information about authors and supervisors

<p>Стрельникова Мария Валерьевна, магистрант, кафедра искусствovedения Strelnikova Mariya Valerevna, graduate student, Department of art studies linfieber@gmail.com SPIN-код: 9105–4967</p>	<p>Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствovedения Dyemshina Anna Yurevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of art studies demshina24@mail.ru SPIN-код: 8281–2355</p>
<p>Стрельчихина Маргарита Викторовна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Strelchinina Margarita Victorovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage strelchinina@mail.ru SPIN-код: 9272–7562</p>	<p>Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail.com SPIN-код: 6783–9945</p>
<p>Теребилов Максим Геннадьевич, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Terebilov Maksim Gennadevich, graduate student, Department of museology and cultural heritage colmayers.93@mail.ru SPIN-код: 6542–5290</p>	<p>Куклинова Ирина Анатольевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Kuklinova Irina Anatolievna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage i_kuklinova@mail.ru SPIN-код: 1479–3294</p>
<p>Харлашова Александра Ивановна, магистрант, кафедра искусствovedения Kharlashova Alexandra Ivanovna, graduate student, Department of art studies sunny_2010@mail.ru SPIN-код: 7633–6361</p>	<p>Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствovedения, доцент, кафедра искусствovedения Petrakova Anna Evgenevna, doctor in art studies, associate professor, Department of art studies petrakova.anna@gmail.com SPIN-код: 7738–7078</p>
<p>Шагайко Полина Игоревна, магистрант, кафедра искусствovedения Shagaiko Polina Igorevna, graduate student, Department of art studies poly-po-po@yandex.ru SPIN-код: 3020–0316</p>	<p>Рыбакова Дарья Анатольевна, кандидат искусствovedения, старший преподаватель, кафедра искусствovedения Rybakova Daria Anatolievna, PhD in art studies, senior lecturer, Department of art studies d_alt@mail.ru SPIN-код: 5171–6922</p>
<p>Шведова Кира Евгеньевна, магистрант, кафедра искусствovedения Shvedova Kira Evgenjevna, graduate student, Department of art studies wrkira@yandex.ru SPIN-код: 7508–0778</p>	<p>Яковлева Мария Викторовна, кандидат культурологии, доцент, кафедра искусствovedения Yakovleva Mariya Viktorovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of art studies nadinst2008@yandex.ru SPIN-код: 7926–8483</p>
<p>Шерстеникова Екатерина Сергеевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Sherstennikova Ekaterina Sergeevna, graduate student, Department of museology and cultural heritage KaterinaShers@mail.ru SPIN-код: 1110–6577</p>	<p>Соболева Елена Станиславовна, кандидат исторических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Soboleva Elena Stanislavovna, PhD in history, associate professor, Department of museology and cultural heritage essoboleva@rambler.ru SPIN-код: 5567–7697</p>
<p>Щавлинский Максим Станиславович, студент, кафедра литературы и детского чтения Shchavlinskii Maksim Stanislavovich, student, Department of literature and children's reading maxim.shavlinsky@yandex.ru SPIN-код: 9801–2115</p>	<p>Пономарев Евгений Рудольфович, доктор филологических наук, профессор, кафедра литературы и детского чтения Ponomarev Evgeny Rudolfovich, doctor in philology, professor, Department of literature and children's reading eponomarev@mail.ru SPIN-код: 4518–7108</p>
<p>Щербакoва Александра Сергеевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Shcherbakova Aleksandra Sergeevna, student, Department of museology and cultural heritage sasha-rapo@bk.ru SPIN-код: 5307–4351</p>	<p>Куклинова Ирина Анатольевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Kuklinova Irina Anatolievna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage i_kuklinova@mail.ru SPIN-код: 1479–3294</p>