

ISSN 2658-4492

Научный журнал

# Молодежный вестник

Санкт-Петербургского  
государственного  
института культуры

№ 2 (16) / 2021



МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК  
Санкт-Петербургского  
государственного института культуры

Научный журнал

№ 2 (16) / 2021

# МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК Санкт-Петербургского государственного института культуры

Научный журнал

№ 2 (16) • 2021

Издается с 2012 г.

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

## УЧРЕДИТЕЛЬ

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

## Редакционная коллегия

Т. В. Захарчук (главный редактор),

Г. В. Михеева (заместитель главного редактора, заслуженный работник культуры РФ, д-р пед. наук, проф.), Ю. И. Арутюнян (канд. искусствоведения, доцент),

П. Н. Базанов (д-р ист. наук, доцент), Г. В. Варганова (д-р пед. наук, профессор),

А. Ю. Демшина (д-р культурологии, доцент), Т. В. Захарчук (д-р пед. наук, доцент),

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

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

А. С. Мухин (д-р филос. наук, доцент), Е. Р. Пономарев (д-р филол. наук, доцент),

Г. В. Скотникова (д-р культурологии, проф.), Н. Н. Суворов (д-р филос. наук, проф.),

А. А. Сукало (д-р пед. наук, проф.), И. Н. Белобородова (ответственный секретарь, канд. ист. наук, доцент)

## Научный редактор выпуска

А. Н. Балаш (д-р культурологии, доцент)

## Рецензируемое научное издание

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

Страница журнала на сайте вуза: URL: [http://spbgik.ru/youth\\_vestnik](http://spbgik.ru/youth_vestnik)

ISSN 2658-4492

Свободная цена.

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

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

[www.spbgik.ru](http://www.spbgik.ru); e-mail: [sv-spbizdat@mail.ru](mailto:sv-spbizdat@mail.ru). Лиц. ИД № 05313 от 09.07.2001

Подписано в печать 13.12.2021. Дата выхода в свет 30.12.2021. Формат 60 × 84<sup>1/8</sup>. 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.

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2021 • © Оформление ФГБОУ ВО СПбГИК, 2021



# Содержание • Contents

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ • ART HISTORY

А. А. Артюшик. Тема смерти в сатирическом творчестве Уильяма Хогарта (Alexandr A. Artyushchik. The theme of death in the satirical works of William Hogarth) . . . . .	5
А. С. Варулина. Взаимодействие идей авангарда и концептуализма в творчестве Инны Олевской (Anna S. Varulina. Interaction of the avant-garde and conceptualism ideas in the artworks of Inna Olevskaya) . . . . .	8
А. О. Груздева. Влияние киноэкспрессионизма на творчество Вима Вендерса (Aljona O. Gruzdeva. The influence of cinema expressionism on the work of Wim Wenders) . . . . .	11
И. А. Евдокимова. Старорусская напевка тропарей по непорочнах – особенности коллективной интерпретации (I. A. Evdokimova. The Old Russian Chant of the Troparia on the Immaculate – features of Collective Interpretation) . . . . .	15
О. А. Кондратьева. Архитектурный комплекс шуйского «Арбата» в контексте архитектуры русского классицизма начала XIX в. (Olga A. Kondratyeva. The architectural complex of the shuisky «Arbat» in the context of the architecture of Russian classicism of the early 19 century) . . . . .	19
К. Т. Корнехо Наварро. Сакральный символ индейцев в современном искусстве (Carla Tatiana Cornejo Navarro. Sacred symbol of indigenous people in contemporary art) . . . . .	25
С. П. Кучерявенко. Э. Дюлак и Г.-Х. Андерсен: проблема авторского подхода в книжной иллюстрации (Sof'ya P. Kucheryavko. E. Dulac and G.-H. Andersen: the problem of the artist's interpretation in book illustration) . . . . .	30
З. Ф. Личенко. Экология как тема актуального искусства на примере Венецианского биеннале 2019 г. (Zoia F. Lichenko. Ecology as a theme of contemporary art on the example of the Venice Biennale 2019) . . . . .	34
С. В. Малаховская. Парижские книги Натана Альтмана. 1928–1935 (Stanislava V. Malakhovskaya. The Paris books of Nathan Altman. 1928–1935) . . . . .	38
В. В. Миронова. Становление иконографии «великих» пророков в восточно-христианском искусстве IV–XV вв. (Victoria V. Mironova. The formation of the iconography of the «great» prophets in eastern christian art of the 4–15th centuries) . . . . .	45
Е. А. Мирэн. Здание фирмы «Похьола» в Хельсинки в контексте архитектуры финского национального романтизма (Eva A. Miren. «Pohjola» company building in Helsinki in the context of Finnish national romanticism architecture) . . . . .	50
О. А. Островерх. Письменные свидетельства пребывания отечественных художников XIX в. в античных городах (Olga A. Ostroverh. Written evidence of the stay of Russian artists of the 19th century in ancient cities) . . . . .	54
М. Ю. Ушакова. «Икона» Владимира Абиха: опыт воссоздания рецепции (Maria Y. Ushakova. «Icon» by Vladimir Abikh: the experience of re-creation of reception) . . . . .	59
А. А. Яшина. Сценические эксперименты А. Адасинского в рецепции театральной критики 1989–2000 гг. (Anna A. Yashina. A. Adasinskij's Stage Experiments in the Reception of Theatrical Criticism in 1989–2000) . . . . .	63

## МУЗЕОЛОГИЯ • MUSEOLOGY

А. А. Елышева. Музеефикации памятных мест Ф. М. Достоевского в Твери (Anna A. Elysheva. Musealization of memorial sites by F. M. Dostoevsky in Tver) . . . . .	67
В. И. Копач. Предметный мир в иконе (Vera I. Kopach. The subject environment in the icon) . . . . .	73
П. П. Серебряков. Рыцарские турниры Средневековья и Возрождения: итальянская специфика (Pavel P. Serebryakov. Knightly tournaments of Middle Ages and Renaissance periods: an Italian specifics) . . . . .	78
А. Б. В. Доровских. Голландские кухонные помещения XVII–XVIII вв.: методы музейной реконструкции (Anna Berg V. Dorovskikh. Dutch kitchens of the 17–18 centuries: methods of museum reconstruction) . . . . .	84
П. В. Грошева. Танец и формы его сохранения в музейном пространстве (Polina V. Grosheva. Dance and the forms of its preservation in the museum space) . . . . .	90
И. А. Бочков. Концепция деятельности Детского центра Выборгского объединенного музея-заповедника (Ilya A. Bochkov. Concept of operation of the Children's Centre of the Vyborg Joint Museum-Reserve) . . . . .	93
С. Н. Гырдымова. Проблематика экспонирования стрит-арта (Sofya N. Gyrdymova. The problems of street art exposure) . . . . .	98
Е. И. Курбатова. Голограмма: понятие мемориальности и музейности (Elizaveta I. Kurbatova. Hologram: notion of memoriality and museumness) . . . . .	105
И. Д. Духов. Нормативно-правовое регулирование охраны недвижимого наследия в Германии (на примере Федеральной земли Бранденбург) (Ivan D. Dukhov. Legal and policy frameworks of immovable heritage protection in Germany (on the example of federal state Brandenburg)) . . . . .	108

Д. В. Гладкая, Т. Д. Должиков, Д. Н. Юрченко. Проблемы музеефикации Охтинского мыса по результатам археологических раскопок рубежа XX–XXI вв. (Daria V. Gladkaya, Timofey D. Dolzhikov, Dmitrii N. Yurchenko. Problems of the museification of the Okhtinsky Cape on the results of archaeological excavations of the 20–21st centuries).	113
---	-----

#### КУЛЬТУРОЛОГИЯ • CULTURAL STUDIES

Л. А. Володина. Ритуальное действо кагура на сцене театра Но (Lyubov A. Volodina. Kagura ritual action on the stage of the Noh Theater)	118
Д. С. Гладских. «Великие изобретения» Китая в контексте межкультурного взаимодействия: прошлое и настоящее (Dar'ya S. Gladskikh. «Great inventions» of China in the context of intercultural interaction: past and present).	121
Е. В. Грищенко. Эволюция образа лисы-оборотня в фольклоре и художественной литературе Китая (Yelizaveta V. Grishchenko. The evolution of the werewolf fox image in Chinese folklore and fiction)	125
Е. А. Ким. Образы хтонических существ в современной массовой культуре Японии (Evdokia A. Kim. Images of chthonic beings in modern Japanese popular culture).	130
В. Д. Лашманова. Идеи просвещения в каприйской школе (Valeriya D. Lashmanova. Ideas of enlightenment in the Caprian school)	134
О. Н. Плотникова. Фольклорный фестиваль «Звучат родные напевы» в Республике Татарстан. Путь от народного праздника к современности (Olga N. Plotnikova. Folk festival «Native melodies sound» in the Republic of Tatarstan. The path from a national holiday to modernity)	137
В. В. Симонянц. Структура конфуцианского ритуала совершеннолетия (Viktoriya V. Simonyanc. Structure of the Confucian Coming-of-Age Ritual).	142
С. М. Устюгова. Концепция «внезапного просветления» в Сутре помоста шестого патриарха (Sofiya M. Ustyugova. The concept of «sudden enlightenment» in the Sutra Pomor of the 6th Patriarch)	145
А. Х. Хаметова. Категория дозволенного в традиционной культуре Китая (Alina Kh. Khametova. The category of what is permissible in the traditional culture of China)	147

#### ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

Е. Р. Микаелян. Работа общедоступных библиотек с молодежью как особой категорией читателей: критерии качества обслуживания (Evgeniya R. Mikaelyan. The work of public libraries with young people as a special category of readers: service quality criteria).	150
А. С. Пунда. Формы рекомендательной библиографии в веб-среде (Anastasiia S. Punda. Forms of recommendation bibliography in the web)	155
Д. Д. Федорова. Информационные пути популяризации научного знания (Darya D. Fedorova. Informational ways of popularizing scientific knowledge)	162
Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors	165

# ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ • ART HISTORY

УДК 75.045.5:7.071.1"1697/1764"(=111)

А. А. Артющик

## Тема смерти в сатирическом творчестве Уильяма Хогарта

Целью статьи является анализ принципов интерпретации темы смерти в творчестве английского художника XVIII в. Уильяма Хогарта. Сатирическое творчество мастера отражает актуальные для Англии XVIII в. культурно-исторические процессы и критически оценивает их. В ходе исследования рассмотрены сатирические работы У. Хогарта как в графике, так и в живописи, в частности серии работ «Карьера проститутки» и «Модный брак». В статье дан краткий обзор иконографии образа смерти в европейском искусстве. Проведенный анализ позволяет сделать вывод о новой для европейского искусства XVIII в. интерпретации образа смерти. Художник противопоставляет образ смерти происходящему в своих живописных и графических работах, используя смерть как средство сатиры.

Ключевые слова: искусство и смерть, образ смерти, западноевропейская гравюра, искусство Англии XVIII в., сатира, христианская иконография

Alexandr A. Artyuschik

## The theme of death in the satirical works of William Hogarth

The study aims to analyze a representation of death's theme in art of William Hogarth, English artist of 18th century. His satiric art reflects and values historical and cultural processes that were actual for 18th century's England. Graphic and painting satiric works were examined during the article, for instance, series «The Harlot's Progress» and «Marriage a-la-mode». The author also gives a brief review of death's image iconography in European art. The analysis taken allows us to make a conclusion, that Hogarth invented brand-new interpretation of death's image in European art of 18th century. The artist opposes image of death to surrounding context in graphic and painting works using death as a satiric instrument.

Keywords: Art and death, death's image, western European engraving, English art of 18th century, satire, Christian iconography

Уильям Хогарт является одной из центральных фигур английского искусства XVIII в. и, в сущности, основателем английской национальной школы живописи. В своем сатирическом творчестве художник стремился отразить современные ему культурно-исторические процессы и критически оценить их. Острая сатира Хогарта исследует и тему смерти, которая принимает новые для европейского искусства формы и содержание.

Тема смерти является основополагающим вопросом со времен первых цивилизаций. Это проявлялось в отправлении культов богов смерти и подземного мира от Нергала в Аккаде до Аида в Древней Греции. В европейском искусстве, начиная с раннего средневековья, тема смерти связана в первую очередь с распространением христианства. Сюжет распятия Христа является одним из основополагающих мотивов христианской доктрины. В связи с этим распятие Христа изображалось повсеместно, что способствовало развитию иконографии изображения смерти, как основного действия распятия. В изображении сцены распятия создаются два наиболее распространенных иконографических типа – мертвое тело, а также череп и кости, называемые Адамовой головой<sup>1</sup>.

Помимо сцены распятия, эсхатологические сюжеты, изображающие ад или сошествие Христа в ад, также воплощали образ смерти. Смерть в этих сюжетах олицетворяет не одна фигура, а множественные сцены терзаний, мучений и убийств, создающие атмосферу смерти, цель которой – назидание. В позднее средневековье, когда в XV в. эпидемии и войны обуревали Европу и «жизнь проходила на фоне непрекращающегося призыва: *memento mori*»<sup>2</sup>, тема смерти приобрела новые типы интерпретации. Теперь образ смерти воплощает скелет, часто в темном балахоне и с косой, изображающийся

в сюжетах «Пляска смерти» и «Триумф смерти»<sup>3</sup>. Эпоха барокко дополняет тему смерти сюжетом натюрмортов голландских художников *Vanitas*, аллегорично повествующих о скоротечности жизни.

Все перечисленные мотивы и сюжеты изображались в европейском искусстве гипертрофированно и контрастно, и служили для олицетворения ужаса, страха, горя и отчаяния. Однако, как средство сатиры смерть не использовалась, и впервые такую трактовку этой теме придал именно Уильям Хогарт, что не было отмечено до него. Попытки внести сатирический мотив в рамках бытового жанра прослеживались и ранее в работах голландцев XVII в., например, у Гезины тер Борх, Яна Ливенса и Юдит Лейстер, а также у швейцарского художника XVI в. Никлауса Мануэля. Однако все перечисленные художники использовали фигуру, воплощающую образ смерти, как чего-то явного, неизбежного.

Эпоха искусства XVIII века в большей степени, чем искусство барокко, стремилась к интеллектуализации визуального восприятия изобразительного искусства, наделяя образы и колорит в работах дополнительными смыслами. Наиболее выдающиеся художники этой эпохи, например, французы Ватто и Грёз, англичане Гейнсборо и Рейнольдс – это мастера создания тонких гармоничных полотен, где образы менее иллюстративны и приближены к реальной жизни, что порождает активное обращение к бытовому жанру и портрету. Бытовой жанр пользуется особой популярностью благодаря распространению идей французского Просвещения. Цель этих картин сводится к морализаторству, назидательной критике и обсуждению важных социально-культурных явлений. Именно поэтому Дидро, один из главных деятелей эпохи Просвещения, называл жанриста Грёза своим любимым художником.

Идея бытового жанра как средства просвещения была благоприятно воспринята в Англии, где в начале XVIII в., в связи с государственным переворотом и приходом к власти Вильгельма III Оранского, началась демократизация общества, и активно развивался парламентаризм. Во многом «третье сословие», буржуазия, стало движущей силой английского общества. В этот период возникло большое количество кофеен, которые были местом живого интеллектуального дискурса о жизни страны. Интеллектуализация общества и рост потребности в обсуждении общественной жизни привели к созданию массы сатирической периодики. Уильям Хогарт был знаком с этими изданиями, и их наличие во многом определило сатирическую направленность его творчества.

Все это способствовало качественно новому осмыслению образов смерти художником, и именно Хогарт впервые в европейском искусстве начал применять аллегорическое изображение смерти как средства сатиры. В сатирических сериях своих работ художник использует иконографические типы, разработанные европейским искусством, такие как череп, мертвое тело, смертельная болезнь.

Но при этом привычная иконография помещена в такой сатирический контекст, который нивелирует высокую степень трагичности «*memento mori*» до уровня средства сатиры. Можно провести параллель между творческим методом Хогарта и тем, как смерть изображена в эсхатологических сюжетах средневековья, а также в эсхатологии Босха, – всех их объединяет то, что смерть не выражена в какой-то фигуре или предмете, она не иллюстративна и является скорее лейтмотивом, общим настроением работ.

Так, в графической серии «Карьера проститутки» пятый и шестые листы изображают сцену смерти и похорон главного персонажа. На пятом листе Хогарт изображает мертвое тело героини в правой части гравюры, тем самым несколько дезориентирует зрителя, обозначая второстепенность главного сюжета.

Драматический момент смерти показан в обыденной обстановке бедно обставленного жилища, когда само действие представляет некий фарс. Идеализированная фигура главной героини контрастирует с другими действующими лицами: старухой, которая роется в белье умирающей, равнодушными докторами, отстраненно играющим ребенком.

Последний лист серии, сцена пиршества у гроба Мэри Хэкэбаут – это окончательное слияние трагедии и фарса с полным подавлением первого. Здесь нет четкого доминирования центра композиции: хотя в центре изображен гроб, он не выделен ни композиционно, ни с помощью светотеневых приемов – это всего лишь атрибут ритуала. В этих двух листах, благодаря использованию художником различных визуальных приёмов, являясь ключевым сюжетом цикла, смерть остается как бы незамеченной,

теряется среди различных событий, поз и характеров. Именно на контрасте сюжета, содержания и визуальной составляющей смерть теряет свой драматизм, приобретая сатирический подтекст.

Сцены смерти используются художником как окончание серий, некий катарсис драматургии, при этом Хогарт, по выражению М. Ю. Германа «отказывает своим героям в праве на высокую трагедию»<sup>4</sup>.

Так, например, в пятой картине серии «Модный брак» композиционным центром являются фигуры графа и графини, а именно безжизненное лицо и тело умирающего графа. Рядом с ним изображена супруга, припавшая на колени и смотрящая на смертельно раненого мужа. Их эмоциональную связь можно было бы назвать действительно драматичной. Усилению этого эффекта также служит слабый источник света, расположенный в левом нижнем углу картины, который моделирует объем пространства и мрачные тени фигур. Приглушенный, темный колорит вторит драматизму переднего плана. Но трагичность сцены, созданная указанными приёмами, нивелируется фигурой любовника, изображенного на заднем плане.

Его лицо показано условно, однако Хогарт намеренно акцентирует его босую ногу еще одним источником света на картине – свечой. На нем лишь одна сорочка, и он в весьма комичной позе сбегает от возмездия толпы, изображенной на заднем плане справа. Этот сюжетный ход усиливает сатирический контраст образа смерти и остального визуального наполнения картины.

Смерть как итог морального падения присутствует и в политической сатире Хогарта, в третьем полотне серии «Выборы». На переднем плане, объединенная затемнённым колоритом, располагается хаотично движущаяся толпа. В этой безликой массе художник делает цветовой акцент на двух группах фигур: старик, сидящий в кресле, окруженный представителями партии Тори и умирающая фигура, замотанная в белый саван рядом с вигами. Тем самым Хогарт подчеркивает степень морального падения политиков, готовых забирать голоса даже у больных и умирающих. Этот хаос фигур и сюжетов морального падения снова можно сравнить со средневековой эсхатологией, а можно даже сказать о собственной эсхатологии Хогарта.

Линию этой сатирической эсхатологии также можно проследить и в гравюре «Переулоч джина». В центре гравюры, на фоне разрушающихся домов и беснующейся толпы, расположена фигура матери, которая выкидывает своего ребенка. В правом верхнем углу картины – повешенный, очертания которого проглядывают из полуразрушенного дома. Ближе к центру, за безумной матерью, мертвое тело, которое кладут в гроб. Пространственная обособленность этих сюжетов позволяет обратить на себя внимание, придает им значение истинного смысла и лейтмотива гравюры.

Таким образом Хогарт лишь намекает на печальный исход алкогольного безумия. Критикуя современную проблему, художник подчиняет образы смерти всепроникающей сатире за счет создания такого контекста и обстановки, которые сводят на нет явную драму смерти.

Проанализированные работы художника вводят качественно новый иконографический тип в изображении смерти – смерть как средство сатиры. Хогарт достигает сатирического эффекта за счет визуальных и композиционных приёмов, противопоставляя образ смерти контексту происходящего в своих живописных и графических работах. При этом художник отходит от иллюстративности в изображении смерти – она показана неявно, как некий основной или второстепенный мотив, подспудное наполнение, что проявляется в разработанной художником сатирической эсхатологии.

## Примечания

<sup>1</sup> Клянина Е. Р. Символы и образы смерти в европейском искусстве / Е. Р. Клянина // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого – 2014. № 3 (11). С. 140–145.

<sup>2</sup> Хейзинга Й. Осень средневековья / Йохан Хейзенга [пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича] – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 231.

<sup>3</sup> Булгаков В. С., Ляшенко И. В. Образ смерти в западноевропейском искусстве XIV–XVI веках / В. С. Булгаков, И. В. Ляшенко // *Univsum: Филология и искусствоведение* – 2019. № 3 (60). С. 1–4.

<sup>4</sup> Герман М. Ю. Уильям Хогарт и его время / М. Ю. Герман. Ленинград: Искусство, 1977. С. 165.



А. С. Варулина

### **Взаимодействие идей авангарда и концептуализма в творчестве Инны Олевской**

В эпоху постмодернизма фарфоровые изделия становятся арт-объектами. Творчество петербургского фарфориста Инны Олевской отличается от типичного представления о декоративно-прикладном искусстве, объединяя законы формы и содержания. Несмотря на повышенный интерес к искусству художницы, ее композиции, как правило, рассматриваются только с позиций авангарда. Необходимо расширить понимание творчества Олевской, взглянув на него с точки зрения взаимовлияния концептуализма и авангарда. Фарфоровые арт-объекты художницы раскрывают идеи творчества, близкие основам концептуализма: помещение предмета в неожиданный контекст, свобода от клише, передача нового опыта зрителю, а также система диалога с ним. С авангардом художницу роднит определяющая роль формы, для концептуалистов ничего не значащая. Уникальность фарфоровых работ Инны Соломоновны заключается во внимании как к форме, так и содержанию. В композициях Олевской происходит наложение идей концептуализма на традиции авангарда, которые, влияя друг на друга, формируют уникальный художественный почерк мастера, снискавший признание во всем мире.

Ключевые слова: постмодернизм, концептуализм, авангард, фарфор, декоративно-прикладное искусство, художественный почерк

Anna S. Varulina

### **Interaction of the avant-garde and conceptualism ideas in the artworks of Inna Olevskaya**

In the era of postmodernism, porcelain products become art objects. The artworks of the St. Petersburg porcelain artist Inna Olevskaya differs from the typical idea of decorative and applied art, combining the laws of form and content. Despite the increased interest in the artist's art, her compositions, as a rule, are considered only from the standpoint of the avant-garde. It is necessary to expand the understanding of Olevskaya's artworks, looking at them from the point of view of the mutual influence of the conceptualism and the avant-garde. The artist's porcelain art objects reveal creative ideas that are close to the basics of conceptualism: placing an object in an unexpected context, freedom from cliches, transmitting a new experience to the viewer, as well as a system of dialogue with him. The artist is related to the avant-garde by the defining role of form, which means nothing to conceptualists. The uniqueness of Inna Solomonovna's porcelain works lies in the attention to both form and content. In the compositions of Olevskaya, the ideas of conceptualism are layered on the traditions of the avant-garde, which, influencing each other, form a unique artistic handwriting of the master, which has won recognition all over the world.

Keywords: postmodernism, conceptualism, avant-garde, porcelain, decorative and applied art, artistic handwriting

В эпоху постмодернизма фарфоровые изделия выполняют не только утилитарную и эстетическую функции, но и становятся арт-объектами. Современный фарфор переосмысливает сложившиеся в декоративно-прикладном искусстве традиции. Ярким примером, объединяющим законы формы и содержания, считается творчество петербургского фарфориста Инны Олевской. Ее работы знамениты и внимательно изучаются крупными искусствоведами, такими как Тылевич Т. А., Хмельницкая Е. С., Костиц М. А. Несмотря на повышенный интерес к искусству художницы, ее композиции, как правило, рассматриваются только с позиций авангарда. Необходимо расширить понимание творчества Олевской и взглянуть на него с точки зрения взаимовлияния концептуализма и авангарда.

Художник и скульптор Инна Соломоновна Олевская – талантливый ученик великих мастеров (С. Чехонина, А. Щекотихиной-Потоцкой, К. Малевича, Н. Суетина) и новатор, для которого волнующие сюжеты становятся плацдармом, позволяющим выразить собственную уникальность.

От Чехонина Олевская унаследовала колористические настроения, от Щекотихиной-Потоцкой – стиль написания человеческих лиц и фигур, тонкость линий, живописность сюжетов, от Малевича – идеи геометричности и необычности форм супрематического фарфора, от Суеина – склонность к разработке образов, как к условно-знаковой фигуративной системе. Уникальность работ художницы заключается в сочетании их усложненной авангардной формы и не менее сложного концептуального содержания.

В руках члена-корреспондента Российской Академии художеств Инны Олевской декоративно-прикладное искусство становится интеллектуальным и, отвечая задачам концептуализма, провоцирует зрителя на диалог. В основе композиции «Разлучение наше мнимо...» лежит идея разнонаправленных временных связей и заботливого отношения к памяти прошлого. Слово «заботиться» имеет морально-нравственное значение, соответственно, оно же формирует базис интеллектуального разговора об идеалистических категориях. Композиции «Гений и злодейство – две вещи несовместные», «Разлучение наше мнимо...», «Думая о Шагале», «Тусовка-90. Санкт-Петербург», «Гламур», «В том доме розовом не слышно голосов...», «Читая Хокинга» так или иначе раскрываются через основополагающую роль заложенных в них идей. Уникальность почерка Олевской определяется ее пристальным вниманием к форме, свойственным явлению авангардного искусства начала XX века, и концептуальным стремлением осмыслить тот или иной сюжет, персонаж, событие. Концептуализм – вмешательство, в котором изображение, текст или предмет помещен в неожиданный контекст<sup>1</sup>. У художницы в изощренной самодостаточной фарфоровой форме скрывается глубокий смысл (контекст формы имеет непредвиденную для ДПИ смысловую коннотацию). Композиция «Anti girl» (2001) состоит из двенадцати разновеликих модулей и одной скульптуры «Юноша с гитарой». Сочетание деформированной фигуры юноши и модулей разного цвета в общем композиционном единстве рождает чувство тревоги и эмоционального напряжения. Юноша кажется чуждой, но вместе с тем гармоничной, составляющей общего замысла. В то же время, поместив эмоциональное восприятие эстетики композиции за скобки, появляются вопросы, связанные с интеллектуальным осознанием места современного мужчины с творческим потенциалом в милитаризованном мире, наполненном противоборствующими силами войны всех против всех, событиями, ведущими к разрушению целостности планеты, независимости малых народов, угнетения промышленностью экологической системы. «Гламур» (2011) – многофигурное произведение с утилитарными предметами, не только помещенными в поле выставочного пространства (выставка «Метаморфозы фарфоровой пластики» в Государственном Эрмитаже в 2017 г., «15/677 is. Фарфор Олевской» в «Галерее современного искусства фарфора» в 2020 г.), но и воплощающими полное опровержение их предназначения (сумки-чайники, помады, туфли из фарфора). «Гламур» концептуален, т.к. в нем идея становится важнее функции.

Каждая работа Олевской – расширение границ понимания декоративного искусства. Фарфоровая композиция «Читая Хокинга» выходит за рамки практического назначения и эстетического обогащения предметной среды. Это арт-объект, созданный в память об астрофизике Стивене Хокинге и наводящий на размышления о жизни и смерти, предназначении, памяти, взаимоотношениях науки и искусства. Художница «делает свою работу ментально интересной для зрителя»<sup>2</sup>, тем самым разделяя некоторые идеи, предложенные концептуалистом Солом Левиттом в 1967 г.

Творческий метод Инны Олевской построен на системе диалога. В интервью художница признается, что допускает существование, способных породить новые смыслы, точек зрения на ее фарфоровые композиции. Значение произведений мастера определяется синтезом художественной образности и их понятийным выражением. Как пишет Е. Хмельницкая, Олевская мыслит концептуально<sup>3</sup>. Вопросы арт-объекта обращены не только к самому себе: «Кто художник?» «Каков контекст работы?», но и ко зрителю: «Кто ты сам?», «Что ты думаешь и представляешь?». Фокус внимания смещается в сторону осознания зрителем самого себя<sup>4</sup>. Он приобщается к произведениям через «игровую авторефлексию»<sup>5</sup>. Композиции «Да внемлют же поэтам веки!», «Гений и злодейство – две вещи несовместные», «Тусовка-90. Санкт-Петербург», «В том доме розовом не слышно голосов...» являются и объектами экспонирования, и предпосылкой для инстинктивной перезагрузки их смыслового значения. Олевской свойственно концептуальное стремление оторваться от устоявшихся штампов. В композиции «Гламур» художница

обнажает остроту столкновения массовой и элитарной культур, находящихся на разных полюсах. Протестом против клише выступает метод парадокса в работах «Тусовка-90. Санкт-Петербург» и «Давай закурим». В «Тусовке» оживают типажи уличных субкультур. Сочетание изящных форм фарфора и темы брутальности, выраженной персонажами в кожаных куртках и солнцезащитных очках, в своей первооснове парадоксально. В композиции «Давай закурим» противоречие наблюдается в пачке сигарет, газете, принимающей перманентную форму пепельницы, и фарфоровых спичках.

У художницы «есть потребность в словах, заключающих смысл, понятие» (вазы «Алфавит», сервиз «В тени крыл Твоих укрой меня»)⁶. Олевская создает пластический эквивалент слов, поддерживая лучшие традиции концептуализма.

Некоторые произведения художницы открывают зрителю возможности нового духовного опыта (архитектурно-пространственная композиция «Гений и злодейство – две вещи несовместные», «Царская невеста». Через сочетание визуальных и смысловых элементов; нестандартных художественных решений; аллегорических утверждений, а также по традиции Кандинского и Пикассо⁷, смелой трансформацией устоявшихся канонов искусства в актуальные предпочтения сегодняшнего дня, Олевская раскрывает авангардные традиции в своем творчестве.

В работе «Гламур» автор исследует взаимоотношения авангарда и китча, предлагая поразмышлять над оппозицией элитарной и массовой культур. Арт-объекты из фарфора Олевской демонстрируют двойственность влияний концептуального и авангардного искусств. Идеи ее творчества близки основам концептуализма: помещение предмета в неожиданный контекст, свобода от клише, передача нового опыта зрителю, а также система диалога с ним. С авангардом художницу роднит определяющая роль формы, для концептуалистов ничего не значащая. Уникальность фарфоровых работ Инны Соломоновны заключается во внимании как к форме, так и содержанию. Нужно рассматривать ее композиции, учитывая внешнюю и внутреннюю составляющие.

У Олевской взаимовлияние авангарда и концептуализма рождает тонкую, в некоторых случаях, ироничную, в некоторых, философскую гармонию. Парадоксальное сочетание иронии и глубокой философии, так называемое коллажное мышление, объединяет то, что видит зритель и то, о чем он может лишь предполагать. Ни в одной из работ Олевской нет точно заданного смысла, но есть тонкий скрытый подтекст (Тусовка-90. Санкт-Петербург», «Давай закурим», «Да внемлют же поэтам веки!», «Гений и злодейство – две вещи несовместные»). Интересно и то, что у автора нет однозначного отношения к той или иной теме. Но есть любование формой, какое-то космическое звучание красок и тонкое знание материала.

Если стремится к познанию себя через искусство, работы художницы могут стать действенным инструментом. Когда парадоксальный художественный прием сочетается со знанием материала, колористики, формы, профессионального мастерства, ненавязчивого интеллектуального предположения или замечания, появляется единое гармоничное целое.

В композициях Олевской происходит наложение идей концептуализма на традиции авангарда, которые, влияя друг на друга, формируют уникальный художественный почерк мастера, снискавший признание во всем мире.

### Примечания

<sup>1</sup> Godfrey T. Conceptual Art (Art and Ideas). Phidon Press. 1998. P. 10.

<sup>2</sup> Lewitt S. Paragraphs on conceptual art. [Электронный ресурс] Artforum. June, 1967. Режим доступа к статье: <http://arteducation.sfu-kras.ru/files/documents/le Witt-paragraphs-on-conceptual-art1.pdf>

<sup>3</sup> Хмельницкая Е. Жизнь вокруг Музы. Каталог выставки «Метаморфозы фарфоровой пластики Инны Олевской», Государственный Эрмитаж. СПб: изд. «Чистый лист», 2017. С. 9.

<sup>4</sup> Godfrey T. Conceptual Art (Art and Ideas). Phidon Press. 1998. P. 17.

<sup>5</sup> Тылевич Т. А. Статья каталогу выставки «Метаморфозы фарфоровой пластики Инны Олевской», Государственный Эрмитаж. СПб: изд. «Чистый лист», 2017. С. 7.

<sup>6</sup> Хмельницкая Е. Жизнь вокруг Музы. Каталог выставки «Метаморфозы фарфоровой пластики Инны Олевской», Государственный Эрмитаж. СПб: изд. «Чистый лист», 2017. С. 10.

<sup>7</sup> Там же. С. 22.

А. О. Груздева

### Влияние киноэкспрессионизма на творчество Вима Вендерса

Вим Вендерс родился всего через несколько месяцев после окончания Второй мировой войны, уроженец послевоенной Западной Германии. Вендерс, наиболее коммерчески успешный представитель немецкой новой волны, участники которой, также как и режиссеры 1920-х реагировали на события происходящие внутри их страны и создали ряд фильмов, на которые несомненно повлиял киноэкспрессионизм. Несмотря на то, что Вендерс известен как самый «американский» член движения, в его фильмах заметны мотивы романтизма и возвращение к прошлому немецкого кинематографа. Переосмысляя идеи кино 1920-х гг. Вим Вендерс оставляет главный мотив – противопоставление реального и мистического духовного мира. Крупные планы лиц, как часто используемые киноэкспрессионистами, так и Вендерсом придают разное значение образам, меняют смысл сообщения. Благодаря этому, Вендерс переосмысляя киноэкспрессионизм делает не работу, выражающую страх и ужас перед мистическим, а медитативную историю божественного и человеческого.

Ключевые слова: киноискусство, Вим Вендерс, киноэкспрессионизм, немецкая новая волна, роуд-муви

Aljona O. Gruzdeva

### The influence of cinema expressionism on the work of Wim Wenders

Wim Wenders was born just months after the end of World War II, a native of post-war West Germany. Wenders, the most commercially successful representative of the German new wave, whose participants, as well as the directors of the 1920s, reacted to the events taking place in their country and created a number of films that were undoubtedly influenced by cinema expressionism. Despite the fact that Wenders is known as the most «American» member of the movement, his films show romantic motives and a return to the past of German cinema. Rethinking the ideas of the cinema of the 1920s, Wim Wenders leaves the main motive – the opposition of the real and mystical spiritual world. Thanks to this, Wenders rethinking cinematic expressionism does not work expressing fear and horror of the mystical, but a meditative story of the divine and the human. Close-ups of faces, both often used by film expressionists and by Wenders, give different meanings.

Keywords: cinematography, Wim Wenders, cinematic expressionism, German new wave, road movie

Возникновение немецкого экспрессионизма связывают с состоянием Германии после поражения в Первой мировой войне: шок, разочарование, тревога привели к тому, что кинотеатры наводнили криминальные истории, герои-безумцы, роковые и фантастические обстоятельства, чрезмерная жестикуляция, изломанные линии и тени. Экономические трудности, голодные годы вызвали из бездн готической литературы образы различных персонажей, так или иначе использующих людей для своих целей<sup>1</sup>. Обращаясь к термину экспрессионизма, мы находим следующее определение:» Экспрессионизм – это выражение внутренних чувств, которые должны передаваться во внешний мир через среду»<sup>2</sup>.

В кино экспрессионизм представляет собой более дифференцированное восприятие по сравнению с другими стилями. Экспрессивные творческие средства в кино можно охарактеризовать как драматургическое воздействие на зрителей.

По словам Лотты Айснер: «Под знаком наступившей эпохи полного хаоса две крайности – маниакальное стремление психоанализа разложить переживания человека на отдельные составляющие и экзальтированное, отвергающее любую психологию мировоззрения экспрессионизма – встретились с так до конца и не изжитым мистицизмом духовного мира романтиков». В произведениях раскрывались, порой через резкие, болезненные образы, кризис начала века, конфликт индивидуального и массового, одинокого героя и враждебной ему безликой толпы.

Для режиссеров, которых причисляют к так называемой немецкой новой волны было важно исследовать настоящее Германии в 1970-е гг. через призму прошлого и это стало главной причиной возврата интереса к киноэкспрессионизму. Киноэкспрессионизм каждый режиссер интерпретирует и видоизменяет по своему. Если для Р. В. Фассбиндера было важно показать критику основ немецкой демократии, одновременно поддерживая диалог с ее кинематографическим каноном и предупреждением о том, что нельзя сбиваться с пути, Фассбиндер предлагает возможность исправить положение и изменить социальную и политическую структуру. Вернер Херцог возвращает на экраны Дракулу и других персонажей кошмаров, в его работах присутствует ощущение бесконечной депрессии, то для Вендерса важным стали идеи романтизма, отчужденности и путешествий внутри себя. Он говорит о кино: «Мне кажется, мир нуждается в кинематографе так же, как тяжелораненый нуждается в обезболивающем»<sup>3</sup>. Для него важно показать, что это только путь героя, а не его конечная точка.

Вим Вендерс родился в эпоху после второй мировой войны, поэтому ему важно показать кризис послевоенного периода, так в одном из своих эссе он размышляет о том, как немецкий народ относится к своему прошлому и той визуальной культуре, которая появилась после 1945 г. Из-за травмы прошлого тоталитарного государства, которое хочется забыть, появилось абсолютное недоверие к визуальному. Отвергнув собственную визуальность, немецкая культура превратилась в вакуум, жадно поглощающий чужие изображения, но отвергающий собственные, чтобы бороться с этим, Вим Вендерс начал свое творчество с критики корпоративного империализма немецкой киноиндустрии, представив смерть старых провинциальных кинотеатров в «Королях дорог» (1976). Его опасения по поводу злоупотребления и искажения изображений, особенно в связи с американской киноиндустрией, станут повторяющейся темой в таких фильмах, как «Американский друг» (1977), «Положение вещей» (1982), «Далеко, так близко!» (1993) и «Конец насилия» (1997).

Обращение к романтизму появляется в работе «Ложное движение» и продолжается до его последнего, на данный момент игрового фильма «Погружение». Действие в работе «Ложное движение» происходит в Западной Германии 1970-х гг. В отличие от «Алисы в городах» и романа Гете, «Ложное движение» неизменно мрачен в своих взглядах, а главный герой Вильгельм Фоглер не испытывает никакого просветления во время своих путешествий по Западной Германии. Движение в неправильном направлении мотивировано поиском Вильгельма вдохновения в его попытках стать писателем. Однако каждое решение и направление кажутся неправильными, и в конце концов Вильгельм мало что узнает о себе.

Одного из героев немного спутника бродяги Лаэрта окутывает тень нацистского прошлого Германии. Когда Вильгельм обнаруживает, что старик был комендантом концентрационного лагеря, он решает убить его, но в конечном итоге отпускает его, когда представляется возможность. Позже, в конце фильма, когда Вильгельм стоит на вершине самой высокой горы Германии, Цугшпитце, размышляя о своей общей неудаче, он сетует, что не услышит рассказ Лаэрте о его жизни, что Вильгельм считает еще одним неверным шагом. Это будет первый случай, когда Вендерс рискнет выйти за пределы нарциссического внутреннего мира своих героев, начав дискуссию о нацистском прошлом Германии – вместо того, чтобы игнорировать или заменять и подавлять его «американской поп-культурой». Тем не менее, он по-прежнему далек от прямого столкновения социальных и политических проблем, как например, в «Уик-энд» Жан-Люка Годара (1967) или в фильмах Фассбиндера.

В «Погружение» в одной из начальных сцен один из главных героев смотрит на работу Каспара Давида Фридриха «Монах у моря». Затем он продолжает свой разговор, но уходя, останавливается перед странной картиной, на которой изображена только ступня. Это работа Адольфа фон Менцеля, художника в стиле немецкого реализма, известного своими своеобразными «автопортретами» – реалистичными изображениями рук и ног художника. Две упомянутые выше картины предсказывают, как все обернется для главных героев Даниэль и Джеймса. Фигура монаха на мрачном пляже перед бурей источает ощущение бессилия и карликовости человека, столкнувшегося со стихиями за пределами человеческого разума, в то время как торчащий большой палец, красные опухшие пальцы ног и выступающие кровеносные сосуды на ступне фон Менцеля вы-



зывают образы физической боли. Пейзажи Фарерских островов с камнями причудливой формы и величественным водопадом или изображениями иссушенной земли в пустыне Сомали визуально завораживают. Изображения земли, моря и неба – элементы, которые включают в себя такие виды человеческой деятельности, как любовь, исследования и сражения. Вендерс стремится не просто показать прекрасные виды, а исследовать момент возвышенности, воссоединение с духовным «я» через созерцание природы.

В киноэкспрессионизме кадры с зеркалом отмечают момент разрыва и удвоения, одновременно напоминая зрителю о том, как хрупка кинематографическая иллюзия, и глубже погружая его в (часто раздвоенную) личность героя. Киноэкспрессионисты расширили роль зеркала и сделали ее многозначной, поскольку оно одновременно отдаляет и объективирует, но также приближает и обнажает правду. Зигфрид Кракауэр считает, что одной из первых работ показывающих страх самопознания и глубоких смешанных мрачных чувств героя стала работа Стеллана Рюэ «Пражский студент» и она стала основой желания познать внутренний мир человека, оттолкнуть главного героя от своего зеркального двойника и столкнув их, расколоть показанную личность<sup>4</sup>.

Фильмы Вендерса похожи на зеркала, но у него уже нет глубочайшего ужаса от самопознания. Его герои часто видят свои отражения в витринах, окнах, случайных зеркалах, на глянце моментальных снимков. И адресованные им взгляды они ловят не напрямую, а как будто вскользь, по касательной – через обоюдное созерцаемые предметы, сквозь чужие слова и лица. Так например, главный герой Париж, Техас» обрезает себя на добровольное одиночество, покидает дом, жену, сына. Но чем дальше уходит, тем непреодолимее тяготится изгнанничеством. В финале на проницаемую поверхность зеркала накладываются отражения двух лиц. Взгляд героя в зеркало влечет за собой столкновение с собственным отражением как окном в свое внутреннее я. Причем этот взгляд на себя в зеркало – это также и взгляд снаружи, взгляд, который больше не принадлежит себе, взгляд который осуждает или прощает, критикует или льстит, но в любом случае это взгляд другого.

В следующей работе Вендерсу была предоставлена возможность реализовать сценарий Питера Хандке «Страх перед пенальти», адаптированный для экрана одноименный рассказ Хандке. Рассматриваемый вратарь снова является одиночкой, который необъяснимым образом пропускает легкий гол во время футбольного матча, оскорбляет судью и удаляется с поля в начале фильма. Затем он бесцельно бродит по Вене, случайно встречается с кассиром в кассе кинотеатра по имени Глория и душит ее после знакомства. Он продолжает дрейфовать из Германии через Австрию, пока не достигает деревни недалеко от границы с Югославией, где он навещает подругу и участвует в драке в баре.

История имеет сходство с «Незнакомцем» Альбера Камю, и хотя техника фильма Вендерса, находится под влиянием Хичкока, она, как ни странно, лишена какой-либо интриги. Эстетика его фильма очень отстраненная и берет на себя ту же отстраненную субъективность, что и оригинальный текст Хандке. В этой работе еще более подчеркнута то, что герои Вендерса одиночки, они противопоставлены всем остальным героям.

Работой на которую повлияли не только мотивы киноэкспрессионизма, будь то кризис века, конфликт индивидуального и массового и одиночество главных героев, но также и технические приемы стала работа «Небо над Берлином».

Переосмысляя идеи кино 1920-х, Вим Вендерс оставляет главный мотив – противопоставление реального и мистического духовного мира. Его работа, вдохновленная чувством отвержения и отчуждения человека в репрессивном новом «экономическом чуде» Западной Германии. Если в фильмах Роберта Вине игра тени означала для главного героя опасность потусторонних сил, то для Вендерса игра тени показывает нахождение в мире ангелов. Также один из значимых приемов экспрессионистов мультиэкспозиция используется режиссером, накладывая лица Дамиэля и девушки из цирка Марион, во время ее сна, таким образом соединения реальный и божественный мир.

Благодаря этому, Вендерс переосмысляя киноэкспрессионизм делает не работу, выражающую страх и ужас перед мистическим, а медитативную историю божественного и человеческого. Крупные планы лиц, как часто используемые киноэкспрессионистами так и Вендерсом придают разное значение.

Например, лицо сомнамбулы в «Кабинете доктора Калигари» и в других работах показывают зрителю сознание запертое между реальностями и не имеющими воли,

у Вендерса же крупные планы людей меняются на крупные планы ангелов и это дает чувство мудрости и возвышенности ангелов.

Также Вим Вендерс переосмысляет в данной работе механистичность движений, которая была присуща сомнамбуле, Носферату, Человеку машины. Эти движения показывали враждебность персонажей из чужого мира. Движение гибких людей и спокойные движения ангелов, напоминающих статуи противопоставлены, но у ангелов нет агрессии к людям.

Обращение к киноязыку 1920-х характерно для черно-белых сцен, изображающих мир ангелов. Подобно ангельскому миру, Германия 90-х годов пребывает в этом призрачном состоянии, раздираемая своим мрачным прошлым и не менее мрачным будущим. Стиль выдающихся художников-экспрессионистов идеально подходил для кинематографической интерпретации, как стиль, который соответствовал наиболее распространенным культурным условиям того времени. В бурный и сложный период в истории Германии эти талантливые кинематографисты воспользовались популярным духом времени и создали мощные произведения, которые выдержали испытание временем. Кино, в большей степени, чем любой другой вид искусства, работает, используя наши часто шаткие представления о том, что реально, а что нет, но при этом отражает социальную реальность, не зря Зигфрид Кракауэр исследовал взаимосвязь Веймарского кино и событий, происходящих в Германии того времени.

Обращаясь к киноэкспрессионизму, Вим Вендерс не пытается воспроизвести и показать визуальную картину тех лет, а изменяет ее, согласно трансформации общества. Герои Вендерса так же одиноки и противопоставляются обществу, как и жители в кино Веймарской Германии, но с попыткой изменения характера героев и освобождения от травм войны.

Ощущение безграничного страха и отчужденности киноэкспрессионистов, снимавших в момент зарождения идей превосходства расы сменяется на раскаяние и христианское прощение общества пережившего войну, в которой проиграли. Авангардной дегуманизации, которая, как считал Лифшиц, сделала возможным отрицание ценности человеческой жизни и последующее зверство тоталитарных режимов по всему миру, Вендерс противопоставляет манифестацию значимости человеческой жизни и человеческого духа. Для него очень важна тема судьбы, которую возможно проследить в каждой работе.

Герои путешествуют и это путешествие внутрь себя, а не в географическом пространстве. Некая обреченность, царящая в главных героях, подталкивает их к фатализму, если в 1920-х это было настроение всего общества, то у Вендерса это одиночки, противопоставленные остальным людям. Путешествие для них – это душевное состояние. В одном из интервью режиссер сказал, что «Последнее приключение на этой планете – это творчество, потому что мы были везде. Больше нечего исследовать. Но человеческому воображению предстоит еще много исследований»<sup>5</sup>.

## Примечания

<sup>1</sup> См.: Кракауэр, З. Психологическая история немецкого кино: от Калигари до Гитлера / З. Кракауэр. – М.: Искусство, 1977, 358 с.

<sup>2</sup> Айснер, Л. Демонический экран / Л. Айснер: пер. с англ. К. Тимофеевой. – М.: Rosebud Publishing, 2010. С. 23.

<sup>3</sup> Lindbergh, Peter; Wenders, Wim (2002), Peter Lindbergh: stories, Santa Fe: Arena Editions.

<sup>4</sup> См.: Метц, К. Воображаемое означающее: психоанализ и кино / К. Метц: пер. Дениса Калугина, Натальи Мовниной. – СПб.: Изд-во ЕУСПБ, 2010, 325 с.

<sup>5</sup> Steinhilber, Berthold; Wenders, Wim (2003), Ghost towns of the American West, New York.

И. А. Евдокимова

### Старорусская напевка тропарей по непорочнах – особенности коллективной интерпретации

Статья рассматривает проблематику устной традиции старообрядцев на примере напевки тропарей по непорочнах: значение устной составляющей древнерусского песенного искусства, версии появления напевки. Произведен сравнительный анализ устных и письменных версий напевки. Напевка тропарей по непорочнах рассматривается в контексте русской традиционной певческой культуры.

Ключевые слова: знаменный распев, крюковая нотация, архетип, поморская традиция, напевка, тропари по непорочнах, русская традиционная певческая культура

I. A. Evdokimova

### The Old Russian Chant of the Troparia on the Immaculate – features of Collective Interpretation

The article examines the problems of the oral tradition of the Old Believers by the example of the troparion chant for the immaculate: the meaning of the oral component of the Old Russian song art, the version of the appearance of the chant. A comparative analysis of the oral and written versions of the chant is made. The singing of the troparia of the Immaculate is considered in the context of Russian traditional singing culture.

Keywords: znamenny chant, hook notation, archetype, Pomeranian tradition, chants, troparia for the immaculate, Russian traditional singing culture

Древнерусское певческое искусство – важнейшая составляющая русской традиционной певческой культуры. С. В. Смоленский, характеризуя этот вид русского национального искусства, писал: «Древнерусское церковное пение представляет поучительную картину глубокого музыкального содержания, освящающую народное творчество в самом задушевном и серьезном его вдохновении, – вдохновении религиозном»<sup>1</sup>. Церковно-певческие традиции старообрядцев являются весьма значимым феноменом духовной культуры нашего народа. К сожалению, на сегодняшний день в силу сложившихся исторических обстоятельств происходит угасание этой самобытной культуры. Сохранение этой части русской традиционной певческой культуры невозможно без внимательного анализа сохранившихся донныне частиц некогда грандиозного явления – древнерусского певческого искусства.

Устный компонент в древнерусском певческом искусстве чрезвычайно важен. Он включает в себя пение на подобен (распевание текста по подобию определенного песнопения, именуемого *подобном* или *самоподобном*) и самогласны (распевание текста по мелодическим моделям, принятым в каждом из 8 гласов), погласицы для чтения (мелодические модели, служившие мелодической основой для церковного чтения), местные варианты элементов мелоса, которые чаще всего не фиксировались в крюковой записи. Анализируя мелос текстов, передающихся устным путем, можно прикоснуться к целостному понятию «русская традиционная певческая культура», включающему в себя как песенный фольклор, так и свод древнерусских распевов.

Напевка занимает срединное положение между пением строго по крюкам и пением (или чтением) по изустным моделям. «Напевка, пение по напевке, пение на память» – певческая форма современной старообрядческой певческой практики, предполагающая исполнение текста по известным в конкретной общине мелодическим моделям не фиксирующимся в крюковом письме или существенно отличающиеся от зафиксированных письменных вариантов.

Напевкой в современной поморской традиции поется значительное число песнопений: многие ирмосы, пасхальный канон, стихиры Пасхи, великое славословие, тропари по непорочнах и т. д.



Понятие и происхождение напевки вряд ли могут быть сведены к одному типу. Необходимо отметить существенную разницу между этим явлением в наречной и наонной традициях<sup>2</sup>.

Она обнаруживается даже на уровне взглядов на происхождение явления напевки. Один из них фиксирует бытование напевки в наречной традиции. В XVII в. появляется редакция наречных песнопений с крюковой фиксацией всего корпуса песнопений. Как писал Н. Г. Денисов: «... «напевка», устная версия – это музыкальный язык общины, на котором мыслят и певцы, и прихожане.

Все для них является родным в этих напевах: темп, долгота звуков, опевание опорных звуков, каждый мелодический оборот и т. д.»<sup>3</sup>. Наряду с письменными версиями, существует и устный вариант песнопения, который возникает в общине в результате многолетнего впеваания одного и того же текста без строгой ориентации на письменные варианты. Последовавшие вскоре после наречной реформы гонения на старообрядцев привели к упрощению мелоса, собственно, к напевочным вариантам.

Заметим, что в наше время на клиросах практикующих наречную традицию наблюдается тенденция к пению строго по крюкам, к исчезновению напевки.

Определение напевки как упрощенного варианта крюкового распева справедливо и для некоторых напевов в наонной традиции.

В качестве яркого примера можно привести Пасхальный канон, почти повсеместно исполняющийся в поморских приходах напевкой. Ее мелодия – сокращенная, устная версия канона, изложенного крюковой нотацией в поморских Обиходах и рукописных службах Пасхи.

Нам представляется, что взгляд на напевку как на простое упрощение крюковых мелодий не отражает природу значительной части напевов наонной традиции. Их происхождение мы предлагаем рассмотреть в парадигме традиционной певческой культуры. Наша версия опирается на фундаментальные свойства традиционной певческой культуры – как песенного фольклора, так и древнерусских распевов.

Характеризуя природу бытования традиционной певческой культуры, Б. Н. Путилов отмечал: «...варьируется не „первый“ предмет, но тип, совокупность традиционных, устоявшихся признаков предметов или явлений... традиция как средоточие памяти культуры, как инструмент культурной преемственности всегда неизмеримо богаче реального, „видимого“ фонда, каким в данный момент располагает коллектив»<sup>4</sup>.

Поставим вопрос: является ли напевка тропарей по непорочнах старорусской или любой другой общины производным вариантом от зафиксированного в Обиходе письменного образца или наоборот: письменные образцы в рукописях являются одним из вариантов, зафиксированных крюковой нотацией?

Предполагаем, что аналогично произведениям устной традиции, вначале был сформирован некий общий архетип, который в многочисленных своих вариантах существует в клиросной практике общин.

Тропари по непорочнах – песнопение, которое поется на воскресной утрени после 17 кафизмы. Начальный текст кафизмы – «Блаженны непорочные в путь, ходящие в законе Господни» (118 псалом) – и послужил основой для наименования рассматриваемого нами песнопения. Если на конкретной воскресной службе положено исполнение полиелейного песнопения «Хвалите имя Господне», тропари по непорочнах поются после него.

Один раз в году тропари по непорочнах исполняются не на воскресной, а на субботней утрени – в Великую Субботу, в день, предвещающий Пасху.

Песнопение, таким образом, является весьма «впетым» материалом, поскольку поется еженедельно. Его текст представляет собой лаконичные повествования основных пасхальных событий. Два последних тропаря имеют несколько иное содержание: тропарь после запева «Слава...» обращается к Святой Троице, а заключительный тропарь затрагивает догматическое представление о Богородице и боговоплощении. Каждый стих, кроме двух последних, предваряется припевом «Благословен еси, Господи, научи нас оправданием Твоим». Это – слова из 118 псалма. Феофан, епископ Тамбовский, объясняет их так: «Благословен еси, Господи, – пророк славит Господа и тут же просит о том, чтобы Господь Сам научил его оправданиям, т. е. уставам и заповедям, изложенным в законе, или Слове Божиим...»<sup>5</sup>.

Мы осуществили анализ напевки тропарей по непорочнах Никольского поморского прихода г. Старая Русса, сопоставив ее мелос с несколькими иными аудиоверсиями и письменными вариантами записи мелодии этого песнопения в рамках поморской певческой традиции. Удалось найти следующие аудиоварианты:

- Хор под управлением головщика Василия Сорокина – современная запись.
- Анонимная запись до 1983 г. Стилистика и манера исполнения однозначно указывают на принадлежность к поморской традиции.
- Хор Рижской Гребенщиковской общины – запись 2009 г.
- Хор Рижской Гребенщиковской общины под управлением Лаврентия Силовича Михайлова – запись до 1985 г.

К письменным вариантам относятся следующие: рукопись XVII в., ГПНТБ СО РАН, Q.1.6, л. 84–85., Поморский обиход XIX в., МДА, № 235161, л. 47, Поморский печатный Обиходник, М., Преображенская поморская община, 1911 г., л. 90о.

Заметим, что рукопись XVII в. представлена беспометной нотацией, где точность расшифровки весьма ограничена. Тем не менее, нотация позволяет получить общее представление о мелосе песнопения.

Все перечисленные варианты напевки тропарей по непорочнах – и аудио, и письменные версии – относятся к наонной традиции. В связи с этим, текст содержит «дополнительные» гласные: «Ангельский соборо, Спасо бо воскресе, во единому существе, со серафими и т. д.».

Еще одно свойство раздельноречия в избытии представленное в данной напевке – частое несовпадение мелодического и просодического акцентов.

Во всех анализируемых песнопениях амбитус составляет 45. Степень «наонности» варьируется в незначительных пределах. В мелодике варьируются отдельные интонационные элементы. Заключительный аллилуарий во всех вариантах исполняется трижды одинаково.

Тесситура во всех аудиоверсиях является удобной для всех исполнителей, относительная высота напева колеблется до м3. Старорусский хор использует в данной мелодии диапазон от g малой до d первой октавы. В каждой общине принят свой темп исполнения песнопений, в зависимости от типа богослужения, традиций общины, возраста певцов и многих других факторов.

Старорусский вариант выделяется следующими особенностями:

- В рефрене начальная интонация идет снизу, восходящей секундой на тон со ступени п (повыше) на м (мало повыше)<sup>6</sup>.
- Текст Научи нас пропеваается нисходящим движением от в (высоко) на м (мало повыше).
- В первом тропаре на слове *воменьшася* ритм приобретает яркую особенность: синкопу, сохраняющуюся и в ритмической организации последующих тропарей.
- В конце первого тропаря мелос, озвучивающий слова *И от ада* имеет выразительную интонацию плача, которая повторяется в каждом последующем тропаре на том же месте – на ступенях **м** (*мало повыше*) и **с** (*строка*).
- В письменных вариантах в конце мелодии каждого тропаря восходящая интонация подводит ко крюку на **п** (*повыше*), в то время как старорусский вариант имеет нисходящую интонацию.
- Письменные варианты предполагают троекратное исполнение аллилуария без каких-либо изменений, в то время как в старорусской напевке третий раз напев подвергается выразительному варьированию: распев слова *Боже* содержит нисходящую секунду и скачок на м3 вверх.

Сопоставив напевку старообрядцев поморского прихода г. Старая Русса с перечисленными выше вариантами, мы констатируем существенные различия ее мелоса от иных вариантов. Важно, однако, что все замеченные нами детали, создающие столь яркую выразительность старорусского варианта, не ставят под сомнение наличие единого архетипа, к которому восходят все варианты напевки тропарей по непорочнах поморской традиции. Сопоставление этих примеров наглядно иллюстрирует блестящий вывод В. Я. Проппа, писавшего о том, что замысел народных творцов раскрывается в совокупности различных вариантов. «По отношению к этой совокупности каждая отдельная запись – частный случай осуществления этого замысла»<sup>7</sup>.

### Примечания

<sup>1</sup> Смоленский С. В. Азбука знаменного пения (извещение о согласнейших пометах старца Александра Мезенца). Москва: Братство Вертоград, 2005. С. 1.

<sup>2</sup> Наонное пение предполагает полнозвучное пропевание полугласных (ь и ъ), частое несовпадение мелодического и просодического акцентов и некоторые другие особенности архаичного пения. Наречное пение окончательно утвердилось в середине XVII в. благодаря певческой реформе, проводившейся по указанию царя Алексея Михайловича. «Лишние» гласные были удалены из текстов, мелодическое и просодическое ударения – скоординированы.

<sup>3</sup> Денисов Николай Григорьевич Старообрядческое церковное пение // Вестн. Том. гос. ун-та. 2010. № 333. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/staroobryadcheskoe-tserkovnoe-penie> (дата обращения: 29.03.2022).

<sup>4</sup> Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. СПб.: Петерб. Востоковедение, 2003. С. 191.

<sup>5</sup> Разумовский Г. Объяснение священной книги псалмов: [сайт] / прот. Григорий Разумовский; Храм свт. Феодосия Черниговского. Киев, [cop. 2009–2021]. URL: [http://www.hram-feodosy.kiev.ua/kafizma17\\_t.htm](http://www.hram-feodosy.kiev.ua/kafizma17_t.htm) (дата обращения: 28.05.2021).

<sup>6</sup> Здесь и далее мы пользуемся возникшей в XVII в. системой киноварных помет, которая фиксировала относительную высоту знаков при помощи буквенных обозначений.

<sup>7</sup> Пропп В. Я. Русский героический эпос. Л.: Изд-во ЛГУ, 1955. С. 23.

О. А. Кондратьева

### **Архитектурный комплекс шуйского «Арбата» в контексте архитектуры русского классицизма начала XIX в.**

Статья посвящена изучению архитектурного комплекса Шуйского «Арбата» в контексте архитектуры русского классицизма начала XIX в. В ней рассматриваются Гостиный Двор – главная постройка улицы, а также дома местных купцов. Подробно описано каждое из сооружений, выявлены их особенности и характерные черты архитектурного ансамбля в целом.

Ключевые слова: русская архитектура, классицизм в архитектуре, классицизм XIX в., архитектура Шуи, Гостиный Двор в Шуе

Olga A. Kondratyeva

### **The architectural complex of the shuisky «Arbat» in the context of the architecture of Russian classicism of the early 19 century**

The article is devoted to the study of the architectural complex of the Shuisky «Arbat» in the context of the architecture of Russian classicism of the early XIX century. It examines Gostiny Dvor – the main building of the street, as well as the houses of local merchants. Each of the buildings is described in detail, their features and characteristic features of the architectural ensemble as a whole are revealed.

Keywords: Russian architecture, classicism in architecture, classicism of the 19 century, architecture of Shuya, Gostiny Dvor in Shuya

Шуя – один из древнейших городов Ивановской области, первое упоминание о котором относится к 1539 г., хотя само название появляется в нижегородской летописи в конце XIV в. Город расположен на судоходной в то время реке Тезе, поэтому к XVII в. Шуя превратилась в большой торговый город с развитым ремесленно-промышленным производством, в котором ведущую роль играли ткачество, мыловарение, кожевенный и кузнечный промыслы. В XVIII–XIX вв. здесь, на торговой площади, устраиваются ярмарки, играющие существенную роль в экономике не только Владимирской губернии, в которую на тот момент входила Шуя, но и всех центральных губерний европейской части Российской Империи. Став к концу XVIII – началу XIX вв. достаточно крупным по значению городом, Шуя начинает активно застраиваться общественными и частными сооружениями местных купцов, предпринимателей и меценатов<sup>1</sup>.

«К настоящему времени Шуя хорошо сохранила свой исторический облик, а застройка ее улиц включает все типы торговых, жилых и производственных зданий, позволяющих представить жизнь местного купечества на протяжении XVIII – начала XX вв.»<sup>2</sup>.

Стоит отметить, что в отечественном искусствоведении архитектура города Шуи почти не изучена: в основном дается краткая историческая справка о самом городе и о его ключевых постройках.

Достаточно обобщенные описания исследуемых в настоящей работе сооружений встречаются в третьей части «Свода памятников архитектуры и монументального искусства России: Ивановская область», на основе которых предоставлена информация во всей изученной научной литературе. Актуальность данного исследования заключается еще и в том, что на основе архитектурного комплекса Шуйского «Арбата» можно выявить специфику застройки городов центральных губерний европейской части России в начале XIX в.

Как уже отмечалось ранее, Шуя в XIX в. являлась крупным торговым городом, поэтому большое внимание уделялось строительству именно торговых зданий, которые располагались на бывшей Торговой улице (в настоящее время – ул. Малахия Белова), именуемой ныне местными жителями Шуйским «Арбатом». Эти здания были построены в стиле классицизма начала XIX в., который получил широчайшее распространение не только в столичных, но и в провинциальных городах Российской Империи<sup>3</sup>.

«Классицизм – это художественный стиль, в частности в архитектуре, развивавшийся путем творческого заимствования форм, композиций и образцов искусства античного мира и эпохи итальянского Возрождения. Для архитектуры классицизма характерны геометрически правильные планы, логичность и уравновешенность симметричных композиций, строгая гармония пропорций и широкое использование ордерной тектонической системы»<sup>4</sup>.

К классицизму начала XIX в. относится главная постройка Шуйского «Арбата» – ансамбль Гостиного Двора, который возводился с 1815 по 1820-е гг. по проекту городско-го архитектора Маричелли, о работе которого сообщает известный шуйский краевед Н. А. Звездин<sup>5</sup>.

Гауденцио Маричелли ди Бедиллора – итальянский архитектор, родившийся в швейцарском кантоне Тичино (Тессин) и прибывший в Российскую Империю из Турина. Биография его до настоящего момента остается довольно туманной: известно лишь то, что зодчий активно строил в течение 30 лет (с 1792 по 1822 г.) во Владимирской и Костромской губерниях, учился у костромского архитектора С. А. Воротилова, перенимал опыт русского зодчества и сам, в свою очередь, знакомил местных архитекторов с европейскими архитектурными идеями, стилями, инженерными решениями<sup>6</sup>. Свои ранние работы Маричелли возводил в деревнях и селах нынешних Костромской и Ивановской областях. Работа в уездном городе Шуе относится уже к позднему этапу творчества итальянского архитектора.

Комплекс Гостиного Двора, возведенный Маричелли, состоит из двух корпусов, северного и южного. Они вытянуты по обеим сторонам «Арбата» и как бы зеркально отражают друг друга. В 1815 г. из Владимира был прислан проект, по которому предполагалось построить два идентичных здания в виде замкнутых каре, однако этот проект был осуществлен позже и лишь частично: в 1840-х гг. к южному корпусу было пристроено здание гостиницы, а позднее – лавки. Шуйский Гостиный Двор был не только местом торговли. В разное время в нем располагались также городской приемный покой, городское начальное женское училище и, как уже упоминалось, гостиница<sup>7</sup>.

Северный корпус имеет план в форме сильно вытянутого прямоугольника и четырехскатную крышу. Композиционно он состоит из повышенной средней двухэтажной части и протяженных, равных по длине, одноэтажных крыльев. Центр двухэтажного объема на главном фасаде подчеркнут портиком из двух пар тосканских колонн большого ордера, делящих его на три равные части, и завершен треугольным фронтоном, в тимпане которого находится полуциркульное окно с расположенными веером секторами. Фланкируют среднюю двухэтажную часть тосканские пилястры большого ордера<sup>8</sup>. Межэтажная тяга делит фасад средней части здания примерно на две равные части. Над входом в здание, между двумя парами тосканских колонн, расположено палладиово окно, где пилястры отделяют центральный арочный проем от двух боковых прямоугольных. Однако объемные архитравы пилястр объединены плоскостным архивольтом, за счет чего композиция перестает быть единой, а форма самого окна теряется на фоне массивных колонн и за счет круглых ниш над архитравами. По сторонам от портика на втором этаже находятся по два прямоугольных окна, расположенных равноудаленно от центра боковых частей двухэтажного объема.

Нижний этаж разделен по горизонтали на две приблизительно равные части межэтажным карнизом. В каждой из трех его частей расположено веерное окно, причем центральное совмещено с дверным проемом – главным входом в здание. Архивольты арок украшены складчатыми замками. Каждое из окон фланкировано врезанными в стену полуколоннами малого ордера.

«Фланги главного и боковых фасадов отмечены двухколонными портиками малого ордера, также увенчанными треугольными фронтонами. Фасады боковых крыльев равномерно расчленены пилястрами, поддерживающими довольно широкий профилированный венчающий карниз. В каждую ячейку вписано палладиово окно, занимающее большую часть стены»<sup>9</sup>. Стоит отметить, что здесь центральное окно с полуциркульным завершением значительно шире, чем центральный проем окна, расположенного на втором этаже средней части здания, за счет чего композиция выглядит более целостной. Архивольты арок декорированы складчатыми замками, над боковыми прямоугольными проемами каждого палладиова окна располагаются круглые ниши, слегка утопленные

в стену. Проемы между окнами фланкированы малыми полуколонками. Два ближних к центральной части фасада окна имеют вытянутую по горизонтали прямоугольную форму и разделены на несколько секторов разных размеров.

По сторонам боковых фасадов располагались дополнительные входы в здание, отмеченные, как было упомянуто ранее, двухколонными портиками малого ордера с треугольными фронтонами и обрамленные архивольтами со складчатым замком. Центральная часть боковых фасадов декорирована «слепой» аркатурой, усложненной колонками.

Этот декоративный элемент говорит о влиянии на архитектора храмовой архитектуры Владимиро-Суздальского княжества, где данный вид декора получил широкое распространение. К таким памятникам относятся, например, собор Успения Богоматери (1158–1189 гг., Владимир), церковь Покрова на Нерли (1165–1166 гг., Боголюбово), Дмитриевский собор (1194–1197 гг., Владимир). Вероятно, проживая на территории Владимирской губернии, Гауденцио Маричелли видел выдающиеся произведения белокаменного зодчества домонгольской Руси и, вдохновившись, использовал характерные для владими́ро-суздальской школы декоративные элементы при возведении не только ансамбля Гостиного Двора, но и других своих построек.

Композиция и декор фасадов южного корпуса первоначально были аналогичны северному корпусу, но впоследствии фронтоны портиков, размещенных на флангах главного и бокового фасадов с западной стороны, были убраны, а палладиевы окна превращены в сплошные прямоугольные окна-витрины, разделенные в конце XX в. на несколько секторов разных размеров. После пристройки одноэтажных лавок в середине XIX в. здание получило план, близкий к П-образному, тем самым приблизившись к проекту, присланному из Владимира в 1815 г. Композицию фасада лавок с западной стороны корпуса определяет мерный ритм плоских квадратных ниш, прорезанных крупными с лучковыми перемычками окнами-витринами, где центральное вытянуто по горизонтали и значительно больше боковых, ориентированных по вертикали; по сторонам они фланкированы врезанными в стену полуколоннами<sup>10</sup>. С восточной стороны двухколонные портики с треугольными фронтонами сохранились, между ними располагаются три прямоугольных окна.

Фасады зданий Гостиного Двора оштукатурены и окрашены оранжевым цветом, особенно характерным для отделки фасадов зданий, построенных в стиле классицизма начала XIX в.<sup>11</sup>. На фоне стен четко выделяются архитектурные детали, окрашенные в белый цвет: архивольты, колонны, карнизы, пилястры, ниши, архитравы. Оконные рамы в настоящий момент окрашены в дополнительный оранжевому синий цвет.

Ансамбль Шуйского Гостиного Двора характеризуется строгостью, простотой и ясностью форм, тектоническим целостным ритмом, связностью элементов по вертикали, монументальностью, четкостью объемной формы, сдержанностью декоративного убранства, симметрично-осевой композицией.

«Стоит отметить, что в начале XIX в. торговые ряды, как тип построек, претерпевали в русской архитектуре изменения. На смену рядам с аркадами приходили гостиные Дворы с галереями, устроенными с помощью колонн. Наличие у шуйских рядов арок с утопленными в них полуколоннами говорит о переходном варианте постройки»<sup>12</sup>.

Гостиный Двор в значительной степени определил дальнейшую застройку бывшей Торговой улицы и всего города в целом. Вслед за ним по северной стороне «Арбата» стали возводиться двухэтажные здания местных купцов: трактиры, магазины, лавки.

К востоку от северного корпуса Гостиного Двора, на углу с Театральной площадью, располагается двухэтажное кирпичное оштукатуренное здание с четырехскатной (вальмовой) кровлей в стиле классицизма начала XIX в., восходящее по типу к домам конца XVIII в. – это трактир купца-бакалейщика Артемия Васильевича Кузнецова. Постройка имеет Г-образную форму плана. Угол квартала отмечает раскрепованное скругление, во втором ярусе которого располагается прямоугольное окно, а на первом – слегка утопленная в стену прямоугольная ниша, повторяющая форму окна. Решение фасадов чрезмерно лаконично и симметрично: они равномерно расчленены по вертикали окнами прямоугольной формы без декора, а по горизонтали – межэтажной тягой<sup>13</sup>. В настоящее время фасад трактира окрашен желтым цветом, однако информации о его изначальном цветовом решении не сохранилось.



Другим зданием, построенным в стиле классицизма начала XIX в., является дом купца С. И. Коковина, построенный в 1809–1812 гг. по одному из образцовых проектов выдающихся архитекторов Луиджи Руска и Вильяма Гесте<sup>14</sup>.

Стоит отметить, что в начале XIX в. во всех городах велась массовая застройка по образцовым проектам фасадов, в соответствии с планами городов, разработанными в специальной Комиссии о каменном строительстве в конце XVIII в. или под руководством архитекторов В. И. Гесте и Л. Руска. Разработанные ими в 1809–1812 образцовые фасады для частных строений, применялись вплоть до 1860-х годов и оказали существенное влияние «на формирование целостной застройки русских городов эпохи классицизма как в композиционно-пространственном, так и стилевом решении»<sup>15</sup>. Это позволяло урегулировать застройку городов и придать целостности их облику, а также улучшить художественный уровень строительства. А благодаря разнообразию и вариантов проектов стало возможным удовлетворять вкусы заказчиков с разной степенью достатка<sup>16</sup>.

Примером такого здания служит дом С. И. Коковина – прямоугольная в плане двухэтажная кирпичная оштукатуренная постройка с четырехскатной (вальмовой) крышей, подвалом и антресолями. Главный (южный) фасад решен симметрично и довольно лаконично: он равномерно расчленен семью окнами прямоугольной формы (более высокими на втором этаже) с подоконными карнизами на каждом этаже. По горизонтали примерно на две примерно равные части его делит межэтажная тяга. Центр фасада отмечен слегка выступающим ризалитом, увенчанным ступенчатым аттиком, который декорирован в два ряда лепными розетками и венками, перевитыми лентами. Со стороны восточного фасада к зданию примыкает небольшая пристройка на уровне нижнего этажа<sup>17</sup>.

Предположительно, дом С. И. Коковина построен по образцовому фасаду, опубликованному в первой части «Собрания фасадов, Его Императорским Величеством Высочайше апробованных для частных строений в городах Российской Империи», однако переработанному местными строителями. На плане изображено двухэтажное здание с вальмовой крышей. Центральная часть, имеющая, однако, по пять, а не по три, окон на каждом этаже, выделена слегка выступающим ризалитом и аттиком. Карниз декорирован дентикулами, а окна средней части нижнего этажа – наличниками с замковым камнем. Основная часть здания отделена от рустованного цоколя межэтажной тягой. Каждая прямоугольная ниша цоколя украшена замковым камнем. Лишь эти черты, касающиеся декоративного убранства фасада, отличают образцовый проект от шуйской постройки, более упрощенной. В остальном же они похожи, и это позволяет говорить о том, что именно этот проект был использован местными мастерами при возведении данного сооружения.

Стоит отметить, что по сохранившимся фотографиям третьей четверти XX в. можно понять, что изначально дом был светлым и однотонным. В настоящее время каждая из частей здания выделена своим цветом: боковые части южного фасада и лепнина – персиковым цветом, ризалит окрашен в белый цвет, а цоколь с семью прямоугольными нишами под каждым из окон – в бордовый.

Следом за домом С. И. Коковина располагается дом Лимоновой (ранее Лядова), построенный в первой половине XIX в. в стиле классицизма начала XIX в. Он представляет собой прямоугольное в плане двухэтажное кирпичное и оштукатуренное здание с четырехскатной (вальмовой) кровлей. Главный южный фасад, выходящий на бывшую Торговую улицу, полностью симметричен: на каждом из двух этажей, обозначенных межэтажной тягой, расположены по пять оконных проемов прямоугольной формы. Окна во втором этаже завершены сложными килевидно-лопастными сандриками, которые были добавлены в ходе обновления фасадного декора в 1910-х гг. в формах эклектики; окна на нижнем этаже обведены профилированными наличниками полуциркульной формы, на месте среднего оконного проема в настоящее время располагается дверной проем. Первоначально три средних оси окон были выделены небольшим ризалитом, о чем свидетельствуют раскреповки венчающего карниза<sup>18</sup>. Декор боковых фасадов отсутствует, а окна располагаются лишь на втором этаже. В настоящее время фасады здания окрашены светло-зеленым цветом, цоколь выделен темно-зеленым, а сандрик второго яруса – белым цветами. Информация об изначальном колористическом решении здания также отсутствует.

Позже, также в первой половине XIX века, рядом с домом Лимоновой был построен один из лучших на тот момент в Шуе магазинов – Торговый дом купца А. А. Листратова «Гастрономический и колониальный магазин, мучной склад, склад пива, водок, русских и иностранных вин», на первом этаже которого располагался сам магазин, а на втором – жилые помещения. Дом был построен, как и ранее рассмотренные здания, в стиле классицизма начала XIX в., однако сильно перестроен в начале XX в. Поэтому в настоящее время дом А. А. Листратова является редким для провинциальных городов образцом неоклассицизма. Изначально это было П-образное в плане двухэтажное здание с проездной аркой, заложенной в начале XX в. и четырехскатной (вальмовой) крышей. Однако во время перестройки в 1910-х гг. в правой части здания стал активно использоваться ордер в виде полуколонн и пилонов в простенках второго этажа, что полностью изменило внешний облик здания<sup>19</sup>. От всех рассмотренных ранее построек дом Листратова отличает асимметрия и контраст. Во-первых, левая часть сильно вытянута в длину, а правая – повышена за счет аттика. Во-вторых, различаются по размеру окна без декора левой части постройки: окна второго этажа меньше и расположены чаще, чем широкие проемы первого этажа. Это объясняется тем, что помещение нижнего этажа служило магазином, четыре входа в который располагались на главном южном фасаде. В настоящее время эти входы реконструированы в оконные проемы.

Рассмотрев основные постройки Шуйского «Арбата» первой половины XIX в., можно выделить следующие особенности и характерные черты, относящиеся к застройке не только Шуи, но и уездных городов Владимирской и соседствующей с ней Костромской губерний. Застройка целых улиц производилась по заранее утвержденным планам, а дома возводились согласно проектам образцовых фасадов, которые были разработаны специальной Комиссии о каменном строительстве в конце XVIII в. или под руководством архитекторов В. И. Гесте и Л. Руска. Большинство общественных зданий и купеческих домов возводились в стиле классицизма начала XIX в., который в это время получил широчайшее распространение в провинциальных городах центральной части Российской Империи. При возведении общественных сооружений зачастую использовались упрощенный ордер, портики, фронтоны. Для столичных городов характерно создание целостных комплексов с активной ролью монументальной скульптурой, использование рельефной облицовки стен (рустовки) и новых строительных материалов, что нельзя сказать о постройках провинции, в которых весь декор сведен к минимуму. Это объясняется более низким профессионализмом архитекторов и строителей, а также финансовыми возможностями заказчиков и бюджетом города в целом. Эти черты присущи не только шуйскому Гостиному Двору, но и другим общественным сооружениям Владимирской и Костромской губерний, построенных как Маричелли, работавшем активно в этих землях в начале XIX в., так и другими провинциальными зодчими.

Что касается частных, купеческих домов, то здесь можно выделить следующие особенности. Постройки обычно были двухэтажными с четырехскатной крышей и имели в плане чаще всего прямоугольник. Прямоугольные по форме окна располагались один под другим и равномерно делили фасад по вертикали, а межэтажная тяга – по горизонтали. Декор либо отсутствовал вовсе, либо выступал в качестве оконных наличников и подоконных карнизов, реже – в виде лепнины. Ордер в постройках данного типа не применялся. Различные отступления от этих принципов связаны с более поздними перестройками, чаще всего конца XIX – начала XX вв.

Таким образом, архитектурный комплекс Шуйского «Арбата» можно по праву назвать памятником русского классицизма, в котором отразились все характерные для провинций черты этого стиля: ансамблевая застройка, строгость и простота форм, симметрично-осевая композиция и сдержанность декоративного убранства.

## Примечания

<sup>1</sup> Купеческое строительство Ивановской области. Каталог. Выпуск 3. М., 2004. С. 95.

<sup>2</sup> Там же. С. 95.

<sup>3</sup> Пилявский В. И., Тиц А. А., Ушаков Ю. С. История русской архитектуры: Учебник для вузов / В. И. Пилявский, А. А. Тиц, Ю. С. Ушаков. – Ленинград: Стройиздат, Ленингр. Отделение, 1984. С. 177.

<sup>4</sup> Там же. С. 333.



<sup>5</sup> Шлычков Л. А. Работы архитектора Гауденцио Маричелли в России // Реставрация и исследования памятников культуры. Вып. 6 / Центр. научно-реставрац. проектные мастерские; [отв. ред. А. Б. Бодэ]. – Москва; Санкт-Петербург: Коло, 2013. С. 90.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Возилов В. В., Барсуков В. А. История города Шуи в открытках и фотографиях / В. В. Возилов, В. А. Барсуков. – Иваново: Наша Родина, 2018. С. 416.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же. С. 417.

<sup>11</sup> Пилявский В. И, Тиц А. А., Ушаков Ю. С. История русской архитектуры: Учебник для вузов / В. И. Пилявский, А. А. Тиц, Ю. С. Ушаков. – Ленинград: Стройиздат, Ленингр. Отделение, 1984. С. 336.

<sup>12</sup> Щеболева Е. Г. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Ивановская область. В 3 частях. Часть 3 / Е. Г. Щеболева. / Москва: Наука, 2000. – 813 с. (Свод памятников истории и культуры России). С. 60.

<sup>13</sup> Возилов В. В., Барсуков В. А. История города Шуи в открытках и фотографиях / В. В. Возилов, В. А. Барсуков. – Иваново: Наша Родина, 2018. С. 495.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Александрова Л. Б. Луиджи Руска / Л. Б. Александрова. – Ленинград: Лениздат, 1990. С. 140.

<sup>16</sup> Там же. С. 139–140.

<sup>17</sup> Возилов В. В., Барсуков В. А. История города Шуи в открытках и фотографиях / В. В. Возилов, В. А. Барсуков. – Иваново: Наша Родина, 2018. С. 495.

<sup>18</sup> Там же. С. 496.

<sup>19</sup> Там же.

К. Т. Корнехо Наварро

### **Сакральный символ индейцев в современном искусстве**

На протяжении многих столетий художники в том или ином виде используют в своих творениях различные сакральные символы, что позволяет придать их картинам некий дополнительный, скрытый от глаз несведущего зрителя контекст. Одним из таких символов является символ чакана, который был создан и получил свое распространение в центральном регионе Южной Америки среди коренного населения, проживавшего там задолго до нашествия испанских колониалистов. В данной статье исследуется священный для народов Латинской Америки символ чакана. Раскрываются его особенности и демонстрируется важность в многовековой культуре народов Анд. Рассматриваются многочисленные вариации изменения данного символа в зависимости от региона Южной Америки. На подробных примерах показывается актуальность и востребованность чаканы и то, как нынешние художники континента интерпретируют наследие своих предков в современном искусстве.

Ключевые слова: чакана, символ, уличное искусство, Латинская Америка, современный мурал, коренный народ

Carla Tatiana Cornejo Navarro

### **Sacred symbol of indigenous people in contemporary art**

For many centuries, artists in one form or another have been using various sacred symbols in their creations, which allows them to give their paintings a kind of additional context hidden from the eyes of an uninformed viewer. One of these symbols is the «Chakana», which was created and spread in the central region of South America among the indigenous population who lived there long before the invasion of the Spanish colonialists. This article thoroughly examines the chakana symbol, sacred to the Latin-American people. Its features are revealed and its importance in the centuries-old culture of the Andes is demonstrated. Numerous variations of this symbol are considered depending on the region of South America. Detailed examples show the topical relevance of «Chakana» and how contemporary artists of the continent interpret the heritage of their ancestors in contemporary art.

Keywords: Chakana, symbol, street art, Latin America, modern mural, indigenous people

На протяжении многих столетий художники в том или ином виде используют в своих творениях различные сакральные символы, что позволяет придать их картинам некий дополнительный, скрытый от глаз несведущего зрителя контекст. Чаще всего подобные символы имеют религиозный подтекст и своим происхождением обязаны именно распространению определенного культа. Так, скажем, символ креста или изображение двух рыб имеют непосредственную связь с христианством, изображение полумесяца прочно связывают с исламом, а графический символ инь-ян восходит своими корнями к буддистской философии.

Однако в мире существуют и не столь легко узнаваемые символы, которые при этом однако нисколько не теряют своей сакральной ценности.

Одним из таких символов является символ чакана, который был создан и получил свое распространение в центральном регионе Южной Америки среди коренного населения, проживавшего там задолго до нашествия испанских колониалистов. Однако данному символу повезло гораздо больше, нежели многовековой культуре индейцев в целом, и он смог пережить долгие столетия гнета, которому подвергались индейцы и не только оставить след в культуре данных народов, но и даже в некотором смысле трансформироваться, обретая новую жизнь в середине XX в.

Интересно разобраться, почему же данный символ столь важен для всего коренного населения Латинской Америки. И как художники континента интерпретируют наследие своих предков в современном искусстве.

К сожалению, практически никто до сих пор не обращался к данной теме в искусствоведении. И это вызывает вопросы, поскольку прочим сакральным символам уделяется

значительное внимание. Объяснить подобное можно лишь тем, что Южная Америка находится вне каких-либо значимых культурных пертурбаций, направленных на европейского, азиатского или североамериканского обывателя, и существует своей собственной жизнью. И потому локальный символ, охватывающий далеко не все страны, вероятно, не является первостепенной темой для критиков и исследователей в области культуры.

Однако даже беглый анализ искусства, создаваемого на континенте, показывает, что художники многократно и намеренно используют данный символ в качестве части своего послания. Исследование подобного феномена важно, поскольку человечество теряет некоторые языки коренных народов в виду увеличения темпов глобализации, и при должном упущении возможно потерять и традиции, и огромный пласт культуры, свойственные исключительно коренным народам, и, заключающимся прежде всего в знаковости.

Европейскому обывателю вряд ли скажет что-то слово чакана, но для коренных народов, населяющих территории современной Латинской Америки, данный сакральный символ является крайне важной составляющей их культуры, уходящей своими корнями в глубину столетий.

Итак, чакана – это ступенчатый крест, с древнейших времен широко распространенный в Южной Америке. Термин чакана применим также к фрагментам, то есть к одной или двум четвертям такого креста.

Само слово чакана можно перевести как «мост, ведущий в мир гор», что является прямой аналогией космосу, ведь у народов Южной Америки этим словом также называется и созвездие Южного Креста, которому они поклоняются. Если связать эти значения воедино, то мы получим примерно следующее значение: чакана – это лестница в высший духовный мир где-то в космическом пространстве. Возраст этого символа составляет более четырех тысяч лет. На протяжении многих веков аборигены коренных народов Центральных Анд поклонялись ему. С течением времени и расширением своей территории культура инков ассимилировала этот символ, начав активно применять его в своей архитектуре. К примеру, множественные изображения чаканы можно встретить в знаменитом городе Мачу-Пикчу в Перу.

Эквадорская культура берет свое начало с той же философии, что Боливия и Перу, которая до сих пор проявляется у некоторых коренных народов. В ней символ чаканы соответствует мировоззренческому понятию «Сумак Кавсай» – термину эквадорского коренного народа Кечуа, который означает хорошую жизнь, философию человека, стремящегося к гармонии с историей, общиной и природой. Чакана представляет собой ровный крест, на котором нанесены координатные точки компаса: каждый угол ее лестницы указывает на разные части света. В то же время, четыре конца чаканы также символизируют стихии: огонь, воду, воздух и землю.

Чаканы с тремя ступенями в каждой своей четверти, называют инкскими, с другим количеством ступеней – андскими<sup>1</sup>. Европейцы, для облегчения христианизации инков еще от времен Франсиско Писаро, называли чакану крестом. Поэтому сейчас применительно к ней в ходу также использование терминов – инкский или андский крест.

Обычно при изображении символ делится на две половины (одна белого цвета, вторая – черного), обозначающие разные царства духов и живых людей. Для поклонения было вполне обычным делом применение всего лишь одной или двух четвертей, которые, как отмечалось, все равно зовутся чаканой. Однако несмотря на то, что чакана делится пополам, символизирует она сразу три царства (или же уровня) жизни:

Первый – это мир, где живут только боги и священные души является верхней, светлой половина инкской чаканы. В случае монументального исполнения, при установке, ее ориентировали так, чтобы 21 июня (в день летнего солнцестояния) на восходе солнца тень ложилась точно в подножие, образуя полную фигуру чаканы. Второй – мир людей, где мы и проживаем. Этот мир находится на линии, где соединяются две части креста. Третий – мир подземный, где проживают мертвые души, а также подземные повелители, которые напрямую контактируют с нашим земным миром. Светлый и темный оттенки верхней и нижней половин инкской чаканы символизируют дуализм – двойственность мира, а круг обозначает пуп или центр мира, жизни и Вселенной. В совокупности со значением концов чаканы, как частей света – это означает, что этим законам должны повиноваться все поселения великой Империи Инков<sup>2</sup>.

Немалое значение имеет и отсутствие объема у фигуры. Чакана традиционно плоская, что прекрасно соотносится с представлением Инков о том, что и Земля плоская. В центре чакана имеет отверстие, через которое по легендам шаман мог перемещаться по разным уровням духовного хранилища. Другими словами, перемещать свою душу через это отверстие в любой из трех миров<sup>3</sup>. Именно через него духи из третьего заобного мира и контактировали с шаманом.

Традиционно инкский крест вычерчивался из круга. Каждый его край должен был касаться этой окружности. Самые маленькие квадраты, если повернуть крест так, чтобы выпустить из их концов луч, наклонены под углом в 45 градусов. К слову, сам луч, который можно выпустить из концов маленьких квадратов – если навести его на созвездие инков, будет точно указывать на разные концы света. Поэтому вовсе не исключено использование чаканы в виде своеобразного компаса.

Символика чаканы многозначна – это и инь-янь, и календарь, и знаки зодиака. В этом символе зашифрован пантеон андских богов и взаимосвязь с космосом – как в астрономическом смысле, так и в смысле гармонии мира. Чакана у андских народов встречается повсеместно: и в древней храмовой архитектуре, и в этнических узорах, и в различных орнаментах. При этом она символизирует и непрерывное движение, в котором человек вместе с космосом находится в гармоническом равновесии<sup>4</sup>. В верхней части – небо и солнечное божество, которому поклоняются за то, что он обеспечивает жизнь на Земле. С другой стороны, Луна – главная богиня, советница и хранительница женщин. Солнце и Луна отвечали каждый за свой календарь и имели графики посева, сбора урожая и полива.

Своеобразную интерпретацию чаканы можно увидеть в символе солнца народов, населявших территорию современного Эквадора<sup>5</sup>. Этот символ довольно сильно распространен в Эквадоре. К примеру, его можно встретить в сооружениях в музее «Центр мира», недалеко от города Кито – столицы Эквадора. Множественные линии, соединяясь между собой, образуют некое подобие чаканы или знака Солнца – столь важного для коренных народов Эквадора. Данный священный элемент, представляет собой единое целое, символизируя происхождение человека, бесконечность, взаимодополняемость мужчины и женщины, ось солнцестояния и равноденствий, также используя в качестве солнечных часов.

Не обходит стороной этот сакральный символ и современная скульптура, которая в том числе заимствует данную форму для собственных творений. К примеру, в провинции Имбабура в Эквадоре установлена своеобразная стела, являющаяся примой трехмерной копией чаканы. Изображение линейной схемы чаканы позволяет проследить аналогии в символах Андской сакральной геометрии: наблюдая, как происходит пересечение линий и пропорций при разграничении символа, можно объяснить, его происхождение.

Эквадорский символ солнца имеет те же значения, что и чакана, что, безусловно, не случайно<sup>6</sup>. Он также отвечает строгим потребностям планирования, проектирования и геометрического упорядочения данной формы и имеет схожее толкование, как «лестница в небо», что тесно связано с понятиями всей андской культуры. Это также и геодезический символ, полученный из триангуляции четыре звезд созвездия Южного Креста. Он концептуализирует такие двойственности, как вверх-вниз, вперед-назад и влево-вправо для представления сознания Андского пространства-времени<sup>7</sup>.

В современной эквадорской культуре, символ солнца многократно воплощен в росписях Освальдо Гуаясамином. К примеру, его архитектурный проект «Часовня человека» в своей базе имеет точно такой же символ. Подобный символ можно также увидеть и в его мурале под названием «Образ Отечества» («La Imagen de la Patria»), который был написан Гуаясамином в зале заседаний национального конгресса Эквадора в столице республики Кито в 1988 г.

Здесь, как мы можем наблюдать, средняя часть состоит из двух панелей: центра с руками, тянущимися к символу солнца и, парящим над ними кондором. Руки тянутся к древнему индейскому знаку, художественному образу времен Королевства Кито, символизирующему представление о Боге Солнца. Руки раскрыты, будучи готовы как давать, так и получать, и таким образом Гуаясамин от лица своих предков благодарит солнце за жизнь и чудеса природы. При этом руки касаются лишь черного круга, который служит фоном космического представления, говоря о том, что жители коренного государства

Кито давно исчезли. Черный – это все и ничто. И уже из черного цвета рождается солнце, которое состоит из квадрата, символизирующего мужчину; круга, расположенного внутри него, и представляющего собой луну, которая является женщиной; и восьми треугольников, олицетворяющих солнечные лучи, исходящие из этой структуры, и являющимися всеми людьми в мире – детьми солнца и луны. То есть сам художник интерпретировал символ чаканы несколько иначе, по-своему. Впрочем, он имел на это полное право, поскольку с трактовкой данного символа все обстоит не столь однозначно. Проблема заключается в том, что, возможно, интерпретация чаканы с самого начала была ложной. Ведь если присмотреться в символическое значение ступеней, можно увидеть прямые связи с библейскими взглядами. Некоторые исследователи считают, что раньше чакана имела совершенно другое значение, а то которое она имеет сейчас напрямую связано с многовековым геноцидом аборигенов континента. Ибо когда европейцы колонизировали Южную Америку, они всеми силами пытались искоренить местные обряды и обычаи, и насадить местному населению свою религию, давая другое значение их символам. Именно европейцы стали называть чакану крестом. Тем не менее, в жизни современных инкских потомков чакана распространена повсеместно, фактически являясь их символом, а уж об обилии различной сувенирной продукции упоминать даже нет смысла<sup>8</sup>.

С течением времени и распространением на южноамериканском континенте такого течения, как уличное искусство, многие стрит-арт художники стали все чаще и чаще прибегать к данному символу в своих работах.

Одни из них, подобно перуанскому художнику Rye Quartz, представляют чакану в форме симметричного и сбалансированного объекта, составленного на базе математико-геометрической пространственной концепции, которая работает как аллегория, представленная в абстрактном виде.

Другие же вплетают данный сакральный символ в нить своего повествования, делая его присутствие на мурале незаменимой частью общей концепции. К примеру, известный в Эквадоре уличный художник под именем Апитатан.

На его мурале под названием Дьявол Ума мы можем наблюдать человека в маске, вокруг глаз которого расположены те самые сакральные символы солнца, известные каждому жителю страны. И это далеко не случайно, поскольку Ая Ума (Голова Дьявола) или Дьявол Ума является главным героем Андского фестиваля Инти Райми<sup>9</sup>, и имеет важное духовное значение для коренных общин, которые собираются в священных местах, чтобы поблагодарить Пачамаму за урожай. Космический порядок наступает во время фиесты именно благодаря этому персонажу, который прогоняет демонов, уничтожающих посевы. На вечеринке Дьявол Ума танцует трижды, чтобы соединиться с Землей, Солнцем и Луной. Его наряд состоит из цветной маски и двух лиц. Он показывает двойственность космоса (добро и зло, солнце и луна, добро и зло, день и ночь, будущее и настоящее, север и юг). В его маске также присутствуют четыре типа ушей, которые, согласно различным историческим документам, относятся к четырем направлениям и четырем стихиям природы: воздуху, воде, огню и земле. Человек, который представляет данного персонажа, преобразуется в духовное существо, выходящее за пределы реальности и воплощающим энергию божества. Потому выбор художником сакрального символа чакана вполне обоснован, поскольку это символ – представляет собой мост для перехода между материальным и духовным миром. Белый же цвет, которым выполнены символы чаканы, имеет свою собственную ценность, поскольку в культурах коренных народов белый цвет, олицетворяющий силу, используется для всех вышивок чаканы в одежде<sup>10</sup>.

Стоит также отметить, что символ чаканы неоднократно используется художником Апитатаном в своих работах, символизируя связь между глубинным прошлым и нынешним поколением. В буквальном смысле яркими примерами могут служить его работы под названием «Делая город» и «Экеко», изобилующие символом чаканы, представленным в самых различных интерпретациях.

Таким образом, можно сказать, что в современном искусстве Латинской Америки древний сакральный символ чакана, которому на протяжении многих столетий поклонялись коренные жители континента, до сих пор остается востребованным. Его использование как в работах знаменитого стрит-арт художника Апитатана, так и при постройке

архитектурных объектов, обусловлено одним и тем же стремлением народов во что бы то ни стало сохранить свою собственную национальную идентичность и передать ее потомкам.

### Примечания

<sup>1</sup> Крапивный А. Путеводитель по Латинской Америке. СПб: ЗАО «Multiprint Северо-Запад», 2008. С. 225-226.

<sup>2</sup> Solano P. Antropología cultural e historia de los pueblos andinos. // Quito: UNICEF. URL: <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/54652.pdf> (дата обращения 12.2.2021).

<sup>3</sup> Torero A. Idiomas de los Andes. Lima: Editorial Horizonte, 2002. 162 p.

<sup>4</sup> Cahuan S. Mitología. Buenos Aires: Gradifco, 2008. 67 p.

<sup>5</sup> Drury N. The elements of Shamanism, 1989. 118 p.

<sup>6</sup> Lajo J. Filosofía indígena inka: la Tawachakana, 2006. 120 p.

<sup>7</sup> Acosta J. Historia natural y moral de las Indias. Sevilla: Casanatense, 1590. 535 p.

<sup>8</sup> De la Vega I. Comentarios Reales de los Incas. US: Linkgua, 2006. 118 p.

<sup>9</sup> Calverly R. CHAKANA: Secret Teachings of an Ancient Andean Mystery School. Kindle edition, 2013. 181 p.

<sup>10</sup> Milla C. Génesis de la Cultura Andina. Universidad de Indiana: Fondo editorial C.A.P., 1983. 258 p.

С. П. Кучерявенко

**Э. Дюлак и Г.-Х. Андерсен:  
проблема авторского подхода в книжной иллюстрации**

Утверждение авторского подхода к задаче иллюстрирования является важнейшей проблемой развития книжной графики в период XIX–XX веков. Особый вклад в «высвобождение» авторского взгляда на иллюстрацию внес франко-британский художник Э. Дюлак (1882–1953). Его оформление книги сказок Г.-Х. Андерсена (1911) отражает решающую стадию этого процесса. Художник свободно трактовал литературный источник, смещая акценты содержания и отдавая предпочтение созерцательным бессюжетным сценам, слабо связанным как единое повествование. Иллюстрации этого цикла включают в себя многочисленные стилистические и иконографические отсылки к искусству разных эпох, произвольно подобранные автором. Цикл иллюстраций Э. Дюлака к сказкам Г.-Х. Андерсена и его восприятие современниками свидетельствуют о растущей востребованности творческого подхода к оформлению книги и раскрытию потенциала художника как интерпретатора текста.

Ключевые слова: книжная иллюстрация, искусство XX века, английская графика, Эдмунд Дюлак, сказки Андерсена

Sofya P. Kucheryavenko

**E. Dulac and G.-H. Andersen:  
the problem of the artist's interpretation in book illustration**

The approval of the author's approach to the task of illustration is the most important problem in the development of book graphics in the period of the 19–20 centuries. The French-British artist E. Dulac (1882–1953) made a special contribution to the «release» of the author's view of illustration. His design for H. C. Andersen's fairy tales (1911) reflects a decisive stage in this process. The artist freely interpreted the literary source, shifting the emphasis of the content and giving preference to contemplative plotless scenes, loosely connected into a visual narrative. The illustrations of this cycle include stylistic and iconographic references to art from different eras, arbitrarily selected by the author. Dulac's illustrations and his perception by his contemporaries testify to the growing demand for a creative approach to book design and to reveal the artist's potential as an interpreter of the text.

Keywords: book illustration, 20th century art, English graphics, Edmund Dulac, Andersen's tales

Иллюстрированная книга представляет собой синтез двух искусств – литературного текста и книжного оформления. Восприятие литературного источника во многом зависит от сопровождающих его изображений: они выполняют пояснительную функцию и способствуют образно-ассоциативному осмыслению произведения. Для искусства книжной графики на этапе XIX–XX вв. особенно значимой была проблема утверждения авторского подхода в работе художника-иллюстратора. Постепенно роль иллюстратора в визуализации литературных образов становилась все более важной и творческой по своему характеру. Таким образом у художника появилась возможность быть соавтором и интерпретатором текста-источника. Эта тенденция получила специфическое воплощение в области детской книги – прежде всего, в оформлении книг сказок.

Изучение метода и стиля франко-британского графика Эдмунда Дюлака (1882–1953) может ответить на ряд вопросов о проблеме становления авторского подхода в европейской иллюстрации XIX – XX вв. Актуальность изучения произведений данного художника обусловлена низкой степенью их анализа в отечественной науке. Графика Э. Дюлака полностью представлена в исследованиях зарубежных историков (таких, как К. Уайт<sup>1</sup> и Э. Хьюи<sup>2</sup>). Однако русскоязычные авторы ограничиваются преимущественно краткими очерками творчества художника, среди которых особого внимания в контексте нашей темы заслуживает статья Д. Л. Лебедева, поставившего вопрос о месте ориентализма в его художественном методе<sup>3</sup>. Важность обращения к углубленному анализу творчества Дюлака в отечественном искусствоведении обусловлена обширностью связей между



английской и русской графикой в конце XIX – начале XX вв. и прямым влиянием европейских художников на формирование концепций книжного оформления у представителей «Мира искусства».

В последние десятилетия XIX в. отрасль книжной иллюстрации в британском искусстве переживала значительные изменения. В частности, пионер стиля ар-нуво О. Бёрдсли, оказавший большое влияние на развитие графики последующего времени, использовал символистский по своей сути метод иллюстрирования. Он отдавал предпочтение созерцательным, лишенным повествовательного содержания композициям и делал акцент на выразительности и декоративности изображения. Несмотря на растущую популярность данного подхода, в европейской графике сохранялись и традиционные решения – такие, как у французских мастеров Г. Доре и Г. Бриона. Это использование в иллюстрировании сюжетно-повествовательного принципа, способствующего наилучшему освоению литературного произведения, стремление к полному соответствию изображения и текста, аккуратное и последовательное запечатление событийного ряда.

Э. Дюлак, один из крупнейших иллюстраторов эдвардианской эпохи, признанной «золотым веком» британской книжной графики – безусловно, относится к новаторам в своей области. Уже самые ранние его проекты демонстрировали склонность автора к созданию иллюстраций с созерцательными бессюжетными сценами, лишенными нарративной составляющей. Книжная иллюстрация в этом случае сближается по своему характеру со станковой графикой символизма и не может выполнять свою пояснительную относительно литературного повествования функцию столь же однозначно, как у Г. Доре.

В 1907 г. Дюлаком были оформлены «Сказки тысячи и одной ночи» – в характерной для него акварельной технике. В этом цикле иллюстраций график стремился к проработке деталей, отражающих описательную часть литературной основы, и проявил внимательность к изображаемому историческому периоду и локальной этнической специфике. Например, разбойник Ахмед (лист «Он сбросил с себя разбойничье платье...») облачен в костюм, дословно соответствующий тексту сказки: голубоватый халат, красная сафьяновая обувь и восточная тубетейка. Однако в этом же цикле встречаются иллюстрации, отличающиеся необычным выбором темы. Например, на рисунке «Она воскликнула «О, несчастный человек, что за жалкое наблюдение ты ведешь?» к сказке «Волшебный конь» Дюлак представил сцену краткого разговора евнуха и служанки – незначительный эпизод с участием второстепенных персонажей, который вовсе не важен для основного повествования.

Склонность к вольной интерпретации литературной основы и преобладанию созерцательных сцен, слабо связываемых в единой визуальное повествование, еще ярче проявилась в цикле иллюстраций Дюлака к сказкам Г.-Х. Андерсена (1911). Этому способствовал характер иллюстрируемых текстов, отличающихся описаниями, лишь расплывчато характеризующими внешность персонажей, их костюмы и место действия. Это обстоятельство предоставило художнику простор для свободной трактовки литературных образов. Кроме того, можно говорить о значительном варьировании автором его подхода. Несмотря на то, что весь цикл иллюстраций к сказкам Андерсена выполнен в едином стиле – индивидуальной вариации европейского ар-нуво, сами концепции иллюстрирования отдельных сказок, вошедших в сборник, значительно разнятся между собой.

В иллюстрациях Дюлака к сказкам Г.-Х. Андерсена феномен творческой интерпретации литературного источника проявился в разных аспектах содержания и художественной формы. Во-первых, при выборе темы иллюстрации художник часто отдавал предпочтение второстепенным персонажам и малозначительным сюжетным сценам. Так, например, среди семи иллюстраций к «Снежной королеве» изображение Герды встречается лишь дважды. Этот подход к отбору сцен максимально отчетливо прослеживается в иллюстрациях Дюлака к сказке «Соловей». Художник избегает изображения главных героев, лишь однажды запечатлевая китайского императора (лист «Даже сама Смерть заслушалась песней...»). Остальные рисунки этой серии представляют совокупность созерцательных сцен, не связанных в единое целое. Дюлак иллюстрирует отдельные, незначительные в контексте общего повествования строки. Они позволяют художнику сосредоточиться на визуализации эпизодов из жизни китайских чиновников



и придворных. Таким образом, содержание сказки представлено не прямо, а опосредованно, с большой долей авторского произвола. Рисунки к «Соловью» изящны, но малосодержательны. В отрыве от единовременного прочтения литературной основы данные графические листы не дают представления о нарративе сказки, судьбах и характерах главных героев.

Во-вторых, иллюстрации Дюлака к сказкам Андерсена изобилуют различными стилистическими и иконографическими ассоциациями, выбор которых продиктован решением самого художника, а не действительным содержанием литературного произведения. Как было сказано выше, Дюлак подбирает специфические решения для отдельных сказок, и его роль нельзя описать иначе, как трансформацию источника художником, который осознанно встал на позиции интерпретатора и соавтора писателя. Стилистические особенности оформления сказки и иконографические отсылки продуманно подчеркивают его трактовку иллюстрируемого материала. Так, например, в рисунках, сопровождающих текст «Русалочки», присутствует необычное прочтение места действия – события сказки перенесены на Ближний Восток. Ярко об этом свидетельствует костюм главного героя (лист «Принц спросил, кто она и как сюда попала...»). В данном случае отсутствие конкретики в описательной части литературной основы способствует реализации авторского подхода и привлечению художественных ассоциаций самого мастера.

Интерес Дюлака к Востоку подкрепляется здесь и стилистическим решением. Однако нельзя сказать, что художник действует напрямую, реконструируя с помощью визуальных средств определенную региональную культуру. В целом связь его творчества с ориентализмом подразумевает сочетание ар-нуво и экспериментов с различной стилистикой, вдохновленных русским лубком, европейским средневековьем и гравюрой укиё-Э<sup>4</sup>. Рисунки к «Русалочке» преимущественно выполнены в иллюзорно-плоскостном стиле, отсылающем к произведениям дальневосточной графики. Отказ от излишней детализации и перенасыщения композиции, нейтральность фонов и сосредоточенность на главных персонажах иллюстраций указывают на влияние японской ксилографии. Соответственно, можно сказать, что в случае этой сказки авторская интерпретация коснулась содержания (мотивы Ближнего Востока) и стилистического решения (отдельные приемы графики Дальнего Востока).

Эти аспекты комбинируются парадоксально, но с полезным эффектом – сформирован образ внеисторического, сказочного места действия.

В рисунках к «Снежной королеве» присутствуют столь же неожиданные визуальные отсылки к рокайльной эпохе, соседствующие с викторианскими образами. Примечательно, что Дюлак перемежает собственные трактовки с дословной визуализацией текстового описания. Например, на рисунке «Из домика вышла старая-престарая старушка...», где показана первая встреча Герды и пожилой колдуньи, литературная характеристика места действия достаточно точно перенесена в иллюстративное поле. Однако локации и образы, не подкрепленные развернутыми описаниями Андерсена, Дюлак трактует по-своему. Так, принцесса на графическом листе «Она прочла все газеты на свете...» представлена в рокайльном антураже и соответствующем костюме: в высоком парике и пышном платье по европейской моде XVIII в.

Иллюстрации Дюлака к сказке «Райский сад» в отношении стиля и иконографии вдохновлены, главным образом, прерафаэлитской романтизирующей интерпретацией средневековья, которую художник унаследовал от предшествующего поколения в своей национальной школе. Об этом свидетельствуют образы главных героев, тип красоты, стилистические реминисценции и иконография.

На графических листах, сопровождающих «Новое платье короля» и сказку «Ветер рассказывает о Вальдемаре До и его дочерях», встречаются стилизованные изображения средневековых европейских костюмов и архитектуры, а также композиционные заимствования из искусства Северного Возрождения. Примером последнего может служить рисунок «И вот король шествовал по улицам...», где на фоне городского пейзажа представлена трудноразличимая пестрая толпа. Точка обзора сверху, соотношение миниатюрно прорисованных человеческих фигур и окружающего пространства напоминают художественные приемы, характерные для творчества старых нидерландских и немецких мастеров, любимых иллюстраторами сказок в Европе конца XIX – начала XX в.

Последовательное изучение цикла иллюстраций Дюлака к сказкам Андерсена показывает, что выбор антуража с определенной региональной и исторической спецификой, наполнение изображения различными стилистическими и иконографическими отсылками зачастую являлось результатом творческого решения. Оно было продиктовано личными интерпретациями и художественными предпочтениями графика. В этой связи, концептуальное единство иллюстративного цикла и его утилитарная функция сопровождения текста становятся проблематичными. Э. Дюлак достигал целостности оформления преимущественно средствами визуального и технического исполнения рисунков. Единая графическая реализация изображений к книге Андерсена объединяла разнородные полистилистические элементы и смягчала конкретность иконографических и композиционных ассоциаций. Манера исполнения иллюстраций у Дюлака характеризуется комбинированием объемно прорисованных фигур и акварельного тонирования в пространстве фона, характерными для ар-нуво контурностью и декоративностью.

Оценивая новаторский подход художника, необходимо отметить, что рисунки Дюлака прекрасно отвечают задачам детской книжной иллюстрации, выразительно представляя разных героев и ситуации, не исключая комические. Его графика отличается сказочностью и изяществом, оригинальной изобразительной манерой, «причудливой смесью фантазии и реальности»<sup>5</sup>. Ориентация на определенную категорию читателей оправдывает преобладание красочности и декоративности изображений над стройностью повествования.

Критики первой половины XX в. осудили иллюстрации Дюлака к сказкам Андерсена за бессюжетность и отсутствие событийности, но достаточно спокойно отнеслись к разнообразию художественных трактовок, результатам свободного интерпретирования литературного текста<sup>6</sup>. Помимо этого, данный графический цикл снискал и положительный отклик. Лимитированное издание с рисунками Дюлака было распродано всего за несколько недель, а в выпуске журнала «The Connoisseur» появилась следующая характеристика его оформления: «Истории Ганса Христиана Андерсена еще никогда не были так великолепно проиллюстрированы»<sup>7</sup>.

Графический цикл Э. Дюлака к сказкам Г.-Х. Андерсена отражает важный этап развития и утверждения авторского подхода к задачам книжного оформления и иллюстрирования в Европе конца XIX – начала XX в. В этот период художник свободно меняет и адаптирует содержание литературного источника, игнорирует задачу визуального сопровождения повествования, выстраивает в изображении произвольные стилистические и иконографические ассоциации. Данный цикл и его восприятие современниками свидетельствуют о растущей востребованности творческого подхода к оформлению книги и раскрытию потенциала художника как интерпретатора текста.

### Примечания

<sup>1</sup> White C. Edmund Dulac / C. White. – London: Studio Vista, 1976. 208 p.

<sup>2</sup> Hughey A. C. Edmund Dulac, His Book Illustrations: A Bibliography / A. Hughey. – Potomac, The Buttonwood Press, 1995. 260 p.

<sup>3</sup> Лебедев Д. Л. Книжная графика Эдмунда Дюлака и проблема ориентализма в британской иллюстрации первой четверти XX века / Д. Лебедев // Художественная культура. 2020. № 2. С. 100–123.

<sup>4</sup> Лебедев Д. Л. Книжная графика Эдмунда Дюлака и проблема ориентализма в британской иллюстрации первой четверти XX века / Д. Лебедев // Художественная культура. 2020. № 2. С. 111.

<sup>5</sup> Верижникова Т. Ф. Искусство книги Англии второй половины XIX – начала XX века / Т. Верижникова. – Санкт-Петербург: СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина, 2005. С. 112.

<sup>6</sup> Hughey A. C. Edmund Dulac, His Book Illustrations: A Bibliography / A. Hughey. – Potomac, The Buttonwood Press, 1995. – P. 86.

<sup>7</sup> The Connoisseur: An Illustrated Magazine for Collectors. – London: Otto Limited, 1912. № 32. P. 65.

З. Ф. Личенко

### **Экология как тема актуального искусства на примере Венецианского биеннале 2019 г.**

Темы экологии за последние несколько лет стали центральными в современных художественных практиках. Экологическая тема активно присутствует на авторитетных художественных выставках и биеннале, в частности на Венецианском биеннале 2019 г., осмысление экологической проблематики стало одной из важнейших тем. Художники обращаются как к исследованию конкретных экологических проблем, стараясь донести до общества и зрителей идею того, что Земля нам общий дом, так и используют для работы экологически чистые или переработанные материалы. Отдельное направление в современном искусстве, которое связано с включением мусора в арт-объект – трэш-арт.

Ключевые слова: современное искусство, реди-мейд, арт повери, экология, антропоцен, экобаланс, экосистема, биеннале, глобализация, катастрофа, трэш-арт, окружающая среда, ландшафт, цивилизация

Zoia F. Lichenko

### **Ecology as a theme of contemporary art on the example of the Venice Biennale 2019**

Environmental topics have become central to contemporary art practices over the past few years. The topic of ecology is actively present at reputable art exhibitions and biennale, in particular at the Venice Biennale 2019, and the understanding of environmental problem has become one of the most important subjects. Artists turn both to the study of specific environmental problems trying to convey to public and the audience the idea that the Earth is our common home, and use environmentally friendly or recycled materials for their work. A separate direction of contemporary art associated with the inclusion of garbage in the art object is trash art.

Keywords: contemporary art, ready-made, arte povera, art believe, ecology, anthropogenic, ecobalance, ecosystem, biennale, globalization, catastrophe, trash art, environment, landscape, civilization

Сегодня тема экологии занимает важнейшее место в жизни человечества. Решение проблем загрязнения окружающей среды требуется здесь и сейчас, так как экологическое состояние планеты и атмосферы ее окружающей, касается каждого жителя планеты Земля. Образно и не тривиально, переосмысливая проблемы экологии, современные художники, в своих произведениях транслируют – мир не в порядке. Искусство не может решить экологические проблемы, но может подтолкнуть к осознанию недооцененной важности гармоничного взаимоотношения человека и природы. Современное искусство сегодня можно рассматривать как зеркало, как отражение актуальных проблем личности и общества, оно злободневно и порой крайне откровенно.

В свое время немецкий философ Мартин Хайдеггер написал, что искусство являет нам скрытую реальность, которую мы не замечаем<sup>1</sup>. Художники различными средствами и способами заявляют нам: необходимо задуматься об изменяющемся мире, чтобы реальность, которую мы в большинстве своем игнорируем, не превратилась в глобальную, необратимую катастрофу. В 2019 г. в Венеции состоялось биеннале современного искусства. Куратор Ральф Ругофф (Ralph Rugoff) определил название выставки: «Не дай вам бог жить в эпоху перемен» (англ. «May you live in interesting times»)<sup>2</sup>, в соответствии с темой выставки, куратором были отобраны работы 79 художников из разных стран. Венецианская биеннале – одна из самых масштабных и влиятельных международных арт-площадок, которая проходит в Венеции каждые два года и во многом отражает актуальные тенденции современного искусства.

Работы, представленные на биеннале совершенно разные по направлениям и техникам исполнения, многослойные или легко считывающиеся, камерные и громоглас-

ные – это и фигуративная живопись, скульптура, инсталляции, видео и звуковые эксперименты, реди-мейд, трэш-арт, ландшафтные фотопроекты и фотопортреты. Художников, разной национальности, вероисповедания, отличных по культурным, политическим и социальным взглядам, с разным подходом к творческому высказыванию, объединило главное – стремление привлечь внимание к острым экологическим вопросам, как загрязнение, так и сохранение окружающей среды.

По мнению экологов, современная индустриализация превратила нашу эпоху в одну из самых опасных и губительных за всю историю человечества. Последствия индустриализации и ложной урбанизации<sup>3</sup>, отстраненно и неэмоционально фиксирует американский фотограф Энтони Эрнандес (Anthony Hernandez). В его работах, города представлены настоящей ловушкой, разросшиеся, перенаселенные, с трущобами, свалками, недостроенными объектами, оказываются системой в системе, где происходят уже неуправляемые, разрушающиеся экопроцессы, – неукротимо разлагающие мегаполисы изнутри. Невидимую жизнь, самых уязвимых обитателей трущоб Калькутты, представил Сохам Гупта (Soham Gupta, Индия). Ночные, призрачные портреты людей, бессильных перед обстоятельствами, но обладающих выразительной силой, подняты автором до библейских образов.

Активные техногенные процессы, приводят к тому, что экосистема утрачивает способность к саморегулированию, природные ресурсы не успевают восстанавливаться, что неизбежно, приведет к краху нашей цивилизации. Сиприен Гайяр (Cyprien Gaillard, Франция) путешествуя по странам и городам, исследует отношения между природой и культурой. В представленных на биеннале видео, Гайяр ищет признаки прошедших времен, сочетая образы разрушения и реконструкции, критикует идею прогресса, как дорогу в никуда. Джон Рафман (Jon Rafman, Канада) в своем видео – проекте «Disaster Under The Sun» не оставляет и тени радужного оптимизма по поводу будущего расцвета цивилизации, под напором развития новых технологий. Будущее в его представлении – это некое пост-апокалиптическое, безжизненное пространство в котором превалируют деградация, схематизация, а в обществе преобладают только естественные инстинкты удовлетворения нехитрых потребностей. Коллекционируя разнообразные выброшенные культурные ценности, останки рукотворных предметов и природные объекты, Габриэль Рико (Gabriel Rico, Мексика) собирает сложные инсталляции – скульптуры, отражая хрупкие взаимосвязи между окружающей средой, архитектурой и возможными руинами цивилизации. Экологическая безопасность, как общая потребность в благоприятной окружающей среде, порой вступает в противоречие с интересами крупного бизнеса и политики. К изменению ценностных ориентаций и ложных стереотипов, призывают жесткие, и мрачные инсталляции Сунь Юань и Пэн Юй (Sun Yuan and Peng Yu, Китайская Народная Республика). Работы буквально наполнены ссылками и аллюзиями к исторической и культурной памяти, и обращают внимание, как на недостаточное участие властей в решении экологических вопросов, так и на беззаботную привычку общества – относиться ко всему, как к шоу.

Проект «Dear» представляет копию мраморного античного трона, над которым, извиваясь под высоким давлением, резиновая трубка разрушает все, что попадает в радиус ее действия. Вторая инсталляция еще более угнетающая – огромная роботизированная рука-ковш, с высокой степенью подвижности, периодически пританцовывая, монотонно подгребает под себя жидкость, напоминающую кровь. Не менее сильное впечатление оставляет работа «Untitled» Шилпа Гупта (Shilpa Gupta, Индия) – кованые садовые ворота с бешеной силой и грохотом врезаются в стену, разрушая ее. Садовые ворота, с одной стороны, – образ обеспеченного, уютного, загородного пространства, с другой, – символ границ и разделения, когда экологические риски, перемещаются в регионы мира с менее развитой экономикой, разрушая их экосистему.

Памятник современной миграции – барка «Ностра» Кристофа Бюхеля (Christoph Büchel, Швейцария), посвящен не только трагедии 2015 г., унесшей жизни более 1000 человек, но также представляет коллективную политику, которая из-за негативного вмешательства в жизнь суверенных государств, наносит непоправимый вред экологии, вынуждая людей покидать непригодные для дальнейшего проживания места. Реальность войны и оккупации, уничтожение уникальных ландшафтов, природных массивов и следов исторической Палестины, представила, в серии поэтично грустных фотоснимков, Рула Халавани (Rula Halawani, Палестина). Неразумность действий, когда, с одной стороны, создается индустриальный мир, а с другой, – бездумно разрушается вековая культура.

Одна бесконечная война, отражена в видеопроекте «48 War Movies» Кристиана Маркляя (Christian Marclay, США). Работа создана на основе 48 голливудских фильмов о войне, от гражданской войны Севера и Юга до войны в Ираке. Зрителей оглушает какофония звуков и мелькание изображений, сюжет в фильмах уловить невозможно, видны только наружные края рамок кадра, но посыл считывается, – одна, бессмысленная, не прекращающаяся война, с последствиями: беженцы, разруха и нарушение экосистемы.

Одна из самых актуальных и серьезных проблем экологии – загрязнение окружающей среды. Многие столетия природа и окружающий мир вдохновляли на творчество, сегодня, когда стало понятно, что природные ресурсы планеты не безграничны, художники ищут новые пути взаимоотношения между искусством и средой обитания. Включение мусора в арт объект – это актуальное направление в современном искусстве – трэш-арт (англ. – «мусорное искусство»). Индонезиец Хандивирман Сапутра (Handiwirman Saputra) в прямом смысле собирал объекты для своей инсталляции «Без корней, нет побегов» («No Roots, No Shoots») у дверей своего дома, где корни деревьев переплетались с принесенным рекой мусором. Создавая скульптуры трэш-арт, со сложно узнаваемыми объектами, автор обращается к экологическому сознанию зрителей, предлагая им самим найти ассоциативные связи между предметами, а заодно поразмышлять, какой урон наносит общество природе, организовывая не контролируемые свалки мусора.

Простые и тривиальные, при первом взгляде произведения Майкла Э. Смита (Michael E. Smith, США), наполнены мрачным пафосом человеческой деятельности. Предметы для экспозиции Смит находит на свалках, подчеркивая циничное, потребительское отношение общества, как к предметам, так и к окружающей среде. Чрезмерному и порой бессмысленному потреблению, как вещей, так и продуктов питания, посвящена псевдоисторическая инсталляция британца Эд Аткинса (Ed Atkins). Среди стеллажей с вычурными, нарядными платьями, манекенами тостов, начиненными человеческими телами, мебелью, книгами, залитыми кетчупом и горчицей, размещено видео с беспрерывно плачущими персонажами, все это буквально транслирует парадокс: в бесконечной гонке вещиизма, за новым, вкусным, более полезным, люди все равно не чувствуют себя счастливыми.

Тема отбракованных, отвергнутых вещей, которые не годятся для идеальной, глянцевой жизни, навязчиво транслируемой средствами массовой информации, прослеживается в работах Д. Дарем (Jimmie Durham, США). Борясь с искусственным разделением человека и природы, Дарем создает из промышленных материалов, предметов повседневного обихода, использованной одежды, яркие и мифические образы существ, называя их «незаконными комбинациями с отвергнутыми объектами»<sup>4</sup>. А. Лолис (Andreas Lolis, Албания), ломая классическое представление о статусности и системе ценностей, продолжая традиции Д. Кунса, создает гиперреалистичные скульптуры строительного мусора из мрамора.

Ирония о чрезмерном вещиизме прослеживается в работах украинской представительницы Жанны Кадыровой. Обе работы, представленные в Арсенале и Центральной павильоне, выполнены из бетона, натурального камня и керамической плитки: «Market» (продуктовый ларек) и «Second Hand» (повседневная одежда и белье). Издалека предметы выглядят как натуральные, но это – муляж, предметы нельзя съесть и надеть, – это обращение к каждому из нас, как часто мы покупаем избыточное: бытовые предметы, вещи и продукты питания. Осмысляя перенасыщенность общества товарами потребления, Лары Фаваретто (Lara Favaretto, Италия) создала инсталляцию «Thinking Heads». Расставленные, на многочисленных стеллажах бытовые и повседневные предметы, – аналогия со списками вещей из произведения У. Эко «Vertigo. Круговорот образов, понятий и предметов»<sup>5</sup>.

Современная цивилизация не только многократно превысила объемы отходов по сравнению со всеми предыдущими эпохами, но и изменила их качество: на неразлагаемые и чрезвычайно опасные для экологической системы. Гигантская инсталляция Инь Сючжэнь (Yin Xiuzhen, Китайская Народная Республика) буквально наполнена социальными отсылками и размышлениями о гиперразвитии. Скульптура, созданная из изношенных материалов, старой одежды, мусора, металлов и промышленных отходов, изображает фигуру пассажира, сидящего в позе, указанной в инструкции при крушении самолета, и производит пессимистичное, тягостное впечатление неотвратимости грядущей катастрофы.

«Искусство призвано давать людям особого рода познание действительности»<sup>6</sup>, к осознанию действительности, как возможности гармоничного сосуществования системы природа – человек, формированию экологической культуры и сохранению природного



наследия призывают современные художники. Работы Маргарет и Кристин Вертхайм (Margaret and Christine Wertheim, Австралия) повествуют, о ценности вдумчивого и бережного взаимодействия с природой. Связанный крючком коралловый риф «Crochet Coral Reef», скульптура – биологическая модель, соединил несколько аллюзий: связь людей различных национальностей, вероисповеданий ради совместного проекта, и привлечение общественного внимания к коралловым рифам – «подводным садам» – одной из самых уникальных и чувствительных, к условиям окружающей среды, экосистем на Земле. Возможность существования биосистемы без разрушительного воздействия человека, представила в скульптуре – инсталляции «Biologizing the Machine» Аница Йи (Anicka Yi, Южная Корея). В пространстве Арсенала были размещены объекты, напоминающие кладку гигантских бабочек, кратеры под ними, как образ воды, так необходимой в жизни любой экосистемы. Все вместе оптимистично декларирует о возможности продолжения биологической жизни, если ее не нарушать. Творческий поиск аргентинца Томаса Сарасено (Tomás Saraceno) обращает внимание на существование вокруг нас формы микро- и макро- жизни, которую мы не замечаем. Завораживающая своей ажурностью, таинственностью и многослойностью образов, инсталляция «Arachnomancy Cards» погружает в сложный мир паукообразных насекомых. Здесь можно воспринимать паутину, как символ хрупкости и мимолетности человеческой жизни, – паутина, нить жизни и судьбы. Образ паука одновременно трактуется, и как символ творца жизни, и так символ гибели и разрушения. Легкая и воздушная инсталляция «On the Disappearance of Clouds» обращает внимание на проблемы глобального потепления климата – увеличение в атмосфере содержания углекислого газа CO<sub>2</sub>, создающего губительный парниковый эффект. Негромкая, элегантная инсталляция Тарек Атуи (Tarek Atoui, Ливан) расширяет понимание музыки и приближает ее к области визуального творчества. Объединяя музыку и современное искусство, автор предлагает остановиться, замереть и, услышав тихие звуки природы, увидеть, как живет и дышит окружающий нас мир, как он хрупок и зависим от нашего бережного отношения к нему.

Экология – это тема планетарного характера, которая затрагивает интересы всех стран и народов. Работы современных художников, представленные в экспозиции Венецианского биеннале 2019 г., объединила одна актуальная тема – экология. В своих произведениях, авторы отразили важнейшие экологические проблемы: индустриализация и городская агломерация (Энтони Эрнандес, Сохам Гупта); будущие руины цивилизации, как последствия глобализации (Сиприен Гайяр, Джон Рафман, Габриэль Рико); коррупционные нарушения в сфере экологии (Сунь Юань и Пэн Юй, Шилпа Гупта); проблемы беженцев и оккупационных войн (Кристоф Бюхель, Рула Халавани, Кристиан Марклай); проблемы загрязнения окружающей среды – бытовые и промышленные отходы, избыточное производство и потребление (Хандивирман Сапутра, Майкл Э. Смит, Эд Аткинс, Джимми Дарем, Андреас Лолис, Жанна Кадырова, Лара Фаваретто, Инь Сючжэнь); поиск возможных путей сохранения окружающей среды, и формирование у общества экологического сознания (Маргарет и Кристин Вертхайм, Аница Йи, Томас Сарасено, Тарек Атуи).

Сегодня невозможно игнорировать процессы изменения окружающей среды, и современное, актуальное искусство призывает к ответственному потреблению, и равнодушному отношению к нашему общему месту обитания.

### Примечания

<sup>1</sup> Хайдеггер М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер / пер. с нем. Михайлова А. В. – Москва: Академический Проект, 2008. 528 с.

<sup>2</sup> Официальный сайт Венецианского биеннале. – URL: <https://www.labiennale.org/en/history/recent-years> (дата обращения 12.03.2021).

<sup>3</sup> Манешин С. Ю. Влияние ложной урбанизации на жителей города: научная статья / С. Ю. Манешин. – 2020. – URL.: <https://elibrary.ru/item.asp?id=44394490> (дата обращения 21.02.2021).

<sup>4</sup> Официальный сайт Венецианского биеннале. – URL: <https://www.labiennale.org/en/art/2019/participants/jimmie-durham> (дата обращения 12.03.2021).

<sup>5</sup> Эко У. Vertigo. Круговорот образов, понятий и предметов / Умберто Эко. – Москва: СЛОВО / SLOVO, 2018. 408 с.

<sup>6</sup> Филипьев Ю. А. Что и как познает искусство: научное издание / Ю. А. Филипьев. – Москва: Наука, 1976. 112 с.

С. В. Малаховская

### Парижские книги Натана Альтмана. 1928–1935

На рубеже 1920–1930-х гг. Натан Альтман живет и работает во Франции. С переездом в новую страну изменился стиль в его живописи и оформлении книг. Парижский период оказался наиболее ярким в книжной графике мастера. Теперь фигуративная живопись и иллюстрация доминируют среди произведений художника. В Париже Натан Альтман оформил девять книг, среди которых серия сказок Марселя Эме, «Тарас Бульба» и «Петербургские повести» Николая Гоголя, «Путешествие через века на Крылатой лошади» Берты Ласк и детская книжка-картинка «Шесть ремесел». Для всех иллюстраций характерны конкретные и синтетические образы, ясность и пластическая завершенность композиции, в рисунках для детей – яркие, тонко сгармонизированные между собой цвета. Натан Альтман внес существенный вклад во французское книгоиздание и занимал важное место среди художников книги во Франции в 1930-е гг.

Ключевые слова: детские иллюстрации, Парижская школа, французское книгоиздание XX в., фигуративная иллюстрация, библиофильские издания, издательства «Плеяда», «Галлимар», «Фламарион», цветная литография, Натан Альтман

Stanislava V. Malakhovskaya

### The Paris books of Nathan Altman. 1928–1935

At the turn of the 20th or 30th. Nathan Altman lives and works in France. As he moved to a new country, his style of painting and book design changed. The Paris period was the most striking in the book graphics of Nathan Altman. Now figurative painting and illustration dominate among the works of the artist. In Paris, Nathan Altman designed nine books, among which a series of fairy tales by Marcel Eme, «Taras Bulba» and «Petersburg novels» by Nikolai Gogol, «Journey through the centuries on the Winged horse» Berta Lask and children's picture book «Six Crafts». All illustrations are characterized by specific and synthetic images, clarity and plastic completeness of the composition, in the drawings for children – bright, finely aligned colors. Nathan Altman made a significant contribution to the French book industry and was an important contributor to the book in France in the 1930s.

Keywords: Children's illustrations, Paris School, French Book Building 20 century, figurative illustration, bibliophile editions, publishing house «Pleiada», «Gallimar», «Flammarion», color lithography, by Nathan Altman

В 1928 г. Альтман уезжает в Париж на гастроли с Государственным еврейским театром (ГОСЕТ), в штате которого состоял главным художником, и остается во Франции на семь лет. Вернувшись в Париж после семнадцатилетнего перерыва, Альтман очень удивился тому, насколько изменился вектор развития французского искусства. Кубистические эксперименты будто бы исчерпали себя, и к предметности в живописи вернулись Дерен, Сутин, де Кирико, даже Пикассо. Наметился интерес к неоклассицизму и неореализму. И Альтман последовал за этим настроением, вернул в свои произведения образность, предметность. Особенно много он занимался в эти годы станковой живописью, углубился в проблему цвета и формы. Писал натюрморты, пейзажи, портреты, животных, бытовые незатейливые сценки. Использовал масло, темпера и гуашь, отошел от экспериментальных материалов. Молодая жена художника, балерина Ирина Дега, была музой, и Альтман писал ее портреты в разных образах. Краски – яркие, светлые, жизнерадостные, со множеством оттенков и тональных нюансов. Такой пестрой и красочной живописью Альтмана еще никогда не была. Фундаментальные и философские темы в живописи Альтман не поднимает, с упоением изучает натуру, любит окружающим миром через краски и кисти. Сам художник описывал это так: «За эти годы в моем творческом развитии произошли серьезные сдвиги: отход от абстракции к живой действительности, к живому человеку»<sup>1</sup>.

Натан Альтман активно участвовал в выставках, коллективных и персональных. Например, экспонировал свои работы на выставке советских художников в парижской

галерее Hironnelle (1930), где были также представлены Фальк, Чехонин и Вычегжанин. В 1934–1935 гг. участвовал в 1-й и 2-й выставках Ассоциации революционных писателей и художников.

Единственная театральная работа Альтмана в Париже была очень удачной. В 1932 г. он оформил первую постановку «Театра Интернационального действия» «Бронепоезд 14–69» по пьесе Всеволода Иванова (режиссер Л. Муссиак), которую высоко оценили критики.

Художественный рынок в Париже тогда процветал. Живопись пользовалась большим спросом у покупателей, представляла большую финансовую ценность, была объектом инвестиции капитала. Коллекционеры охотились за картинами, печатной и оригинальной графикой, редкими книгами. Практически все живописные работы, написанные в Париже, там же и были проданы художником. «Натюрморт с бутылкой кьянти», «Городок на юге Франции», «Автопортрет в красной куртке», «Мастерская в Париже», «Натюрморт с красной рыбкой» – вот самые типичные живописные сюжеты этого времени. Большинство из них – в частных коллекциях. В СССР он привез совсем немного холстов.

У таланта Альтмана оказалось много поклонников. Французский критик Вольдемар Жорж выступил с инициативой издать об Альтмане монографию. В ней он восхищенно пишет: «Когда Натан Альтман снова вернулся к проблеме человека, квинтэссенции пластики, он, ничего не потеряв от своей былой силы, углубил свои средства выражения»<sup>2</sup>.

Особое место в творчестве парижского периода Натана Альтмана занимает книжная графика. Первым издательством, с которым художник начал сотрудничество, было издательство «Плеяда». Для него он разработал марку, два рекламных плаката, оформление серии однотомных изданий французских писателей-классиков. В 1931 г. получил заказ на создание обложки для издания «Тараса Бульбы» Николая Гоголя на французском языке в переводе Жарля Приэля<sup>3</sup>. Обложка проста и изящна: на болотно-зеленом фоне изображены лишь бандура, шашка и трубка. Лаконичный силуэтный рисунок, который отлично держит плоскость и гармонирует со шрифтами. Иллюстрации внутри блока выполнила художник-эмигрант из России Александра Гриневская. Всего было напечатано 110 экземпляров книги, обложка выполнена в технике офсетной печати, иллюстрации внутри блока – офорты. «Тарас Бульба» – единственное библиофильское издание, с которым Альтман работал в Париже, остальные книги, им оформленные, относились к массовой продукции<sup>4</sup>.

В 1932 г. издательство организовало персональную выставку Альтмана в собственной галерее «Плеяда». Были представлены иллюстрации, макеты и эскизы. В семье художника сохранился пригласительный билет на выставку. Однако в период экономического кризиса начала 1930-х гг. «Плеяда» обанкротилась и произошло слияние издательств «Плеяда» и Gallimard. Фактический преемник «Плеяды» издательский дом Gallimard, основанный в 1910 г., продолжил сотрудничать с Альтманом.

Первой детской книгой, над которой Альтман работал в Париже, была агитационная книга Берты Ласк «Путешествие через века на Крылатой лошади»<sup>5</sup>. Она вышла в 1933 г. Глядя на обложку, нам сразу хочется вспомнить конструктивистские работы Альтмана в книге: композиция хоть и содержит фигуративные, даже объемно нарисованные элементы, в целом производит впечатление супрематической картины. Плоскость держат два больших объекта: красный круг и серый крест на сиреневом фоне (возможно, начиная именно с этой обложки Альтман полюбил сиреневую подложку для графических работ. Например, все иллюстрации к Гоголю, обложка к сборнику сказок М. Эме и эскизы театральных костюмов к «Бронепоезду 14–69» имеют фон такого же оттенка). Крест – это летящая на крыльях лошадь, представленная в необычном ракурсе: сверху. На спине лошади – мальчик в красном костюмчике. Название книги выполнено лаконичным гротеском. Под обложкой восемь полосных черно-белых иллюстраций, заставки, шмуц-титуты, буквицы, оборочные иллюстрации отсутствуют.

Автор использует тонированный фон, черный итальянский карандаш и процарапывание для получения белого штриха. Все композиции многофигурные и очень динамичные, за исключением самой первой: здесь портрет мальчика в среде, причем композиция фрагментарная (стул и стол обрезаны). Среди диковинных мест, где оказывается главный герой, и племя индейцев в орнаментальных нарядах из перьев,



и Древний Египет (белые силуэты набедренных повязок задают динамичную диагональную композицию), и Древний Рим (здесь изображена битва, и композиция строится четко по кругу). Все изображения, несмотря на объем, в проработке фигур остаются плоскостными и еще совсем не похожи на те академические иллюстрации, которые позже Альтман станет делать для советских издательств. Книга Берты Ласк – своего рода переходный этап между беспредметными конструктивистскими работами 1920-х и более поздними реалистическими иллюстрациями 1940-х и 1950-х. Художник менял стилистику своих иллюстраций без резких скачков. Постепенно Альтман отказывается и от беспредметной конструктивистской обложки и от объемно-пространственного изображения. Оформление книги Берты Ласк в этом смысле есть несоответствие обложки (где еще используются формальные приемы) и иллюстраций (напротив, представляющих собой реалистические черно-белые композиции).

В 1932 г. Альтман выполняет литографированный фронтиспис для книги Альфонса Доде «Письма с мельницы»<sup>6</sup>. Это очень лиричный пейзаж с мельницей, а на переднем плане один из любимых объектов Альтмана для изображения – коза.

Также он оформляет литературную мистификацию французского поэта Пьера Луи «Песни Билитис»<sup>7</sup>. В найденной стилистике Альтман продолжит делать литографии. Это будет серия иллюстраций на тему Ветхого завета: изгнание из рая, Адам и Ева, Авраам, Сарра и служанка, Каин и Авель, Голубь, Лот и его дочери. Сегодня оттиски находятся в частных коллекциях и в Третьяковской галерее<sup>8</sup>.

Очень выразительны и эффектны иллюстрации к «Петербургским повестям» Николая Гоголя. Здесь – образы, полные драматизма и сатирической злости, неожиданные ракурсы и вольное обращение с перспективой, используются серые, черные, чернильные цвета. «Образный строй его рисунков в сильнейшей степени обусловлен литературным текстом, преобразованном мощной индивидуальностью художника. Это тот Гоголь, которого мы не всегда замечаем и часто недооцениваем: Гоголь романтических страстей, динамических и напряженных контрастов, мастер гротеска, мистической фантастики»<sup>9</sup>, – пишет Марк Эткинд в монографии.

Для создания эскиза Альтман тонирует мелованный картон сиреневой гуашью, черные и цветные пятна и штрихи наносит сухой пастелью, а белые штрихи процарапывает иглой. Нарисованы эти листы по заказу французского издательства «Плеяда» в 1933 г., однако издатель обанкротился, и иллюстрации вышли в издательстве Academia уже в Советском Союзе в 1937 г.<sup>10</sup>. Но не все листы вошли в издание, в частности, оформление титульного листа – пронзительный профиль писателя на фоне Медного всадника – так и остался ненапечатанным.

Альтман в образной системе передает гоголевский прием словесного овеществления людей, лишенных каких-либо человеческих ценностей. Социальные мотивы Гоголя нашли великолепное пластическое решение в иллюстрациях художника. Весь комплекс выразительных средств у Альтмана служит наивысшему отражению идеи. Нет ничего случайного, лишнего, все имеет определенный смысл. Следует отметить выдающееся мастерство композиции Альтмана, идущее своими корнями еще от живописных станковых работ начала 1920-х гг. Стремление сохранить плоскость листа, не нарушая ее иллюзорной перспективой, как нельзя лучше соответствует книжной задаче.

Расцвет сотрудничества французских издательств и художников – эмигрантов из России в области детской книги пришелся на 1934–35 гг. Рисунки были выполнены на самом высоком художественном уровне. Именно художники – эмигранты из России создали шедевры, переиздающиеся миллионными тиражами в течение последующих лет, вплоть до настоящего времени<sup>11</sup>. В 1941 г. за работу в области детской книги в издательствах «Галлимар» и «Фламарион» русская художница Наталья Парэн получила премию Столетия Французской Академии Художеств, а в 1944 г. – премию Академии Изыщных искусств.

Именно с этими издательствами активнее всего сотрудничал Натан Альтман. Наталья Парэн продолжила оформлять серию сказок М. Эме, когда Альтман покинул Париж, причем она максимально сохранила стиль Альтмана. Если бы художник не вернулся в СССР, быть может, эта премия была присуждена и ему.

Этим работам подражали и следующие поколения французских художников, они открыли «золотую страницу» мировой детской иллюстрации.

Коллекционеры продолжают разыскивать лучшие образцы французской детской книги с работами Н. Альтмана.

Все исследователи сходятся во мнении, что вершиной творчества Альтмана-иллюстратора стала серия к книгам М. Эме «Сказки Кота Мурлыки» для издательства «Галлимар». Успешные художественные решения Альтман из живописи переносит в детскую иллюстрацию: конкретные и синтетические образы, ясность и пластическая завершенность композиции.

«Альтман хочет быть искренним, простым и интересным для читателя: он изображает лишь необходимое для того, чтобы ребенок сразу и до конца «прочитал» картинку. Рисует полные юмора портреты героев или несложные сценки, в которых рядом с мальчиками и девочками действуют злые звери (волк), но чаще – добрые, умные, веселые домашние животные (коровы и быки, собака, баран, курицы и петух, осел, гуси). Они выглядят как бы очеловеченными – играют с детьми, носят очки и читают книжки, балуются, переживают, танцуют, хохочут»,<sup>12</sup> – так пишет в своей монографии об Альтмане Марк Эткинд. Эти рисунки с животными для Альтмана – воспоминания о собственном детстве. У маленького художника не было игрушек, его игрушками были домашние животные: кошки, собаки, птицы... Ребенком он научился изображать животных, они были его первыми моделями, он очень хорошо знал их повадки и внешний вид. В рисунках к детским книгам анималистический талант Альтмана раскрылся в полной мере.

Обложка, буквицы и 32 иллюстрации для «Сказок кота Мурлыки»<sup>13</sup> – каждая деталь работает на цельный образ. Любимые Альтманом герои-животные показаны с яркими характерами. Среда, в которой происходят все события, решена условно цветным фоном. Эта живописная среда, не будучи иллюзорным пространством, становится пространством живописным, которое хорошо держится на странице, не разрушая ее, и в котором свободно движутся все изображенные персонажи. Очертания этого общего живописного пятна всегда всегда плавные, закругленные, превосходно связанные с форматом книжного листа.

Художник повторяет технику создания эскиза как в случае с «Петербургскими повестями» Н. Гоголя: он тонирует мелованный картон сиреневой гуашью, черные и цветные пятна и штрихи наносит сухой пастелью, а белые штрихи процарапывает иглой. Затем эскиз исполняется для тиража книги в технике хромолитографии.

Работал ли Альтман сам в литографии или оттиски созданы по его рисункам мастерами издательства, неизвестно. Однако среди сохранившихся рабочих инструментов художника есть использованные французские литографские мелки.

Серия иллюстраций была ему очень дорога. Он сохранил гранки этих книг, даже неудачные пробные оттиски привез с собой в СССР в 1935 г. Некоторые из них (размазалась краска, неправильно получилось наложение цветов, разные цвета с разных форм напечатались со смещением) пошли «под нож». Перевернув лист, Альтман рисовал уже новые иллюстрации, используя эту плотную качественную французскую бумагу как черновик уже для поздних, послевоенных рисунков к книгам, в т. ч. к сборнику «Легенды и сказки индейцев Латинской Америки»<sup>14</sup>.

Привлекает внимание общая конструкция, совершенно одинаковая, двух книжек – «Злого гусака»<sup>15</sup> и «Слона»<sup>16</sup>: обложка-разворот, 14 иллюстраций и концовка.

Ярко-желтая обложка сказки «Слон» М. Эме выполнена в фирменном альтмановском цвете. Художник не боялся его в живописи, и очень часто в его произведениях можно увидеть большие пятна или фоны жизнерадостно-желтого цвета. (Одна из последних конструктивистских обложек Альтмана – роман «Зависть» Ю. Олеши<sup>17</sup> – выполнена на ярко-желтом фоне того же оттенка). Твердый переплет, на обложке – выразительный рисунок: курица смотрит в зеркало и видит там слона. Рисунок выполнен в технике литография, активно используется прием процарапывания. Под твердой обложкой – пятнадцать ярких иллюстраций, веселых сенок с участием животных и детей. Каждый рисунок расположен на охристом овальном фоне, художник использует ограниченный набор цветов, однако за счет мягких черных контуров и разнообразных фактур иллюстрации смотрятся очень разнообразными и полноцветными. В палитре Альтмана охра (фон), белый штрих (процарапывание), алый, цыплячий желтый, серо-синий, зеленоватый, черный. Каждая иллюстрация – характерный портрет героя-животного либо общее динамичное действие. Перспектива и глубина пространства отсутствуют, герои

не помещены в среду, ее образует условно лишь теплый охристый фон. В некоторых рисунках обозначена своеобразная обратная перспектива: центральный разворот, в общей сцене изображен стол. Часы, висящие в воздухе, намекают на то, что где-то есть плоскость стены. В эпизоде, где животные все вместе плывут по морю (этакий Ноев ковчег), легким контуром намечены волны и лишь несколько голубых штрихов, но даже отсутствует заливка пятна полностью: понятно, что художник не хотел нарушить общего ощущения плоскостности. На 21-й странице свинья, девочка, петух и курица расположены на удалении друг от друга: это можно понять лишь по уменьшающемуся масштабу фигур. Мастер показывает перспективу через масштаб.

Компоновка обложки сказки «Злой гусак» отличается большой изобразительной выдумкой художника. Она включает три элемента: рисунок гуся с поднятой лапой, поддавшей вверх мяч, сам мяч красного цвета, на котором по концентрическим линиям расположено название серии, и название сказки, расположенное внизу листа дугой. Все элементы связывают в одно целое композицию обложки. Чистые яркие цвета: голубой, красный, белый и черная строчка названия сказки делают лицо книги очень нарядным.

Художник точно следует за развитием фабулы, последовательно освещая элементы интриги. Все иллюстрации размещаются на серо-голубом овальном фоне. Самыми удачными рисунками являются те, которые непосредственно связаны с сюжетной линией о гусаке. Вот гусиная семья во главе с важным гусаком, у которого в клюве мяч, идет на речку. Движение по кругу сверху начинает вереница маленьких желтых утят с красными клювами, затем идут гусыня и гусак. Рисунки эти необычайно красивы и выразительны по цвету. Голубой фон, желтые гусята, красный мяч и приглушенные зеленоватые оттенки на перьях взрослых гусей образуют мажорную красочную гамму.

Особенно выразительны иллюстрации с ослом. Этот персонаж с детства был любимым животным художника. Поэтому он наделяет героя всеми человеческими эмоциями. На одной картинке осел плачет, на другой – покатывается со смеху.

Все рисунки говорят о большом понимании природы детского восприятия. В каждом из них заключена ясность, с первого взгляда можно понять картинку.

Наряду с односложными иллюстрациями Альтман вводит один рисунок-разворот, содержащий в себе много подробностей, которые ребенку особенно интересно разглядывать. Здесь соединяются последовательные моменты одного события: вот хозяйка щиплет гуся, вот он уже стоит оципаный, а другие звери смеются над ним.

«Быки» М. Эме<sup>18</sup> входят в серию и сделаны по схеме: обложка с цветным фоном, 9 ярких иллюстраций, включая центральный разворот. Самым запоминающимся рисунком можно назвать читающую корову: у нее сосредоточенный и умный вид, на ней очки в красной оправе (ее поза и сюжет несколько напоминают иллюстрацию к басне Ивана Крылова «Мартышка и очки». Но там, при сходстве композиции, совсем другой смысл: мартышка глупая и читать у нее никак не получается). Финальный рисунок книги тоже очень выразительный: коровы в цирке. Плоскостная композиция с немногочисленными, но яркими деталями: зонтик, гимнастические кольца, прямоугольный стол. Эти предметы ясных и простых геометрических форм одновременно сообщают нам информацию о происходящем действии и выстраивают силовые линии композиции.

Писатель так отзывался об иллюстрациях к своим произведениям в письме Н. Альтману: «Я восхищен, я нахожу рисунки совершенными, а сама обложка подлинно прелестна»<sup>19</sup>. В СССР в Детгизе планировалось переиздание сказок Марселя Эме на русском языке с рисунками Альтмана. К сожалению, издание не состоялось. Художник привез с собой все оригиналы иллюстраций, черновые оттиски и эскизы. Оригиналы рисунков к сказкам М. Эме были единственный раз экспонированы на ретроспективной выставке Альтмана в ЛОСХе в 1969 г. и теперь хранятся в Государственном Русском музее и Пермской государственной художественной галерее<sup>20</sup>.

«Шесть ремесел»<sup>21</sup> – книжка необычного, приближенного к квадрату формата (28 x 24 см). Очень яркая, иллюстрации к ней выполнены в технике цветной литографии. Обложка переключается по художественным приемам с обложкой для повести Берты Ласк. Фон тепло-зеленого, болотного цвета, минималистичный колорит построен на дополнительных цветах: красном и зеленом. Художник активно использует фактуры: узор на платье девочки, костюм мальчика в мелкую крапинку. Фактуры подчеркивают блестящие волосы девочки и побритую нижнюю часть затылка мальчика. Все это

контрастирует со сплошными заливками больших плоскостей. Название, имя автора и издательство набраны хорошо читаемым гротеском, все надписи можно легко прочесть издали. В целом плоскостное решение обложки, расположение шрифтов по диагонали, сочетание геометрических фигур и не лишенный реализма, но все же плоских линейных рисунков отсылает нас к лучшим образцам конструктивистских обложек Натана Альтмана.

Когда же мы открываем издание, перед нами предстает титульный лист, решенный совсем в ином ключе: шрифтовая композиция отцентрована и дополняется аккуратным черно-белым рисунком мастера (кузнец с молотом и наковальней).

Книжный блок собран из качественной толстой бумаги, по фактуре напоминающей акварельную. Благодаря этому, несмотря на то, что книге уже почти 100 лет (выпущена в 1935 г.), она почти не имеет утрат, напротив, сохранилась очень хорошо.

В книге всего 24 страницы, но вместе они составляют отлично сгармонизированный ансамбль. Первый разворот посвящен профессии рыбака. Художник с большой любовью и тщательностью вырисовывает рыболовные снасти и маленькие сценки из жизни рыбаков, ведь он и сам любил рыбачить.

Три книги, созданные уже в СССР, но сразу по приезду из Франции, продолжают парижскую стилистику. Первое издание с рисунками для рассказа Михаила Зощенко «Умные животные»<sup>22</sup>: девять цветных иллюстраций и обложка. Персонажи рисунков очень похожи на героев М. Эме.

Некоторые сценки почти буквально цитируют французские иллюстрации: например, с гусем или лошадью. Также условно обозначается пространство: только по масштабу и расположению в листе можно понять, близко предмет или далеко. Цветовые плашки со скругленными углами, которые служат фоном каждому рисунку, имеют серо-голубой оттенок, что более всего перекликается с оформлением сказки М. Эме «Злой гусак». Даже шрифты (как на обложке и титуле, так и в полосе набора и заголовках), подобраны аналогичные. Можно говорить о том, что художник повторил оформительский прием (пожалуй, единственный раз в своей практике).

«Иллюстрации к детским стихотворениям В. Маяковского<sup>23</sup> и к детским рассказам М. Зощенко «Умные животные» – красивы и оригинальны, но плохо связываются со стилистическими особенностями обоих авторов. Приемы, удачно найденные и примененные к сказкам Эме, мало соответствовали своеобразной бытовой интонации Зощенко и откровенной дидактичности Маяковского (при этом нельзя, правда, не восхищаться превосходной обложкой к книге Зощенко)<sup>24</sup>, – критически пишет искусствовед Э. Д. Кузнецов.

В 1936 г. Альтман нарисует картинку для «Веселой азбуки»<sup>25</sup> по заказу Детгиза. Все герои представлены в образе медведей. Животные с характерами людей продолжают линию метафорических превращений, начатых в рисунках к сказкам Марселя Эме. Альтман использует схожие композиционные приемы и колористические решения, однако меняет технику исполнения на цветной карандаш. Книга не была напечатана при жизни художника.

Парижский период оказался наиболее ярким в книжной графике Натана Альтмана. Именно в Париже, в обстановке полной политической свободы и творческого обмена с талантливыми коллегами, художник создает признанные шедевры книжной иллюстрации: оформление сказок М. Эме (серия из четырех книг), рисунки к «Петербургским повестям» Николая Гоголя (пусть изданы они были четыре года спустя в Москве, придуманы и созданы они были именно здесь, в Париже) и книжку-картинку «Шесть ремесел». В числе других художников – эмигрантов из России, Натан Альтман обогатил французскую книгоиздательскую отрасль свежими, образными и яркими решениями иллюстраций. И французские, и русские критики сходятся во мнении, что работы очень удачны и представляют зрелого мастера книги.

## Примечания

<sup>1</sup> Эткинд М. Г. Натан Альтман. М., Советский художник. 1971. С. 84.

<sup>2</sup> Жорж В., Эренбург И. Натан Альтман (монографический очерк). Париж, Триангл, 1933 (на идиш).

<sup>3</sup> Gogol N. Tarass Boulba / N. Gogol; traduction de Jarl Priel; eaux-fortes de A. Grinevsky; couverture par N. Altman. – [Paris]: Les Editions de la Pleiade, 1931.

- <sup>4</sup> Сеславинский М. В. Рандеву. Русские художники во французском книгоиздании первой половины XX века. М.: Астрель, 2009.
- <sup>5</sup> Bertha Lask. A travers les ages voyages d un Enfant sun un Cheval a Ile. Paris, Editions Sociales Internationales, 1933.
- <sup>6</sup> Duadet Alphonse/Letters de mon Moulin, Paris, Editions de Cluny, 1932.
- <sup>7</sup> Les Chansons de Bilitis, Paris, Editions de Cluny, 1932.
- <sup>8</sup> Рисунок XX века. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Серия Рисунок XVIII–XX веков. Т. 3. Книга первая. А–В. Москва. Сканрус. 2006.
- <sup>9</sup> Эткинд М. Г. Натан Альтман. М., Советский художник. 1971. С. 84.
- <sup>10</sup> Гоголь Н. В. Петербургские повести. М.: Academia, 1937.
- <sup>11</sup> Сеславинский М. В. Французские библиофильские издания в оформлении русских художников-эмигрантов (1920–1940-е годы): монография. М.: ИД Университетская книга, 2012.
- <sup>12</sup> Эткинд М. Г. Натан Альтман. М., Советский художник. 1971. С. 84.
- <sup>13</sup> Ayme Marcel. Un Conte Du Chat perche. Gallimard, Paris, 1935.
- <sup>14</sup> Легенды и сказки индейцев Латинской Америки. Сост. Э. Зиберт. Л.: Художественная литература. 1962.
- <sup>15</sup> Ayme Marcel. Le Mauvais Jars. Un Conte Du Chat perche. Gallimard, Paris, 1935.
- <sup>16</sup> Ayme Marcel. L' Elephant. Un Conte Du Chat perche. Gallimard, Paris, 1935.
- <sup>17</sup> Олеша Ю. Зависть. М.: Земля и фабрика, 1929.
- <sup>18</sup> Ayme Marcel. Les boeufs. Un Conte Du Chat perche. Gallimard, Paris, 1941.
- <sup>19</sup> Эткинд М. Г. Натан Альтман. М., Советский художник. 1971. С. 84.
- <sup>20</sup> Русская оригинальная графика 1920–1930-х годов. Каталог. Пермская государственная художественная галерея. Пермь, Звезда, 2002.
- <sup>21</sup> Francois Paul. 6 Metiers. Albums du Pere Castor / Flammarion Editeur, Paris, 1935.
- <sup>22</sup> Зощенко М. Умные животные. М: Детиздат ЦК ВЛКСМ, 1939.
- <sup>23</sup> Маяковский В. В. Детям. М.-Л. Детиздат, 1937.
- <sup>24</sup> Кузнецов Э. Д. Н. И. Альтман. Искусство книги. Сборник. Вып. 5. М., 1968.
- <sup>25</sup> Усачев А. Натан Альтман. Веселая азбука. Страна Медведия. Предисловие А. Бондаренко, послесловие Е. Анферовой и А. Зозулинского. Иерусалим-М.: Гешарим/Мосты культуры, 2015.

В. В. Миронова

## Становление иконографии «великих» пророков в восточно-христианском искусстве IV–XV вв.

В статье рассматривается вопрос становления иконографии четырех «великих» пророков в восточно-христианском искусстве IV–XV веков. Основным методом исследования стал иконографический анализ.

Ключевые слова: пророк, монументальное искусство, иконопись, иконография

Victoria V. Mironova

## The formation of the iconography of the «great» prophets in eastern christian art of the 4–15 centuries

The article deals with the formation of the iconography of the four great prophets in the eastern Christian art of the 4–15 centuries. The main method of research was iconographic analysis.

Keywords: prophet, monumental art, iconography, book thumbnail

Данная статья посвящена рассмотрению становления иконографии ветхозаветных «великих»<sup>1</sup> пророков в восточно-христианском искусстве IV–XV веков. Пророки Исаия, Иеремия, Иезекииль, Даниил жили задолго до Рождества Христова, в уже разделенном Израильском царстве, в одни из самых сложных периодов существования еврейского народа и его веры. Специфика их пророческого служения нашла свое отражение в двух религиях: иудаизм и христианство. Какова история их жизни, служения, в чем заключалась их миссия, роль для Израиля до Христа, для истории христианства известно из текста Библии. В данной статье предпринята попытка проследить процесс становления иконографии пророческих образов в искусстве, определить, каким образом в восточно-христианском изобразительном искусстве воплотился библейский «словесный» образ «великих» пророков.

В искусствознании существуют многочисленные работы, посвященные исследованию иконографии образов Христа, Богородицы, апостолов, отдельных святителей, святых, но нет на данное время отдельных монографий, исследовательских статей полностью посвященных изучению образов «великих» пророков в христианском монументальном искусстве и иконописи, затрагивающих вопросы анализа иконографического языка, его отличительных особенностей. Лишь в отдельных работах (В. Джурич<sup>2</sup>, Л. Евсева<sup>3</sup>, В. Д. Сарабянов<sup>4</sup>, Л. В. Нерсесян<sup>5</sup>) отводится внимание искусствоведческому анализу пророческих образов, но осуществляется он в рамках раскрытия темы монументальной живописи конкретного храма, собора или центрального образа Богородицы в иконах с пророческими рядами. Пророческие образы занимают не последнее место в библеистике, в христианском вероучении, в христианском изобразительном искусстве, следовательно, вопрос становления иконографии «великих» пророков в восточно-христианском искусстве IV–XV веков можно считать актуальным, что и явилось целью данной статьи.

Термин пророк для большинства ученых означает человека, который по своему духовному состоянию, высоте нравственной жизни избран и призван Богом на передачу Его «угрожающих», «предупреждающих», вызывающих, открывающих будущее слов еврейскому народу, а ветхозаветный профетизм рассматривается как явление, характеризующее особенности исторического развития Израиля. Отношение к пророчеству в науке, начиная с XVII в., сложилось различное, для одних библеистов (К. Кох, Г. Холл, Р. К. Харрисон, В. Гезениус, Ю. Велльгаузен и др.) пророки являлись образованнейшими людьми своего времени, использовавшими свои интеллектуальные способности для достижения личных, политических, социальных, религиозных целей. Ортодоксальная точка зрения (В.П. Рыбинский, А.П. Лопухин, А. Мень и др.) убеждена, что истинные пророки, были не шарлатанами, не фантазерами, не хитрыми политиками, не рево-



люционерами, не мифослагателями, а верующими в единого, Моисеевого Бога простыми людьми, к которым в свое время пришел Бог и повелел всецело довериться Ему и, используя только пророческое слово, спасти народ и веру. В Священных текстах наравне с термином пророк использованы понятия провидец, прозорливец, человек Божий, ангел Божий свидетельствующие о глубокой связи пророка с Богом, об особой его роли – пророчествовать не от себя и не в личных интересах кого-либо, а провозглашать слова Бога, несущие общемировое значение. Пророки должны были открыть главное в вере – не внешнюю обрядность, а искупление человечества, соединение его с Богом, тем самым стать мостом, соединяющим ветхозаветную историю божьего народа с историей нашей эры.

Четыре «великих» пророка (Исаия, Иеремия, Иезекииль, Даниил) названы так в Библиистике, потому что они написали четыре самые объемные пророческие книги: Книга пророка Исаии, Книга пророка Иеремии и плач Иеремии, Книга пророка Иезекииля, Книга пророка Даниила. Данные пророческие книги, вне зависимости от отношения к их подлинности, целостности (ибо в науке в этом вопросе существуют разногласия), являются важнейшими источниками для изучения не только истории древневосточных государств. Через знакомство с жизнью и пророчествами пророков-писателей можно глубже осознать основы христианского вероучения и понять идеи христианских образов в искусстве. У образованного Исаии, человека из высшего общества («интеллектуал, интеллигент» в терминах сегодняшнего времени), жившего во времена близящегося Ассирийского владычества над Израилем, в пророчествах предстает Бог Славы, Премудрости, Величия, а пророк с благоговением внимает и передает Его слова грешному народу. У простого «земледельца»<sup>6</sup>, из священнической семьи Иеремии, жившего во времена ожидающегося вавилонского пленения, окончившего свою жизнь на чужбине и вопреки своим желаниям ставшего пророком, Бог предстает страдающим, Бог дает возможность вступить в личную беседу и даже спор с Ним. Все время пророчества Иеремия вместе с народом страдает, плачет, пытается освободиться от служения, жалуется, надеется и верит. В книге священника Иезекииля, пророчествующего, проповедующего в плену в Вавилоне человек внимает наставляющему Богу, а Бог становится Добрым Пастырем. В книге мудрого Даниила открывается сила веры человека в Бога, и Бог открывает человеку, для чего все было и чем все закончится. Все специфические черты, описанные выше, нашли свое отражение и осмысление в иконографии.

С появлением христианства постепенно формируется восточно-христианское искусство. Человек так устроен, что ради закрепления открытых, осознанных идей, смыслов, ему необходимо выразить, отразить их в чем-то (в письменном слове, изображении). Поэтому осознание роли «великих» пророков шло неразрывно с развитием их образов в монументальном искусстве, иконописи, миниатюре.

Икон и выразительных миниатюр периода ранневизантийского искусства с образами «великих» пророков на данное время науке не известно. В IV–VII в. господствующее место в восточно-христианском искусстве занимала мозаика, и на основе анализа только лишь монументального искусства можно сделать вывод, что фигуры пророков Исаии, Иезекииля, Иеремии, Даниила, их пророчества занимали особое место в построении визуального и духовного образа храма, как отражения невидимого дома Божия (Царствия Небесного). В период катакомбного искусства, когда еще не до конца оформились представления людей о новом христианском Боге, когда сохранялись античные представления и вкусы, тогда уже появляются образы пророков наравне с образами Христа, Моисея, Иова. Фигура спасенного Богом по своей молитве и вере пророка Даниила символически отождествлялась с образом воскресшего Христа (катакомба св. Каллиста, 1 пол. III в.).

Связь Ветхого и Нового Заветов осознавалась людьми IV–VII в., представления о строительстве церкви и как молельного здания и как сообщества верующих уже не мыслились без пророческих образов. Образы пророков, занимавших одни из центральных мест в Равенских базиликах, определялись как символы Ветхого Завета, как фигуры, с которых началась история о Христе и новой вере, как образы-предстояния, провозглашения новой истины. В церкви Сан-Витале в Равенне (546–547) пророки Исаия, Иеремия, Иезекииль представлены старцами в античных белых одеждах, с густыми седыми волосами, со свитками в руках, с золотыми нимбами. Образы даны в небольшом развороте,



как бы в движении, спокойные взгляды устремлены вслед разворачивающимся свиткам с пророчествами. Фигуры объемны, складки одежд подчеркивают пластичность тела, в мозаиках сохраняется приверженность к античным традициям, соединяющим красоту внешнюю с внутренней. Но главное в том, что изображения пророков должны были символизировать Ветхий Завет с его предчувствиями и чаяниями ожидания Мессии, выраженных в свитках с пророчествами. В базилике Сант Аполлиарио Нуово (VI в.) в среднем ярусе в простенках между окнами чередуются мозаичные образы апостолов и пророков. В белых хитонах, гиматиях на золотом фоне с книгами в руках, фронтально обращенными в сторону молящихся, разделяющихся между собой «не окнами, а потоками света, они выступают как проводники Горнего Царствия предвечного Света, они отворяют его врата ищущим»<sup>7</sup>. Создается ощущение величия от небесных статных предстоящих образов в белом, пусть и разделенных на три яруса, но объединяющихся общим цветовым решением, спокойным ритмом, монументальными фигурами. «Лица представленных персонажей практически идентичны: это как бы одно и то же лицо, ипостась, одна душа в различных поворотах своего бытия»<sup>8</sup>. Ветхий и Новый Завет соединяются для выражения идеи вселенской Церкви, победы света.

С переходом на строительство крестово-купольных храмов, с утверждением канонов, новой литургии, после победы иконопочитания в восточно-христианском искусстве X–XV в. получает свое высокое развитие искусство фрески, мозаики, иконы, миниатюры. Образы пророков Исаии, Иеремии, Иезекииля, Даниила становятся неотъемлемой, значимой частью росписей храма, иконного убранства церкви, иллюстративного материала рукописей, получая свое иконографическое, символическое завершение. В каждом виде искусства образы пророков несут отдельное содержание.

В монументальной живописи отныне изображения размещались в соответствии с уровнем их сакральной значимости. Главное место в этой системе занимал купол и апсида. В самой верхней части купола помещалось изображение Пантократора в барабане – апостолы и/или пророки. Тем самым пророкам отводилась самая высокая часть храма, которую молящиеся ассоциировали с небом, наиболее святым местом, началом всего сущего, с тем, что находится в непосредственной близости к Богу. В большинстве храмов России, Византии, Сербии, Македонии пророки Исаия, Иезекииль, Иеремия изображены в полный рост, в длинных хитонах, гиматиях, в фас или в трехчетвертном развороте, старцами с длинными седыми волосами и бородой, пророк Даниил изображается молодым безбородым чаще с головным убором. Каждый «великий» пророк держит в руках развернутый свиток с самыми значительными своими пророчествами: «...се, Дева во чреве примет и родит Сына...» (Исаия, 7:14); «...ворота сии будут затворены, и никакой человек не войдет ими...» (Иезекииль. 44:1–3), «...было такое слово к Иеремию от Господа: возьми себе книжный свиток и напиши в нем все слова, которые Я говорил тебе...» (Иеремия, 36:1–2), «...камень, разбивший истукана, сделался великою горою и наполнил всю землю» (Даниил, 2:34–35). С X–XI в. образы пророков индивидуализируются, не только с помощью свитков с пророчествами, но и благодаря атрибутам-символам: Иезекииля изображают с закрытыми вратами, Иеремию – со скрижалю, Исаию – с клещами и углем, Даниила – с горой.

Иконография пророческих образов не была полностью затронута стиливыми изменениями, в основном они сохраняли традиционный фас и монументальность, абстрактность окружающего их пространства, в периоды господства линейной, эмоциональной, повествовательной выразительности бесстрастные, аскетические пророческие образы (церковь Святой Софии в Новгороде, церковь Святого Георгия в Старой Ладогe, церковь Богородицы Перивлелты в Охриде) сменялись динамичными (в развороте, в движении, в общении), эмоциональными, живописно выразительными персонажами (церковь Богородицы Аракеотиссы в Лагудера, церковь Рождества Богородицы в Феррапонтовом монастыре, церковь Святого Георгия в Курбиново). Пророки представляли либо погруженными в мысли, «могучими духом» аскетами, либо бесстрастными, сдержанными мыслителями-интеллектуалами из эпохи античности, либо возбужденными, эмоциональными «борцами». Не смотря на то, что пророческие образы в монументальной живописи встречались в алтаре (церковь Рождества Богородицы в Бетании, Грузия, XII в.), в верхних частях алтарных арок, на стенах храма (церковь Рождества Богородицы в Феррапонтовом монастыре, Вологодская область, XV в.), в жертвеннике (Спасо-Преоб-

раженская церковь Евфросиньего монастыря, XII в., церковь Святых Апостолов в Сербии, XIII в., кафоликон монастыря Оснос Лукас в Фокиде, XI в.), основным их местом изображения значилось пространство барабана. Расположение пророческих образов рядом с образом Пантократора, иконографические особенности (спокойствие, сосредоточение, погружение, демонстрация свитков с пророчествами, атрибутика) свидетельствуют о «приходе» Мессии, который вознесется на небо, утвердит новую Церковь, станет примером и спасением для людей.

В миниатюрах пророки предстают как персонажи священных ветхозаветных историй, художникам и «читателям» важно было, чтобы текст сопровождался как можно более реалистичными, близкими к тексту, детальными, яркими, визуальными историями. Данная особенность отражает искусство книги как таковое, ибо книга – это союз слова и иллюстрации. Например, в иллюстрированной рукописи «Омилии» Григория Назианзина (Париж, Национальная библиотека, IX в.) присутствует выразительная миниатюра «Видения Иезекииля». Образ пророка дается дважды в некоем сюжетном повествовании, которое подчеркивается диагональной линией движения рассказа видения о том, как простерлась рука Господа на пророка и увидел он поле костей. Миниатюрист создает объемную композицию, где важно не только отразить слова Писания, но и создать реалистический пейзаж с пространственной глубиной, через динамику движения тела и лика выразить эмоции, чувства пророка, через создание живописности цвета (яркая гармония нежно-розового, фиолетового и зеленого тонов) подчеркнуть красоту, одухотворение человеческого тела. В миниатюре впервые появляется образ пророка-мученика, страдающего, гонимого человека. Например, в Библии второй половины XIII в., Библии 1372 г. (Музей Меерманов в Гааге) представлены миниатюры с мучениями пророка Исаии. С детальностью миниатюрист показывает жестокость пыток, нечеловеческую злобу «палачей», покойное принятие испытаний пророка, взглядом обращенного к небу, а цветовое решение построено на контрасте зеленого и малиново-красного, создавая ощущение волнения и ужаса.

Пророческие образы в иконописи X–XV в. появляются в двух основных видах: как часть многоярусного иконостаса и как часть образов Богородичных икон. И в том и другом случае пророки находятся рядом с Богородицей, тексты их пророчеств, символы-атрибуты говорят уже о «приходе» Девы, с помощью которой явится спасение людям, утвердится Церковь. Например, на иконах «Богоматерь Киккотисса с пророками» (первая треть XII в., Монастырь Св. Екатерины на горе Синай), «Богоматерь с пророками» (конец XII в., Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) образы пророков окружают Богоматерь с младенцем с двух сторон. Пророки даны в полный рост, с традиционными символами-атрибутами, обращенными к Богородице с младенцем. Атрибуты-символы пророков, как и в монументальном искусстве, указывают на таинство евхаристии, на особое положение Богородицы в христианской вере. Иконография данных икон почти одинакова (за исключением большего числа персонажей, архитектурных деталей в Синайской иконе), выражают они общие смыслы: 1) прославление Богородицы, о которой пророчествовали; 2) прославление Церкви, через которую человек получает спасение (ибо Богородица – символ земной Церкви), данная идея усиливается в синайской иконе композиционным строением: Богоматерь на троне в полукруглой арке как бы в апсиде храма; 3) прославление двуединой природы Христа, рожденный женщиной младенцем вознесется на небо (образ человеческой сути младенца сопоставим с восседающим на престоле Христом). Примерами отдельных, самостоятельных, сохранившихся икон «великих» пророков, написанных для пророческого ряда являются иконы из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря (1425–1427), собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (ок. 1490 г.). В обоих случаях дано поясное изображение пророков, представленных в полразворота со свитками пророчеств о Богородице, пророки представлены в образе старца (Исаия, пророчествовавший раньше остальных), средовика (Иеремея, Иезекииль), молодого юноши (Даниил). В расположении «великих» пророков существует определенная иерархия: рядом с Богородицей цари-пророки Давид и Соломон, вслед идут четыре «великих» пророка, а за ними «малые» пророки. Тем самым «великим» пророкам отводится особое положение в пророческой истории Церкви. Все пророки повторяют плавную динамику склоненных фигур из деисусного ряда, только в пророческом ряду персонажи преклоняют свои образы перед Бого-

дицей, предвещающая историю Ее жизни и славя Ее образ. В иконописи образы пророков получают совершенно иное содержание: прежде всего они становятся некой особой «свитой» Богородицы, предвещающей Ее появление и воспевающей Ее образ.

Содержание (смыслы, задачи) пророческих образов разное, художественное воплощение в основном одинаково (старцы и молодой Даниил; со свитками и атрибутами; во весь рост/погрудно; образы монументальны/слегка динамичны), ибо иконографические каноны, сложившиеся в этот период, были одинаковы для христианского искусства. И все же объединяющей, центральной идеей иконографии пророческих образов становится история Ветхого Завета, которая должна была завершиться в образах Богородицы и Христа. Таким образом, становление иконографии ветхозаветных «великих» пророков развивается параллельно с процессом осмысления ветхозаветной и новозаветной истории, с процессом становления христианской архитектуры, литургики, с процессом сложения изобразительных канонов и осознания роли пророческих образов в христианском вероучении.

### Примечания

<sup>1</sup> Деление на «великих» и «малых» пророков осуществляется в соответствии с библейскими текстами. К «великим» пророкам причисляют Исаию, Иеремию, Иезекииля, Даниила, в «малым» – Осия, Амос, Иоил, Авдий, Иона, Михей, Наум, Аввакум, Софония, Аггей, Захария, Малахия.

<sup>2</sup> Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония / В. Джурич; пер. с сербского. – М.: Индрик, 2000. 592 с.

<sup>3</sup> История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. VI–XX века: [сборник] / Авт. Л. Евсеева и др., под ред. Т. В. Моисеевой. – М.: ИП СИВ, 2010. 287 с.

<sup>4</sup> Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря и ее фрески: 2-е изд. / В. Д. Сарабьянов. – М.: Северный паломник, 2009. 228 с.; Сарабьянов В. Д. Церковь Святого Георгия в Старой Ладоге. Фрески. История. Архитектура: альбом / В. Д. Сарабьянов. – СПб.: БЛИЦ, 2016. 352 с.

<sup>5</sup> Нерсесян Л. В. Дионисий иконник и фрески Феррапонтова монастыря / Л. В. Нерсесян. – М.: Северный паломник, 2002. 132 с.

<sup>6</sup> Мень А., прот. Собрание сочинений. Т. 6. / А. Мень. – М.: Изд-во Московской Патриархии РПЦ, 2018. С. 197.

<sup>7</sup> Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды / Г. С. Колпакова. – СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 149.

<sup>8</sup> Там же. С. 155.

Е. А. Мирэн

## **Здание фирмы «Похьола» в Хельсинки в контексте архитектуры финского национального романтизма**

Здание фирмы «Похьола» в Хельсинки (1899–1901. Архитекторы: Г. Гезеллиус, А. Линдгрэн, Э. Сааринен) является значимым образцом архитектуры финского национального романтизма. Представители этого направления самобытно переработали систему выразительных средств стиля модерн, оказав влияние на его развитие в Европе и России. Здание фирмы «Похьола» воплощает в себе культурную программу со сложной образностью, которая затрагивает аспекты архитектуры и изобразительного декора. В художественном решении здания преобладают фольклорные, анималистические и флоральные мотивы, вдохновленные карело-финским эпосом «Калевала». Важной составляющей общего замысла является повествование о легендарном прошлом финского народа и репрезентация национальной идеи.

Ключевые слова: финский национальный романтизм, финская архитектура, Герман Гезеллиус, Хильда Флодин, Калевала в искусстве

**Eva A. Miren**

## **«Pohjola» company building in Helsinki in the context of Finnish national romanticism architecture**

The building of «Pohjola» company in Helsinki (1899–1901. Architects: H. Gesellius, A. Lindgren, E. Saarinen) is a remarkable example of Finnish national romanticism architecture. The representatives of this movement significantly reconsidered the system of expressive means of Art Nouveau, having influenced its development in Europe and Russia. The building of «Pohjola» company embodies a cultural programme with complicated imagery, which touches upon the aspects of architecture and outside ornaments. Folkloristic, floral and animalistic motives inspired by Karelian-Finnish epos Kalevala dominate in the artwork. An important aspect of the general idea is the narration about the legendary past of the Finnish people and representation of the national idea.

Keywords: Finnish national romanticism, Finnish architecture, Herman Gesellius, Hilda Flodin, Kalevala in art

Выражение «финский национальный романтизм» используется в отношении разновидности стиля модерн, получившей распространение в Финляндии в конце XIX – начале XX века и отразившей в плоскости архитектуры те тенденции духовной жизни страны, которые были нацелены на культурную и политическую актуализацию национального наследия. Здание страховой фирмы «Похьола» в Хельсинки, возведенное по проекту Г. Гезеллиуса, А. Линдгрена и Э. Сааринена (1899–1901), является значимым образцом архитектуры финского национального романтизма и может быть рассмотрено как пример сооружения, имеющего культурную программу со сложной образностью, затрагивающей аспекты его архитектуры и изобразительного декора.

Актуальность его специального исследования предопределена обилием подобных проектов – выразительные средства модерна многократно и разнообразно использовались для реализации идей национального романтизма в искусстве Европы (в том числе, в России). В частности, развитие стиля модерн в Петербурге находилось в прямом взаимодействии с опытом Финляндии.

В научной литературе здание фирмы «Похьола» упоминается в обзорных публикациях (на русском языке – в книгах Ю. И. Курбатова<sup>1</sup>, В. Г. Лисовского<sup>2</sup>). Привлекал к себе внимание и скульптурный декор здания – в контексте исследования творчества Х. Флодин<sup>3</sup>. Вместе с тем, это произведение требует более детального изучения. Его авторы осуществили перенос культурного содержания в архитектурный образ, смело и самобытно переосмыслив идеи национальной «старины». Данная статья представляет собой опыт интерпретации художественного решения здания средствами формального и иконографического анализа.

В Финляндии конца XIX в. усилился интерес к национальным традициям, родному языку и литературе. Во многом это было обусловлено политическими причинами – желанием финского народа обрести национальную свободу. В культурной жизни страны эти обстоятельства отразились в обращении представителей искусства к новой национальной тематике. Особое внимание привлекали к себе поэтические образы «Калевалы» – они вдохновляли композиторов, писателей и художников на интерпретацию ее содержания в собственных произведениях.

Финские архитекторы, связанные с феноменом национального романтизма, ставили перед собой задачу создать новый образный язык, способный отразить национальное своеобразие и традиции Финляндии в современных зданиях разного назначения. Характерными особенностями их метода стали: заимствование отдельных форм и декоративных мотивов средневекового деревянного и каменного зодчества, использование выразительности природных материалов, контраст фактур в отделке зданий, богатство скульптурного и живописного декора. В иконографии последнего преобладали фольклорные, анималистические и флоральные мотивы. В целом, несмотря на концепцию возвращения к национальным истокам, стилистические решения этой архитектуры отличались выражено творческим подходом, далеким от реставрации и реконструкции на этапе романтического историзма и эклектики.

Большое значение для развития архитектуры финского национального романтизма конца XIX – начала XX века имел творческий союз Г. Гезеллиуса (1874–1916), А. Линдгрена (1874–1929) и Э. Сааринена (1873–1950). По их проектам были построены финский павильон для Парижской всемирной выставки 1900 г., их собственный дом-мастерская «Виттреск» (1902), дом Ю. Тальберга (1897–1898), Национальный музей Финляндии (1902).

Дом страховой фирмы «Похьола» (1899–1901) стал первым зданием коммерческого назначения в творчестве этого трио архитекторов. Его архитектурно-художественный облик содержит в себе множество ассоциаций с мотивами из «Калевалы». Уже само название страховой фирмы отсылало к суровой северной стране Похьола, описанной в «Калевале», что непосредственно отразилось и в выборе материалов строительства, и разработке художественного замысла. Здание предназначалось для размещения в нем офисов и квартир сотрудников страховой фирмы. Согласно пожеланию заказчиков, оно должно было быть возведено из местного огнеупорного камня, что соответствовало общим тенденциям финской архитектуры того времени использовать материалы, имеющие «естественную» выразительность. При строительстве здания архитекторы использовали гранит, змеевик, но преимущественно местный мыльный камень, который, в отличие от гранита, менее хрупок и легче поддается обработке<sup>4</sup>. Благодаря своим качествам и необычной фактуре, этот материал открыл новые возможности для декоративного оформления здания<sup>5</sup>. Фасад приобрел выразительный облик за счет сочетания разных поверхностей и большого количества стилизованных скульптурных элементов. Стоит отметить, что фирма «Похьола» специализировалась на страховании от пожаров и, по-видимому, огнеупорный материал был призван подчеркнуть надежность фирмы в глазах клиентов.

Как и многие другие здания европейского модерна, дом фирмы «Похьола» был задуман как общественное сооружение с назначением, выходящим за рамки непосредственной утилитарной функции. Его архитектурная композиция в сочетании с богатой декоративной пластикой фасада и оформлением интерьеров – смещают акцент со строго деловой задачи и формируют архитектурный образ, трактующий здание как часть сказочного мира. Основой для такой трансформации стало содержание эпоса «Калевалы» с его повествованием о легендарном прошлом финского народа. Здание фирмы, названной в честь Похьола, само по себе было превращено в изобилующую чудесами «скалистую» страну – неприступную крепость посреди современного города, хранящую в себе мифические сокровища.

В экстерьере здания можно отметить влияние стилистики романской архитектуры, что выразилось в массивности форм, суровости и монументальности его внешнего вида. На крыше расположен ряд элементов, напоминающих по форме мерлоны, что усиливает впечатление неприступности. Расположение здания на углу улицы обусловило его пространственно-планировочное решение – угловая часть оформлена в виде башни увенчанной массивным купольным завершением. Таким образом, постройка

выглядит выразительно с любой точки обзора и доминирует над окружающим пространством. Композиция достаточно динамична благодаря акцентированному вертикальному членению здания и ритмическому чередованию архитектурных элементов, организующих пространство фасада. На фасаде соблюдается принцип симметрии, пластические объемы уравнивают друг друга, что придает композиции впечатление компактности и целостности.

Наружное оформление каждого из пяти этажей здания имеет свои особенности, которые могут указывать на отражение в художественном решении «Похьолы» концепции трехчастной модели мироздания, созвучной представлениям о мире в «Калевале». Первый этаж представляет собой аркаду, в которой нижняя часть массивных арочных столбов, выполненных из гранита и гладких по фактуре, контрастирует с грубо обработанными каменными блоками верхней части арок. Особенно выразительны угловые арки, поднимающиеся на высоту двух этажей. Они уравнивают объем массивного купольного завершения и акцентируют высоту угловой части здания, в то же время визуально связывая разные системы декорирования этажей в некое естественное «природное» целое. При сопоставлении фасада «Похьолы» с мифологическим образом мироздания становится очевидно, что арочные своды первого и второго этажей, а также более грубая обработка камня – изображают уровень подземного мира. Кладка второго этажа чередуется с трехчастными и двухчастными оконными проемами, оформленными с использованием архитектурных элементов с гладко шлифованной поверхностью. Оконные проемы, оформленные по тому же принципу, но с некоторыми отличиями, повторяются на следующих этажах. Формы и фактуры на фасаде постепенно меняются по вертикали и производят все менее тяжеловесное впечатление. Средний, земной уровень «Похьолы» (3-й и 4-й этажи) – плавно вырастает из крупных грубых камней подземной части.

Нижняя граница пятого этажа на фасаде здания подчеркнута карнизом. В оформлении этого уровня отсутствует рустованная кладка, вместо нее были использованы шлифованные каменные блоки. Этот уровень можно интерпретировать как верхний небесный мир. В декоративное оформление треугольных фронтонов на угловой башне включены условные геометризованные рельефы – вероятно, изображения Солнца и Луны, похищенных хозяйкой Похьолы вместе с огнем финских очагов.

Общая концепция фасада поддерживается сложным скульптурным декором, состоящим из множества изображений, тесно связанных с общим решением поверхности на разных этажах. Скульптурные работы на фасаде здания были выполнены Х. Флодин (1877–1958). Вдохновившись образами «Калевалы» и творчеством А. Галлен-Каллелы, она воплотила мотивы национального эпоса в гротескных маскаронах и рельефах. На фасаде здания изображены тролли и гномы, белки, совы, медведи.

Центральный вход в здание акцентирован при помощи фланкирующих его спаренных полуколонн и декоративной скульптуры. Обрамляющая вход композиция включает в себя рельефные надписи, горельефы, изображающие медведей и героев «Калевалы», а также растительные мотивы. С левой стороны от входа расположены изображения «ревностной хранительницы Севера, колдуньи Лоухи» и и героя финно-угорского эпоса кузнеца Ильмаринена, выковавшего по ее заказу чудесную мельницу Сампо<sup>6</sup>. Справа запечатлены образы героя-мстителя Куллерво и его врага Унтамо. В основе портала лежит принцип стоечно-балочной конструкции, что придает ей несколько архаичный облик, напоминающий врата. Скульптурные объемы горельефов отличаются монументальностью, примитивным и подчеркнута декоративным характером.

В скульптурной программе «Похьолы» так же заложены отсылки к трехчастной модели мироздания, где у всех существ и растений есть свое место. Так, колонны центрального портала выполнены в виде стилизованных деревьев и соотносятся с мотивом мирового древа, растущего от подземного царства до неба. Образ медведя, в целом востребованный в архитектуре финского национального романтизма, в оформлении этого здания повторяется многократно и, вероятно,



имеет ключевое значение. В «Калевале» о медведе рассказывается как о сильном и могучем звере, обитающем в суровой местности среди леса и скал:

«На утес, в медвежьи норы,  
К ворчунам, в берлоги леса,  
Где они друг с другом бьются,  
Где их жизнь идет сурово,  
На скалах, железом полных,  
На горах, обильных сталью»<sup>7</sup>.

Вероятно, образ медведя должен был ассоциироваться с ролью защитника и хранителя фирмы «Похьола». На это указывает и тот факт, что два медведя на портале держат в лапах факелы, напоминающие о специализации фирмы.

Размещение скульптурных элементов на фасаде за границами портала акцентирует идею выделения в композиции здания нескольких зон. В декоре фасада первого этажа чаще встречаются изображения мифических существ – гномов и троллей. На третьем и четвертом этажах использованы головы медведей, в рельефах пятого этажа – изображения птиц и белок. Углы четырехугольного объема, увенчанного куполом, украшены скульптурами сов.

Интерьер здания фирмы «Похьола», его декоративное и изобразительное оформление – поддерживает общую концепцию этого сооружения и стилистику фасада. Здесь снова воспроизводятся иконографические мотивы, связанные с животным и растительным миром, мифологическими существами. В частности, капители колонн внутри здания выполнены в виде скульптурных изображений голов животных и персонажей эпоса, что напоминает о традициях романской архитектуры. Арочная дверь конической формы включает в себя металлические элементы и рельеф с изображением птиц и растений, выполненный художником по металлу Э. Эрстрёмом (1881–1934).

Парадная лестница в здании декорирована коваными решетками перил и резными фонарными столбами. Художественный облик внутреннего пространства здания усложняют витражные композиции, включающие в себя геометрические, флоральные и анималистические мотивы.

В конце XIX – начале XX века в архитектуре Финляндии сформировалось направление национального романтизма, связанное со стилем модерн и использующее характерные для него выразительные средства и материалы. Ярким примером архитектуры финского национального романтизма является здание фирмы «Похьола» в Хельсинки, спроектированное Г. Гезеллиусом, А. Линдгреном и Э. Саариненом. Его архитектурное решение, оформление фасада и интерьера программно и последовательно отражают содержание карело-финского эпоса, формируя самобытный визуальный образ сказочной страны Похьолы, хранящей легендарное сокровище Сампо и населенной разными фантастическими существами. Сложный замысел этого здания трансформирует общественную постройку с утилитарным назначением в архитектурную репрезентацию национальной идеи.

## Примечания

<sup>1</sup> Курбатов Ю. И. Хельсинки: образы города / Ю. И. Курбатов. – Санкт-Петербург: Коло, 2013. С. 82–85.

<sup>2</sup> Лисовский В. Г. Северный модерн: Национально-романтическое направление в архитектуре стран Балтийского моря на рубеже XIX–XX веков / В. Г. Лисовский // НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства. Санкт-Петербург: Коло, 2018. С. 130–131.

<sup>3</sup> Михалкова Т. К. Финские ученицы Родена – Сигрид аф Форселлис и Хильда Флодин / Т. К. Михалкова // Искусство Евразии. – 2018. № 3 (10). С. 142–149.

<sup>4</sup> Vakuutusyhtiö Pohjolan talo / Virtuaalinen arkkitehtuurikävely. – URL: <http://www.avoin.helsinki.fi/oppimateriaalit/taidehistoria/virtuaali/pohjola.shtml> (дата обращения: 08.03.2021).

<sup>5</sup> Nikula R. Wood, stone and steel. Contours of finnish architecture / Riitta Nikula. – Helsinki: Otava Publishing Company, 2005. P. 103.

<sup>6</sup> Михалкова Т. К. Финские ученицы Родена – Сигрид аф Форселлис и Хильда Флодин / Т. К. Михалкова // Искусство Евразии. 2018. – № 3 (10). С. 146.

<sup>7</sup> Калевала / Пер. с фин. Л. П. Бельского // Под ред. Д. В. Бубриха. – Москва, Ленинград: Academia, 1933. С. 115.

О. А. Островерх

## **Письменные свидетельства пребывания отечественных художников XIX в. в античных городах**

Исследование посвящено комплексному анализу документов и отчетов о деятельности академических пенсионеров XIX в. и их пребыванию в античных городах. В статье проведена работа по классификации официальной и частной переписки, рассмотрены письма от Академии художеств с рекомендациями и инструкциями, которые получали пенсионеры перед отправкой за границу; примеры писем, адресованные деятелям искусства, которые несут характер сугубо «профессиональных» впечатлений; письма, отправленные пенсионерами своим родным и содержащие личные восхищения «обычных» путешественников от увиденных ими достопримечательностей. В качестве итога выявляется степень информативности этих писем, их полнота и роль в изучении заграничного пенсионерства XIX в.

Ключевые слова: заграничное пенсионерство, Академия художеств, отечественные художники, XIX век, Италия, письма, документы

Olga A. Ostroverh

## **Written evidence of the stay of Russian artists of the 19th century in ancient cities**

This research is focused on a comprehensive analysis of written documents and reports on the activities of academic retirees of the 19th century and their stay in ancient cities. In the course of the study, work was carried out on the classification of both official and private correspondence. Were considered letters from the Academy of Arts with recommendations and instructions that pensioners received before being sent abroad; examples of letters addressed to artists that have the character of purely "professional" impressions; as well as letters sent by retirees to their relatives and containing personal admiration of "ordinary" travelers from the sights they saw. As a result, the degree of informativeness of these letters, their completeness and role in the study of foreign retirement in the 19th century is revealed.

Keywords: overseas retirement, the Academy of Arts, domestic artists, XIX century, Italy, letters, documents

В XIX в. заграничные путешествия художников стали неотъемлемой и значимой<sup>1</sup> практикой в отечественной культурной жизни. Как одна из форм усовершенствования образования, пенсионерство оказалось существенным этапом в профессиональной сфере развития художников. С образовательной целью отечественных живописцев отправляли преимущественно в Италию; ее виды стали основным источником вдохновения в их творчестве. Это нашло подтверждение в содержании сохранившихся документов изучаемого периода, где отразились оценочные суждения русских живописцев<sup>2</sup>.

Объем документальных материалов, связанных с русской колонией в Италии, обширен, а характер разнообразен. Значительная часть сведений зафиксирована в документах, в которых содержатся подробности о жизни и творчестве пенсионеров Петербургской Академии художеств. Такие документы можно разделить на три категории по видовому принципу. Классификация позволяет более детально изучить содержание как официальной, так и частной переписки и рассмотреть их в качестве главного исторического источника. В свою очередь это дополняет представления о тех процессах, которые происходили в Италии, и позволяет отследить особенности развития заграничного пенсионерства в XIX в.

Первая категория писем содержит отчеты делопроизводственного характера, регламентирующие отправку и пребывание пенсионеров в Италии в XIX в. Особенностью официальных документов являлось то, что они предназначались исключительно для Петербургской Академии художеств. Среди них можно выделить «Постановление Совета Академии художеств касательно обстоятельств учеников, получивших золотые

медали первого достоинства и отправляемых на казенный счет за границу»<sup>3</sup>, которое является наиболее содержательным источником, посвященным анализу академического пенсионерства в XIX в.. Также следует отметить документ «Инструкция пенсионерам Академии художеств, посылаемым за границу»<sup>4</sup>, который представляет собой подробный отчет с описаниями всех условий отправки отечественных художников в другую страну. Кроме перечисленных документов наибольший интерес представляет «Записка по делу об обязанностях пенсионеров Академии и о контроле над ними»<sup>5</sup>, «написанная конференц-секретарем императорской Академии художеств П. Ф. Исеевым»<sup>6</sup>. Данный источник затрагивал вопросы качества контроля над заграничными пенсионерами, ставя в сомнения эффективность методов, изложенных в выше описанных документах.

Не менее информативным источником в изучении заграничного пенсионерства являются письма от академических наставников, которые получали художники перед отправкой за границу. Так называемое «сопроводительное письмо» (или «дорожная карта»<sup>7</sup>) несет рекомендательный характер и дает представление о том, на какие художественные объекты следовало обращать внимание пенсионеру. В письме предлагалось посещать собрания картин, а также церкви и дворцы, в которых представлены художественные произведения<sup>8</sup>. Маршрут был примерно одинаковым для всех, но выбор достопримечательностей и отклик на те или иные произведения искусства приобретал индивидуальную окраску, демонстрируя и степень образованности русских академистов, и личные эстетические предпочтения. Помимо плана осмотра местных достопримечательностей, художникам предоставлялся перечень правил поведения, дабы не очернить репутацию Академии. Подобные инструкции выдавались всем заграничным пенсионерам. Так, в письмах личного содержания И. А. Иванов многократно писал своему сыну, А. А. Иванову, о том, что необходимо «всячески придерживаться рекомендаций из сопроводительного письма»<sup>9</sup>.

В завершение стоит упомянуть «Записки о занятиях, успехах и поведении Пенсионеров Императорской Академии Художеств, бывших в Риме с Июня 1854-го по 9 мая 1855-го года»<sup>10</sup>. Ценность данного документа заключается в том, что он расширяет сведения о жизни и творчестве пенсионеров XIX в.. Вместе с тем, имеющиеся описания являются своего рода отчетом о проделанной работе пенсионера за границей. Так, князь Г. П. Волконский в своем протоколе для Академии художеств писал, что «картин, присланных из Италии пенсионерами академии, очень не много»<sup>11</sup>.

Вторая категория документов содержит письма, адресованные общественным деятелям и персонам в сфере искусств. Обилие вопросов, которые затрагивались в переписках, обуславливалось наличием профессиональных взглядов на актуальные вопросы современности и впечатлениями от посещения страны. По понятным причинам данные письма (как и в случае с письмами, адресованными родственникам) не публиковались в отчетах Академии и несут исключительно личный характер. Тем не менее, они являются одним из важных исторических источников в изучении заграничного пенсионерства XIX в. Так, в письме музыкального критика В.В. Стасова, И. Е. Репин пишет о том, что итальянский город Рим «бесхарактерен, ничтожен и провинциален»<sup>12</sup>. «В нем множество галерей, но они такой дрянью набиты, что не хватит никакого терпения, чтоб докупаться до хороших вещей и оригиналов. Однако же «Моисей» Микель-Анджело все искупает»<sup>13</sup>. Это позволяет сделать вывод о том, что для Репина пенсионерская поездка в Рим, вопреки ожиданиям, оказалась менее продуктивной.

Анализ писем В. Д. Поленова принес пользу не только в качестве главного источника исследования отдельных фактов из художественной сферы, но и в изучении античного архитектурного наследия Италии. Хроникой событий из своей биографии художник на постоянной основе делился в письмах с такими известными личностями XIX в. как Савва Мамонтов и Илья Репин<sup>14</sup>. В некоторых подобных письмах он чрезмерно много говорит о пенсионерских поездках, называя их «безоговорочно полезными во многих отношениях»<sup>15</sup>. Письменные свидетельства пребывания Поленова в античных городах предостаточно. Так, итальянский город Рим воспринимался художником двояко: с одной стороны, это было беззаботное времяпрепровождение с частыми поездками к античным руинам, с другой стороны – жизнь, бурлящая в этом городе, не вызывала у Поленова никакого душевного отклика, в отличие от его современников. Своей мыслью художник поделился с Репиным: «Сам Рим... какой-то мертвый, отсталый, отживший... существует

он сколько веков, а даже и типичности нету, как в немецких средневековых городах... а весь он как будто существует для иностранцев... художников много, а толку мало»<sup>16</sup>.

Среди русских пенсионеров, отправлявшихся в Италию в XIX в., был К. П. Брюллов. Изобилие обелисков, колоннад и полуразрушенных колонн эпохи античности художник описывал в своих письмах для русской аристократии как «...каждый камень напоминает о чем-нибудь великом, славном...»<sup>17</sup>. А. П. Брюллов, отправившись вместе с братом совершать путешествие за границу, изучал классическую архитектуру и составлял проекты реставрации Помпейских терм. В один из таких плодотворных дней архитектор писал: «Бродя из одного края Рима до другого, из Колизея в Ватикан, оттуда на Trinita di monti или в какую-нибудь виллу за город и рисуя что-нибудь с древних остатков»<sup>18</sup>.

О существовании переписок русского художника Е. Г. Солнцева практически ничего неизвестно, несмотря на долговременное пребывание в Риме во время его пенсионерской поездки. Тем не менее, впечатления Солнцева описаны в письме А. А. Иванова, адресованном русскому промышленнику и общественному деятелю Ф. В. Чижову: «Отыскивая прекрасные места, сильно поражен был видом Рима и его руинами... но Солнцев сначала совсем ничего не мог разобрать и ничего не делал, убиваясь в затруднениях»<sup>19</sup>.

Третья категория документов содержит в себе переписки частного характера с близкими и родственниками заграничных пенсионеров. Приводимые ниже выдержки ярко передают их первые впечатления от античных памятников, увиденных в Риме. Для них это был первый опыт свободного, самостоятельного анализа художественных ценностей и погружения в иную социальную и природную среду. Так, крупное эпистолярное наследие (около 150 писем) о своей поездке в Италию оставил С. Ф. Щедрин. Письма, адресованные брату художника, А. Ф. Щедрину, содержат подробности из жизни в Риме, а также собственные впечатления об архитектуре этого города. Свое отношение к античным руинам Щедрин высказывал в подобных письмах ироничного характера: «Папа римский старается поддержать здания от совершенного разрушения, что для нашего брата пейзажиста невыгодно, для нас пусть больше валится»<sup>20</sup>. Но более служебный характер несет в себе документ «Дневная записка»<sup>21</sup>, оформленный в виде путевого дневника, представляющий собой итоговый доклад пенсионера. Основной посыл этих записок заключается в самом содержании, в котором фиксировалась не только изученная музейная живопись старых мастеров, но и все увиденные античные памятники в Италии.

Обращение к творчеству братьев Н. Г. и Г. Г. Чернецовых возможно при условии комплексного изучения картин и личных писем, адресованных родственникам художников. В них пенсионеры многократно делились своими воспоминаниями об античном Колизее и окрестностях Рима: «...решили воспользоваться хорошею погодою – и Колизей был первым предметом наших занятий. Туда мы ходили ежедневно с утра и возвращались домой вечером. Удобство и прекрасные точки доставили нам возможность сделать тут первые опыты с натуры в Италии. Мы написали в Колизее шесть оконченных этюдов и несколько тому подобных вещей, чрез что познакомились хотя слегка, с натурою»<sup>22</sup>. Беря во внимание сложность в атрибуции и установлении авторства картин каждого из братьев, собранные путевые записки Чернецовых помогают решить эту проблему.

Знакомство М. Воробьева с античной архитектурой Вечного города произвело на художника большое впечатление, он назвал прогулку «лучшим времяпровождением»<sup>23</sup>, в которой мастер был «вне себя от живописного и величавого Рима»<sup>24</sup>. Из письма близкого друга В. И. Григоровича становится известна реакция Воробьева от поездки на раскопки древнеримского города Помпеи: «...я воображаю, когда все домики были в своем виде... теперь в разрушенном состоянии его видим... и право, мне сладко было видеть такие малые остатки... он в моей памяти останется образец нежной Архитектуры»<sup>25</sup>. Нужно отметить, что именно это письмо является одной из первых попыток художников оставить след в эпистолярном наследии русского искусства первой половины XIX в.

В своих письмах родственникам русский пейзажист Ф. М. Матвеев одухотворенно рассказывал о пенсионерской поездке в Италию: «Это лучшее время моей жизни, что я нахожусь в чужих краях, между хорошими художниками всех наций, между товарищами и приезжающими русскими»<sup>26</sup>. Несмотря на то, что интерес художника был обращен больше к живописным местам Неаполя, нежели к античной архитектуре городов, увиденные природные и архитектурные достопримечательности, окрестности, изобилующие руинами, «загородные дворцы, построенных на возвышенных террасах с больши-

ми лестницами»<sup>27</sup> отобразились в письмах в качестве главного эстетического идеала. Подобные восхищения высказывал в своих письмах молодой малоизвестный русский художник В. И. Штернберг; письма адресованы его близкому другу В. И. Григоровичу, уже упомянутому в данном исследовании: «Видевши столько хорошаго в это короткое время очень трудно привести все это в порядок. Теперь все впечатления которые я имел до сих пор умолкли перед живописною Италиею»<sup>28</sup>.

В ходе проделанной работы можно сделать следующие выводы. Сохраненные письменные свидетельства о заграничных поездках являются важным и информативным историческим источником по изучению истории пенсионерства. Анализ делопроизводственной документации выявил особенности требований, предъявляемых Академией художеств, а сопоставление их с воспоминаниями, описанными в личных переписках заграничных пенсионеров, демонстрирует степень исполнения указаний учебного заведения.

Подробности, которые содержатся в источниках личного характера, позволяют исследователям в полной мере изучить сведения о жизни и деятельности заграничных пенсионеров. Помимо этого, становятся известными индивидуальные впечатления художников от увиденных ими достопримечательностей. Анализ писем, адресованных разному кругу лиц, при тщательном изучении раскрыл перечень проблем, с которыми столкнулись русские художники XIX в., оказавшись вдали от родины. Отечественные мастера описывали общественную и культурную жизнь Италии, затрагивали психологические аспекты заграничного пенсионерства и решали бытовые вопросы, связанные с их пребыванием за границей.

Таким образом, все три категории документов помогают не только проследить точный маршрут путешествия, но и изучить творческие ориентиры мастеров. Данное исследование является попыткой проанализировать дневники и путевые заметки как один из главных исторических источников. Это позволяет изучить в максимально полном спектре факты и обстоятельства жизни русской художественной колонии в античных городах XIX в.

## Примечания

<sup>1</sup> Степанова, С. С. и Погодина А. А. Рим. Русская мастерская / С. С. Степанова и А. А. Погодина. – М.: БуксМАрт, 2018. С. 15.

<sup>2</sup> Там же. С. 16.

<sup>3</sup> Серова, К. В. К вопросу об источниках изучения истории заграничного пенсионерства выпускников Императорской Академии художеств во второй половине XIX в. // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2008. Вып. 1. С. 193.

<sup>4</sup> Там же. С. 195.

<sup>5</sup> Там же. С. 198.

<sup>6</sup> Там же. С. 198.

<sup>7</sup> Степанова, С. С. и Погодина А. А. Рим. Русская мастерская / С. С. Степанова и А. А. Погодина. – М.: БуксМАрт, 2018. С. 22.

<sup>8</sup> Там же. С. 23.

<sup>9</sup> Степанова, С. С. и Погодина А. А. Рим. Русская мастерская / С. С. Степанова и А. А. Погодина. – М.: БуксМАрт, 2018. С. 14.

<sup>10</sup> Там же. С. 406.

<sup>11</sup> Там же. С. 414.

<sup>12</sup> Степанова, С. С. и Погодина А. А. Рим. Русская мастерская / С. С. Степанова и А. А. Погодина. – М.: БуксМАрт, 2018. С. 69.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Пастон, Э. Василий Поленов / Э. Пастон. – М.: Белый город, 2000 С. 37.

<sup>15</sup> Юрова, Т. В. Василий Дмитриевич Поленов / Т. В. Юрова. – М.: Искусство, 1961. С. 35.

<sup>16</sup> Цит. Юрова, Т. В. Василий Дмитриевич Поленов / Т. В. Юрова. – М.: Искусство, 1961. С. 18.

<sup>17</sup> Леонтьева, Г. К. Карл Брюллов / Г. К. Леонтьева. – М.: Искусство, 1983. С. 45.

<sup>18</sup> Степанова, С. С. и Погодина А. А. Рим. Русская мастерская / С. С. Степанова и А. А. Погодина. – М.: БуксМАрт, 2018. С. 131.

<sup>19</sup> Там же. С. 213.

<sup>20</sup> Евсевьев, М. Ю. Сильвестр Щедрин 1818 год: Италия начинается в Венето // Русское искусство XVIII–XIX веков. С. 452.

<sup>21</sup> Там же. С. 442.

<sup>22</sup> Степанова С. С. и Погодина А. А. Рим. Русская мастерская / С. С. Степанова и А. А. Погодина. – М.: БуксМАрт, 2018. С. 46.

<sup>23</sup> Там же. С. 51.

<sup>24</sup> Там же. С. 54.

<sup>25</sup> Степанова С. С. и Погодина А. А. Рим. Русская мастерская / С. С. Степанова и А. А. Погодина. – М.: БуксМАрт, 2018. С. 55.

<sup>26</sup> Там же. С. 56.

<sup>27</sup> Федоров-Давыдов, А. А. Русский пейзаж XVIII – начала XIX века / А. А. Федоров-Давыдов. М., 1953. С. 170.

<sup>28</sup> Степанова С. С. и Погодина А. А. Рим. Русская мастерская / С. С. Степанова и А. А. Погодина. – М.: БуксМАрт, 2018. С. 46.



М. Ю. Ушакова

### **«Икона» Владимира Абиха: опыт воссоздания рецепции**

В современном мире уличное искусство стало неотъемлемой частью нашей жизни. Оно является средством активной трансляции социальных идей, влияет на различные аспекты культурной жизни человека. Художники стрит-арта находятся в непрерывном поиске новых форм и техник для выражения собственных замыслов и концепций. Анализ и интерпретация работ уличных художников с точки зрения психологии искусства, ярким представителем которого в отечественной традиции является Лев Семенович Выготский, представляет активный интерес, так как механизмы воздействия данного вида творчества на зрителя в настоящее время находятся в процессе декодирования. В своем труде Выготский обращается к категориям, присущим уличному искусству, а именно: отсутствие единого автора, семиотическая природа стрит-арта, в основе которого лежит коммуникация со зрителем, интертекстуальность (у Выготского – апперцепция) и др. Безусловно, базовые тезисы автора требуют современного переосмысления и переложения на практику ныне живущих уличных художников, однако основная концептуальная модель психологии искусства, по большому счету, остается неизменной. В настоящем исследовании будет предпринята попытка на примере конкретного произведения уличного искусства, а именно «Иконы» Владимира Абиха, выполненной 21 июня 2015 г. в Екатеринбурге, воссоздать рецепцию зрителя, опираясь на закономерности восприятия продуктов художественного творчества, который вывел в труде «Психология искусства» Л. С. Выготский.

Ключевые слова: стрит-арт, уличное искусство, психология искусства, рецепция, Л. С. Выготский, Владимир Абих, «Икона», К. Малевич

Maria Y. Ushakova

### **«Icon» by Vladimir Abikh: the experience of re-creation of reception**

In the modern world, street art has become an integral part of our lives. It is a mean of actively transmitting social ideas, influences various aspects of a person's cultural life. Street art artists are constantly looking for new forms and techniques to express their own ideas and concepts. Analysis and interpretation of street-artworks from the perspective of the psychology of art (a well-known representative of this direction in Russia – Lev Vygotsky) are of great interest, because the impact of this art form on the audience are in the process of decoding. In his work, Vygotsky refers to the categories that are inherent in street art: the absence of a sole author, the semiotic nature of street art, which is based on communication with the audience, intertextuality (apperception). Certainly, Vygotsky's basic theses require modern rethinking and adaptation to the practice of street artists, but the basic conceptual model of the psychology of art, in general, remains unchanged. In this study, by the example of artwork «Icon» created by Vladimir Abikh, we will undertake to recreate the audience's reception, relying on the patterns of perception of artworks, which was derived in the book “Psychology of Art” by L. S. Vygotsky.

Keywords: street art, psychology of art, reception, L. S. Vygotsky, Vladimir Abikh, “Icon”, K. Malevich

За последние 15 лет внимание к российскому уличному искусству как к предмету исследования неуклонно возрастает. Это связано с ростом мировой популярности стрит-арта как художественного явления в современном искусстве, объемной документацией произведений, а также активной трансляцией художниками социальных идей при помощи различных визуальных образов. Большинство исследований стрит-арта направлены на изучение данного феномена в контексте пространства городской среды, ученые часто обращаются к проблеме музеефикации работ уличного искусства, к его социокультурной составляющей.

Однако вопрос восприятия и интерпретации произведений стрит-арта поднимается крайне редко. Зритель является одним из ключевых элементов в практике уличного искусства, его активным реципиентом, поэтому для понимания сущности стрит-арта нам необходимо исследовать механизмы воздействия данного вида художественной практики на аудиторию. В настоящем исследовании будет предпринята попытка на

примере конкретного произведения уличного искусства, а именно «Иконы» Владимира Абиha, выполненной 21 июня 2015 г. в Екатеринбурге, воссоздать рецепцию зрителя, опираясь на закономерности восприятия продуктов художественного творчества, который вывел в труде «Психология искусства» Л. С. Выготский<sup>1</sup>.

Методология ученого в рассмотрении произведений искусства такова: от формы через функциональный анализ ее элементов и структуры к воссозданию эстетической реакции зрителя на продукт художественного творчества. Данная последовательность будет использована и в анализе работы Владимира Абиha. Однако, прежде чем мы приступим к непосредственному рассмотрению формального аспекта произведения, с которого начинает Л. С. Выготский, нам следует в полной мере раскрыть роль зрителя в интерпретации и восприятии работ Владимира Абиha опираясь на некоторые высказывания в труде «Психология искусства» и переосмысляя их.

Ни один художник не является единоличным автором своей работы. Произведение, как и реплика диалога, установлено на ответ другого (других), на его активное ответное понимание, которое может принимать разные формы<sup>2</sup>. Это очень важная мысль для уличного искусства в целом, так как в его генезисе заложена коммуникация со зрителем, внутри которой он является активным воспринимающим, создающим ответную позицию (согласия или несогласия, дополнения, применения или исполнения). Владимир Абиh своей деятельностью зачастую подтверждает данный тезис. Художник создает видеоролики на стенах домов (Time-pong (2018, Санкт-Петербург), Bluefence (2018, Нижний Новгород), «Тетрис» (2016, Екатеринбург), которые требуют непосредственного физического участия зрителей, сопровождает произведения комментариями, на которые зритель вынужден отвечать согласием или несогласием с точкой зрения автора. «Икона» же создана на рекламном билборде, который является потенциально самым видимым объектом уличного пространства, а изображенные сюжеты (Спас Нерукотворный и «Черный квадрат»), которые обрели статус масштабных архетипов современной реальности, благодаря узнаваемости обращают на себя внимание аудитории и побуждают ее обратиться к произведению и поразмышлять над ним. Обратимся к следующему высказыванию Л.С. Выготского: «Всякое сознательное и разумное толкование, которое дает художник или читатель тому или иному произведению, следует рассматривать как позднейшую рационализацию, то есть как некоторый самообман, как некоторое оправдание перед собственным разумом, как объяснение, придуманное постфактум».

В. Абиh сопровождает каждую свою работу кратким комментарием, способным навести зрителя на определенный смысловой след. Однако, следуя мысли Выготского, позднейшая авторская рационализация никаким образом не мешает зрителю создавать собственное восприятие увиденного. «Если у зрителя есть личный опыт, который позволяет ему иначе прочесть произведение, то он в любом случае поймет его по-своему. И это скорее хорошо – у работы появляется многомерность», – говорит сам автор<sup>3</sup>. Также интересно заметить, что «Икона» снабжена очень кратким и лаконичным комментарием, в сравнении со многими другими работами Абиha: «21 июня 2015 года иконе супрематизма и одной из ключевых картин двадцатого века исполнилось 100 лет»<sup>4</sup>. Даже такая немногословная справка способна послужить источником зарождения определенного вектора для восприятия работы, однако абсолютно не мешает зрителю воспротивиться и подвергнуть критике, к примеру, словосочетание «икона супрематизма», присутствующее в экспликации. Из предыдущего плавно вытекает следующий тезис, который мы заимствуем у Л. С. Выготского: «Очень легко заметить, что <...> взгляд на художественное произведение как на иллюстрацию известной общей идеи и составляет чрезвычайно распространенное до сих пор отношение к искусству, когда в каждом романе, в каждой картине читатель и зритель хотят разыскать раньше всего главную мысль художника, то, что хотел автор этим сказать, то, что это выражает, и т. п.». Владимир Абиh оставляет комментарий к каждой своей работе и таким образом деконструирует отношение к искусству, где основой является поиск зрителем главной мысли художника, тем самым доставляя воспринимающему удовлетворение обратиться внимание на собственное впечатление от работы.

Далее мы переходим к рассмотрению формального аспекта «Иконы» В. Абиha, к функциональному анализу ее элементов и структуры. Безусловно, следует начать с исследования внешней формы. Здесь основополагающим тезисом будет следующее высказывание Л. С. Выготского: «То, что форма чрезвычайно значима в художественном

произведении, что без специфической в этом отношении формы нет художественного произведения, это, думается, признано давно всеми, и об этом нет спора. Но значит ли из этого, что форма одна его создает? Конечно, не значит. Ведь это можно было бы доказать, если бы можно было взять одну лишь форму и показать, что те или иные бесспорно художественные произведения состоят из нее одной. Но этого, утверждаем мы, не сделано и не может быть сделано». В согласии с Выготским смело можно заявить, что формальный аспект в традиции уличного искусства не исчерпывает процесс создания и восприятия произведения. Гораздо сильнее стрит-арт зависит, к примеру, от социокультурного измерения. «Икона» Владимира Абиха была выполнена 21 июня 2015 г., в честь 100-летия ключевой картины XX в. – «Черного квадрата» Казимира Малевича.

Один этот исторический факт создает целый пласт новых интерпретаций работы, таких как: актуальность картины в настоящем моменте, уместность ее интегрирования в городское пространство, размышление о том, смогло ли человечество реализовать идею выхода в беспредельную, трансцендентную область, которую проповедовал Малевич, и т. п. Данные интерпретации совершенно независимы от формальных характеристик работы, а именно, плакатной манеры, печати, наслаивании двух изображений друг на друга и т. д.

Далее Л. С. Выготский обнажает языковую природу любого художественного произведения. М.М. Бахтин писал о том, что текст, в самом широком смысле, – это всякий связный знаковый комплекс<sup>5</sup>. Таким образом, искусствоведение также имеет дело с текстами, а именно с произведениями искусства. Мысль Л. С. Выготского касательно данного вопроса звучит следующим образом: «Процессы восприятия и творчества художественного произведения совпадают с аналогичными процессами при восприятии и творчестве отдельного слова и состоят из трех основных элементов (во-первых, внешняя форма, во-вторых, образ или внутренняя форма и, в-третьих, значение)». Мы можем с легкостью выделить данные три элемента в работе «Икона».

В. Абих использует плакатную манеру, печать на глянце, работа создана на рекламном билборде неподалеку от православного храма (внешняя форма). Художник наслаивает одно изображение на другое так, чтобы верхний слой полностью перекрывал внутренний. Затем он срывает фрагмент видимой части работы, оставляя лоскут плаката, тем самым обнажая часть невидимого слоя, добиваясь нужной реакции. На первоначально скрытом от зрителя плакате изображен лик Иисуса Христа, на внешнем – «Черный квадрат» Казимира Малевича (внутренняя форма). Работа представляет собой сложную художественно-философскую интерпретацию идеи божественности, трансцендентности, которая была переосмыслена человечеством в двадцатом веке. Однако такое масштабное, ортодоксальное явление невозможно уничтожить, оно все еще есть, и тайно наблюдает за нами сквозь призму нового, то ли с непримиримой кротостью, то ли с необратимой карой (содержание).

Продолжая речь о схожести процессов восприятия художественного произведения и отдельного слова, мы переходим к другому утверждению Выготского: «Художественное произведение может применяться в качестве сказуемого к новым, непознанным явлениям или идеям и апперципировать их, подобно тому как образ в слове помогает апперципировать новое значение». Апперципировать – значит использовать прошлый духовный опыт и накопленные знания для создания нового значения, смысла. В работе Владимира Абиха сталкиваются две «иконы» своего времени, два ортодоксальных, в смысле следующих определенной идеологии взгляда, первоначально отрицающих друг друга, но, в сущности, глубинно связанных. Прослеживается смысловое противоречие между институциональной и религиозной парадигмами, интегрированными в пространство улицы, рамой для которых является рекламный билборд. Таким образом, именно для объяснения сложного, противоречивого, неуловимого и мультисмыслового настоящего, Абих обращается к наиболее архетипическим, семантически нагруженным образам прошлого.

В своем исследовании Л. С. Выготский применяет прием экспериментальной деформации по отношению к анализу работ, который заключается в изменении того или иного элемента в целом произведении и исследования тех результатов, к которым это приводит. Используя данный прием в анализе «Иконы», мы увидим сложность и многоуровневость работы, несмотря на кажущуюся простоту исполнения. Например, если мы уберем внешний слой плаката полностью, обнажив фигуру Христа, то потеряем то изменение, которое получила идея божественного в эпоху модернизма. Если разорвем

плакат не в том месте, в котором он был разорван, то потеряем тот мощный контакт с глазами Христа, без которого невозможна должная рецепция. Если заменим «Черный квадрат» Малевича на, к примеру, «Белое на белом», не менее концептуально нагруженным, но о котором знает уже гораздо меньшее количество зрителей (а здесь важен фактор узнаваемости), то произведение снова потеряет нужный эффект. Перечень можно продолжать довольно долго.

Интересна мысль Л. С. Выготского о том, что «описанный и воспроизведенный в художественном произведении предмет может сам по себе, то есть вне этого произведения, быть безобразным». В данном высказывании мы видим продолжение процесса экспериментальной деформации, то есть мы выносим за скобки произведения тот или иной его фрагмент и наблюдаем за его бытованием в отрыве от работы. Здесь стоит обратить внимание не на воспроизведенный в художественном произведении предмет, а, скорее, на его обрамление. Речь идет о рекламном билборде. В отвлечении от художественного аспекта он, как правило, не представляет совершенно никакой изобразительной ценности, сам по себе он безличен, в известном смысле даже должен быть таковым. Но в контексте работы В. Абиха он перенимает на себя роль холста и одновременно рамы, а значит, становится бесспорной составляющей художественного высказывания, несущей, при этом, информацию не меньше изображаемого на нем.

Заключительным этапом анализа является воссоздание эстетической реакции зрителя на работу. Важным здесь является следующий тезис Л. С. Выготского: «Аффективное противоречие и его разрешение в коротком замыкании противоположных чувств составляет истинную природу нашей психологической реакции на произведение искусства». Аффективное противоречие (то есть переживание противоположных чувств) в «Иконе» выражено в том, что изображено в произведении и среде, в которую данное изображение погружено. На внутреннем слое работы изображен Спас Нерукотворный в его иконной манере, место которого в храме, на втором слое – «Черный квадрат», достояние галерейного пространства. При всем этом произведение помещено в городскую среду, на рекламный билборд, пестрящий теггингом. Таким образом, пафос двух масштабных феноменов снижается, сбрасывается личина святости с образа Христа, нивелируется налет эстетизма, присущего «Черному квадрату». Как следствие, происходит то самое короткое замыкание противоречивых чувств, которое необходимо для усиления впечатления зрителя от работы. По мысли Выготского «мучительные и неприятные аффекты подвергаются некоторому разряду, уничтожению, превращению в противоположные». Неприятный аффект, производимый на зрителя погружением институциональной («Черный квадрат») и религиозной (Спас Нерукотворный) «икон» в отталкивающую городскую среду, на рекламный билборд, за счет коллективной художественной рецепции нивелируется, превращается в противоположное чувство присутствия особой ауры на улицах, не оставленности современного человека. «Из преодоления противодействия возникает полет».

Таким образом, через анализ формальных характеристик работы, ее внутренних и внешних свойств, содержания, через прием экспериментальной деформации мы приходим к воссозданию наиболее вероятной рецепции работы «Икона» Владимира Абиха. Подобный многоплановый анализ довольно универсален и может быть полезен как для художника, создающего то или иное визуальное высказывание, которому интересна возможная реакция зрителя на его работу, так и для исследователей, всерьез изучающих творчество представителей уличной сцены и восприятие их работ массовой аудиторией.

## Примечания

<sup>1</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. – Ростов-на-Дону: «Феникс», 1998. 480 с.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Собр. соч. – Москва: Русские словари, 1996. Т. 5: Работы 1940–1960 гг. С. 170.

<sup>3</sup> Деонизий Балде. Владимир Абих: раздвинуть, преобразовать, отрицать [электронный ресурс]: mooncake: Slowlife проект об осознанности и экологичности во всех сферах жизни, 2017. URL: <https://mooncake-media.ru/people/vladimir-abih> (дата обращения: 01.04.2021).

<sup>4</sup> Абих Владимир: офиц. сайт. URL: <http://abikh.art/projects/outdoors/ikona-suprematizma> (дата обращения: 01.04.2021).

<sup>5</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. 423 с.

А. А. Яшина

### **Сценические эксперименты А. Адасинского в рецепции театральной критики 1989–2000 гг.**

Статья посвящена исследованию первых сценических экспериментов А. А. Адасинского в контексте Ленинградского студийного движения. Особое внимание уделяется формированию нового критического инструментария, обусловленного современными театральными практиками, поэтому настоящее исследование базируется на комплексе критических работ 1989–2000 гг., касающихся выступлений А. А. Адасинского и группы DEREVO. Изучение откликов театральных критиков на первые сценические эксперименты авангардной группы позволяет также проследить особый путь становления их нового художественного языка. Намеченные автором тенденции впоследствии могут быть применимы при анализе современного театрального процесса.

Исследование может представлять интерес как для театрального сообщества, так и для широкого круга читателей.

Ключевые слова: Ленинградское студийное движение, современный театр, пластический театр, театральная критика, авангард, перформанс, акционизм

Anna A. Yashina

### **A. Adasinskij's Stage Experiments in the Reception of Theatrical Criticism in 1989–2000**

The article is devoted to research of the first stage experiments of A. A. Adasinskij in the context of Leningrad studio movement. Special attention is paid to formation of new critical instruments determined with modern theatrical practices, so that the article is based on critical literature written in 1989–2000 and relating to works of A. A. Adasinskij and the group "DEREVO". Exploring of theatrical critics' responses to the first stage experiments of the avant-garde group lets the author trace specific way of the development of their new artistic language. In the future the described tendencies may be applied to analyze modern theatrical process.

The research can be interesting both for theatrical community and for wide readership.

Keywords: Leningrad studio movement, modern theatre, plastic theatre, theatrical criticism, avant-garde, performance, actionism

15 апреля 1988 г. появилась нефольклорная группа «Дерево» под руководством А. А. Адасинского, сценические эксперименты которого вызвали не только большой общественный резонанс, но и всколыхнули все театральное сообщество. Как отмечает Н. В. Песочинский, определение «нефольклорная» употребляется в смысле изначально нового художественного языка<sup>1</sup>. Первые спектакли «Зона красного», «Гипсовая маска», «Невский проспект» были представлены публике в апреле 1988 года. В ноябре этого же года появился спектакль «Полуночный баланс», который не так давно (в августе 2018 г.) был показан в Москве.

Соединение арлекинады, восточных театральных практик (например, «буто»), особой техники работы актеров, нетрадиционного характера нарративности сценического языка с отсутствием в спектаклях общепринятых законов сюжетосложения – вызывали различный зрительский отклик. Споры театроведов о том, что же такое «Дерево» – «Авангардная ересь или другое искусство» не утихли и после признания коллектива ведущими европейскими фестивалями современного искусства.

Так, в спектакле «Полночный баланс» (ноябрь 1988 г.) нет четко определенной персонажной системы. Действие разворачивается на открытой площадке (так это было в 2018-м в Парке Горького, Москва), его композиция представляет собой коллажную структуру – участники группы фрагментарно занимают все сценическое пространство: несколько исполнителей заняты работой с «клеткой-кубом» – выгородкой, представленной на площадке, другие перемещаются по песку, совершая некое ритуальное действие с развязыванием одной из актрис.



Кроме этого, особенной чертой представлений «Дерева» является использование музыкальных инструментов. В «Полночном балансе» А. Адасинский сращивает сценическую ткань с живой, образующейся на наших глазах музыкальной композицией. Она рождается от действий исполнителей, поддерживает их внутреннее самочувствие, задает темпоритм. Органичное существование «в улице» – использование особенностей ландшафта (воды, песка), времени суток – делают один и тот же спектакль в новом пространстве совершенно разным.

Например, действие «Полночного баланса» происходит на берегу водоема в Парке Горького. Вода огорожена специальными конструкциями, создающими дополнительный объем действию, также она создает внутри него особую атмосферу ритуальности. Песок в качестве дополнительного средства выразительности актеры используют в процессе спектакля.

К сожалению, первые сценические эксперименты театра DEREVO почти не нашли театрального отклика. Характер рецепции спектаклей «Зона красного», «Полночный баланс», «Всадник», «Однажды» носил фрагментарный характер, поэтому представляется особенно важным рассмотреть формы концептуализации театроведением первых сценических опытов DEREVO.

Одной из первых в 1989 г. М. Ю. Дмитриевская в «Петербургском театральном журнале» подвергает острой критике спектакли А. Адасинского, предпринимая попытки охарактеризовать их через призму традиционного театрального искусства. Пытаясь понять, как организовано сценическое действие, и не находя объяснения происходящему в привычной парадигме горизонтального сюжетосложения, автор отбрасывает попытки осмысления действия. «...Напряжение [физическое] некоторое время не спадало, ибо я по старинке пыталась понять, что же происходит на сцене, отчего все исполнители так неразвиты, косноязычны, неповоротливы, стертые и в общей массе напоминают самодетельность ПТУ...»<sup>2</sup>, – пишет в «Петербургском театральном журнале» М. Ю. Дмитриевская. Деконструкция театральной структуры, выступающая как контртенденция элитаристской театральной эстетики и осуществляемая А. Адасинским, воспринялась критиком как явление внетеатральное, выходящее за границы профессионального. Здесь же деконструкция традиционного театрального языка выступает как эстетический жест возврата к ритуальным формам распознавания собственной телесности. М. Ю. Дмитриевская также рассматривает спектакль Э. Горошевского «Три фотографии из жизни Монахова» по повести А. Битова «Сад» и постановку М. Гиндина с «Театром абсурда» по пьесе А. Гюницкого «Смерть безбилетника». И в этих случаях автор не вполне находит эстетические обоснования художественным приемам авангардных постановок. Например: ««Три фотографии» идут очень долго, скучно, монотонно постепенное чередование статических поз и безжизненных реплик начинает одолевать...», – пишет М. Ю. Дмитриевская о спектакле Э. Горошевского. Характеризуя в целом попытки экспериментальных групп (в том числе и «Дерева») создать новое эстетическое пространство, она подчеркивает, что авангард «в отсутствие театральных стилей, школ» предлагает «непривычную форму, дарит эпатажную остроту, имитацию нового языка».

М. Тамаш в издании «Театральная жизнь» в статье «Скрытая магия дерева» (1989 г.), посвященной рассмотрению особенностей нового художественного языка «Дерева», не дает столь категоричных оценок первым представлениям А. Адасинского. Автор стремится приблизиться к пониманию нового эстетического явления, погружая спектакль в контекст европейского театрального дадаизма и сюрреализма, отмечая атмосферу «сна и бреда», верно выдвигая ««случай» как принцип композиции», справедливо помещая представление в контекст перформативного поворота, с присущей этим формам процессуальностью и спонтанностью<sup>3</sup>.

Художественные установки сюрреализма близки сценическим экспериментам А. Адасинского. Прежде всего, это то, что театр не имитирует жизнь, а выражает суть. «Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений», – напишет в «Манифесте сюрреализма» в 1924 г. А. Бретон<sup>4</sup>. Следуя опыту предшественников, А. Адасинский обращается к бессознательному, как к предмету своего творчества. «Очень важен для нас животный мир. Очень важно для нас



отсутствие сознания, отсутствие рассудка, отсутствие интеллекта. Очень важно для нас видеть сны», – напишет он в одном из своих интервью в 1989 г. Дадаисты основой своего художественного языка определяют ритм, тело и дыхание, что использует в своих спектаклях и группа «Дерево».

Именно в дадаизме и сюрреализме продолжалось активное формирование искусства перформанса, к которому в своих художественных экспериментах неоднократно будут обращаться участники «Дерева». Р. Голдберг отмечает, что вслед за дадаистскими принципами симультанности и случайности перформанс вообрал в себя сюрреалистические понятия, отсылающие нас к фантазиям, иррациональности и бессознательному. Постепенно возрастала роль художника в нем, который сам становился так называемым «инструментом», перформером, что является еще одним ключевым отличием перформативного вида искусства от прочих других.

Кроме того, М. Тамаш проводит параллель между Крюотическим театром А. Арто и эстетикой «Дерева», где продолжают попытки «заменить на сцене жесты в воздухе деятельной метафизикой». В статье «Театр и жестокость» А. Арто признает жестокость тем единственным аспектом, который способен реально воздействовать на человека в процессе театральной постановки, критикуя при этом психологический театр, воздействующий непосредственно на сознание зрителя. Целью оказать максимальное воздействие на зрителя задается и А. Адасинский, вслед за А. Арто прибегая к мифологизации действия и обращению к зрителю через архетипические образы. «Если выделить самое интересное в их творчестве, придется признать, что главное в группе DEREVO – это попытка «дневного» контакта с образами сна, трансляция архетипов в дневное сознание зрителей. Антон Адасинский этого и не скрывает», – напишет Д. Лисин в интервью с руководителем группы уже в 2012 г.<sup>5</sup> Такое поле контекста, введенное М. Тамаш, дало более соответствующее понимание эстетического своеобразия группы «Дерево».

Особого внимания заслуживает критика на спектакли «Зона красного», «Юг. Граница» историка сценографии В. И. Березкина, работающего с пространственными характеристиками театрального искусства и обладающего отличным уровнем понимания данного художественного текста. В статье «Что в конце туннеля?», посвященной рассмотрению польской конфронтации современного искусства, в издании «Экран и сцена» 1996 года, он отмечает, что в сравнении с другими участниками польской театральной конфронтации DEREVO поражает именно совершенством своей актерской техники, выраженной через язык пластики, что позволяет моментально сменять внутренние состояния<sup>6</sup>.

По его мнению, именно это открывает новый путь развития уже сформировавшегося направления «пластического театра», так как здесь актер является не просто инструментом воплощения собственного замысла режиссера, а сотворцом, привносящим собственную энергию, что позволяет обратиться к «внутренним, подсознательным глубинам человеческой души, архаически первородным и современным одновременно»<sup>7</sup>. Он раскрывает драматизм спектакля через рецепцию пространства – в данном случае тела актера, которое выступает смыслообразующим пространственным знаком, или, как скажет А. Арто, «горящим иероглифом».

Неслучайно, что в этом ряду отзывавшихся на работу А. Адасинского критиков оказывается и Е. В. Маркова – ленинградский критик, теоретически и практически занимавшаяся телесным театром. Анализируя спектакли «Всадник» и «Однажды», она сравнивает архитектуру произведений DEREVO с клипом, а синтетичность их художественного языка с шоу, отмечая, что «техника клипа и шоу используется «Деревом» для создания вовсе не зрелищной продукции, а необычных и глубоких спектаклей [...] романтического толка, потому что средоточие драматического напряжения в них всегда гнездится в невозможности совместить желаемое и действительное»<sup>8</sup>. Еленой Викторовной верно подмечено, что клиповость и синтетизм зрелища – это вовсе не производные, включаемые режиссером как элементы повышающие зрелищную притягательность. Критик рассматривает клиповость как проявление разорванности и предела человеческого телом, обрывочного действия, с одной стороны, и синтетизм как интенцию режиссера к наибольшей полноте театрального высказывания – с другой. Выделяя эти две опорные точки эстетики, Елена Викторовна рассматривает их через призму идей романтизма или романтического конфликта.

Итак, рассмотрев критическую рецепцию на сценические эксперименты А. Адашинского, подчеркнем, что первые, кто неоднозначно находит эстетическое обоснование новым сценическим экспериментам А. Адашинского, – это исследователи, занимающиеся изучением пространственной, предметной фактуры сценического искусства. Рецепции В. Березкина, Е. Марковой во многом задают тон дальнейшим интерпретационным моделям художественного языка экспериментальных групп, работающих в данном направлении.

### Примечания

<sup>1</sup> Песочинский, Н. В. Актер театра-студии [Электронный ресурс] / Н. В. Песочинский. // Русское актерское искусство XX века. – вып. III, 2002. С. 216–249. URL: <http://teatr-lib.ru/> (дата обращения 13.05.2021).

<sup>2</sup> Дмитриевская, М. Ю. Что делать, Владимир? Не знаю, Константин. Пессимистические записки / Марина Юрьевна Дмитриевская. // Петербургский театральный журнал. 1989. № 8. С. 71–72.

<sup>3</sup> Тамаш, М. Скрытая магия дерева / Майор Тамаш. // Театральная жизнь. 1989. № 6. С. 6–9.

<sup>4</sup> Бретон, А. Манифест сюрреализма, 1924 г. [Электронный ресурс] / А. Бретон. – Перемены: толстый веб-журнал. – URL: <https://www.peremeny.ru/> (дата обращения 02.05.2021).

<sup>5</sup> Лисин, Д. Антон Адашинский. Надо уничтожить собственную значимость [Электронный ресурс] / Д. Лисин. – URL: <http://www.medved-magazine.ru/> (дата обращения 10.05.2021).

<sup>6</sup> Берёзкин, В. И. Что в конце туннеля? / Виктор Иосифович Берёзкин. // Экран и сцена. 1996. № 49–50. С. 10–11.

<sup>7</sup> Берёзкин, В. И. Пластический театр: авангардная ересь или другое искусство? / Виктор Иосифович Берёзкин. // Театральная жизнь. 1997. № 1. С. 35–39.

<sup>8</sup> Маркова, Е. В. Я такое Derevo / Елена Викторовна Маркова. // Экран и сцена. 2000. № 44–45. С. 10.

А. А. Елтышева

### Музеефикации памятных мест Ф. М. Достоевского в Твери

Ф. М. Достоевский жил в Твери с августа по декабрь 1859 г. Пребывание писателя в городе ознаменовано важными событиями в его биографии, художественным образом, который воплотился в «Бесах», ценными заметками о тверском крае. Память о писателе хранит только мемориальная доска на доме, являющимся его предполагаемым адресом, но более глубокое изучение этой части жизни Ф. М. Достоевского, актуализировало бы её для его читателей, для тверитян и способствовало бы подъёму интереса к литературной культуре региона и развитию литературного туризма.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, Тверь, литературный музей, краеведение

Anna A. Eltysheva

### Musealization of memorial sites by F. M. Dostoevsky in Tver

F. M. Dostoevsky lived in Tver from August to December 1859. The writer's stay in the town was marked by important events in his biography. He wrote notes about the Tver region and he described town in the novel «Demons». There is a memorial plaque on the house where he lived but it is necessary to study this topic deeper to contribute to the rise of interest in the literary culture of the region and help the development of literary tourism.

Keywords: F. M. Dostoevsky, Tver, literary museum, local history

«Если есть на свете страна, которая была бы для других, отдаленных или сопредельных с нею стран более неизвестною, неисследованною, более всех других стран непонятою и непонятною, то эта страна есть, бесспорно, Россия для западных соседей своих», – Ф. М. Достоевский всю жизнь исследовал «неизвестную» и «непонятную» Россию и по воле судьбы оказывался в разных ее уголках<sup>1</sup>.

Сегодня многие города в лице музеев писателя хранят память о нем. Мемориальные квартиры или дома, литературные экспозиции раскрывают главные сюжеты его жизни и творчества. Ныне существует семь музеев Ф. М. Достоевского, но количество мест, связанных с его биографией, не ограничивается этим числом.

С августа по декабрь 1859 г. Ф. М. Достоевский прожил в Твери. После ссылки он получил разрешение жить в любом городе, кроме Петербурга и Москвы. В Твери пришлось остановиться, поскольку город находится в сравнительной близости от обеих столиц, что позволило бы писателю начать возвращение в литературную жизнь после почти десятилетнего молчания.

Обосновавшись в Твери, что было совсем не легко, Федор Михайлович думает только о том, как вернуться в литературу и заявить о себе. Он писал брату М. М. Достоевскому: «... но что мне стоило сыскать квартиру, каких хлопот! Денег у меня всего 20 руб. и неподанный тарантас, в котором я приехал. За него давали 30 руб., а он стоил мне 115. Обидно. Ищу покупателей хоть бы за 40 руб. Но когда они найдутся? Ты советуешь не покупать даже чашки. Чашки-то положим; но самовар непременно надо купить. Вот и расход. К тому же сапоги и башмаки плохи. Одним словом, поместились мы как на булавочном копчике»<sup>2</sup>.

Из писем видно, что Ф. М. Достоевский не рассчитывает задерживаться в городе долго, он мечтает о скором возвращении в столицу и думает только о печатании своих произведений. Через брата он пытается добиться издания «Дядюшкиного сна» и «Села Степанчикова».

Он отправляет рукописи Каткову для «Русского вестника», Некрасову для «Современника», Краевскому для «Отечественных записок», Минаеву для «Светоча». Издатели либо предлагают ему унижительно маленькую плату, либо уклоняются от его просьб – в целом литературный круг не понимает его.

Триумфального возвращения не удалось, и Ф. М. Достоевский решает издавать свой журнал, о чем пишет брату Михаилу: «Я уверен, например, что у нас с тобой гораздо больше и ловкости и способностей и знания дела (sic), чем у Краевского и Некрасова. Ведь это мужичье в литературе...», «Нет, брат, надо подумать, да еще и серьезно; надо рискнуть и взяться за какое-нибудь литературное предприятие, - журнал например...»<sup>3</sup>. Эта мысль позже воплотится в работе Ф. М. Достоевского как публициста: в создании журнала «Время», а затем и других.

Поскольку живет Федор Михайлович только литературным трудом, неудачи в вопросах с издателями влекут за собой финансовые трудности и невозможность работать, поэтому он решает напечатать полное собрание своих сочинений – того, что было написано до каторги, а также «Дядюшкин сон» и «Село Степанчиково и его обитатели», а «Записки из Мертвого дома», над которыми он также работал в Твери, – отдельным изданием<sup>4</sup>.

Тогда же он задумывает два романа: «со страстным элементом» и «роман-исповедь»<sup>5</sup>. С октября до отъезда из Твери и по возвращении в Петербург он работает над романом «со страстным элементом», который, возможно, стал «Униженными и оскорбленными»<sup>6</sup>.

Дела свои ведет он через брата, у него же вынужден постоянно просить помощи в средствах, ведь не хватает даже на самое нужное. «Наконец, после долгих странствий, прибыли в Тверь, остановились в гостинице, цены непомерные. Надо нанять квартиру. Квартир много, но с мебелью ни одной, а мебель мне покупать на несколько месяцев неудобно. Наконец после нескольких дней искания отыскал квартиру не квартиру, номер не номер, три комнатки с мебелью за 11 рублей серебром в месяц», – опишет он свое положение<sup>7</sup>. Пишет он, вероятно, о гостинице обрусевшего итальянца Гальяни: «Адрес мой: в г. Тверь, в доме Гальянова, близ почтамта»<sup>8</sup>. Ныне это дом на улице Андрея Дементьева (Володарского), 34. Гостиница, действительно, была одной из самых дорогих в городе и находилась недалеко от почтамта. В ней останавливался А. С. Пушкин и посвятил ей несколько строк: У Гальяни иль Кольони / Закажи себе в Твери / С пармазаном макарони / Да яичницу свари...

Для Федора Михайловича, может быть, это было добрым знаком<sup>9</sup>, но «цены непомерные», видимо, вынудили его в скором времени переехать на квартиру, о чем он сообщает А. И. Гейбовичу<sup>10</sup>. И если можно предположить, что первым адресом писателя был дом Гальяни, то разыскание другого адреса представляется более сложной задачей.

Возможно, есть основание обратиться к художественному тексту, если провести параллель с обстоятельствами написания других романов. Например, «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевский писал, когда жил в доме купца Алонкина (Столярный переулок № 14, угол Казначейской улицы № 7)<sup>11</sup>. А героев своих он поселил в Столярном переулке, близ Казначейской улицы, около канала Грибоедова, недалеко от Сенной и т. д. Места эти он несложно зашифровал в тексте. То есть Федор Михайлович, буквально смотря с балкона своей угловой квартиры, поселил героев, выстроил их маршруты в том же районе, где тогда жил сам.

По мнению исследователей, именно Тверь является губернским городом, где происходит действие романа «Бесы»<sup>12</sup>. В топографии губернского города есть признаки, указывающие на факты тверской действительности, которую мог описать Ф. М. Достоевский. Ужас «бесовства», описанного Ф. М. Достоевским в романе, разворачивается в провинциальном городе, а «в провинции никуда не спрячешься». «Теперь я заперт в Твери, и это хуже Семипалатинска. Хоть Семипалатинск в последнее время изменился совершенно (не осталось ни одной симпатичной личности, ни одного светлого воспоминания), но Тверь в тысячу раз гаже. Сумрачно, холодно, каменные дома, никакого движения, никаких интересов, – даже библиотеки нет порядочной. Настоящая тюрьма!», – таким Ф. М. Достоевский увидел город и описал его в письме А. Е. Врангелю<sup>13</sup>. Так же, как и губернский город, Тверь разделена течением большой реки (Волги), через нее, как и в романе, есть понтонный мост. В XIX в. он находился напротив городского сада, в центре города. Лебядкины живут за рекой, их деревянный дом стоит обособленно, рядом с огородами. В Твери существовали районы Заволжье, Затьмачье, Затверечье, за этими частями города были огороды. Так же можно увидеть соответствие фабрики купцов Шпигулиных с тверской реалией: на окраине города была текстильная фабрика Каулина. Обращая внимание на топографическую точность тестов Ф. М. Достоевско-

го, можно предположить, что в местах, которые он описывает в губернском городе в «Бесах», он мог бывать сам.

В «Бесах» в дом Филиппова на Богоявленской улице, проходящий по описанию на гостиницу Гальяни, Ф. М. Достоевский поселил Шатова, Кириллова и Лебядкиных. «Тут когда-то несколько лет содержалась харчевня, пока хозяин Филиппов не перенес ее в новый дом», «Я вспомнил, что он <Кириллов>, по словам Липутина, занял с утра деревянный флигель на дворе. В этом флигеле, слишком для него просторном, квартировала с ним вместе какая-то старая глухая баба, которая ему и прислуживала. Хозяин дома в другом новом доме своем и в другой улице содержал трактир, а эта старуха, кажется родственница его, осталась смотреть за всем старым домом», – значит, у Филиппова было несколько домов, с флигелями<sup>14</sup>. Если предположить, что Фёдор Михайлович опирался на гостиницу Гальяни при создании этого образа, то и имеет смысл предположение, что сам писатель, возможно, жил не в самой гостинице, а в другом доме, принадлежавшем Гальяни, или же в его флигеле (возможно, постройка эта не сохранилась).

Изучение топографии произведений Ф. М. Достоевского очень важно, ведь доподлинное изображение реальности – это творческий метод писателя. Он обращается к факту, месту, событию и дает этому продолжение в тексте, как бы досочиня реальность. «Читатель многое теряет, если он не знает тех мест, где происходит действие произведений Достоевского, ибо Достоевскому важна обстановка действия, но он не столько описывает ее, сколько на нее ссылается, как на «знакомую» — ему самому и его читателям», – изучение различных уточнений, зашифрованных адресов и фамилий необходимо для понимания текста Ф. М. Достоевского<sup>15</sup>.

С местами, где происходит действие петербургских произведений, читателя знакомит Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге посредством городских экскурсионных маршрутов: по Сенной, по Невскому проспекту, в окрестностях Владимирской площади<sup>16</sup>. По местам «Братьев Карамазовых» пешеходные экскурсии водят сотрудники Дома-музея Ф. М. Достоевского в Старой Руссе<sup>17</sup>. Таким образом, исследования топографии произведений писателя становятся доступными для читателей, что важно не только для понимания творчества Ф. М. Достоевского, но и для осознания городского пространства, наполнения его смыслами. Места же, связанные с романом «Бесы», романом великого пятикнижия, остаются менее изученными и актуализированными, что оставляет открытыми проблемы поиска адресов романа, изучение отражения в тексте тверской действительности.

Понимание тверских реалий также важно для поиска прообразов героев «Бесов». «...я познакомился здесь с двумя-тремя домами и, главное, с губернатором, генерал-адъютантом графом Барановым. Баранов оказался наипревосходнейшим человеком, редким из редких», – писал Ф. М. Достоевский<sup>18</sup>. По разным исследованиям, П. Т. Баранов является прототипом губернатора фон Лембеке или «старого» губернатора Ивана Осиповича<sup>19</sup>. Важно отметить, что с помощью П. Т. Баранова Достоевский добился разрешения вернуться в Петербург, написав письмо самому императору.

Таким образом, за четыре месяца, проведенных в Твери, Ф. М. Достоевский познакомился с тверским обществом, задумался над изданием полного собрания своих сочинений, разочаровался в российских издателях и задумал свой журнал, задумал два больших романа, написал прошение к императору. А через годы образ города воплотился в «Бесах», романе великого пятикнижия. В самом деле, Тверь оставила яркий след в жизни Ф. М. Достоевского, с ней связаны важные события жизни писателя, важные решения приняты там. Но в самом городе память о писателе хранит только мемориальная доска на доме бывшей гостиницы Гальяни.

Текст ее гласит: «В этом доме, в гостинице Гальяни, с 19 августа по 19 декабря 1859 г. жил великий русский писатель Ф. М. Достоевский»<sup>20</sup>. И роль ее заключается, скорее, в том, чтобы рассказать, что это памятное место, здесь бывал Ф. М. Достоевский. Неся эту информацию, мемориальная доска создает место памяти и, взаимодействуя со средой, становится «маркером» городского пространства. В Решении Тверской городской Думы от 31 мая 2017 г. № 126 «Об установке мемориальной доски великому русскому писателю Ф. М. Достоевскому» обоснована необходимость установки мемориальной доски: «с целью увековечения памяти великого русского писателя Ф. М. Достоевского»<sup>21</sup>. То есть региональное правительство признает важность сохранения памяти о писателе

на тверской земле. А мемориальная доска как форма коммуникации и коммеморации «зачастую является первой и простейшей формой закрепления исторической памяти, за которой следуют другие. Например, сначала в городе появляются мемориальные доски, затем открываются музеи»<sup>22</sup>.

Но необходимость создания музея в городе требуется обосновать, отметить его важность и значимость для общества. Так, в концепции Музея-заповедника «Даровое» А. С. Бессонова отмечает, что значимость места необходимо определять не количеством лет, проведенных в нем, а силой и интенсивностью впечатлений. В Даровом, например, вырабатывался писательский дар Ф. М. Достоевского, также это единственный «деревенский» музей писателя, а значимость тех детских впечатлений отмечал и сам Ф. М. Достоевский. Также музей обращается к важной проблеме восприятия личности Ф. М. Достоевского и его творчества: Федор Михайлович тоже был ребенком, а тема детства очень важна для его творческого мира<sup>23</sup>. Таким образом, существование музея в Даровом как историко-культурного и природно-ландшафтного заповедника (вместе с Липовой рощей) оказывается необходимым для понимания творческого мира Ф. М. Достоевского. Этим же цели служат и другие музеи писателя.

Музей в Москве – это первый в мире музей Ф. М. Достоевского. Музей-квартира является филиалом Государственного Литературного музея, а экспозиция, расположенная во флигеле Мариинской больницы для бедных, где Федор Михайлович провел первые пятнадцать лет своей жизни, рассказывает о детстве писателя. Важно отметить, что подлинные вещи, интерьеры почти не сохранились со времён проживания там семьи Ф. М. Достоевского, но музей важен для нас сохранением «духа времени», поскольку помещения никогда не перестраивались; а предметы, сохраненные А. Г. Достоевской, потомками писателя позволили создать экспозицию с подлинными свидетельствами жизни и творчества Федора Михайловича<sup>24</sup>.

Большую часть жизни Ф. М. Достоевский прожил в Петербурге, в городе появился топоним «Петербург Достоевского». Помогает осознать пространство города в произведениях писателя Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге. Он включает в себя мемориальную квартиру и литературную экспозицию. Мемориальное пространство рассказывает о жизни писателя в квартире на Кузнечном переулке в 1878–1881 гг., до дня его смерти. Пространство литературной экспозиции на основе подлинных предметов (книг, документов, рукописей, писем и др.), а также их воспроизведений, раскрывает жизненный и творческий путь Ф. М. Достоевского, а также рассказывает о его произведениях («Бедных людях», «Двойнике», «Белых ночах», «Неточке Незвановой», великом Пятикнижии). В музее представлено и мемориальное (бытовое) пространство и пространство художественных образов, представленных экспозиционными методами и методами музейного дизайна.

С Омском, Семипалатинском и Новокузнецком связаны годы жизни Ф. М. Достоевского после приговора к каторге и ссылке по делу петрашевцев. Экспозиции музеев также раскрывают творческий мир писателя и биографию, связанную с временем его жизни в конкретном городе, доме. Они становятся литературными центрами, обращаясь к региональным темам (например, Ф. М. Достоевский в Сибири).

В Старой Руссе у Ф. М. Достоевского была дача, где с семьей он останавливался на лето. Мемориальное пространство и литературная экспозиция дополнены важным топографическим смыслом, ведь действие романа «Братья Карамазовы» имеет соответствие с реалиями Старой Руссы.

Е. Н. Мастеница отмечает, что для современной культуры, культуры постмодерна характерна тотальная музеефикация. В этом контексте появляются литературные музеи и мемориального характера, и особенно интересны оказываются музеи художественных произведений, художественных персонажей, поскольку в современных условиях литературный музей не только хранит память о писателе, но и актуализирует его творчество, помогает его понять современному читателю<sup>25</sup>. Но большая часть музеев находится в столицах, что создаёт неравное культурное пространство, поэтому музейное строительство в столицах должно уравновешиваться провинциальным. В этом случае важно отметить, что музей, связанный с историей пребывания известного человека в определённом регионе, служит не только изучению наследия этого человека, но и становится важной частью в изучении истории этого региона.



Так, в результате участия в конкурсе проектов «Литературная карта региона» силами сотрудников Краеведческого информационного центра (при поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям, Некоммерческого фонда «Пушкинская библиотека» и Тверского библиотечного общества) был реализован проект «Литературная карта Тверского края», где помимо литераторов, которые родились на тверской земле или писали о ней, особое внимание уделяется гостям Тверского края: «Частые посещения тверской земли писателями внесли заметное оживление в местную литературную жизнь»<sup>26</sup>. Отдельная статья посвящена и пребыванию Ф. М. Достоевского в Твери<sup>27</sup>.

В этом случае, сохранение памяти о Ф. М. Достоевском в Твери важно не только со стороны исследования его биографии и творчества, но и со стороны внешнего познания региональности. Ф. М. Достоевский подобно многим путешественникам, оставившим свои заметки и впечатления о городе, оказался в Твери из-за ее расположения, ведь она была торговым центром, находилась в сравнительной близости от крупных городов. Его наблюдения также ценны для понимания образа города середины XIX в.

Таким образом, пребывание Ф. М. Достоевского в Твери ознаменовано важными событиями в его биографии, художественным образом, который воплотился в «Бесах», а также ценными заметками о тверском крае. Литературный музей писателя мог бы актуализировать эту часть жизни Ф. М. Достоевского для его читателей, для тверитян, способствовал бы подъёму интереса к литературной культуре региона и развитию литературного туризма.

Отмечая отсутствие в Твери мемориальных мест, связанных с именем писателя, нужно заметить, что опыт создания литературных музеев говорит о возможности различными методами на основе подлинных свидетельств преподнести информацию, чтобы раскрыть необходимую тему. Сохранились письма, документы, связанные со временем жизни Ф. М. Достоевского в Твери. Часть из них находится в Государственном архиве Тверской области. Посредством подлинников, различных экспозиционных методов, средств музейного дизайна возможно создать музей, который не будет тождественен другим учреждениям благодаря уникальности и подлинности, а «в пространстве образов уместна реализация практически любых художественных идей и использование технических средств отображения информации. Цель одна – проведение в жизнь любыми доступными средствами основных миссий музея»<sup>28</sup>.

## Примечания

<sup>1</sup> Время. Журнал литературный и политический, издаваемый под ред. М. Достоевского. СПб.: Тип. Э. Праца, 1861. Январь. Отд. III. С. 1–34.

<sup>2</sup> Письмо М.М. Достоевскому 24 августа 1859 URL: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/pisma-dostoevskogo/dostoevskij-dostoevskomu-24-avgusta-1859.htm> (дата обращения 19.10.2021).

<sup>3</sup> Письмо М.М. Достоевскому 12 ноября 1859 URL: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/pisma-dostoevskogo/dostoevskij-dostoevskomu-12-noyabrya-1859.htm> (дата обращения 19.10.2021).

<sup>4</sup> Письмо М.М. Достоевскому 1 октября 1859 URL: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/pisma-dostoevskogo/dostoevskij-dostoevskomu-1-oktyabrya-1859.htm> (дата обращения 19.10.2021).

<sup>5</sup> Письмо М.М. Достоевскому 9 октября 1859 URL: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/pisma-dostoevskogo/dostoevskij-dostoevskomu-9-oktyabrya-1859.htm> (дата обращения 19.10.2021).

<sup>6</sup> Емельянов К. Достоевский в Твери. Писатели в Тверской губернии. Калинин: сб. статей, 1941С. 52–76.

<sup>7</sup> Письмо А.И. Гейбовичу 23 октября 1859 URL: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/pisma-dostoevskogo/dostoevskij-gejbovichu-23-oktyabrya-1859.htm> (дата обращения 19.10.2021).

<sup>8</sup> Письмо П.А. Давыдову 14 октября 1859 URL: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/pisma-dostoevskogo/dostoevskij-davydovu-14-oktyabrya-1859.htm> (дата обращения 19.10.2021).

<sup>9</sup> Селезнев Ю. И. Достоевский. Антология жизни и творчества URL: <https://fedordostoevsky.ru/biography/seleznev/2/1/3/> (дата обращения 19.10.2021).

<sup>10</sup> Письмо А.И. Гейбовичу 23 октября 1859 URL: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/pisma-dostoevskogo/dostoevskij-gejbovichu-23-oktyabrya-1859.htm> (дата обращения 19.10.2021)

<sup>11</sup> Тихомиров Б. Н. Адреса Достоевского в Петербурге: критический анализ источников и экспертиза краеведческих публикаций. Неизвестный Достоевский, 2015. Т. 2. №. 1. С. 38–103.

<sup>12</sup> Альтман М. С. Этюды о романе Достоевского «Бесы». Москва: Прометей, 1975. № 5. С. 442–447.

<sup>13</sup> Письмо А. Е. Врангелю 22 сентября 1859 URL: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/pisma-dostoevskogo/dostoevskij-vrangelju-22-sentyabrya-1859.htm> (дата обращения 19.10.2021). 14 Достоевский, Ф. М. Бесы: роман. Москва: Эксмо, 2011. 704 с.

<sup>14</sup> Достоевский, Ф. М. Бесы: роман. Москва: Эксмо, 2011. 704 с.

<sup>15</sup> Лихачев Д. С. В поисках выражения реального. Достоевский: Материалы и исследования, 1974. Т. 1. С. 5–13.

<sup>16</sup> Музей Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге. Экскурсии. URL: <https://www.md.spb.ru/posetitelyam/ekskursii/> (дата обращения 19.10.2021).

<sup>17</sup> Музей Ф. М. Достоевского в Старой Руссе URL: <https://novgorodmuseum.ru/muzei/dom-muzej-f.m.-dostoevskogo> (дата обращения 19.10.2021).

<sup>18</sup> Письмо А. И. Гейбовичу 23 октября 1859. URL: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/pisma-dostoevskogo/dostoevskij-gejbovichu-23-oktyabrya-1859.htm> (дата обращения 19.10.2021).

<sup>19</sup> Никитин Т. Н. О прототипах персонажей романа «Бесы». Достоевский: материалы и исследования, 2019. № 22. С. 130–137.

<sup>20</sup> Решение Тверской городской Думы от 31 мая 2017 г. № 126 «Об установке мемориальной доски великому русскому писателю Ф.М. Достоевскому» [Электронный ресурс] URL: <https://www.tverduma.ru/documents/decisions/9985/> (дата обращения 19.10.2021).

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Беседина Е. А., Буркова Т. В. «Город должен говорить...»: мемориальная доска как знак коммеморации и коммуникации в социокультурном пространстве. Люди и тексты. Исторический альманах, 2014. № 6. С. 150–174.

<sup>23</sup> Бессонова А. С. К вопросу о концепции музея-заповедника «Даровое». III Летние чтения в Даровом. Коломна: ИД «Лига», 2013. С. 149.

<sup>24</sup> Фокин П. Е. Музей-квартира Ф. М. Достоевского. Россия и современный мир, 2014. № 3 (84). С. 24–251.

<sup>25</sup> Мастеница Е. Н. Литературный музей как модус современной культуры. СПб: Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры, 2017. № 3 (32). С. 88–90.

<sup>26</sup> Литературная карта Тверского края. URL: [https://litmap.tverlib.ru/litmaptver\\_00\\_01.htm](https://litmap.tverlib.ru/litmaptver_00_01.htm) (дата обращения 19.10.2021).

<sup>27</sup> Литературная карта Тверского края. Ф. М. Достоевский. URL: <https://litmap.tverlib.ru/dostoevsky/index.html> (дата обращения 19.10.2021).

<sup>28</sup> Будко А. А. Образ музея в XXI веке. СПб: Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры, 2015. Т. 212. С. 11–18.

В. И. Копач

### Предметный мир в иконе

Рассматривая православную икону как образец древнерусской или византийской живописи, нельзя забывать о том, что она является не только богатым источником для изучения и понимания библейской истории, религиозных обрядов, но также – это материал для исследования средневековой предметно-бытовой среды. Конечно, религиозное, символическое наполнение иконописных изображений первично по отношению к материальным объектам, которые встречаются в уже устоявшихся иконографиях, но это не мешает рассматривать икону как отражение средневекового мироощущения. Предметы быта, изображаемые мастерами-иконописцами, часто имеют прототипы из реального мира, становясь, таким образом источником для изучения культуры и быта.

Ключевые слова: икона, предметная среда, иконографический канон, средневековая культура

Vera I. Kopach

### The subject environment in the icon

Considering an Orthodox icon as an example of ancient Russian or Byzantine painting, one should not forget that it is not only a rich source for the study and understanding of biblical history, religious rituals, but also a material for the study of medieval subject-everyday environment. Of course, the religious, symbolic content of iconographic images is primary in relation to material objects that are found in already established iconographies, but this does not prevent us from considering the icon as a reflection of the medieval worldview. Everyday objects depicted by icon painters often have prototypes from the real world, thus becoming a source for the study of culture and everyday life.

Keywords: icon, subject environment, iconographic canon, medieval culture

В конце XIX в. начала складываться научная иконография как часть церковной археологии<sup>1</sup>. С этого времени начинается изучение икон, описание того, что на них изображено и исследование источников, которые послужили основой для формирования той или иной иконографии. В основе иконы – канон, который диктует и определяет все этапы написания иконы: от создания доски, до расположения фигур в композиции. При внимательном рассмотрении православной иконы невозможно не обратить внимание на предметы, окружающие участников событий библейской истории. Во многом эти предметы носят символический характер, но также они формируют ту среду, в которой происходили изображаемые иконописцами события.

Рассматривая иконографический канон как выражение средневекового мироощущения и понимания жизни, возможно выявить и проанализировать место бытовых аспектов, ритуально-обрядовых взаимоотношений в этом идеальном контексте. Известны примеры, когда предметное наполнение привлекалось к анализу при осмыслении пространственных построений в иконе, что подробно рассматривает в своей книге Б. В. Раушенба<sup>2</sup>. Редко, как правило в комплексном иконографическом анализе памятников древнерусской иконописи<sup>3</sup>, внимание исследователей привлекало изображение предметно-бытовой среды<sup>4</sup>.

В иконе предметная среда показана в иконографии Дванадцатых праздников, связанных с земной жизнью Христа и Богоматери (христологический и протоевангельский циклы). Немалый интерес представляет сравнение разновременных иконографий одного и того же сюжета. Иконографические композиции часто строятся по принципу бытовых сцен, где роль фона отводится архитектуре, пейзажу, интерьеру и многочисленным, но характерным бытовым деталям. В своем труде «История византийской живописи», В. Н. Лазарев замечает: «нередко религиозные сцены приближаются к чисто жанровым композициям»<sup>5</sup>. Этому суждению во многом способствовал бытовой фон иконы.

На многих древних иконах мы можем встретить изображение предметов быта или интерьера, сцены, в которых запечатлены важные для каждого человека события, такие как рождение, смерть, вступление в брак. Одна из наиболее насыщенных предметами быта композиций, является иконография Рождества Богородицы. На этой иконе мы всегда видим множество действующих лиц. В центре композиции – ложе, на котором возлежит Анна, она накрыта покрывалом. Роженица находится в полусидящей позе, под спину ей обычно подложены две разноцветные подушки. Анна находится в окружении служанок. Их число варьируется. Так же разнообразны предметы в их руках. На мозаике XI в. из монастыря Дафни<sup>6</sup>, мы можем видеть, как служанка подносит Анне блюдо с пищей, в то время как на другой иконе XV в. (Сергиево-Посадский государственный музей-заповедник)<sup>7</sup>, женщина подносит лежащей кубок с вином.

Рядом с лежащей Анной обычно изображается стол, на нем чаша с водой, очевидно, для омовения рук. На одной из русских икон (из коллекции Новгородского государственного музея-заповедника)<sup>8</sup> на таком столике состоит ряд занимательных предметов: кувшин, несколько ваз, прямоугольный предмет, напоминающий по форме кубок. На этой же иконе изображено богатое убранство комнаты. Валикообразные разноцветные подушки заменены одной, богато декорированной орнаментами. Спадающие с ложа складки покрывала также украшены золотыми узорами. Прикроватный столик, как и кресло, на котором в нижнем регистре сидят Иоаким и Анна, декорированы золотыми лучами – ассистом. Пол комнаты выстелен ковром, с изображенными на нем золотыми веточками. Посреди комнаты мы видим фонтан с бьющими из него струями воды.

С другой стороны ложа, на небольшой ступеньке часто изображается служанка, которая поддерживает Анну. Но встречаются композиции и без этого элемента. Композиция Рождества Богородицы обычно разделена на несколько сюжетных линий – регистров. Таким образом, в данной иконографии всегда присутствует композиция омовения младенца. Две служанки в нижней части иконы омывают младенца Марию: одна из них держит младенца, а вторая черпает воду из стоящей рядом наполненной купели. Этот фрагмент иконы также варьируется. Например, на упоминаемой выше мозаике Мария изображена сидящей в купели, в то время как одна из девушек склонившись, моет младенца, а вторая вливает в купель воду из кувшина. Существуют также композиции, в которых неподалеку от ложа матери располагается колыбель с ребенком, однако такие варианты композиции немногочисленны.

Большой интерес представляет ростовская икона XVI в. из Сергиево-Посадского государственного музея-заповедника<sup>9</sup>. Композиционное построение отличается тем, что главное действие заключено в отдельное пространство – горницу. Это пространство находится как бы в глубине и отделено от переднего плана навесом, который поддерживается столбами, сквозь которые мы видим лежащую на ложе Анну в окружении служанок: одна из них обмахивает роженицу веером, две другие подносят золотые сосуды. На столике рядом с ложем, мы можем видеть золотой поднос на ножке и золотой подсвечник. Так как все упомянутые сосуды не наполнены ни едой, ни питьем, а подсвечник без свечи, можно предположить, что это – дары, подносимые роженице. На переднем плане – дверь, ведущая в горницу. Из нее выходит еще одна служанка, она так же несет в руках сосуд. Тут же располагаются две отельные композиции: в левом углу – две женщины, склонившись над купелью, омывают младенца. В центре нижнего регистра – интересная сцена: сидящая на скамье служанка качает Марию в подвешной колыбели.

Среди других композиций христологического и протоевангельского циклов остановимся подробнее еще на одном, на наш взгляд наиболее интересном, в контексте данной темы, изображении. Это композиция «Брак в Кане Галилейской». Данная композиция почти не встречается в станковой живописи, но зато хорошо известна по настенным росписям, как в русской, так и византийской традиции. Достаточно хорошо сохранившаяся фреска Дионисия из собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря<sup>10</sup>, иллюстрирует данное евангельское событие следящим образом: в центре композиции полукруглый вытянутой формы стол, на котором, присмотревшись, мы можем увидеть плохо сохранившиеся, но различимые сосуды различной формы. Один из сосудов имеет форму вазы на ножке, а в другом можно различить пифос с узким горлышком. Во главе стола, по центру, сидят хозяева торжества. Жених и невеста нарядно

одеты, на головах у них – венцы, рукава и верхняя часть хитонов украшена камнями и золотыми накладками. Гости сидят по обеим сторонам от «молодых»: двое из них беседуют между собой. Один из собеседников держит в руке сосуд, напоминающий по форме кубок. Христос и Богородица восседают с левой стороны стола. На переднем плане двое слуг, один из которых подносит Иисусу бокал с водой, а второй наливает воду в большие кувшины – водоносы. Из евангельского повествования нам известно, что водоносы – это каменные сосуды, которые служили иудеям для омовения перед пищей<sup>11</sup>. Также можно обратить внимание на скамьи, на которых восседают участники пира и на характерные для иконописной традиции подножия.

В качестве сравнения, рассмотрим сербскую фреску из монастыря Грачаница XIV в.<sup>12</sup>. Сцена, изображающая Брак в Кане Галилейской, здесь представлена более насыщенной различными бытовыми атрибутами. Композиция разделена на две части: основную часть композиционного пространства занимает сцена пира. Как и в композиции Дионисия, в данном варианте, Христос со Своей Матерью восседают с левой стороны стола. Нарядно одетые жених и невеста, занимают не центральные места, как на фреске из Ферапонтова, но больше смещены к краю стола. Эффект нарядного, богато убранного стола в данной композиции создают драпировки скатерти. На столе мы можем видеть не просто сосуды, которые символически олицетворяют пир, но целый ряд яств. Перед нами блюда различной формы: в виде плоских подносов и глубоких горшков, вазы на ножке, на подобие той, что мы видели на фреске Дионисия. Также в сервировке присутствуют ножи. Очень красочно и подробно художник изобразил еду, мы можем совершенно отчетливо определить мясные блюда, хлеба, изделие наподобие калача, овощи. Различим пифос округлой формы, с узким горлышком, очевидно для вина. Рядом с сосудом наполненный кубок. Разнообразные кубки и бокалы мы можем видеть в руках гостей. Один из слуг держит поднос, на котором располагается сосуд без ручек на тулове и бокал, за которым тянется один из пирующих. Другой слуга наливает в кубок вино из вытянутого по форме кувшина с тонкой ручкой и носиком. Участники брачного пира сидят на длинных скамьях, которые, очевидно, располагаются по обеим сторонам стола. Христос сидит на отдельном кресле. Вторая часть композиции, показывает сцену претворения воды в вино: строго следуя евангельскому повествованию, художник изображает шесть больших каменных сосудов – водоносов. Слуга черпает уже претворенное вино из каменного сосуда с помощью кувшина. Такое внимание художника к деталям, помогает нам увидеть атмосферу средневекового праздничного пира со всей необходимой атрибутикой.

Рассматривая бытовую фон иконы, нельзя не обратить внимание на то, какие изменения претерпевает изображаемая на ней предметная среда. Взяв в качестве примера иконографию ветхозаветной Троицы, попытаемся проанализировать увеличивается ли количество изображаемых предметов и получают ли они новую художественную функцию. Икона «Троица Ветхозаветная» также известна как «Гостеприимство Авраама». На иконе мы видим трапезу трех путников в доме Авраама и Сарры. Из книги Бытия, нам известно, что Авраам угощал своих гостей маслом, молоком. Для путников он велел заколоть теленка. Жена Авраама – Сарра приготовила хлеба<sup>13</sup>.

На иконе Андрея Рублева (1420-е гг., ГТГ)<sup>14</sup>, мы видим строгую, лаконичную композицию: на фоне условно изображенного строения-горницы и Маврийского дуба – три путника в образе ангелов. Количество изображаемых предметов – минимальное: стол простой геометрической формы, за ним восседают Ангелы, на столе – блюдо, с головой тельца (здесь мы не будем касаться символического аспекта данного изображения), скамьи на которых расположились странники, подножия. Можно также отметить посохи – неизменный атрибут странников. Рассматриваемая нами икона первой четверти XV в. наполнена глубоким символическим смыслом. Подчеркивая этот символизм, художник намеренно избавляется от бытовых подробностей и «второстепенных» персонажей.

Далее обратимся к иконе «Троица Ветхозаветная» 1671 г., работы Симона Ушакова<sup>15</sup>. В качестве основной композиционной схемы Ушаков, очевидно, использовал «Троицу» Андрея Рублева. Но при этом, мы видим огромную разницу в характере изображений. Самая яркая отличительная черта работы Ушакова состоит в создании видимости материального, предметного мира. Ставя акцент на бытовых моментах, усиливая материальную трактовку, художник тем самым придает иконе светский характер и вместе

с тем лишает её одухотворенности и философского звучания, составляющих сущность произведения Рублева.

Фоном для иконы Ушакова служат античные арки и колонны. Архитектурный фон Ушаков написал, скорее всего, вдохновленный полотном итальянского художника Паоло Веронезе «Пир у Симона Фарисея» (1570, Пинакотека Брера, Милан)<sup>16</sup>. Здесь мы видим роскошную мебель, изображенную с поражающей детализированностью. По характеру орнаментации, мы можем провести параллель с известными образцами мебели XVII в. Ангелы сидят на массивных табуретах с тонко прописанной резьбой. По форме и характеру изображения, табуреты и подножия отсылают нас к традиционной иконографии «Троицы».

Стол, вокруг которого расположились гости Авраама, покрыт белой скатертью, украшенной узорами в виде виноградных гроздей. Поверхность стола тесно уставлена разнообразной утварью — золотыми и серебряными чашами, высокими стаканами и тарелками, напоминающими реальные изделия русских мастеров XVII в. Художник тщательно проработал изображение сервировки стола: напротив каждого ангела — серебряные тарелки, изображение которых мы не встречали в рассматриваемых выше композициях. Рядом с каждой тарелкой лежит нож и еще один прибор серповидной формы. В центре — довольно массивная золотая чаша на ножке, по форме напоминающая цветок, а по сторонам от нее — золотые чаши привычной нам формы, меньшего размера. Тут же мы можем видеть довольно крупный серебряный кубок и серебряную солонку. Подобного рода посуду мы можем видеть в экспозиции Оружейной палаты в разделах: «Русская посуда XVII в.» и «Ювелирное искусство Москвы первой половины XVII в.»<sup>17</sup>, что еще раз подчеркивает реалистичность бытовых деталей на иконе Ушакова. Кроме того, на поверхности скатерти лежат разнообразной формы хлеба и овощи. Внимание зрителя привлекает расположенный в нижней части композиции — между двумя фигурами ангелов, большой серебряный кувшин с подносом, изображенный довольно реалистично. Он имеет большую загнутую ручку, высокую ножку и горлышко с выступом для слива. Подобного рода кувшины с подносами мы также можем видеть в собрании Оружейной палаты<sup>18</sup>. Очевидно, что такие сосуды использовались для омовения — в данном случае перед трапезой.

Приведенный выше сравнительный анализ, позволяет сделать следующие выводы: на протяжении рассматриваемого периода (XIV–XVII вв.), меняется не столько количество изображаемых бытовых предметов, сколько их содержание. Если на иконах XIV–XV вв. бытовая среда служит именно как фон, помогающий через предметный мир, глубже заглянуть в смысловое содержание изображения, то в композиции XVII в. художник намеренно ставит акцент на бытовых моментах, усиливая тем самым материальную трактовку — происходит «обмирщение» иконы, она принимает более светский характер.

В целом можно утверждать, что на иконе предметная среда наиболее полно представлена в иконографии Двенадцатых праздников, связанных с земной жизнью Христа и Богородицы. Изучение иконографии евангельских сюжетов позволяет выявить и интерпретировать немногочисленные, но интересные и довольно характерные предметы бытовой составляющей иконы. Предметный мир, взаимодействуя с сюжетом, помогает глубже раскрыть суть изображенного мастером-иконописцем, оставаясь при этом вспомогательным элементом. Тем не менее, через изображение материального, икона не только погружает зрителя в евангельские события, предлагая стать как-бы участником происходящего, но и позволяет взглянуть на быт средневекового человека с точки зрения художника.

### Примечания

<sup>1</sup> Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век Москва: Искусство, 1986. С. 8–9.

<sup>2</sup> Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи. Москва: Наука, 1980. 287 с.

<sup>3</sup> Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. Санкт-Петербург: Мифрил, 1995. 256 с.

<sup>4</sup> Бобров Ю. Г. Основы иконографии памятников христианского искусства. Москва: Художественная школа, 2010. 256 с.

<sup>5</sup> Лазарев В. Н. История византийской живописи. Москва: Искусство, 1986. С. 210.



<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник. Иконы XIV–XVII вв. URL: <https://museum-sp.ru/collection/istoriko-khudozhestvennaya-kollektsiya-xiv-xxi-vv/ikony-xiv-xvii-vv> (дата обращения 17.10.2021).

<sup>8</sup> Новгородский государственный-заповедник. Электронный каталог. URL: <https://novgorod-iss.kamicloud.ru/entity/ОБЪЕКТ?fund=6> (дата обращения 17.10.2021).

<sup>9</sup> Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник. Иконы XIV–XVII вв. URL: <https://museum-sp.ru/collection/istoriko-khudozhestvennaya-kollektsiya-xiv-xxi-vv/ikony-xiv-xvii-vv> (дата обращения 17.10.2021).

<sup>10</sup> Холдин Ю. Сквозь пелену пяти веков: Сокровенная встреча с фресками Дионисия Мудрого. Москва: ИФА, 2002. С. 112–113.

<sup>11</sup> Ин.2:6.

<sup>12</sup> Русская икона. Церковное искусство. URL: [https://www.ruicon.ru/arts-new/fresco/1x1-dtl.php?page\\_19=1529&fragment=5165&p\\_f\\_12\\_63=1](https://www.ruicon.ru/arts-new/fresco/1x1-dtl.php?page_19=1529&fragment=5165&p_f_12_63=1) (дата обращения 17.10.2021).

<sup>13</sup> Быт 18:6.

<sup>14</sup> Государственная Третьяковская галерея. Собрание Древнерусской живописи URL: <https://www.tretyakovgallery.ru/about/history/p-m-tretyakov-priobretaet-ikony-iz-sobraniya-i-i-silina/> (дата обращения 17.10.2021).

<sup>15</sup> Государственный Русский музей. Коллекции Русского музея. URL: <https://rusmuseum.ru/collections/ancient-art/> (дата обращения 17.10.2021).

<sup>16</sup> Artefact. Гид по музеям России с дополненной реальностью. О проектеТроица ветхозаветная. Ушаков С. Ф. «Шедевры Русского музея». Государственный Русский музей. URL: <https://artefact.culture.ru/ru/subject/troica-vethozavetnaya-ushakov> (дата обращения 17.10.2021).

<sup>17</sup> Постникова-Лосева М. М. Золотое и серебряное дело XV–XX вв. Москва: Наука, 1983. 375 с.

<sup>18</sup> Музеи московского кремля: Оружейная палата. Коллекции онлайн. URL: <https://collectiononline.kreml.ru/entity/ОБЪЕКТ/61853?page=19&index=931> (дата обращения 17.10.2021).

П. П. Серебряков

## Рыцарские турниры Средневековья и Возрождения: итальянская специфика

Рассмотрены история и организационные особенности рыцарских турниров. Внимание уделено трем периодам развития рыцарского вооружения: позднему Средневековью, раннему Возрождению и позднему Возрождению соответственно. Особо подчеркнута роль Италии в данных процессах и влияние итальянской культуры на происходившие изменения.

Ключевые слова: рыцари, турниры, оружие, Италия, Средние века, Возрождение

Pavel P. Serebryakov

## Knightly tournaments of Middle Ages and Renaissance periods: an Italian specifics

History and organizational features of knightly tournaments are described. Attention is paid to three periods of knightly armaments' development: late Middle Ages, early Renaissance and late Renaissance. The role of Italy in relation to these processes and the influence of Italian culture are particularly emphasized.

Keywords: knights, tournaments, weapons, Italy, Middle Ages, Renaissance

Турнирные состязания не являются рыцарским нововведением. Они существовали задолго до них – в формах римских соревнований по метанию дротика или германских обрядов инициации воинов<sup>1</sup>. Уже в IX в. можно говорить о существовании некоего прообраза рыцарских состязаний. Однако, еще и в XI в. в них могли принимать участие простолюдины.

Нередко взгляды светских и церковных властей на турниры сталкивались, иногда же, наоборот, они действовали в унисон. Так или иначе, существовал целый ряд причин, в соответствии с которыми турниры могли попасть под запрет. Это и использование боевого оружия (вероятность смертельного ранения), и попадание в плен, и перерастание группового турнира в военный конфликт.

Свою роль в систематизации турнирных мероприятий сыграли герольды – специально назначенные лица, занимавшиеся их организацией. Им же принадлежит заслуга составления геральдического языка, поскольку именно геральдика служила основным способом идентификации средневековых воинов. Таким образом, важным источником по турнирной тематике становятся турнирные гербовники, являющиеся французским нововведением<sup>2</sup>.

Со временем меняется и оружие, которым пользуются на турнирах. Ранние упоминания о нем относятся к Англии XIII в., как, впрочем, и упоминания о строгом турнирном этикете, принятом в ней. К тому времени турнирная культура прочно оседает в Англии, Италии, Германии и Франции и распространяется далее по Европе. Причем в Италии турниры связываются больше с одиночными поединками, что не так характерно для других европейских стран, но в то же время вполне объяснимо. В Италии из-за раздробленности ее территории никогда не существовало настолько большого и хорошо сплоченного рыцарского сословия, а высокая значимость торговли и развитие городов привели к смешиванию местных рыцарей с городской знатью. Отсюда, например, и относительно малое количество рыцарей, участвовавших в Итальянских войнах<sup>3</sup>.

На территории итальянских городов-государств существовал ряд собственных традиций и кодексов чести, свойственных различным слоям населения – от простых горожан до наемников. Особенное распространение получила «схватка диких зверей», восходящая еще к праву кровной мести. Она происходила за городом, оба ее участника должны были сражаться голыми по пояс. Идея легализации таких поединков и сближения их с рыцарской культурой отразилось в трактате 1550 г. «Поединок с рыцарскими ответами» Джироламо Муцио<sup>4</sup>. По сути, рассматриваемые поединки представляли собой раннюю

форму дуэли. Их окончательное превращение произошло с открытием по всей Италии множества школ фехтования. В процессе выработался и собственный кодекс чести, уже отличавшийся от рыцарского. Что естественно, поскольку одним из центральных моментов рыцарского турнира являлось благородство происхождения, которое в дуэлях уже не играло такой большой роли.

Возвращаясь к стандартным для Средневековья формам турнирных мероприятий, нельзя снова не упомянуть, что групповые сражения XII–XIII вв. были достаточно опасны. Они происходили на выровненной для этого площадке, называемой «ристалище». Такое место обыкновенно окружалось рвом и двумя барьерами, за первым из которых располагались воины охраны и слуги участников, а уже за вторым – зрители. Поверхность ристалища смачивали водой, дабы зрителям не мешала поднимающаяся над ним пыль. Особые, высокие места предполагались для судей и людей знатного происхождения. Групповые сражения начинались копеейной сшибкой<sup>5</sup> – центральным элементом более поздних итальянских поединков. Их цель – выбить противника из седла или преломить свое копьё о его щит. Со временем копьё начали держать подмышкой, в целях увеличения мощности удара.

Во Франции Средних веков был придуман термин «турнир», обозначающий там групповой вариант сражения, состоящий из ряда одновременно происходящих стычек<sup>6</sup>. В Италии же, где одиночный поединок завоевал свое центральное положение, его начали обозначать термином «джостра». Ранее же обозначенные военные соревнования нередко именовали «турнирами по французскому обычаю».

Итальянский вариант отличался и тем, что он сопровождал многие важные события общественной и государственной жизни – от свадеб до военных осад<sup>7</sup>. Но серьезным отличием итальянцев, существовавшим, по-видимому, еще в XIV в., стал так называемый «итальянский барьер» – разделительная полоса-барьер между сторонами поединка. Тогда же турниры начинают приобретать элементы театрализации<sup>8</sup>: покровительство дам, присутствие музыкантов, переодевание в театральные персонажей. Это приводит к все более строгим регламентам поединков. Теперь определяется количество ударов, их характер и как в зависимости от этого они будут засчитываться. Возможность использования боевого оружия и наличие либо отсутствие барьера также оговаривается заранее. Поединки делятся на конную и пешую фазы со своим количеством ударов в каждой. Существуют до сих пор и признанные во всей Европе формы рыцарских соревнований, например «потешные осады».

Снаряжение, используемое на турнирах, варьировалось в зависимости от столетия, со временем становясь все более пышным. Рыцари XI–XIII в. носили стеганую броню, поверх которой одевалась кольчуга либо крепились пластины. К доспеху верхней части тела добавлялись кольчужные штаны. С середины XII в. в обиход вошла боевая куртка (сюрко), носящаяся поверх доспеха. Щиты делались из дерева, обивались кожей и усиливались ремнями либо полосами металла. Они нередко имели форму овала или воздушного змея. Итальянцы того периода брали с собой на турниры небольшие щиты треугольной формы<sup>9</sup>.

На голове они носили кожаные стеганую шапочку, поверх нее металлическую, а затем уже надевался шлем цилиндрической формы. Гребень шлема изображал птицу, животное или какой-либо предмет. В некоторых случаях гребни располагались по бокам. Рыцарский конь облекался в кольчужный или стеганный покров и боевое наголовье. Всадник носил шпоры сначала с колючкой, а позднее, с XIV в. – с колесиком. Первый вариант к XIV в. начал выходить из употребления.

Также в XI–XIII вв. устоялась базовая форма рыцарского меча<sup>10</sup>: обоюдоострый клинок с лезвием на стержне и деревянной рукоятью. Уже тогда мечи получают свои первые украшения из золота и серебра. Важным для рыцаря оружием является и тяжелое копьё, переносимое в вертикальном положении и вкладывавшееся в «башмак» у правого стрелени. Специальное копьё для турниров заканчивалось коронелем – наконечником с несколькими вершинами. Такая его конфигурация и именовалась «оружием мира».

Формирование специфической для Италии оружейной школы, параллельно с германской, происходит в XIV в., хотя тогда еще не формируется четкого баланса между функцией доспеха и его эстетикой. Данные процессы в целом связаны с обогащением рыцарского сословия, а значит – с увеличением его покупательной способности, и также

с освоением выделки и обработки листового железа<sup>11</sup>. С конца XIV в. становится возможным атрибуция доспехов, начиная с этого времени на них ставится клеймо мастера. Мастера пользуются различными по составу и фактуре материалы, ориентируясь в большей степени на вкусы заказчика.

К тому моменту формируется и более тяжелый арсенал наступательного вооружения. Это и мечи «в полторы руки» и тяжелые алебарды. Последние, являясь, по сути, эталонным швейцарским оружием, итальянцы адаптируют под собственные нужды, украшая их гравюрой и насечкой. С помощью такого оружия можно и рубить, и колоть, и стаскивать всадника с седла. Конструкция копья также претерпевает изменения. Теперь рука всадника защищена железным конусовидным щитком<sup>12</sup>. Все это приводит к усилению доспехов. Гибкость кольчуги уже не достаточна, и популярность приобретают варианты пластинчатой брони. Все снаряжение делится в зависимости от того, какую часть тела оно закрывает.

Шлемы рыцарей делились на бацинеты, большие шлемы и шлемы с полями<sup>13</sup>. Бацинеты пользовались популярностью в Италии вплоть до середины века и представляли собой монолитные полусферические или же куполовидные шлемы. В дальнейшем увеличилась их глубина, их снабдили козырьком (в отдельных случаях) и подбородником. У итальянских рыцарей пользовалось популярностью сочетание подбородника с прикрытием горла. Далее последнее переросло в своего рода латную пелерину. Итальянские бацинеты имели забрала со сложной формой лицевого выреза. Большие шлемы – шлемы куполовидной или усеченной конической формы – не приобрели в Италии локальных разновидностей. Они были заимствованы из Германии и в поздних своих воплощениях снабжались подвижным забралом. Шлемы с полями, популярные среди итальянцев, обычно имели цилиндрическую или куполовидную форму. Собиравшиеся из двух частей, а иногда и каркасные, они обладали удлинненными полями сзади и укороченными спереди.

Пластинчатые доспехи делились на чешуйчатый, бригадинный и латный<sup>14</sup>. Чешуйчатый доспех – самый ранний из трех – имел наименьшее распространение. Он классифицировался в зависимости от формы чешуек – прямоугольных либо пятиугольных. Популярным доспехом в XIV в. были бригадины, центр производства которых находился в то время в Милане. Они состояли из горизонтально или вертикально составленных пластин, крепившихся между собой на заклепках, в то время как разные стороны доспеха соединялись уже посредством застежек. Немалое число бригадин отличались бочковидной формой, но существовали и приталенные, с более четким силуэтом. Их отличало большее число пластин при уменьшении их ширины. Позднейшие, «кирасовидные» бригадины могли иметь монолитный наспинник и нагрудник. Крепились бригадины и кирасы к тканевой основе с подкладкой.

Введение в турнирную практику латного доспеха (кирасы) произошло в Италии еще в XIII в. Правда, тогда он еще изготавливался из вываренной кожи. Под горлом кирасы закреплялся «стоп-риб» – стальная планка для защиты от скользящих ударов, а сам доспех имел геометрические очертания. Кираса с нагрудником и наспинником появилась уже только к концу XIV в.<sup>15</sup> Справа на доспехе рыцаря находился «фокр» – специальный крюк, предназначавшийся для копья.

Защита ног представляла собой гибкие, жесткие наборные либо монолитные варианты, надевавшиеся поверх кольчужных чулок<sup>16</sup>. Первый вариант после середины XIV в. начинает выходить из употребления – это наколенники и набедренники из уложенных в ряды пластин. Их заменяют стальные латы соответствующей формы, держащиеся на шарнирах. Со временем склонявшиеся к все большему анатомизму, они также обзавелись своим стоп-рибом, имеющим то же предназначение. Самым ранним по времени возникновения элементом защиты ног являются наколенники – чашкообразные либо коробчатые. Второй вариант продержался дольше. Одной из отличительных черт итальянского доспеха можно считать и саботоны – латные башмаки, ведущие свое начало от тех самых кольчужных чулок. Со временем по форме саботоны все больше начали походить на туфли с острыми носами.

Наголенники, по своей классификации сходящиеся с набедренниками, отличались тем, что могли делаться и из кожи. То же и с наплечниками, нередко имевшими форму подвесных дисков либо монолитных пластин. В комплексе с ними часто использовались

определенные налокотники, по своей классификации не отличавшиеся от наколенников. Самая популярная в Италии разновидность наручей имела тюльпановидную форму – с сужением к центру и расширением на запястьях<sup>17</sup>. Применялись также наручи-перчатки с раздельными пальцами, что помогало рыцарю управлять конем.

Щиты к XIV в. приобретают самые разные геометрические формы. Иногда они имеют вырез, на который можно ставить копьё, что свидетельствует об увеличении его веса. На турнирах используются круглые щиты с обручем для полочки об него копьё.

В целом, доспехи декорируются путем окаймления их бронзой, серебром, а иногда и золотом. Из золота и серебра в некоторых случаях делались пряжки, заклепки и оправа ремешков<sup>18</sup>. Подвесные диски на доспехе оформлялись в гербовые цвета рыцаря либо имели растительный мотив, в некоторых случаях они украшались драгоценными камнями, эмалью. Красился доспех нередко именно в черный цвет, дабы скрыть следы ржавчины. Отдельные не закрашенные области в таких случаях могли представлять собой декоративные элементы.

Итальянское турнирное снаряжение по части формы щита, одежды, одеваемой на доспех, и шлемного гребня не претерпевает особых изменений. Однако, у итальянцев уже появляются тяжелые латные доспехи, не имеющие реальных аналогов. Кони дополнительно экипируются пластинчатым покровом, защитой для шеи, для груди, пластинчатой защитой для крупа и для боков. Окончательно завершается развитие итальянского рыцарского снаряжения во второй половине XV в.

В XV–XVI вв., однако, претерпевает значительные изменения образность итальянского доспеха, его парадность выносятся на первый план. Возникает более значительное соперничество между итальянской и немецкой оружейными школами. В декоративном убранстве доспеха того периода можно встретить одновременно несколько мотивов с преобладанием какого-либо одного. Если германцы в основном предпочитают религиозную символику, то в убранстве итальянского доспеха можно встретить и античные мотивы.

В целом итальянский доспех того периода можно разделить на три вида: доспех с мускулатурой, доспех в стиле античности и гротескный доспех<sup>19</sup>. Основными сюжетами для декора служили античная мифология, рыцарские романы, а в случае гротескового доспеха шло обращение к вычурной декоративности – к магическим существам и нестандартным трактовкам привычных сюжетов, сложным декоративным элементам. Гротескный доспех предполагался для устрашения противника, в то время как античный и доспех с мускулатурой подчеркивали право его владельца на власть, идущее еще от Древнего Рима.

Традиция богатого декорирования, однако, появилась не сразу, только начиная с XVI в. До того на первый план выходила форма, в своих изменениях подчинявшаяся законам светской моды. Прослеживалась определенная связь между формой доспеха и формой одежды высших сословий<sup>20</sup>.

С середины XV в. начинается конкуренция оружейников Италии (Милан) и Германии (Аугсбург, Нюрнберг). Если германские оружейники в своих исканиях берут за образец готический храм, то итальянцы уходят в совершенно ином направлении, предпочитая большую сдержанность и плавность форм. Взаимопроникновение итальянских и немецких влияний делает возможным появление в начале XVI в. максимиллиановского доспеха<sup>21</sup>.

Основным же типажом был доспех «героический». Его форма и декор восходят к бытовавшим в то время представлениям об античности, произведениям средневековых авторов, геральдической символике и турнирным состязаниям. С XV в. античность входит в моду в Италии, античные мотивы можно встретить во многих массовых мероприятиях того времени.

В результате доспех становится парадной, статусной вещью. Он все больше отделяется от своей изначальной функции и сближается с костюмом. Выполняя заказы, мастера итальянской школы, с одной стороны, опираются на античную скульптуру и другие изображения того периода, известные им, а с другой – на вкус самого заказчика. Особо показателен здесь доспех с мускулатурой. Иную цель преследовал доспех гротескный. Благодаря нему владелец мог как бы сам на время стать чудовищем, что не только устрашало противника, но и отгоняло от его владельца силы зла. Германские

мастера в образе такого доспеха нередко использовали сложную игру форм, напоминающую телесную метаморфозу, итальянцы же в основном перерабатывали античные мотивы. При создании доспехов они опирались на альбомы гравюр, а также создавали собственные эскизы.

С середины XVI в. образность становится богаче. В декоре доспеха появляются герои мифов, реальной и легендарной истории, множественные аллегии и т. д. Техника декорирования тоже меняется, распространение получает травление по всей поверхности доспеха, изображающее военные трофеи, людей, растительные и гротескные орнаменты<sup>22</sup>. Помимо этого встречаются гербовые рисунки и изображения святых, выполненные известными художниками. С XVI в. распространяется и чеканка доспеха. Превращение турниров из военных состязаний в чисто спортивные также ведет к общему утяжелению доспеха, а в некоторых случаях – и к отказу от ножных лат. В результате видовой дифференциации турнирных состязаний, появляется много разных видов доспеха, что приводит к необходимости комбинирования отдельных их частей, создавая возможность приближения доспеха к боевому<sup>23</sup>.

В настоящее время одной из крупных коллекций итальянского рыцарского снаряжения, как отдельных частей, так и целых доспехов, обладает музей Метрополитен в Нью-Йорке. Отдел оружия и доспехов был организован в нем еще на ранних стадиях существования музея и с тех пор неоднократно пополнялся. Более поздние образцы в целом представлены в музеях гораздо лучше, что отображается и в этой коллекции, где можно найти доспехи XIV, XV и XVI вв. Другой значимой коллекцией итальянских средневековых доспехов владеет Государственный Эрмитаж в Санкт-Петербурге. В его Рыцарском зале представлены фигуры в полных латных доспехах XVI в. на конях, покрытых броней. В собраниях обоих музеев можно также встретить авторские работы отдельных итальянских мастеров, обладающие богатым декором. Помимо этого предметы итальянской оружейной школы в большом количестве содержатся в музеях Ватикана, Британском музее, Немецком историческом музее, Художественном историческом музее Вены и др.

Таким образом, развитие рыцарского снаряжения было так или иначе связано с эволюцией турнирных состязаний. Те, в свою очередь, изменялись под действием представлений и обстоятельств времени, в которое они проводились. Возникнув как своего рода военные игры, турниры в итоге пришли к четкой спортивной регламентации. Напротив, рыцарское снаряжение имело гораздо более сложный путь развития, связанный с обилием влияний и региональных изменений. Последние проявили себя и в самом способе организации данных мероприятий.

Так, Италия внесла свой весомый вклад в дело превращения турниров в зрелище, а также в выделение из них элемента индивидуальной схватки. Широко повлияла она и на военное снаряжение. Создав одну из важнейших оружейных школ эпохи Возрождения, итальянская культура успешно влияла на всю остальную Европу. Собственные закономерности ее развития, в первую очередь, были основаны на обращении к античности и на ее собственной городской культуре, что стало основой для формирования особого языка парадной образности.

## Примечания

<sup>1</sup> Носов К. С. Рыцарские турниры // Санкт-Петербург. Полигон. 2004. С. 5.

<sup>2</sup> Рыжова Д. С. Влияние церковного запрета турниров на развитие геральдики XII-XIII веках // Изв. Саратовского университета. Сер. История. Международные отношения. 2017. № 1. С. 90.

<sup>3</sup> Сидоров Н. В. Причины зарождения и ход развития рыцарских поединков в Италии периода Нового времени // Локус: люди, общество, культуры, смыслы. 2016. № 2. С. 54.

<sup>4</sup> Там же. С. 56.

<sup>5</sup> Носов К. С. Рыцарские турниры. С. 10.

<sup>6</sup> Гуковский М. А. Турниры в Италии на исходе средних веков // Средневековый быт. Ленинград. 1925. С. 52.

<sup>7</sup> Там же. С. 50.

<sup>8</sup> Носов К. С. Рыцарские турниры. С. 17.

<sup>9</sup> Гуковский М. А. Турниры в Италии на исходе средних веков. С. 56.



<sup>10</sup> Фон Винклер П. П. Оружие. С древних времен до XIX века. Москва: Софт-Мастер, 1992. С. 92.

<sup>11</sup> Жуков К. А. Коровкин Д. С. Западноевропейский доспех Раннего Ренессанса. Санкт-Петербург: СПбГУТД, 2005. С. 9.

<sup>12</sup> Фон Винклер П. П. Оружие. С древних времен до XIX века. С. 96.

<sup>13</sup> Жуков К. А. Коровкин Д. С. Западноевропейский доспех Раннего Ренессанса. С. 23.

<sup>14</sup> Там же. С. 45.

<sup>15</sup> Анипченко М. А. Символика и иконография декора доспеха XVI века итальянской и немецкой оружейных школ: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. Санкт-Петербург: ИЖСА им. И. Е. Репина, 2017. С. 32.

<sup>16</sup> Жуков К. А., Коровкин Д. С. Западноевропейский доспех Раннего Ренессанса. С. 69.

<sup>17</sup> Там же. С. 88.

<sup>18</sup> Блэр К. Рыцарские доспехи Европы. Универсальный обзор музейных коллекций. Москва: Центрполиграф, 2008. С. 187.

<sup>19</sup> Анипченко М. А. Символика и иконография декора доспеха XVI века итальянской и немецкой оружейных школ. С. 83.

<sup>20</sup> Там же. С. 39.

<sup>21</sup> Там же. С. 38.

<sup>22</sup> Блэр К. Рыцарские доспехи Европы. Универсальный обзор музейных коллекций. С. 191.

<sup>23</sup> Там же. С. 127.

Анна Б. В. Доровских

### **Голландские кухонные помещения XVII–XVIII вв.: методы музейной реконструкции**

Кухонные помещения в богатом голландском доме в XVII–XVIII вв. были особенно важны для своих владельцев. Таким образом, в это время роль данного места меняется с сугубо утилитарного на репрезентационное. По причине отсутствия сохранившихся примеров кухонных интерьеров в Голландии начала Нового времени, наглядным материалом для их анализа является оформление кукольных домиков XVII–XVIII веков и внутреннее убранство дворцов петровской эпохи. Петр I, после своих путешествий в Голландию, опирался на опыт этой страны в оформлении своих дворцов Монплеизир, Марли и Летнего дворца в Летнем саду.

Ключевые слова: музейная реконструкция, бытовые помещения, кухня, кукольный дом, Голландия, Россия, петровская эпоха

Anna Berg V. Dorovskikh

### **Dutch kitchens of the XVII–XVIII centuries: methods of museum reconstruction**

Kitchen rooms in a rich Dutch house in the 17–18 century were especially important for their owners. That's why, at that time, the role of this place was changing from purely utilitarian to representative. Due to the lack of preserved examples of Dutch kitchen interiors dated back to the beginning of modern history, the visual material for their analysis is the design of dollhouses of the XVII–XVIII centuries and the interior decoration of palaces of the Peter the Great era. Peter the Great, after his travels to Holland, relied on his experience of the country while designing his palaces of Monplaisir, Marly and the Summer Palace in the Summer Garden.

Keywords: museum reconstruction, domestic premises, kitchen, dollhouse, Holland, Russia, Peter the Great era

Вопрос приготовления еды практически на протяжении всей истории волновал человечество. В связи с этим естественным является интерес к обустройству кухонного помещения в любом доме. В частности, большое внимание уделялось данному месту в жилище на территории Голландии в XVII–XVIII вв. Любой голландский дом имел отведенное место для приготовления пищи, будь то отдельная большая комната или маленькое помещение с одной лишь печью<sup>1</sup>. На данный момент нас будет интересовать обустройство кухни богатого бургерского дома, где можно проследить отличительные черты национального интерьера.

До нашего времени не дошли оригинальные кухонные интерьеры XVII в. в домах. Что приводит к мысли об отношении человека к бытовым интерьерам на протяжении истории. Подобные помещения часто подвергаются переделке из-за их постоянного использования и не причисления современниками их к числу особо ценных. Это также прослеживается на нашем современном опыте, когда внешний вид кухни и других комнат дома меняются в связи с веяниями моды, появлением новых технических устройств и необходимостью обновления вещей, пришедших в негодность.

В XVII в. в Европе и в частности в Голландии были популярны кукольные домики. При их создании использовали дорогостоящие материалы, мастера проделывали кропотливую мелкую работу, из-за чего готовое изделие стоило огромных денег<sup>2</sup>. Домики не предназначались для детских игр по причине своей ценности. Скорее это был предмет коллекционный, а на его примере матери готовили своих дочерей к роли хозяйки и бережному отношению к вещам, разрешая кое-где переставлять предметы<sup>3</sup>. Благодаря своей детализированности кукольные домики являются ценным историческим источником для исследования интерьеров того времени. В качестве примера рассмотрим кухни в двух дошедших до нас кукольных домиках, владельцами которых были Петронелла Оортман и Петронелла Дунойс. Сейчас они хранятся в Рейксмузеуме в Амстердаме.

Временем создания кукольного домика Петронеллы Оортман являются 1686–1710 гг.<sup>4</sup> Кухня в нем располагается на первом этаже в средней комнате. Это достаточно простое в отделке, небольшое пространство. В нем для приготовления еды в дальнем углу располагается печь, над которой находится дымоход, выложенный плиткой. Стены комнаты побелены, а пол выстлан напольной плиткой. Меблировка состоит только из самого необходимого – большого кухонного стола, буфета, в котором находится посуда и нескольких стульев. При этом рядом со скромной по виду кухней расположилась роскошная столовая, где вдоль стены протянулся огромный шкаф с фарфоровой посудой. Мелкая плитка украшает все стены этого помещения. Стулья и небольшой столик выглядят более изысканными по сравнению с аналогичными в кухне. На левой стене, вероятно, расположен вытяжной шатер, украшенный тарелочками, выставленными на деревянном резном карнизе. Он придает комнате вид кухонного помещения, но из-за своего богатого убранства, не использовавшегося для бытовых целей. На этом примере прослеживается отношение в богатом доме к планировке и обустройству кухонных пространств, где приготовление пищи происходило в небольшой, просто обставленной комнатке, а дорогая утварь, мебель и декор демонстрировались в другом помещении.

В кукольном домике Петронеллы Дунойс, который был создан в 1676 г.<sup>5</sup>, кухня занимает центральную комнату первого этажа. На дальней стене находится очаг, над которым висит чайник, и вытяжной шатер, украшенный деревянными панелями и серебряными блюдами. Справа расположилась раковина для мытья посуды и кран. В то время в Голландии уже начал появляться водопровод, а вода поступала благодаря работе насосов. Слева от очага стоит столик с кухонной утварью и полочка с фарфоровыми тарелками. В центре представлен стол, на котором поставлена различная посуда с едой. Комната справа является не типичной столовой, а помимо этого выполняет также функции приемной, что видно по фигуркам хозяев, принимающих у себя гостей. Но, несмотря на это, в помещении находится буфет с дорогой посудой и вазами, посередине стоит круглый деревянный стол. Стены побелены, и их плоскость украшают в большом количестве картины, обрамленные черными рамами. На примере рассмотренных кукольных домиков заметно выделение отдельно пространства кухни, использовавшегося в практических целях и пространства столовой, где располагался дорогостоящий декор и посуда, которое зачастую использовалось для публичной демонстрации посетителям дома.

Несмотря на то, что в Голландии практически не сохранились подлинные примеры интерьеров XVII–XVIII вв., их интерпретации можно встретить во дворцах Санкт-Петербурга и его пригородов. Этому способствовала личность императора России – Петра Великого, человека чрезвычайно влюбленного в Голландию. Он совершил несколько путешествий в эту страну, считая ее важнейшим местом для посещения. Впервые Петр I оказался в Голландии в 1697–1698 гг., во времена Великого посольства, где получил знания по кораблестроению, мореплаванию и военным наукам<sup>6</sup>. При посещении страны во второй раз в 1716–1717 гг. он преследовал уже другие цели, а именно получение опыта в градостроительстве, архитектурном оформлении города, которое позднее применял на практике<sup>7</sup>.

Взяв за пример голландские образцы, он начинает возводить великолепные дворцы, такие как Летний дворец Петра I в Летнем саду, Зимний дворец Петра I, дворец Монплешир и дворец Марли в Петергофе. При их создании император ориентируется не только на примеры расположения голландских домов, он также обращается к их внутреннему убранству, в стремлении таким же образом оформить интерьеры. Таким образом, Петр I своими пристрастиями сформировал определенную моду к голландскому среди своих соратников. Создавая дворцовые интерьеры, вдохновляясь голландскими образцами, внимание должным образом уделяется не только парадным комнатам, но также и кухням. Их убранство практически не уступало ничем в своей пышности другим пространствам.

Несколько факторов повлияло на то, что в Санкт-Петербурге и его пригородах имеются примеры кухонь в голландском стиле. Во-первых, это отношение к дворцам Петра I. Первое время после смерти императора и его супруги в них проживали некоторые правители, а еще позднее стали сдаваться в аренду. Новые владельцы зачастую предпочитали вносить свои коррективы в убранство дворцов. Но, к концу XVIII – началу

XIX в. эта практика прекратилась, и дворцы стали определенными мемориальными местами, поэтому ими практически не пользовались. Несмотря на частые изменения в интерьерах, важно последующее сохранение самих пространств как мест памяти. Во-вторых, это стремление воссоздать их уже в первоначальном виде после многочисленных разрушений, произошедших во времена Великой Отечественной войны. При их восстановлении реставраторы и музейные работники ориентировались на чертежи и эскизы внутреннего убранства, созданные во времена строительства самих дворцов.

Обратимся к примерам кухонь в голландском стиле во дворцах Петра I. Первой будет кухня дворца Монплеизир в Петергофе. С самого начала здание строилось, подражая голландским домам, которые видел в своих путешествиях император. Интерьер кухни считается самым «голландским», таким образом, он отражал отношение в этой стране к данному помещению. Это видно также на примере ее расположения во дворце, она отделена всего лишь дверью от Парадного зала, где принимали гостей<sup>8</sup>. Ранее в России кухни находились в отдельных пристройках, планировка дворцов Петра I, таким образом, является новаторской<sup>9</sup>.

Стены этого помещения были полностью отделаны фаянсовыми плитками, украшенными кобальтовыми росписями, которые привозились из голландского города Делфта<sup>10</sup>. На одной из стен, а ранее даже на вытяжном шатре, имеются деревянные навесные полки для посуды. Сейчас на них красуются тарелки из разных мест и материалов: фарфоровые китайские и фаянсовые голландские тарелки, а также оловянные блюда из Англии<sup>11</sup>. На кухне имеется плита, что также является новинкой петровского времени<sup>12</sup>, ведь в Голландии люди для приготовления пищи пользовались очагами. Над плитой для удаления запахов еды находится огромный вытяжной шатер, также выложенный фаянсовой плиткой, а на его карнизе выставлена посуда. Революционной для нашей страны была устроенная в углу комнаты раковина, к которой благодаря специальной водопроводной системе поступала вода. Вероятно, подобную идею Петр I подсмотрел в Голландии, где данными приспособлениями уже начали пользоваться в быту богатые горожане<sup>13</sup>.

При воссоздании интерьера дворца Монплеизир в послевоенные годы для использования его уже в музейных целях, упор делался А. Э. Гессеном на полном восстановлении прежнего облика<sup>14</sup>. Для этого реставраторам пришлось обратиться к технологиям XVIII в. В частности трудности возникли с восстановлением утраченной плитки, для создания которой пришлось заново художнику-керамисту Б. А. Мицкевичу изучать процесс их изготовления в те времена<sup>15</sup>.

Другой дворец Петергофа – Марли, также был выстроен по указу Петра I. При его отделке снова ориентировались на голландские дома, несмотря на отсылку в названии к резиденции французского короля Людовика XIV. Этим дворцом российский император мало пользовался, и после его смерти пользовались помещениями только приближенные ко двору<sup>16</sup>. А во времена правления Елизаветы I Марли приобретает статус мемориального места ее отца Петра I<sup>17</sup>. Благодаря этому здание не подвергалось кардинальным изменениям и своевременно реставрировалось.

Кухня в Марли своей отделкой схожа с аналогичным помещением дворца Монплеизир. Она расположена на первом этаже, рядом с входом и передним залом, что обозначает это помещение, как одно из центральных в доме. Ее стены и вытяжной шатер над плитой выложены расписной фаянсовой плиткой с изображениями пейзажей Голландии, которая была изготовлена и привезена из Делфта<sup>18</sup>. Пол выстлан на голландский манер в «шашечку» – чередованием темной и светлой плитки. На кухне помимо большой плиты, которая является нововведением петровской эпохи, также имеется открытый очаг с вытяжным колаком. Они активно использовались в голландских домах для приготовления и разогревания пищи. Помещение украшают подвесные полки и столы с выставленной на них разнообразной посудой. К их числу относятся делфтские фаянсовые тарелки и блюда, английские оловянные кофейники, блюда и кружки. Таким образом, устройство и интерьер кухни соотносится с аналогичными помещениями голландских домов, но при этом заметны сходства и отличительные особенности петровских дворцов.

Во время Великой Отечественной войны дворец очень сильно пострадал, на кухне сохранились только стены, чудом уцелел вытяжной шатер, плиточное убранство практически все было разрушено. Восстановлением также занимался реставратор А. Э. Гессен.

Им было решено вернуть прежний вид интерьеров<sup>19</sup>. Для реставрации кухни Марли, как и для дворца Монплеизр художник-керамист Б. А. Мицкевич изготовил по старинным технологиям фаянсовые расписные плитки, а часть уцелевших подверглись реставрации и были возвращены на свои места<sup>20</sup>.

Обратимся к одному из ранних дворцов, построенных в Санкт-Петербурге – Летнему дворцу Петра I в Летнем саду. Исследователи отмечают его внешнее сходство с дворцом Маурицхейс в Гааге<sup>21</sup>, но и внутри его отделка и планировка схожа с голландскими богатыми домами. В нем проживали Петр I с семьей в теплое время года. После смерти императора его потомки мало интересовались судьбой дворца, и зачастую он сдавался под дачи придворных<sup>22</sup>. При этом новые хозяева переделывали помещения под свои вкусы, поэтому оригинальные интерьеры почти не сохранились даже до начала XX в. В середине XIX в. во дворце уже никто не проживал<sup>23</sup>, а отношение к самому месту сменилось от утилитарного к мемориальному. Впоследствии, после прихода советской власти в здании организовали историко-бытовой музей, с 1934 г. он был преобразован в историко-бытовой мемориальный музей<sup>24</sup>.

В планировке дворца имеет два этажа. Первый использовался под нужды Петра I, а второй занимала его жена – Екатерина I с детьми. В связи с этим дворец имеет на каждом этаже отдельную кухню. Эти помещения расположены друг над другом. Самой богато декорированной является кухня на первом этаже. Из нее имеется передаточное окно, которое вело в столовую. Такая близость кухни и места, где зачастую принимали гостей, снова подчеркивает новое отношение к данному помещению, перенятое из опыта Голландии. Участь данного помещения оказалась лучше других, ее не перестраивали, а для возмещения утраченных фрагментов плиточного убранства в XIX в. использовали аналогичные элементы из Первой приемной<sup>25</sup>.

В отделке стен и вытяжного шатра использовалась делфтская фаянсовая плитка, расписанная кобальтом. Рисунок из четырех плиток составляет витиеватый цветочный узор. Для приготовления пищи на кухне установлена большая плита, а над ней расположен вытяжной шатер, который поддерживается металлическими стойками. В этом дворце также имеется нововведение для того времени в виде раковины, вода к которой поступала с помощью насосов из Фонтанки. Бачок для воды внутри был обшит свинцом, а сама раковина изготовлена из мрамора и имеет отверстие для стока воды.

Кухня второго этажа более скромная. Она облицована плитками с таким же узором, как и в первом примере, но только ее цвет был не кобальтовый, а розовато-коричневый, полученный благодаря использованию марганцовых красок<sup>26</sup>. Здесь также имеется большой вытяжной шатер, который ранее находился над плитой, а на данный момент там находится русская печь. В углу устроен камин, который частично перекрывается печкой. Вероятно, ранее данное помещение использовалось для приготовления и разогревания пищи.

При восстановлении Летнего дворца в послевоенные годы был взят курс на воссоздание первоначального облика интерьеров<sup>27</sup>. Исследователи тщательно изучали старинные документы и планы. Для реставрации кухонных помещений в Летнем дворце, как и в других дворцах, описанных выше, были созданы фаянсовые плитки. Восстановлением сохранившихся занимались модельщики Д. Д. Малашкин и Н. И. Оде<sup>28</sup>.

Таким образом, анализируемые дворцы Петра I зачастую имели кухню, обстановка и расположение которой соотносилась с аналогичными помещениями голландских богатых домов. Кухонные помещения петровских дворцов во многом между собой имеют схожие черты.

Но не только дворцы Петра I имели роскошные кухни. У главного сподвижника императора – А. Д. Меншикова, в его дворце на Васильевском острове, также они встречаются. Причем исследователи считают, что это была не одна комната, а целых три<sup>29</sup>. На данный момент в экспозиции представлено одно кухонное помещение – поварня. Из-за своего расположения рядом с лестницей в ней вряд ли готовили, а скорее использовали для разогревания пищи. Оригинальные интерьеры не дошли до нас, по той причине, что дворец в 1731 г. был передан Кадетскому корпусу.

При воссоздании интерьеров специалистами было предложено опираться на примеры дворцов Петра I и других государственных деятелей той эпохи. Во время реставрационных работ в послевоенное время при расчистке были выявлены вытяжной шатер

и одна из его металлических подпорок<sup>30</sup>. Под ним была выложена из кирпичей того времени плита<sup>31</sup>, так как она встречается во дворцах императора. Отделка плиткой стен отсутствует, так как ее следы не были обнаружены<sup>32</sup>. Опираясь на данные Большого Меншиковского дворца в Ораниенбауме, было решено воссоздать таким же образом пол в поварне, популярным в Голландии, а в XVIII в. и в России плиткой с «шашечным» узором<sup>33</sup>. Никакая кухня не может быть представлена без посуды, так и во дворце Меншикова на полках и на плите находятся разнообразные кухонные принадлежности из олова и меди.

Подводя итоги, отметим, что кухонные помещения в стиле голландских богатых домов XVII–XVIII вв. чрезвычайно распространены во дворцах петровской эпохи. Их моделирование позволяет ближе познакомиться как с культурой и обычаями Голландии, так и проследить культурные связи между странами, узнать об устройстве быта того времени. В эмоциональном плане это дает возможность посетителю ощутить себя внутри определенной исторической эпохи. С научной точки зрения восстановление данных помещений вписывается в задачи как можно более полного представления изначальных функций здания и отдельных его частей.

### Примечания

<sup>1</sup> Зюмтор П. Повседневная жизнь Голландии во времена Рембрандта. М.: Молодая гвардия, Палимпсест, 2001. С. 70.

<sup>2</sup> Павлова Ю. Б. Мир в миниатюре: голландские кукольные домики XVII в. // Вестник КГУ. 2008. Т. 14. № 2. С. 228.

<sup>3</sup> Там же, с. 227–228.

<sup>4</sup> Рейксмузеум. Кукольный домик Петронеллы Оортман. URL: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/VK-NM-1010> (дата обращения 24.10.2021).

<sup>5</sup> Рейксмузеум. Кукольный домик Петронеллы Дунойс. URL: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/VK-14656> (дата обращения 24.10.2021).

<sup>6</sup> Горбатенко С. Б. Архитектурные маршруты Петра Великого. СПб.: Историческая иллюстрация, 2015. С. 76.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Голдовский Г. Н., Знаменов В. В. Дворец Монплеизр в Нижнем парке Петродворца: Л.: Лениздат, 1981. С. 44.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же, с. 45.

<sup>11</sup> Там же, с. 47–48.

<sup>12</sup> Саверкина И. В. Тайные комнаты Меншиковского дворца. Фонтанка.ру. URL: <https://www.fontanka.ru/longreads/menshikovpalace/> (дата обращения 24.10.2021).

<sup>13</sup> Зюмтор П. Повседневная жизнь Голландии во времена Рембрандта. М.: Молодая гвардия: Палимпсест, 2001. С. 71.

<sup>14</sup> Леонтьев А. Г. Архитектор А. Э. Гессен и послевоенные работы по консервации, реставрации и восстановлению объектов дворцово-паркового ансамбля в Петергофе // От «царского огорода» к музею-заповеднику: сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф». СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2018. С. 19.

<sup>15</sup> Там же, с. 20–21.

<sup>16</sup> Измайлов М. М. Монплеизр, Марли, Эрмитаж. Л.: Ленизогиз, 1933. С. 35.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же, с. 40.

<sup>19</sup> Леонтьев А. Г. Дворец Марли в Нижнем парке Петергофа – от Малых палат Петра I к музею культуры петровского времени (к истории строительства и воссозданий) // Памятник архитектуры – от дворца к музею: сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф». СПб.: Европейский Дом, 2013. С. 133.

<sup>20</sup> Там же, с. 134.

<sup>21</sup> Кареева Н. Д. Летний дворец Петра I: вкусы царя и западноевропейские образцы // Памятник архитектуры – от дворца к музею: сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф». СПб.: Европейский Дом, 2013. С. 167.

<sup>22</sup> Кедринский А. А. Восстановление памятников архитектуры Ленинграда. Л.: Стройиздат. 1983. С. 89.



<sup>23</sup> Кузнецова О.Н. Летний сад и Летний дворец Петра I. Л.: Лениздат. 1973. С. 40.

<sup>24</sup> Там же, с. 42.

<sup>25</sup> Кедринский А. А. Восстановление памятников архитектуры Ленинграда. Л.: Стройиздат. 1983. С. 100–101.

<sup>26</sup> Ухналев А. Е. Летний дворец и Летний сад в царствование Петра I. СПб.: Коло. 2015. С. 163.

<sup>27</sup> Кедринский А. А. Восстановление памятников архитектуры Ленинграда. Л.: Стройиздат. 1983. С. 92.

<sup>28</sup> Там же, с. 101.

<sup>29</sup> Саверкина И. В. Тайные комнаты Меншиковского дворца. Фонтанка.ру. URL: <https://www.fontanka.ru/longreads/menshikovpalace/> (дата обращения 24.10.2021).

<sup>30</sup> Мещеряков В. В., Саверкина И. В., Андреева Е. А., Игнатъева Е. И. Дворец Меншикова: путеводитель. СПб.: Историческая иллюстрация. 2005. С. 33.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Саверкина И. В. История создания экспозиции «Дворец Меншикова. Культура России первой трети XVIII века» // Каталог выставки «Здесь память прошлого еще жива вокруг». Дворец Меншикова 1711–2011: к 300-летию Дворца А. Д. Меншикова и к 30-летию экспозиции «Культура России первой трети XVIII века во Дворце А. Д. Меншикова». СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа. 2011. С. 187.

<sup>33</sup> Там же.

П. В. Грошева

## Танец и формы его сохранения в музейном пространстве

В статье анализируются формы сохранения танца в музейном пространстве. Особое внимание уделяется анализу музейной и исторической реконструкции балетного спектакля и возможности ее применения в музейном пространстве. На примере реконструкций, созданных к столетнему юбилею премьеры балета «Весна священная», анализируется эффективность и коммуникационный потенциал данных форм.

Ключевые слова: танец, нематериальное наследие, реконструкция, музейное пространство, балетный спектакль

Polina V. Grosheva

## Dance and the forms of its preservation in the museum space

The article analyses the forms of preservation of arts and dance in the museum space. Special attention is focused on the analysis of museum and historical reconstruction of ballets and the possibility of its usage in the museum space. The effectiveness and communication potential are analyzed by researching the reconstructions created for 100-years anniversary of «Vesna svyashchennaya» ballet.

Keywords: dance, intangible heritage, reconstruction, museum space, ballet performance

В 2003 г. ЮНЕСКО приняло Конвенцию по защите нематериального культурного наследия. В Конвенции указаны конкретные проявления нематериального культурного наследия в нескольких областях (устные традиции и формы выражения, в том числе язык как носитель нематериального культурного наследия; исполнительские искусства, в том числе актёрская игра, музицирование, пение, танцы и прочее; обычаи, обряды, праздники; знания и обычаи, относящиеся к природе и вселенной, связанные с традиционными ремеслами). В России данная конвенция до сих пор не ратифицирована.

Однако, фокус внимания общественности смещен преимущественно на сохранение нематериального культурного наследия малых (малочисленных) народов. Об этом свидетельствует целевая программа «Сохранение нематериального культурного наследия народов Российской Федерации 2019–2020 года», которая была создана Российским комитетом по сохранению нематериального культурного наследия. Но все чаще к теме сохранения нематериального балетного наследия специалисты обращаются во время международного культурного форума, что отмечено в программах уже состоявшихся круглых столов и обсуждений.

Танец, по мнению Л. П. Мориной, является «активной и органичной формой функционирования телесности»<sup>1</sup>. А. А. Соколов-Каминский рассматривает танец с точки зрения художественного творчества, как «вид искусства, материалом которого являются движения и позы человеческого тела, ценностно-осмысленные, организованные во времени и пространстве, составляющие единую художественную систему»<sup>2</sup>. Исходя из этих определений, можно сделать вывод о том, что одним из главных составляющих танца является понимание телесности как инструмента для трансляции информации, смыслов и идей.

Проблема сохранения танца как нематериального наследия обусловлена его «единомоментностью»<sup>3</sup>. В силу того, что танец непосредственно связан с телом исполнителя, он существует только в процессе воспроизведения и не обладает статичной формой, но его можно запечатлеть на видео или записать на бумаге. В силу этого, можно сказать, что мы никогда не увидим один и тот же танец дважды. Д. Зиле утверждал, что «существование танца его непрерывное исчезновение»<sup>4</sup>, это как нельзя лучше транслирует сущность затруднительности процесса его сохранения.

В то же время показывать предметно-материальный мир хореографической культуры можно как в классической статичной форме, так и в форме перформанса или театра-

лизованного представления (используя методы театрализации). Статичная форма является более распространенной, а перформативная – более интересной и аттрактивной, но менее изученной. На данный момент нам известны несколько способов сохранения танца в музейном пространстве: экспозиция как форма музейной реконструкции и моделирования и сценическая реконструкция с последующим возможным переносом на материальный носитель. Реконструкцию спектакля осуществить в музейном пространстве достаточно затруднительно, за исключением музеев, имеющих собственные небольшие сценические площадки для театра. На данный момент внедрение сценической реконструкции в экспозицию заканчивается на том, что ее записывают на материальный носитель и «подкрепляют» музейными экспонатами.

Ярким примером применения этой формы является реконструкция балетного спектакля «Весна священная», созданная Сашей Вальц в 2013 г. для труппы Мариинского театра к столетнему юбилею премьеры балета. С премьеры и в настоящее время балет пережил более двухсот интерпретаций, но самой близкой к исторической подлинности принято считать именно реконструкцию Саши Вальц, хотя этот вопрос до сих пор остается достаточно спорным<sup>5</sup>. Этому есть соответствующее объяснение: долгое время первоначальный хореографический текст и оригинальная версия балета были неизвестны.

Во время постановки спектакля для достижения исторической подлинности С. Вальц обращалась к существующим и поныне обрядам, делала упор на стиль и пластику их исполнения. Можно предположить, что в своих устремлениях Саша Вальц была близка к версии В. Нижинского. И все же эта реконструкция не кажется самым удачным и достоверным вариантом. В первую очередь это связано с лексикой танца, выбранной Вальц. Она дает ощущение смещения и невнятности языка танца.

С одной стороны, лексика ассоциативно отсылает нас к хореографии созданной Нижинским: набор позировок и переходов между ними, скованные, конвульсивные движения – а с другой стороны возникает диссонанс между классическим исполнением этих движений танцовщиками и внедрение в хореографию элементов, похожих на академический балетный стиль. Этот прием приводит к потере динамического нарастания, которое было очень ярко выделено в постановке В. Нижинского<sup>6</sup>. Также очень ярко видны нарушения в композиционном строе, заложенном постановщиком в оригинальном варианте. Также значимо несоответствие костюмов и декораций, то стоит также отметить несоответствие оригинальному варианту постановки. Для постановки 1913 г. декорации и костюмы создавал Н. Рерих, в его творчестве прослеживается умелая работа с локальными пятнами, которая служила показателем общего колорита, «свежести» постановки. Постановка Саши Вальц получилась «грязноватой»<sup>7</sup> и «блеклой»<sup>8</sup> по сравнению с оригиналом.

Реконструкция предполагает обновление или восполнение некоторых частей декораций и костюмов и т. д., а не полное их изменение. Костюмы и декорации являются продолжением человеческого тела, его видимой поверхностью, что делает невозможным такое их изменение в ходе постановки. Главное в реконструкции – передать то время, когда выходил спектакль, т. е. сохранить приметы того времени, не времени действия в спектакле, а времени постановки.

В целом, Саше Вальц частично удалось передать настроение эпохи, авангардные веяния начала XX в., но вместе с этим она внесла в постановку веяния современности: стремление к полистилистке, размыванию жанровых границ. В связи с чем возникает вопрос об этичности..., о недопустимости полистилизма в такой исторической реконструкции. И. А. Герасимова утверждает, что стиль – это «соотношение телесной динамики с мышлением и сознанием»<sup>9</sup>. Поэтому размывание жанровых границ в данном случае приведет к изменению и преобразованию подлинного пластического мышления первого постановщика В. Ф. Нижинского.

Музейная реконструкция – это прием концептуального оформления ансамблевой экспозиции из взаимосвязанных музейных предметов различного вида, при котором, на основе тщательного изучения иконографического и другого архивного материала, создается визуально единый историко-бытовой комплекс<sup>10</sup>.

Для сравнения рассмотрим выставку «Весна священная: Зарождение легенды», посвященную этому же великому произведению. В данном случае выставка может быть

рассмотрена как музейная реконструкция. Выставка проходила в Государственном музее-институте семьи Рерихов в 2013 г. Экспонаты для выставки были предоставлены Государственным музеем изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Международным центром – Музеем имени Н. К. Рериха, Государственным центральным театральным музеем имени А. С. Бахрушина, Всероссийским музейным объединением музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Выставка была размещена в небольшом зале отдела личных коллекций. В экспозиции были представлены четыре оригинальные работы Николая Рериха – картина 1945 г. «Весна священная», а также три эскиза декораций к балету. Еще одни подлинники – фотографии начала XX в.: портреты Николая Рериха и Вацлава Нижинского. На одном из снимков запечатлен горделивый фронт Стравинский, стоящий рядом с загримированным Нижинским после премьеры балета «Петрушка» в Париже. Также в экспозиции был размещен экран, на котором транслировалась реконструкция спектакля. Это добавило выставке аттрактивности и иммерсивности, так как давало зрителю ощущение присутствия при премьере спектакля, как бы переносило в прошлое. В данном случае выставка имела большую информативность и обладала исторической достоверностью по сравнению со спектаклем-реконструкцией.

Центральное место в структуре экспозиции было отдано музейным предметам. В контексте музейного пространства музейный предмет становится источником накопления и сохранения информации. Сложность построения данной выставки состояла в том, что танец – прежде всего движение, т. е. перед экспозиционером стояла задача придать статичным предметам подвижность, чтобы полностью раскрыть суть предмета, не теряя его коммуникативных и информационных свойств.

Подводя итог вышесказанного, можно отметить, что экспозиция как форма музейной реконструкции может служить одним из видов успешной музейной коммуникации только при условии, что коммуникационный потенциал предметов увеличивается при их объединении в единое визуально-пространственное сообщение и зритель имеет возможность воспринять это сообщение, как в данном случае. Это позволяет сделать вывод о явном преимуществе статичной экспозиции над спектаклем-реконструкцией. Экспозиция не искажает и не видоизменяет информацию, транслируемую предметами, она может раскрывать многогранный коммуникативный и информационный потенциал предметов при помощи различных вариантов их компоновки, также стоит отметить, что реконструкция может стать частью экспозиции, если же она будет записана на видео или в других форматах, но экспозиция никогда не сможет стать частью реконструкции.

Реконструкция, как форма музейной интерпретации нематериального наследия, до настоящего времени находится в достаточно неопределенном и неустойчивом состоянии, до сих пор обретая свои границы и возможные вариации, находится в процессе становления. Распространение подобной практики в экспозиционно-выставочной деятельности театральных музеев позволяет данному виду репрезентации развиваться и обретать новые формы.

## Примечания

<sup>1</sup> Морина Л. П. Мифологическое пространство танцевальной образности. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2004. С. 78.

<sup>2</sup> Соколов-Каминский А. А. Танец // Восточнославянский фольклорный словарь научной и народной мифологии. Минск, 1993. С. 344.

<sup>3</sup> Акидинова Т. А., Амашукели А. В. Танец в традиции христианской культуры. Санкт-Петербург: Изд-во РХГА, 2015. С. 21.

<sup>4</sup> Jady van Zile What is danse? Implication for dance notation. Dance research journal. 1985/86. P. 42.

<sup>5</sup> Чумина Н. Ю. Интерпретации балета «Весна священная» в искусстве XXI века // Вестник СПбГИК. 2014. № 4 (21). С. 106.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же. С 108–109.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Герасимова И. А. Философское понимание танца // Вопросы философии. 1998. № 4. С. 50–63.

<sup>10</sup> Онегин Н. С. «Музейная реконструкция» в музеологии // Вестник СПбГИК. 2018. № 2 (35). С. 130.

И. А. Бочков

## **Концепция деятельности Детского центра Выборгского объединенного музея-заповедника**

Современная работа музеев связана с различными возрастными категориями посетителей. Одной из них является детская аудитория, требующая конкретных педагогических методов. В связи с этим, на базе многих музеев открываются детские центры. В 2016 г. в число таких музеев вошел ГБУК ЛО «Выборгский объединенный музей-заповедник». В статье раскрывается концепция, реализуемая сотрудниками музея, и сравнивается опыт других музеев в области музейной педагогики.

Ключевые слова: музей, музейная педагогика, детский музейный центр, музейная интерпретация, экспозиция, концепция

Ilya A. Bochkov

## **Concept of operation of the Children's Centre of the Vyborg Joint Museum-Reserve**

Modern museum work is related to different age categories of visitors. One of them is the children's audience, which requires specific pedagogical methods. As a result, many museums are opening children's centers. In 2016, among such museums included GBUK LO «Vyborg United Museum-Reserve». The report describes the concept implemented by the museum staff and compares the experience of other museums in the field of museum education.

Keywords: museum, museum education, children's museum center, museum interpretation, exhibition, concept

Работа многих музеев России сегодня сопряжена с музейной педагогикой. Современная образовательная система страны активно использует возможности трансформированного социального института музея в рамках образовательного процесса. Педагоги в рамках системно-деятельностного подхода в обучении прибегают к внешкольным или внеурочным занятиям, проведение которых как раз возможно на базе музеев. В связи с этим, многие музеи, независимо от их типа и тематики экспозиций, открывают детские музейные центры. Зачастую, такие центры разрабатывают собственную концепцию работы, которая вписана в общую концепцию развития музея. В данной статье будет рассмотрена концепция деятельности детского центра ГБУК ЛО «Выборгский объединенный музей-заповедник».

Перед тем, как непосредственно переходить к описанию самой концепции, необходимо понять, что представляет из себя «Детский музейный центр». Одно из наиболее полных определений дано Л. М. Шляхиной. В ее учебно-методическом пособии «Музейная педагогика» дано следующее определение: «Детский Музейный Центр, – часть музея, где сконцентрирована работа с детской и семейной аудиторией; включает кружки, студии, клубы, творческие мастерские, лектории. Детский музейный центр использует для своей работы экспозицию музея, частью которого он является, реже создает собственные экспозиции и выставки<sup>1</sup>».

Однако, изучая историю музея в Выборгском замке, можно узнать, что подобный детский центр открылся совсем недавно, как и сам ГБУК ЛО «Выборгский объединенный музей-заповедник».

Данный музей был открыт на базе государственного музея «Выборгский замок» в 2015 г. От предшественника новому учреждению в ходе реорганизации досталась вся методическая база по работе с детской аудиторией, а также ряд ключевых и значимых для региона мероприятий. Однако пока новый музей работает без конкретной концепции развития и ориентируется на старую, составленную в 2005 г. В тексте документа указывается не миссия, а главная цель, сформулированная как «преобразование Государственного музея «Выборгский замок» в современный XXI в. музей, использующий

новые музейные технологии, глубоко и объективно отражающий основные этапы и закономерности исторического развития Выборга и региона»<sup>2</sup>.

В рамках существующей концепции детский музейный центр не упоминается. Основное внимание уделяется научно-фондовой работе музея. Но современные реалии, преобразование музея в музей-заповедник и значимость образовательно-воспитательной функции музея, подтолкнули сотрудников музея не только к открытию детского центра, но и созданию его концепции.

Спустя год такой центр был создан, а его концепция подчинена общей миссии музея, сформулированной пока только устно. Она стала заключаться в сохранении историко-культурного наследия г. Выборга, адаптации и интерпретации западноевропейской культуры для жителей Российской Федерации. В связи с этим администрацией и сотрудниками культурно-просветительского отдела, на базе которого и был создан детский центр, были сформулированы миссия центра, цель, задачи и основные методы работы, а также определены ведущие сегменты аудитории. В ходе работы над концепцией был проанализирован опыт ведущих музеев России, не только схожих по тематике, но и являющихся передовыми в области музейной педагогики.

Одним из таких музеев был ФГБУК «Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Межмузейное сотрудничество началось с взаимного посещения музеев, знакомства с направлениями и методами работы с детской аудиторией разных возрастов. Отличительной чертой работы детского центра московского музея было большое количество занятий с применением театрализации, нацеленных на творческую и художественную деятельность. За счет большого количества сотрудников, коллективу также удавалось разрабатывать и научно-просветительские занятия, организовывать фестивали и мастер-классы.

Помимо работы над музейными программами, коллектив музея занимается проведением фестивалей детских музейных программ. Один из таких фестивалей – «Кремль – детям». Данная площадка в преддверии работы над детским центром и его концепцией позволяла познакомиться с опытом работы других музеев-заповедников в области музейной педагогики, с конкретными занятиями, программами, экскурсиями.

В качестве еще одного примера активной работы с детской аудиторией рассматривалась деятельность Отдела образовательных программ и научно-методической работы (ранее – Отдел образовательных программ и музейной педагогики) ФГБУК «Музей истории религии» в Санкт-Петербурге. Внимание сотрудников выборгского музея привлек объем работы с детьми, а также разнообразие направлений деятельности, создание Центра музейной инклюзии. Это участие в общегородской программе «Детские дни в Петербурге» и других межмузейных проектах, наличие на базе музея интерактивных, образовательных программ. Также рассматривался опыт организации образовательной программы «Урок в музее», интеграция со школой в рамках преподавания предмета «Основы религиозных культур и светской этики». В контексте музея в Выборгском замке, тематическое наполнение экспозиций которого позволяло создать собственные музейные уроки для программ 6–9-х классов, данная программа представляла большой интерес.

Таким образом, на основе изученных материалов Выборгского краеведческого музея, Государственного музея «Выборгский замок» и опыта других музеев была сформирована миссия детского центра. Она была сформулирована как: «Адаптация, интерпретация и подача историко-культурного материала для всех категорий детского сегмента аудитории». Исходя из сформулированной миссии, были определены цель, задачи и методы, а также проведен анализ посетителей музея, для выделения целевой аудитории.

Таким образом, сотрудникам детского центра была поставлена цель: сформировать учебно-методическую базу для работы музея с детской и семейной аудиторией. Постановка этой цели предполагала решение следующих задач: разработку методических рекомендаций по работе с детьми; создание проектов, программ, экскурсий для детской и семейной аудитории; составление плана по временным детским выставкам; разработку стратегии по увеличению детской аудитории, увеличение ее сегментов.

В ходе дальнейшей работы были определены сегменты аудитории. Подавляющее большинство составляли школьники среднего звена (5–9-е классы). Это было связано с видом предшествующего музея (Выборгский краеведческий музей) и с тематикой экс-



позиций, представленных в нем. Основная их часть рассказывает об истории города в различные его периоды, начиная с эпохи Средних веков, заканчивая Второй Мировой войной. Комплексный подход к изучению истории родного края позволил создать устойчивую взаимосвязь между музеем и школами, разработать музейные программы и занятия для каждого из классов средней школы.

Тем не менее, перед сотрудниками стоял вопрос привлечения новой детской аудитории: дошкольников, школьников старшего звена, студентов, а также семейных групп не из г. Выборга и Выборгского района. Таким образом, были выбраны ключевые для нового детского музейного центра категории детской аудитории: дошкольники, учащиеся 1–4-х классов, 5–9-х классов, 10–11-х классов, студенты вузов и профильных училищ, семейные группы с детьми разного возраста

Каждый из вышеупомянутых сегментов аудитории обладает своими характерными чертами и особенностями. В рамках работы над определением ключевых направлений взаимодействия с детьми, были изучены труды специалистов по музейной педагогике. В частности, Л. М. Шляхтиной и Е. Н. Мастеницы. Однако не все направления возможно было реализовать. Некоторые объективно не отвечали тематике музея-заповедника, некоторые были использованы ранее, а поэтому уже не могли рассматриваться как новые, на реализацию некоторых не хватало людских и материальных ресурсов. Тем не менее, перечень из восьми направлений был сформирован и утвержден администрацией музея. В числе наиболее приоритетных были: лекция, экскурсия, обучение, мастер класс.

Несмотря на различные подходы к подаче материала, работниками детского музейного центра была определена методологическая база детского центра. Его создание также проходило с изучением профильной литературы и опыта других музеев. Бралась во внимание и методическая база ранее существовавшего краеведческого музея.

Таким образом, в перечень методов работы были включены следующие: повествовательный метод, метод сравнения, вопросно-ответный метод, игровой метод, метод театрализации.

Вся вышеперечисленная работа: определение миссии, цели, задач, сегментов аудитории и методов велась в рамках создания концепции детского музейного центра. В ее основу легла теория управления, которая в рамках системы музея была наиболее продуктивна и логична. Несмотря на, казалось бы, далекую от гуманитарной сферы природу самой теории, на этапе административного распределения задач по разработке программы, занятия, экскурсии или любого другого музейного продукта, а также в ходе самой работы над содержанием и методикой, данная теория позволяет достичь наилучшего результата.

В конечном итоге, для детского музейного центра ГБУК ЛО «Выборгский объединенный музей-заповедник» была разработана своя концепция, при этом подчиненная общей миссии музея. Ее создание стало поворотным моментом в истории учреждения, поскольку позволило полноценно работать не только со взрослым контингентом, но и с детской аудиторией.

Еще одна из задач, которую косвенно выполняла созданная концепция – это налаживание связей между отделами музея. Работа над рядом программ и занятий требовала единовременного включения в рабочий процесс научного, фондового и культурно-просветительского отдела. В определенной степени, упрощение этого взаимодействия произошло из-за выбранного теоретического базиса концепции, а именно теории управления.

За последующие шесть лет ГБУК ЛО «Выборгский объединенный музей-заповедник» смог создать собственную методическую базу для работы с детской аудиторией. В указанный промежуток времени были организованы временные детские выставки, созданы несколько детских занятий, ориентированные на возрастные группы от 6 до 15 лет, проведены мероприятия для детской аудитории.

Однако музей, будучи живым организмом, претерпевает изменения. Будь то изменение его социальной роли или внедрение инновационных технологий. Поводом к такому изменению в последние годы стала работа с инклюзией. Создание общедоступного музея в России стало одной из ключевых задач. Поскольку изменения касаются организации в целом, конечно, происходят изменения и в концепции (при наличии

таковой) у структурных подразделений. Преобразования коснулись и концепции детского музейного центра Выборгского замка.

В нее были внесены задачи по разработке методической базы для работы с детьми с ОВЗ, прохождение сотрудниками курсов повышения квалификации, для возможности работать с инклюзией, а также адаптация уже существующих продуктов. Однако данная концепция, в сравнении с другими музеями имеет ряд слабостей. В качестве примера, рассмотрим вышеупомянутые музеи: Музей-заповедник «Московский кремль» и Музей истории религии.

Главное отличие детских центров - это работа не только в практической сфере, но и теоретическое осмысление тенденций развития музейной педагогики, выделении новых методик и форм работы. Концепция детского музейного центра в Выборгском замке не предполагает работу в этом направлении, а останавливается только на практической части: разработке занятий, программ и написание к ним методичек. Безусловно, теоретический базис в основе разработанных методичек есть. Без него реализация и даже создание документации детских занятий было бы невозможным. Однако вовлечение музея в научный дискурс является важной составляющей для дальнейшего качественного развития. Опыт других музеев показывает, что наличие на базе музея площадки для научного взаимодействия в любом из направлений деятельности музея позволяет ему оставаться в числе передовых, использовать и реализовать инновационные технологии в рамках своей работы. Тем не менее, начиная с 2017-го, сотрудники детского центра в разные годы принимали участие в таких фестивалях как «Интермузей», «Онфим собирает друзей», Международном культурном форуме в Санкт-Петербурге, а также ряде профильных конференций. Это позволяло следить за актуальными тенденциями музейного дела в целом и музейной педагогики в частности.

Еще одной слабостью и серьезным отличием являются должностные обязанности сотрудников детского центра. Если ведущие музеи в рамках своей внутренней системы выделяют детский центр как отдельное структурное подразделение со штатом сотрудников, то в Выборгском замке детский центр существует в рамках культурно-просветительского отдела. Поэтому работа над детскими музейными программами и занятиями проводятся сотрудниками, в обязанности которых входит и выставочная деятельность. Отсюда большой уклон именно на временные детские выставки, а не на образовательные программы. И хотя из определения детского музейного центра Л. М. Шляхтиной следует, что в его работу входит открытие выставок и экспозиций, их процент по отношению ко всей деятельности, очевидно, должен быть меньшим, чем разработка и проведение разнообразных образовательных программ.

Так же сравнению могут подлежать и конкретные программы данных музеев. Однако, как указывалось ранее, методическая база присутствует в каждом из музеев и отличается только тематикой и спецификой самого учреждения. Если Выборгский замок нацелен преимущественно на разработку краеведческих занятий и программ, знакомящих детей с особенностями западноевропейской культуры, то музей истории религии преследует иные культурологические цели.

Несмотря на это, некоторые из занятий реализованы с помощью одинаковых форм и методов. Поэтому логичнее провести сравнение на примере другого направления деятельности – массовых мероприятий.

Сегодня объем работы, который связан с масштабными детскими мероприятиями, очень значителен. В календарном плане музеев можно увидеть программы ко Дню знаний, Дню защиты детей, новогодним праздникам и многим другим. Некоторые музеи, как, например, Новгородский музей-заповедник, организуют фестиваль детских музейных программ «Онфим собирает друзей», который одновременно является и детским массовым мероприятием, и научной конференцией.

Детские массовые мероприятия в Выборгском замке также проводятся в дни знаковых дат. Есть программы ко 1 июня, 1 сентября, массовые мероприятия, ориентированные на социально незащищенные группы населения. Однако собственного брендového детского фестиваля в Выборгском замке нет. Ежегодные мероприятия проводятся по разным сценариям и зачастую представляют собой комплекс существующих экскурсий и занятий. Наличие таковых мероприятий, а также включение организации подобных в список задач самой концепции позволит музею не только совершенствоваться в практи-

ке музейно-педагогической деятельности, но и продвигать музей к созданию площадки для теоретического осмысления этого направления работы.

Таким образом, можно сделать вывод, что концепция деятельности детского музейного центра Выборгского объединенного музея-заповедника, является важным и значимым документом для музея. Она определяет вектор развития детского центра и позволяет решать конкретные задачи, поставленные руководством. Также, само наличие концепции решает проблему с возможностью ее актуализации, дополнения или внесения корректировок. Особенностью концепции является теоретическая база, позволяющая сформулированным тезисам, миссии, цели и задачам, методам оформиться в единый документ. Тем самым возможно проводить сравнение с другими музеями, что положительно сказывается на дальнейшем развитии и детского музейного центра, и учреждения в целом.

### Примечания

<sup>1</sup> Шляхтина Л. М. Музейная педагогика: учебно-методическое пособие. Санкт-Петербург: СПбГИК, 2021. 60 с.

<sup>2</sup> Абдулина С. А. Научная концепция развития Государственного музея «Выборгский замок». Рукопись. Выборг, 2005.

С. Н. Гырдымова

## Проблематика экспонирования стрит-арта

Экспонирование стрит-арта как одного из видов художественных практик, выступает на сегодняшний день актуальным предметом для размышления, начиная от идейного соответствия процесса музеефикации и философии уличного искусства, заканчивая вопросами авторского права и физической сохранности произведений. Анализ проблемных аспектов, касающихся экспонирования стрит-арта в музее, направлен на выявление возможных путей их решения и является ответом на вопрос: нужна ли музеефикация стрит-арту и при каких условиях она не противоречит самому феномену уличного искусства.

Ключевые слова: музеология, музеефикация, экспонирование, стрит-арт, уличное искусство

Sofya N. Gyrdyмова

## The problems of street art exposure

The exposure of street art as one of the types of artistic practices is currently an urgent subject for reflection, starting from the ideological correspondence of the process of museification and the philosophy of street art, ending with issues of copyright and the physical preservation of works. The analysis of problematic aspects related to the exhibition of street art in the museum is aimed at identifying possible ways to solve them and is the answer to the question: is the museification of street art necessary and under what conditions it does not contradict the phenomenon of street art itself.

Keywords: Museology, museification, exhibiting, street art, urban art

Являясь частью «протестной культуры», уличное искусство исторически отделяло себя от господствующих в обществе порядков и идей, бросая вызов устоявшимся в нем нормам и правилам. В попытке совершить «запретное» художники устремились вывести искусство из рамок институций в городскую инфраструктуру, рассчитывая тем самым на прямую коммуникацию со зрителем. Но, в отличие от паблик-арта, который создается на заказ, стрит-арт несогласованно «вторгается» в городскую среду. В связи с этим возникает вопрос, будет ли помещение уличного искусства в стены музея противоречить той самой «протестной» идеологии, и сохранит ли оно свою специфику, находясь под контролем институции.

Среди самих художников мнения, касательные данного вопроса, полярно разделились. Одни активно сотрудничают с музеями и галереями, участвуют в различных фестивалях, работают над коммерческими проектами. Другие же считают, что стрит-арт ни в коем случае не должен выходить за рамки улицы и помещаться в каких-либо арт-институциях. По их мнению, коммерциализация уличного искусства «убивает» его первоначальную идею.

Отдельно можно выделить художников «уличной волны», которые в своей художественной практике совмещают работы в пространстве города и произведения, созданные для музейной среды. Помимо этого, они могут полноценно экспонироваться в художественных институциях, при этом используя для создания своих работ техники и приемы уличного искусства.

Для создания условий, при которых произведения уличного искусства могут существовать в статусе музейного объекта без потери своей специфики, следует рассмотреть проблемы, присущие экспонированию стрит-арта. Одной из них является вопрос об атрибуции работ уличного искусства, а именно анонимность авторства. Если раньше неизвестность автора была детерминирована неполноценностью полученной информации о конкретном произведении, то в настоящее время такой статус продиктован самим художником и его желанием намеренно скрыть свое авторство, создать иллюзию собственного отсутствия. Это явление напрямую связано с идеей выражения свободы и свободного высказывания. Анонимность дает художнику возможность выражать свою позицию, избегая страха быть наказанным за это.

В среде стрит-райтеров использование псевдонима вместо настоящего имени особенно популярно и уже вошло в привычную практику. Псевдоним уличного художника может заменить слишком длинное имя на более короткое, которое будет привлекать к себе внимание публики и запоминаться (например, Вор – псевдоним радикального акциониста Олега Воротникова, получившийся путем сокращения фамилии, которое стало носить отрицательную эмоционально-экспрессивную окраску). Иногда псевдоним может отражать активную позицию своего носителя (например, деятельность арт-группы «Война» направлена против власти и правоохранительных органов). Художественные объединения, которыми выражается мнение группы людей, тоже могут считаться проявлением анонимности. Но, как правило, стрит-райтеры подписывают свои работы криптонимом, цель которого заключается в исключении отождествления произведений с подлинным автором. В сообществе граффити-райтеров криптоним может выступать как самостоятельное произведение.

М.Э. Вильчинская-Бутенко выделяет три вида анонимности уличного искусства, отталкиваясь от внутренней мотивации художника<sup>1</sup>. Первый вид – зашифрованная анонимность. Зачастую начиная с теггинга, стрит-райтеры таким образом фиксировали свой захват уличного пространства, помечая «охваченную» территорию символами, которые отождествились с конкретным художником. Именно поэтому первые граффити вкачали в себя надпись: «... был здесь». Второй вид, который называет исследователь – это невольная анонимность. В данном случае художник оставляет изображение без авторства в случае, если не причисляет свою работу к произведению искусства (например, *utility-art*), или когда объект был произведен по коммерческому заказу в качестве визуальной рекламы или как элемент дизайна сооружения. Последний вид – условная анонимность, когда художник намеренно создает дистанцию между собой и зрителями. Это можно объяснить выдержкой из манифеста Бэнкси, которая гласит, что автор желает привлечь внимание публики исключительно к произведению, а не к собственной личности<sup>2</sup>. Такое отношение обусловлено также еще и тем, что, как говорилось ранее, многие стрит-райтеры рассматривают медийность как отклонение от идеи уличного искусства и нарушение концепции протеста. Например, стрит-арт художник из Петербурга, подписывающий свои произведения фразой «he or she» (в переводе с англ. «он или она»), работает под созвучным псевдонимом Hioshi. Такой криптоним не позволяет зрителю идентифицировать гендер художника и отождествлять личность с работами, возможно, относясь предвзято.

Отличительной чертой стрит-арта является то, что имя художника уходит на второй план, и гораздо значимыми выступают такие вещи, как стиль, техника и область проблем, к которым обращается автор. Наиболее ярко это выражается в хобо-арте (от англ. *hobo* – бродяга). Например, хобо-артист Спрут оставляет на товарных вагонах моникерки (простые рисунки, эксплуатирующие единый мотив) в виде ракушек и осьминогов, а работы граффитиста Кирилла Кто можно узнать по разноцветным буквам в тексте.

Стрит-арт, как искусство, возникшее на улице, обладает значительной особенностью, которая может стать краеугольным камнем в вопросе экспонирования произведений такого рода – сайт-специфичность. Продолжит ли уличное искусство оставаться таковым, если его переместить в художественную институцию? Американский историк архитектуры Льюис Мамфорд отмечает, что городское пространство не сводится только к материальной составляющей, более значительным является его социокультурный аспект. По его мнению, город в максимальной степени концентрирует в себе культуру, которая формирует связи между людьми и поколениями<sup>3</sup>.

Уличная среда, находясь в свободном доступе для всех людей, независимо от их происхождения, образования, уровня дохода, социального статуса, дает возможность каждому выразить свое мнение, публично заявить о себе. Представление своих работ на базе музея предполагает определенный «порог вхождения», то есть условия, при которых автор может представить свои произведения посетителям той или иной институции. В экспонировании объектов должен быть заинтересован музей и сам автор. Здесь вновь встает вопрос о желании публичного представления художника. Работы, предполагаемые для экспонирования, также подразумевают определенную степень известности, особенно, если предполагается реконструкция объекта или создание автором работы «на месте». Получается, что не каждый уличный художник может представлять

свои произведения в стенах арт-институции, таким образом нарушается принцип свободного самовыражения, являющийся одним из ключевых в уличной культуре.

Решение проблемы предоставления доступа для экспонирования всех желающих реализуется в рамках деятельности фестивалей уличного искусства, например, «АртМосСфера», «STENOGRAFFIA», «ФормART», «Место», «Карт-бланш» и др., которые не только выявляют талантливых молодых художников, привлекают общественное внимание к социально-значимым вопросам, формируют культурное восприятие городской среды, но и создают условия и инструменты для творческого самовыражения, а также ведут активную исследовательскую, просветительскую и издательскую деятельность посредством организации постоянно действующих фондов. Так фонд «STENOGRAFFIA», помимо организации фестивалей, занимается проведением выставок, мастер-классов, концертов, встреч-обсуждений по проблемным вопросам.

В пространстве города зритель, наблюдающий за объектом стрит-арта, может ощущать его принадлежность самому себе, ведь они созданы для всех, а значит, для каждого. В классическом понимании музея посетитель утрачивает такую тесную связь с произведением, он уже не чувствует себя его частью. Получается, что для полноценного функционирования стрит-арта важным условием является взаимодействие со зрителем. Уличные изображения – это всегда игра с публикой, в которой присутствует эффект неожиданности, зритель никогда не может со стопроцентной точностью предугадать, где встретит новую работу.

Еще одним определяющим моментом является разница взгляда зрителя на объекты стрит-арта в зависимости от места их нахождения. Посетитель музея видит в работах уличного искусства в первую очередь эстетическую составляющую. Приходя в музей, он уже знает, что ожидает от экспозиции, таким образом нивелируется то эмоциональное воздействие, которое бы в полной мере было оказано в «естественной» для данного вида искусства среде. Случайный зритель, запечатлев изображение на улице, более остро ощущает тот социальный, политический, пропагандистский или любой другой посыл, который вкладывается в изображение изначально, этот эффект достигается за счет интервенции уличного искусства в привычное устройство города и повседневную жизнь его жителей.

Основополагающим условием существования стрит-арта, как мы выяснили ранее, является обращение к широкой аудитории. Доступ к произведениям уличного искусства бесплатно открыт в любое время и ограничен только рамками существования арт-объекта. Помещение стрит-арта в художественную институцию значительно сужает круг потенциальных зрителей, это может расцениваться субкультурой как покушение на базовую основу уличного искусства. С другой стороны, музеи и галереи дают посетителям возможность познакомиться со стрит-артом в случае, когда те по разным причинам не могут увидеть работы за границей, они позволяют зрителям пообщаться лично с художником, запечатлеть процесс создания работ. Сотрудничество институций со стрит-артистами популяризирует их творчество и уличную культуру в целом. Оно может рассматриваться как еще один способ донести свои идеи до публики.

Проблема сайт-специфичности стрит-арта может выражаться не только в идейном и контекстуальном аспекте, но и в физической невозможности перемещения объекта. Одной из художественных практик «интервенции» уличного искусства в городскую среду Игорь Поносов – теоретик уличного искусства в России, куратор проекта «Стена» на Винзаводе, называет спонтанную скульптуру<sup>4</sup>. Под спонтанной скульптурой понимаются инсталляции, направленные на изменение объектов городского пространства. Чаще всего такими объектами выступают рекламные баннеры, дорожные знаки, скамейки, осветительные сооружения. Американский скульптор Клас Олденбург дает этой форме художественной активности термин «анти-монумент». Данное взаимодействие направлено на реорганизацию благополучной действительности, формирование новых смыслов привычных предметов путем создания неожиданных визуальных эффектов, при этом не нарушая функционирование объектов городской среды. Становится понятным, что изъять действующие объекты уличного пространства не представляется возможным до тех пор, пока они не потеряют свое функциональное назначение. По причине нелегальности создания, чаще всего такие проекты существуют непродолжительный отрезок времени и сохраняются только в формате задокументированных источников.



В вопросах экспонирования стрит-арта остро встают его правовые аспекты. Это связано прежде всего с нелегальным и несанкционированным характером творческой деятельности уличных художников. На данный момент в российском гражданском праве нет четкого определения стрит-арта как объекта правовых отношений. В нормативных правовых актах отсутствует также и классификация видов уличного искусства, что затрудняет отнoсить те или иные изображения к объектам правовой охраны. Все это усложняет правовое регулирование данного вида деятельности. Отсутствие полноценно сформированных правовых основ в сфере уличного искусства препятствует сохранению произведений стрит-арта и рассмотрению их как объектов культурного наследия.

Стрит-арт отвечает признакам произведений изобразительного искусства, которые определяются как уникальность, художественность, изобразительность и материальная форма. Согласно Гражданскому Кодексу Российской Федерации, произведения изобразительного искусства обладают охраноспособностью, при условии творческого характера результата деятельности и объективной формой их выражения. Это приводит к выводу, что работы стрит-арта с правовой точки зрения могут рассматриваться как произведения изобразительного искусства, и, по ст. 1259 ГК РФ могут относиться к объектам авторского права.

Основная проблема заключается в том, что авторское право в данном случае распространяется только на нематериальную часть произведения, а физический аспект относится к правам собственника. Так, получается, что работы уличного искусства, созданные не на заказ, то есть несанкционированные, рассматриваются с позиции поворждения чужого имущества и квалифицируются как административное (ст. 7.17, 20.1 КоАП РФ) или даже уголовное правонарушение (ст. 167, 213, 214 УК РФ). Тем не менее, произведение стрит-арта, являясь объектом авторского права, является неприкосновенным (ст. 1266 ГК РФ), а это значит, что оно обладает правом защиты от искажений. Последнее по своей сути защищает работы от полного уничтожения (в том числе вместе с объектом, на котором нанесено изображение), закрашивания, или частичного уничтожения, в случае нанесения поверх иных изображений, добавления пометок другими художниками без согласия автора.

Но на практике редко наблюдается правоприменение в пользу сохранения стрит-арта. Это объясняется анонимностью авторов и их личным нежеланием переводить свои работы в статус легальных. Согласование работ также требует значительных затрат временного ресурса, поэтому художники отдают предпочтение произведениям, созданным «здесь и сейчас». Интересен пример, когда нелегальная партизанская работа раскрылась благодаря согласованному произведению. В 2018 г. в рамках фестиваля «Карт-бланш» была создана работа, содержащая сообщение: «Эта надпись сделана нелегально...». Спустя год, когда работу закрашили, на этом месте появилось новое изображение: «Эта надпись сделана легально», созданное во время фестиваля «STENOGRAFFIA» и действительно являющееся согласованной работой. Подобная отсылка смогла приобрести ироничную коннотацию только в условиях согласованного режима.

В Санкт-Петербурге на июль 2021 г. специалистами Государственной технической инспекции было обнаружено около 175 нелегальных изображений на фасадах зданий города<sup>5</sup>. Во избежание административной ответственности собственники оперативно развернули деятельность по очистке. Таким образом были уничтожены портреты Игоря Талькова, Юрия Шевчука, Иосифа Бродского, под угрозой встали изображения Даниила Хармса и Сергея Бодрова. Коммунальными службами была закрашена работа «Стресс» арт-группы «Явь», изображающая антистресс радужного цвета, позднее художники обновили изображение и представили черно-белую работу с надписью «Скрепь».

Согласованность с инстанциями не всегда может являться гарантом неприкосновенности стрит-арта. Так в 2019 г. в Челябинске, несмотря на согласование с администрацией города и жильцами дома, неизвестными был закрашен мурал на фасаде жилого здания с изображением девушки, олицетворяющей Южный Урал, встречающей гостей с караваем.

Таким образом, правовое регулирование отношений, касающихся стрит-арта, является актуальной проблемой и напрямую отражается в трудностях его экспонирования. Необходимость формального определения уличного искусства как объекта авторского права остро ощущается при решении вопросов охраны произведений уличных худож-

ников. Необходимость легализации стрит-арта рассматривается художниками неоднозначно. Тем не менее этот процесс представляется возможным при условии, когда стрит-райтеры и представители согласовывающих инстанций пойдут на контакт, а это опирается в девиантный образ уличного искусства, вызванный неопределенностью правовых аспектов.

Намеренное уничтожение несанкционированных произведений стрит-арта зачастую связано с политической цензурой. Многие художники открыто проявляют свою гражданскую позицию через изображения, которые расцениваются представителями государственной власти как призыв к экстремистской деятельности.

Еще в 1918 г. футуристы в своей газете предложили освободить искусство от «гнета одобренной культуры» и вынести его в городскую среду, чтобы прохожие «наслаждались ежеминутно глубиной мысли великих современников...»<sup>6</sup>.

Тимофей Радя, райтер из Екатеринбурга, считает, что «работа, сделанная там, где нельзя обладает особой силой»<sup>7</sup>. В 2016 г. он воспроизвел надпись «Вы распинаете свободу, но душа человека не знает оков», которую в 1976 г. Олег Волков и Юлий Рыбаков нанесли на стену Петропавловской крепости – бывшей тюрьмы. Фразу закрасили в тот же день, а художников приговорили к лишению свободы.

В силу недолговечности произведений уличного искусства, документирование стрит-арта в большинстве случаев является единственным способом сохранить информацию о существовании той или иной работы. Одним из ранних источников, задокументировавших граффити, можно назвать газету The New York Times от 21 июля 1971 г., которая содержала публикацию о художнике Taki183. Молодой человек работал курьером и, часто находясь в метро, оставлял на стенах станций отметки со своим псевдонимом. Большое количество тэгов привлекло внимание журналистов. Так до наших дней сохранилась фотография фрагмента стены нью-йоркского метрополитена с нанесенными на нее граффити.

Значительный вклад в процесс документации стрит-арта внес американский фотограф Генри Чэлфонт, который фиксировал на пленку произведения уличного искусства Нью-Йорка. В 1984 г. им, совместно с фотожурналистом Мартой Купер, была выпущена книга «Subway Art», освещающая нью-йоркскую граффити-сцену 70–80-х гг. XX в. Издание представляет собой коллекцию фотографий граффити в метро, а также нарратив, повествующий о субкультуре граффити, ее истории, терминологии и участниках. Публикация стала не только значимым источником, документирующим произведения уличного искусства, но и средством популяризации стрит-арта в обществе. Помимо печатных изданий, Генри Чэлфонт архивировал работы в формате документальных фильмов «Style Wars» (1983), «All City» (1983–85). Короткометражный фильм «Art Vs. Transit, 1977–1987» был показан на выставке фотографа в Музее искусств в Бронксе в 2019–2020 гг. Чэлфонтом по сей день ведется издательская деятельность, посвященная феномену стрит-арта.

Современными отечественными примерами публикаций, фиксирующих произведения уличного искусства, могут служить исследования Алексея Партола. Издание «Ghost In The Machine» (2012) знакомит читателей с феноменом российского трэйнбомбинга (практикой нанесения изображений на составы вагонов). Серия книг «Wall Elements» (2014, 2018) представляет собой фотоархив, документирующий процесс создания работ стрит-арта по всей России, а также включает в себя творческие манифесты художников.

С широким распространением портативных фотокамер с середины 1980-х гг. в Америке среди молодежи стала активно развиваться практика продажи фотографий работ (flick trading), а через несколько лет приобрели популярность самодельные журналы, в которых размещались эти фотографии. В России известным журналом, популяризовавшим уличную культуру, был «Hip Hop Info». Он выпускался с 1998 по 2001 г. и рассказывал читателям о терминах, стилях, российских и зарубежных граффитистах, в конце выпусков опытные райтеры давали советы для начинающих. С появлением в сети форумов для тематического общения граффити-сообщество не обошло стороной возможность объединения по интересу в пространстве Интернет. Это позволило уличным художникам со всех уголков страны делиться друг с другом опытом, сообщать о новостях субкультуры и демонстрировать свои работы аудитории. В середине 2000 г. появился российский портал Hip-hop.ru. Это событие стало одним из значимых во всей хип-хоп культуре, в том числе и для развития стрит-арта. На этом форуме в разделе «Граффити»

пользователи могли публиковать фотографии со своими работами и получать отзывы от других райтеров. Интерес к «завоеванию» городского пространства повышался, и улица начала изобиловать рисунками, которые, хоть и просуществовали недолго, но до сих пор хранятся в фотоархиве портала.

Еще одним, не очевидным, но значительным источником документирования стрит-арта могут служить музыкальные клипы. Например, на заднем плане видеоряда рэпера Децла (наст. имя Кирилл Толмацкий) часто можно увидеть граффити улиц Москвы начала 2000-х, произведения уличного искусства нередко встречаются в современных видеоработах исполнителя Хаски (наст. имя Дмитрий Кузнецов).

Самыми распространенными акторами документации стрит-арта являются случайные прохожие, решившие сфотографировать произведение на мобильный телефон, средства массовой информации и сами художники, которые активно ведут социальные сети, публикуя собственные работы и процесс их создания в своем профиле. Ярким примером может служить стрит-артист из Екатеринбурга Slava Ptrk, который в 2016 г. опубликовал фотографии с поэтапным нанесением портрета Дэвида Боуи на фасаде трансформаторной будки в течение 11 дней (именно столько прожил рок-певец в 2016 г.). В последний день художник обнародовал gif-анимацию из ранее сделанных фотографий.

Музеефикация стрит-арта не во всех случаях решает вопрос о продолжительном физическом сохранении произведений. Более того, не все институции ставят перед собой эту задачу. Для некоторых первостепенное значение имеет сам факт документации существующего произведения. Такой подход кажется органично сочетающимся с философией уличного искусства. Так по окончании выставок в Музее стрит-арта в Санкт-Петербурге, экспонируемые работы закрашиваются сотрудниками, чтобы освободить место для новых. Помимо выпуска печатных каталогов, музей документирует выставочные работы в виде онлайн-выставок и видеофильмов, запечатляющих весь процесс создания работ.

Значительным событием в направлении документации произведений искусства стало подписание в 2017 г. рядом музеев и ЮНЕСКО Декларации «Воспроизведение искусства и культурного наследия»<sup>8</sup>. Документ предлагает использовать возможности современных технологий в создании цифровых копий произведений при их документировании. Особым образом это касается работ, которые подвержены разрушению или уничтожению. Для решения этой проблемы были выделены такие способы цифрового репродуцирования, как изготовление изображений ультравысокого разрешения, трехмерная печать, создание виртуальной реальности, а также создание платформ с открытым доступом, архивирующих цифровой контент, таких как Google Arts&Culture, Wikimedia и др.

К сожалению, оцифровка – процесс дорогостоящий и требующий использование новейшего оборудования и программ, поэтому рано говорить о повсеместном применении данной практики. Тем не менее использование цифровых технологий активно используется музеями и самими художниками. Например, в 2020 г. арт-группа «Явь» выпустила мобильное приложение AR Hunter, которое с помощью дополненной реальности позволяет увидеть уничтоженный стрит-арт Санкт-Петербурга. Для «восстановления» работы пользователям необходимо выбрать на карте интересующий их объект, подойти до него, навести камеру на специальную метку, после этого приложение выведет на экран закрашенное изображение на фасаде здания. Таким образом, применение современных цифровых технологий в значительной мере позволяет продлить срок существования работ уличного искусства как носителя определенной концепции, но вопрос о том, может ли цифровая копия заменить реальный объект, остается открытым.

Подводя итог вышеуказанному, можно сказать, что музеефикация стрит-арта требует выполнения определенного ряда условий, который включает в себя окончательное закрепление за работами статуса произведения искусства. Процесс полной общественной и художественной валидации уличного искусства еще находится на стадии развития, несмотря на разнообразие художественных практик райтеров. Для ее завершения уже намечены ориентиры деятельности, включающей в себя закрепление терминологической базы, определение правовых основ в отношении произведений уличного искусства, проведение работ по документированию арт-институциями, в том числе с использованием современных цифровых технологий – то есть разнообразные способы сохранения,

которые наделяют экспонирование таких работ целесообразностью. Таким образом, можно утверждать, что экспонирование стрит-арта без угрозы потери его специфики возможно при соблюдении перечисленных особенностей и подразумевает разработку специальных экспозиционных приемов и методов.

### Примечания

<sup>1</sup> Вильчинская-Бутенко М. Э. Стрит-арт и анонимность художника / М. Э. Вильчинская-Бутенко // Эстетика стрит-арта: Сборник статей / Под общей ред. К. А. Куксо. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2018. С. 39–48.

<sup>2</sup> Banksy. Existencilism book (2002). URL: <http://www.rebeldemule.org/foro/biblioteca/tema8415.html> (дата обращения: 22.10.2021).

<sup>3</sup> Вильковский М. Б. «Культура городов», «Город в истории» Льюиса Мамфорда. // Социология архитектуры. М.: Фонд «Русский авангард», 2010. С. 230.

<sup>4</sup> Что такое стрит-арт: интервью с уличными художниками // Трафарет нужен всем: некоммерческий онлайн-проект по продвижению и популяризации уличного искусства (street art) и искусства трафарета (stencil art) / Маша Крамар. URL: <http://www.traforo.ru/traforo/interview.htm> (дата обращения 22.10.2021).

<sup>5</sup> Более 170 граффити ликвидируют в Санкт-Петербурге. URL: <https://iz.ru/1192656/2021-07-13/bolee-170-graffiti-likvidiruiut-v-sankt-peterburge> (дата обращения: 22.10.2021).

<sup>6</sup> Бурлюк Д., Каменский В., Маяковский В. Декрет № 1 о демократизации искусства // Газета футуристов. Москва: АСИС, типография «Крестного календаря» А. Гатцука. 1918. 1 л.

<sup>7</sup> Тимофей Радя. Все что я знаю об уличном искусстве. URL: <https://all.t-radya.com/2/> (дата обращения: 22.10.2021).

<sup>8</sup> Оцифровать значит сохранить // The Art Newspaper Russia. 2018. № 60. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/5305/> (дата обращения: 22.10. 2021).

Е. И. Курбатова

**Голограмма: понятие мемориальности и музейности**

В работе рассматривается голография как актуальный способ записи информации, требующий рассмотрения с точки зрения ее сохранения в культурологическом контексте. В статье анализируется понятие «культурной памяти», ее основные черты и характеристики, а также возможности ее трансформации в контексте с современной социо-культурной ситуации. Целью работы является наделение голограммы важнейшей чертой музейного предмета – мемориальностью, что позволит рассматривать отдельные объекты как предмет музейного значения, так и сформировать теоретическую базу для определения голографии как культурного феномена.

Ключевые слова: голография, голограмма, культурный, код, информативность, мемориальность

Elizaveta I. Kurbatova

**Hologram: notion of memoriality and museumness**

This paper deals with holography as an actual way of recording information, which requires consideration from the point of view of its preservation in cultural context. The article analyzes the concept of «cultural memory», its main features and characteristics, as well as the possibilities of its transformation in the context of the modern socio-cultural situation. The aim of the work is to give the hologram the most important feature of a museum object - the memorial, which will allow to consider certain objects as a museum object, and to form the theoretical basis for the definition of holography as a cultural phenomenon.

Keywords: holography, hologram, cultural, code, informative, memorial

Проблемы памяти никогда не утратят свою актуальность. Память – это прежде всего свойство, которым обладает каждый отдельный человек, трансформируя ее в средство получения новых смыслов. Без памяти не было культуры. Феномен преемственности, желание сохранить что-либо, стремление к подлинности – все это основано на памяти. Особенно остро подобные проблемы ощущаются в связи с быстрым, едва уловимым темпом трансформации жизни, социально-культурной в том числе. Феномен культурной памяти изучается как на теоретическом (концептуальном), так и на практическом уровне.

Рассмотрение памяти как категории культуры рассмотрено в работах таких исследователей, как А. Ассмана<sup>1</sup>, Я. Ассмана<sup>2</sup>, П. Нора<sup>3</sup>.

С практической точки зрения, где в большей степени изучены формы визуализации и трансляции культурной памяти в пространстве культуры представляют интерес работы Дж. Брауна<sup>4</sup>, М. Габовича<sup>5</sup>, А. Борозняка<sup>6</sup>. Культурная память – динамичная, постоянно развивающаяся базовая структура, одновременно важная как для самоидентификации индивида, так и для культуры в целом. С одной стороны, культурная память постоянно подвергается рефлексии и приобретает новые, более сложные и глубокие смыслы. С другой стороны, это поражает потребность в унификации и классификации объектов материального и нематериального мира, являющихся культурной памятью. На данном этапе, по мнению автора, существует проблема недостаточности в методологии классифицирования данных объектов. Открытым остается вопрос: как определить и распознать меморию среди большого количества продуктов digital и масс-медиа культуры. В привычном понимании мемориальность – это свойство предмета, выраженное в его возможности отражать память о чем-либо или ком-либо. Хотя раз мы ходили в мемориальный музей, отчего в голове сложился образ «типичной мемории». В классической музеологии мемориальность – это часть свойства информативности музейного предмета, точнее его внешнее поле. То есть данным свойством обусловлена связь между предметом и событием, происходившим когда-то. Данный подход, несомненно, является верным, но не исчерпывающим. Подход является базовой частью атрибуции объекта,

выявлению его исключительных свойств, но как поступить, если предмет не просто отражает событие, но является сродством записи информации о событии.

Здесь стоит обратить внимание на то, что в эпоху мощнейшего развития цифровой индустрии культура так же начала видоизменяться. Зарегистрировать, идентифицировать культурные коды становится все сложнее. Вопросы хранения и изучения цифровой информации все чаще встают в том числе перед сотрудниками старейшего института трансляции культуры – музеем.

В ближайшей перспективе такие базовые задачи как: учет, хранение, каталогизация и систематизация данных будут требовать больших вычислительных мощностей. Это породит создание новых методов хранения гигантского объема информации, скорость записи и считывания которой должна быть очень высокой.

В сравнении с большим количеством известных методов хранения информации, преимуществом обладает голографический метод. Этот метод позволяет получить высокую плотность записи, при этом, скорость доступа к информации в этом случае остается максимальной. Достигается это тем, что и запись, и считывание происходят здесь огромными блоками – голограммами. Каждая из них несет большой объем информации. Параллельная запись и считывание со скоростью выше 1 Мбит/с, ассоциативность делают ее особенно привлекательной.

Современное развитие оптических и электронных приборов, а также компьютерных технологий способствуют дальнейшему развитию разработок так называемой «голографической памяти». Появление голографической памяти не рассматривается с точки зрения культурологического феномена социокультурными аспектами, оно, скорее, существует как средство для обработки больших массивов информации. В данной работе автор делает попытку рассмотрения голографии и ее продукта – голограммы с точки зрения появления нового типа культурного кода, характеризующего новую эпоху глобализации и цифровизации информации.

Как было сказано выше, голограмма – метод записи информации, основанный на фиксации интерференционной картины. В наше время применяется не только классический способ регистрации информации об оптических свойствах объектов, но и использование цифрового метода позволяющего получить комплексную математическую голограмму. Таким образом, голограмма может стать местом запоминания, хранения цифровой информации, что при учете ее характеристик, делает голограмму исключительным методом регистрации информации<sup>7</sup>.

Подобные данные требуют фундаментального изучения, которое невозможно без интерпретации голограммы как предмета материального мира. Голограмма, являясь источником информации, транслирует ее посредством нескольких условий. К примеру, информация об оптических свойствах объекта, включающая в себя ультрареалистичное изображение записанного предмета. Голограмма так же несет в себе разные цели фиксации и передачи информации. Если голограмма является источником интерпретации информации об облике ученого, можно ли приравнять ее к портрету великого ученого, написанного небезызвестным художником?

Пытаясь ответить на данный вопрос уместно обратиться к реальным примерам. Голограмма «Последний портрет Юрия Николаевича Денисюка» несет в себе мемориальное значение. Если рассматривать голограмму как музейный предмет – можно определить ее внутреннее и внешнее информационное поле. Внутренним здесь будет являться сам метод записи голограммы. Его, как и произведение живописи или фотографию, можно атрибутировать (помимо основных свойств, таких как вес, размер, материал): монохромная отражательная голограмма, копия с импульсного оригинала, записанная на камеру GREEF. Таким образом мы определяем вид записи и тип хранения информации о записанном объекте, что и может являться его внутренним информационным полем.

Внешнее информационное поле определяет связь объекта со средой бытования, событием или личностью. А также определяет его семантические и культурные значения. На голограмме «Последний портрет Ю. Н. Денисюка» изображена объемный образ головы ученого. Благодаря этому портрету мы можем наблюдать как выглядел Юрий Николаевич, основоположник оптической голографии, в последние годы своей жизни.

Примечательно, что способ записи голограммы «привязывает нас у еще одному ученому – М. К. Щевцову, создавшему камеру GREEF. Таким образом, голограмму пред-



ставляется возможным наделить основополагающим свойством музейного предмета – информативностью.

Свойства и виды ценности музейных предметов, или предметов музейного значения неразрывно связаны между собой. В музееведении принято выделять научную, историческую, мемориальную и художественную или эстетическую ценность. По мнению автора, голограмма обладает как научной, так и мемориальной ценностью. Такие предметы зачастую не только свидетельствуют о персоне или событии, с ними связанным, но и обладают высокой степенью экспрессивности.

Резюмируя вышесказанное, процесс осмысления голограммы как мемории находится на начальном этапе, где важно определить ее сходство с предметом музейного значения. Это позволит привести процесс к более четкой классификации и сформирует общую методологию изучения процесса голографии.

### Примечания

<sup>1</sup> Ассман А. Трансформации нового режима времени [Электронный ресурс] / А. Ассман: пер. с англ. Вл. Кучерявкина, под ред. А. Скидана // Новое литературное обозрение. 2012. № 116. URL: [magazines.russ.ru/nlo/2012/116/a4.html#\\_ftnref7](http://magazines.russ.ru/nlo/2012/116/a4.html#_ftnref7) (дата обращения 28.10.2021).

<sup>2</sup> Ассман Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Я. Ассман; пер. с нем. М. М. Сокольской. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.

<sup>3</sup> Нора П. Всемирное торжество памяти [Электронный ресурс] / П. Нора: пер. с фр. М. Сокольской // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. 2005. № 2-3. С. 40–41. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/nora22-pr.html> (дата обращения 28.10.2021).

<sup>4</sup> Браун Дж. Перформативная память: празднование Дня Победы в Севастополе // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. 2015. № 3. URL: [http://magazines.russ.ru/nz/2015/3/12b-pr.html#\\_itnrei8](http://magazines.russ.ru/nz/2015/3/12b-pr.html#_itnrei8) (дата обращения 28.10.2021).

<sup>5</sup> Габович, М. Памятник и праздник: этнография Дня Победы // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. 2015. № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2015/3/9g.html> (дата обращения 28.10.2021).

<sup>6</sup> Борозняк, А. ФРГ: волны исторической памяти // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. 2005. № 2–3. С. 40–41. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/boro6.html> (дата обращения 28.10.2021).

<sup>7</sup> Jeenbekov A. A., Zhumaliev K. M., Ismailov D. A. Research methods of recording overlapped holograms in archival holographic memory // Optics & Photonics (Japan, 5–7 ноября 2014). 6aDS1.

И. Д. Духов

## **Нормативно-правовое регулирование охраны недвижимого наследия в Германии (на примере Федеральной земли Бранденбург)**

Автором рассматриваются отличительные характеристики правового регулирования охраны культурного наследия на территории Германии. Особое внимание в работе уделяется анализу законодательной базы в сфере сохранения недвижимых памятников. На примере Федеральной земли Бранденбург прослеживается специфика деятельности двухуровневой системы охраны наследия в стране.

Ключевые слова: недвижимое наследие, охрана наследия, нормативно-правовая база, памятники Германии, федеральная земля Бранденбург

Ivan D. Dukhov

## **Legal and policy frameworks of immovable heritage protection in Germany (on the example of federal state Brandenburg)**

The author discusses distinctive characteristics of German culture heritage legal regulation. Special attention is paid to analysis of legal frameworks for cultural monuments preservation. Specific features of two-tier system of heritage protection are analysed on the example of Federal state Brandenburg.

Keywords: immovable heritage, heritage protection, legal and policy frameworks, German monuments, Federal state Brandenburg

Культурное наследие обладает уникальными ценностными характеристиками само по себе, так как является формой выражения и сохранения исторической памяти и национальной идентичности. Различные сферы общественной жизни используют наследие для поддержания своего функционирования (воспитание, образование, политика, экономика и др.).

Недвижимые памятники истории и культуры являются одним из элементов антропогенной среды, формирующей облик современных городов и стран.

Охрана памятников истории и культуры – одно из приоритетных направлений деятельности органов власти многих государств. Несмотря на многолетний опыт в сфере сохранения памятников и большое количество международных, государственных и частных проектов в Европе объекты историко-культурного наследия продолжают оставаться под угрозой. Эта проблема осознается как на международном, так и региональном уровне. Анализ нормативно-правовой базы отдельно взятой страны позволит оценить эффективность реализуемой государственной политики в сфере охраны недвижимого наследия.

Федеративная республика Германия состоит из 16 федеративных земель, каждая из которых имеет собственную Конституцию, что свидетельствует об определенной независимости от федерального центра. Нормативно-правовое регулирование охраны памятников истории и культуры не централизовано в ФРГ.

Согласно Конституции Германии, отношения, касающиеся недвижимого наследия, относятся к конкурирующему праву. Таким образом, Федеральная земля должна исполнять определенные обязательства в сотрудничестве общинами и городами, которые находятся в составе земли<sup>1</sup>. В каждой федеральной земле охрана памятников регулируется собственным законом, в котором учитываются экономические и политические особенности региона.

Национальный комитет Германии по охране памятников при Уполномоченном Федерального правительства по культуре и средствам массовой коммуникации (DNK) является федеральным органом власти в сфере сохранения недвижимого наследия. Комитет состоит из представителей различных областей, связанных с деятельностью по охране памятников, а президентом становится один из земельных президентов. Целью Национального комитета является создание условий и основных положений для

внедрения вопросов по охране памятников во все сферы жизни общества, бизнеса и власти<sup>2</sup>. К полномочиям органа относятся: продвижение частных проектов и законодательных инициатив в области защиты и популяризации наследия; исследование вопросов сохранения памятников в контексте градостроительства; приспособление нормативно-правовой базы к реалиям сегодняшнего дня; сотрудничество с международными организациями (как представитель государства), такими как ИКОМОС, ЮНЕСКО и др.

Федеральное правительство и правительство земель объединяют усилия для разработки и реализации политики по сохранению культурного наследия, для этого в федеральной земле назначается ответственное министерство. В противном случае сохранением наследия занимается департамент правительства – Высший орган охраны памятников, осуществляющий государственный надзор за подчиненными органами, вместе с которыми формулируются стратегии поддержки<sup>3</sup>.

Законодательство федеральных земель предусматривает центральные специализированные органы – региональные управления по сохранению памятников, которые подчиняются непосредственно Высшему органу и регулируют деятельность по сохранению исторических памятников (консультирование органов власти и собственников зданий, отстаивание важности защиты культурного наследия в градостроительных проектах). В некоторых землях ФРГ к полномочиям региональных управлений относится ведение реестра исторических памятников<sup>4</sup>.

На основе анализа полномочий и обязанностей, можно сделать вывод, что охрана памятников в Германии находится в большей степени в ведении Федеральной земли, нежели чем в ведении Федерального центра.

Нормативно-правовое регулирование сохранения памятников в Германии можно рассмотреть на примере Федеральной Земли Бранденбург (Потсдам), административное деление которой представляет собой 14 районов и четыре города, приравненных к районам<sup>5</sup>. Основным документом, регламентирующим сферу сохранения недвижимого наследия, является Закон «Об охране памятников Бранденбурга» (BdgDSchG), который вступил в силу 24 мая 2004 г.<sup>6</sup>. В данном нормативно-правовом акте недвижимые памятники понимаются как источники и свидетели человеческой истории, что обосновывает необходимость их исследования и сохранения. Закон раскрывает аспекты защиты и изъятия памятников, процедуры согласования градостроительных проектов, а также регулирует вопросы привлечения к ответственности за правонарушения, которые связаны с памятниками.

В законе также представлен понятийный аппарат. Так, памятником истории и культуры Бранденбурга является объект, совокупность объектов или их составные части, которые представляют интерес из-за исторического, художественного, фольклорного, технического или градостроительного значения<sup>7</sup>. Территория, прилегающая к памятнику, также подлежит защите, это необходимо для сохранения внешнего облика самого объекта и общего архитектурного ландшафта района.

На территории федеральной земли Бранденбург работает система органов охраны памятников, состоящая из двух ступеней. Высшим органом является Бранденбургское государственное управление по сохранению памятников и Государственный археологический музей (BLDAM)<sup>8</sup>. Объединение органа государственной власти и музейного учреждения говорит о желании государственной власти действовать вместе с музеями для научной обоснованности процесса охраны памятников.

Бранденбургское управление отвечает за государственный надзор, а также обладает правом принятия решений вместо нижестоящих органов, при условии несоблюдения сроков выполнения определенных процедур. В число обязанностей управления входят: определение свойств объектов, их учет и осмотр; консультирование собственников; предоставление сведений по запросам властей; экспертиза памятников и проектная документация; поддержание коллекции Государственного археологического музея; назначение почетных защитников памятников<sup>9</sup>.

Местные органы охраны памятников (UDB) действуют в городских органах и районах. К их компетенциям относятся: выдача разрешений и справок, регистрация и мониторинг памятников, обработка заявок на субсидирование объекта<sup>10</sup>. К Местным органам охраны памятников относится Фонд прусских дворцов и садов Берлина-Бранденбурга (SPSG) – общественный фонд, в его ведении находится около 300 объектов недвижимого

наследия. Спонсорами Фонда выступают Федеральное правительство, Земли Берлин и Бранденбург, некоторые из объектов Фонда являются частью Всемирного наследия Юнеско (дворец и парк Глинике, дворец Пфауенизель, дворцы и сады Потсдама)<sup>11</sup>.

Одним из элементов системы охраны наследия является публичный список памятников, который ведется с 1 августа 2004 г. Бранденбургским управлением и Государственным археологическим музеем. Список содержит сведения о названии, физическом состоянии, местонахождении объекта, а также информацию об объеме охраны и основании для регистрации<sup>12</sup>.

С перечнем памятников можно ознакомиться на сайте Высшего органа охраны или в официальной газете Земли Бранденбург, также объекты недвижимого наследия отображаются на портале «Государственного управления геопространственной базы данных»<sup>13</sup>. Объект капитального строительства может получить статус памятника истории и культуры, для этого создается специальная комиссия, в которую входят представители Высшего и Местного органа охраны, собственник объекта и уполномоченный архитектор<sup>14</sup>.

Здание может быть включено реестр, если соблюдается один из пяти критериев, который соответствует данному законом определению «памятник»: исторический, художественный, фольклорный, научный, градостроительный. После выявления Высшим органом охраны составляется специальное экспертное заключение и Административный акт, который позднее заменяется Указом Местного органа охраны о включении объекта в список памятников Бранденбурга<sup>15</sup>. После официального закрепления статуса памятника, на объект распространяются меры по защите его физического состояния. Собственник обязан: обеспечивать доступ населения к памятнику; проводить ремонт и работы по изменению внешнего и внутреннего облика самого объекта и территории только с разрешения Местного органа охраны<sup>16</sup>.

Разрешение на проведение работ на объекте выдается в соответствии с принципами сохранения памятника или в случае, когда преобладают интересы общественности или частного лица. Например, если принимается решение об уничтожении памятника, некоторые его части могут быть использованы при работах на других сооружениях. С Местным органом должны быть согласованы организация, выполняющая работы на объекте, а также объем этих работ, дальнейшая концепция развития объекта или смена собственника<sup>17</sup>. Все памятники, включенные в список памятников Бранденбурга, обязательно помечаются особой Мемориальной доской от Высшего органа охраны<sup>18</sup>. Также собственники не имеют права избавиться от пояснительных панелей и мемориальных досок.

В законе предусмотрена возможность изъятия памятника у собственника в пользу государства или юридического лица. Цель экспроприации – сохранить памятник при наличии к нему социального или научного интереса. В таком случае владелец получает денежную компенсацию, которая устанавливается Высшим органом охраны<sup>19</sup>. Также стоит отметить, что собственники памятников (физические и юридические лица) имеют право на налоговые льготы – налоговый вычет в случае затрат на ремонт и модернизацию объекта. Вернуть можно до 9% уплаченных налогов<sup>20</sup>.

Финансирование памятников истории и культуры осуществляется за счет средств бюджета федеральной земли. Министерством науки, исследований и культуры реализуется специальная программа помощи памятникам (DH), по условиям которой собственник объекта может получить субсидии на проведение ремонтно-реставрационных работ<sup>21</sup>.

Нарушение требований сохранения памятников в федеральной земле Бранденбург влечет за собой административную ответственность. На территории ФРГ административные правонарушения в общих вопросах контролируются на уровне Федерального правительства, а конкретизация правонарушения приводится в законах федеральной земли.

Нормативно-правовые базы охраны недвижимого наследия Российской Федерации и Федеративной Республики Германия имеют общие черты. Так, в обоих государствах компетенции данной области находятся в совместном ведении федерального центра и субъектов, и вся деятельность по сохранению и использованию памятников имеет публичный характер. В странах действуют нормативно-правовые акты, которые ре-

гулируют отношения между органами власти и собственниками объектов. Различия в деятельности по охране памятников проявляются на уровне субъектов РФ и федеральных земель Германии. Большая часть вопросов, связанных с историко-культурным наследием, в России контролируется на уровне федерального центра, а влияние правительственных органов Германии на деятельность федеральных земель в сфере охраны памятников практически исключено.

Из проведенного анализа нормативно-правовой базы следует, что на территории ФРГ деятельность по охране памятников истории и культуры практически полностью осуществляется в компетенциях отдельной федеральной земли. Эффективность нормативно-правового регулирования охраны наследия в ФРГ, в частности в Федеральной земле Бранденбург, подтверждает работа с инвентаризацией памятников и статистические данные.

На актуальные процессы в сфере сохранения недвижимого наследия оказывает влияние Раздел № 28 «Переходные положения» (один из важнейших разделов закона «Об охране памятников Бранденбурга»). Раздел посвящен инвентаризации памятников в прошлом. Так, объекты, указанные в списке Постановлением от 30.04.1992, автоматически вносятся в новый список памятников согласно действующему закону (1-й параграф, раздел 28).

Также региональные памятники, внесенные в списки в соответствии с Законом ГДР «О сохранении памятников» от 19.07.1975, вносятся в новый список в течение 5 лет со вступления в силу действующего Закона «Об охране памятников Бранденбурга» (2-й параграф, раздел 28). Таким образом, к 24 мая 2009 г. памятники, которые выявлены до вступления в силу действующего закона, были снова инвентаризированы и внесены в Список памятников.

По состоянию на 19 февраля 2021 г. на территории Федеральной земли Бранденбург находится 144 459 памятников. В их число входят 14 119 индивидуальных памятников, 230 комплексных, 108 объектов в распоряжении Фонда прусских дворцов и садов Берлина – Бранденбурга и 2 объекта, относящихся к Всемирному наследию ЮНЕСКО<sup>22</sup>. Итак, Бранденбургское управление по охране памятников и Государственный археологический музей декларируют окончание инвентаризации уже выявленных объектов недвижимого наследия на территории Федеральной земли Бранденбург. К примеру, на территории Российской Федерации инвентаризация памятников истории и культуры все еще продолжается во всех субъектах страны<sup>23</sup>.

Из всего вышеуказанного следует, что регулирование охраны недвижимого наследия ФРГ оказывается эффективным, в том числе благодаря расширенным полномочиям федеральных земель Германии и упрощенной, в сравнении с российской, процедурой выявления памятника и его включения в реестр.

## Примечания

<sup>1</sup> Основной закон Федеративной Республики Германия, вступивший в силу 23 мая 1949 г. Конституции зарубежных государств: Учебное пособие / Сост. проф. В. В. Маклаков. Москва: Волтерс Клувер, 2003. 230 с.

<sup>2</sup> World Heritage Centre // Официальный сайт Центра Мирового Наследия. URL: <https://whc.unesco.org/ru/list> (дата обращения: 30.04.2021).

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Brandenburgische Constitution von 20 August 1992 // Official Gazette I. 2019. No. 16 z. 2

<sup>6</sup> Brandenburgisches Denkmalschutzgesetz – BbgDSchG von 24.04.2004 // GVBl. I / № 09. Z. 213–214.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Schneider A.: Brandenburgisches Denkmalschutzgesetz (BbgDSchG) – Kommentar. Wiesbaden 2. Aufl. 2008. 2008. 130 с.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Brandenburgisches Denkmalschutzgesetz – BbgDSchG von 24.04.2004 // GVBl. I / № 09. z. 213.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Schneider A. Указ. соч.

<sup>17</sup> Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum / Официальный сайт Бранденбургского государственного управления по охране памятников и Государственный археологический музей. URL: <https://bldam-brandenburg.de/> (дата обращения: 25.04.2021).

<sup>18</sup> Brandenburgisches Denkmalschutzgesetz – BbgDSchG von 24.04.2004 // GVBl. I / № 09. Z. 213–214.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Schneider A. Указ. соч. С. 30.

<sup>21</sup> Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum. URL: <https://bldam-brandenburg.de/> (дата обращения: 25.04.2021).

<sup>22</sup> Denkmale in Brandenburg // База данных памятников Бранденбурга. URL: <https://ns.gis-bldam-brandenburg.de/hida4web/search?s>. (дата обращения: 19.04.2021).

<sup>23</sup> Там же.



Д. В. Гладкая, Т. Д. Должиков, Д. Н. Юрченко

### **Проблемы музеефикации Охтинского мыса по результатам археологических раскопок рубежа XX–XXI вв.**

Проблема, описанная в данной статье, берет свое начало еще в середине XVIII в., однако остро обсуждается с 2006 г. Она почти сразу вышла за пределы научного сообщества и стала предметом дискурса многих групп населения. Комплекс археологических памятников, найденный на Охтинском мысу сложен не только в изучении, но и в сохранении. В данной работе обозначены причины, по которым данный памятник археологии и его дальнейшая судьба стали столь важными и значимыми. Авторы обозначили основные проблемы, связанные с музеефикацией этого объекта культурного наследия, а также предложили на рассмотрение разные подходы к решению вопросов сохранения археологического комплекса Охтинского мыса.

Ключевые слова: музеефикация, консервация, Охтинский мыс, «Охта-центр», Ниеншанц, Ландскрона, неолит

Daria V. Gladkaya, Timofey D. Dolzhikov, Dmitrii N. Yurchenko

### **Problems of the museumfication of the Okhtinsky Cape on the results of archaeological excavations of the 20th–21st centuries**

The problem described in this article dates back to the middle of the 18th century, but it has been hotly discussed since 2006. It almost immediately went beyond the scientific community and became the subject of the discourse of many groups of the population. The complex of archaeological monuments found on the Okhtinsky Cape is not only difficult to study but also to preserve. This work identifies the reasons why this archaeological site and its future became so important and significant. The authors have illustrated the main problems referred to the museumfication of this cultural heritage object. They also suggest different approaches to protect of the Okhtinsky Cape archaeological complex.

Keywords: museumfication, conservation, the Okhtinsky Cape, Okhta Center, Nienschanz, Landskrona, the Neolithic epoch

Подходить к рассмотрению вопроса музеефикации археологического памятника, находящегося на Охтинском мысу, следует комплексно. Проблемы, связанные с этим вопросом, вытекают из нескольких причин, рассматривать которые нужно безотрывно друг от друга. Одной из них является сложность этого памятника. Дело в том, что на Охтинском мысу археологами был обнаружен и частично исследован не один памятник, а целый археологический комплекс. Он включает в себя несколько крупных памятников, относящихся к разным эпохам и культурам, а также залегающих на разной глубине.

Все это относит комплекс к разряду сложных, многоуровневых памятников археологии. Это делает его, по сути, уникальным, так как если мы посмотрим на всю территорию вокруг Балтики (включая Прибалтику, Псковскую и Ленинградскую область, а также территории Скандинавии), мы найдем всего несколько таких примеров. Уникальность комплекса напрямую связана с историей его формирования, которая началась буквально тысячи лет назад.

Самая ранняя находка, найденная на территории Охтинского мыса, относится к эпохе неолита и раннего металла. «Первые люди поселились тут после отступления Литоринового моря» (около 7–4,5 тыс. лет назад)<sup>1</sup>. Следы неолитической стоянки древнего человека прослеживаются на всей территории, и говорят о постоянном пребывании здесь человека примерно с 800 г. до н. э. – 500 г. н. э. Эти, а также относящиеся к более поздним периодам находки, дают основания полагать, что непрерывное проживание человека на территории современной Балтики началось еще с древних времен.

Многим позднее земля вокруг Невы стала пограничной и спорной территорией между Новгородским княжеством и Швецией. В самом начале XIV в. шведы основали на Охтинском мысу крепость Ландскрона, так как это место было удобно для обороны и

стоянки кораблей. Господство на этой территории позволяло контролировать торговлю, посредством влияния на торговые пути, проходившие здесь еще со времен расцвета пути «из варяг в греки». По свидетельству Новгородской 1-й летописи, в 1301 г. войска под командованием великого князя Андрея Александровича «град взят бысть, овых избиша и исекоша, а иных извязавше поведоша с города, а град запалиша и розгребоша»<sup>2</sup>.

После падения Ландскроны эта земля входит в состав Водской пятины, административно-территориального образования Новгородской земли. Теперь уже новгородские (а после присоединения Новгорода к Москве, еще и московские) князья и купцы начинают контролировать эту часть балтийской торговли. К началу XVI в., на этом месте возникает торговый пост, названный Невское устье. «Здесь были церковь Михаила Архангела, корабельная пристань, Государев гостинный двор, таможня; велась международная торговля»<sup>3</sup>.

Еще до начала официальных раскопок было известно, что на территории Охтинского мыса находилась еще одна шведская крепость. Она была заложена почти за сто лет до начала строительства города Санкт-Петербурга, в 1611 г., когда эта земля снова стала принадлежать шведской короне. «Она получила название Ньюенсканс (Невское укрепление), но в русском языке позднее закрепился несколько иной, немецкий вариант – Ниеншанц»<sup>4</sup>. Позднее на противоположном берегу шведами был основан город Ниен.

Эта крепость выступала как аванпост и должна была охранять шведские земли вокруг Невы. Однако за время существования крепости русские войска брали ее дважды (первый раз во время Русско-шведской войны 1656–1661 гг., второй – в 1702 г. в ходе Северной войны). После окончательного вхождения территории Невы в состав России, Ниеншанц попал в пределы застройки Санкт-Петербурга. На территории крепости в период XVII–XIX вв. возникли верфи.

Первые идеи о сохранении исторического наследия охтинского мыса относятся не к XX в. и даже не к XIX в., а к XVIII в. Уже в 1751 г. А. Богданов, историк Петербурга и сотрудник библиотеки Императорской Академии наук, предлагал сбросить шведскую крепость Ниеншанц на Охтинском мысу, как один из немногих памятников старины в Санкт-Петербурге<sup>5</sup>. В XIX в. финляндский историк А. Ю. Гиппинг, изучающий историю города Ниен, также призывал сохранить остатки крепости<sup>6</sup>.

Однако ситуация в обоих случаях отличалась от современной. Разница состояла в том, что до середины XX в. рвы и валы крепости были заметны в самом рельефе Охты. Только в 1970-х гг., во время расширения территорий «Петрозавода», следы Ниеншанца были стерты с поверхности земли. Ряд историков после этого пришло к мнению, что на этом культурный потенциал Охты исчерпан<sup>7</sup>. Максимум, который удалось сохранить в ходе строительных работ, – небольшой заводской музей. В нем работники завода собрали несколько найденных ядер и предметов до шведской керамики<sup>8</sup>. К счастью, время показало, что это мнение было ошибочным.

Первые археологические исследования данной территории начались намного раньше возникновения каких-либо идей о ее застройке. В 1989 г. была разработана первая программа по изучению и сохранению археологических памятников на территории Санкт-Петербурга<sup>9</sup>. Данная программа была согласована с Государственной инспекцией по охране памятников. Одним из ее объектов стал допетровский шведский город Ниен, и его «сердце» – крепость Ниеншанц. В 1992 г. Санкт-Петербургской археологической экспедицией Северо-Западного НИИ культурного и природного наследия были начаты работы на территории мыса. Перед археологами стояла сложная задача – вести раскопки прямо на территории завода. Используя шведские планы XVII в., в местах, свободных от заводских строений и асфальтового покрытия были заложены 10 шурфов глубиной до 3,5 м и общей площадью около 20 м<sup>2</sup>. В этих шурфах были обнаружены артефакты XVI–XVII вв. и первые захоронения на территории охтинского мыса<sup>10</sup>.

После завершения в 1993 г. разведывательных раскопок археологами-участниками, в частности, П. Е. Сорокиным, был опубликован ряд статей, заметок и материалов по теме в различных научных журналах и сборниках.

Кроме этого были приняты меры к музеефикации. 15 июня 2000 г. на береговом склоне у Большеохтинского моста, на месте одного из бастионов Ниеншанца, был открыт памятный знак. Он представляет собой модель крепостного бастиона. На этом «бастионе» установлены шесть подлинных чугунных шведских пушек. Рядом размещен

макет крепости, историческая карта города Ниена 1698 г., а также плита с информацией об истории охтинских крепостей, начиная с крепости Ландскрона начала XIV в. Архитектор памятного знака – В. А. Реппено, автор идеи – П. Е. Сорокин. Интересен финансовый аспект. Памятный знак построен на деньги, собранные газетой «Деловой Петербург» в Швеции. В 2003 г., в связи с празднованием 300-летия Петербурга, в одном из корпусов бывшего завода, перестраиваемого под бизнес-центр, был открыт историко-археологический музей «Ландскрона, Невское устье, Ниеншанц». Позднее, по причине сноса здания, музей был перенесен на Английскую набережную, но так и не был открыт, а его экспонаты перешли в фонды Государственного Эрмитажа и Кунсткамеры.<sup>11</sup>

Главное достижение раскопок 1992–1993 гг. в другом. Эти исследования были, в первую очередь, разведкой. Выбранный по объективным причинам, описанным выше, способ раскопок (копание шурфов) не дал возможность извлечь большое количество археологических артефактов и даже не позволил составить ясную картину масштаба сохранившихся на Охтинском мысу памятников. При этом он подтвердил наличие на территории нескольких древних архитектурных слоев.

Более того, археологами был сделан оптимистичный вывод. Несмотря на плотную застройку мыса заводскими зданиями, фундаменты этих сооружений либо были не глубокими (около 5 или 2 м, у более современных 1,5 м), либо стояли на свайных основаниях, мало повреждающих культурный слой<sup>12</sup>. К 1998 г. была подготовлена учетная документация по результатам раскопок центра города Ниена и крепости Ниеншанца. На основании этих материалов в 2001 г. мыс, при впадении реки Охты в Неву, был поставлен на государственную охрану в качестве выявленного объекта культурного наследия.

Ситуация кардинально изменилась, когда в 2006 г. территорию охтинского мыса, на которой стояли корпуса уже закрытого завода, выкупила «Газпромнефть» – дочернее предприятие «Газпрома». В ходе реализации плана по застройке мыса, который предполагал строительство архитектурного комплекса «Охта-центр», были снесены находившиеся на территории строения и начаты археологические работы. В соответствии с федеральным законом «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации», финансирование археологических работ было возложено на застройщика – ОАО ОДЦ «Охта». Начались первые полномасштабные археологические раскопки на территории Охтинского мыса. Изначально раскопки проводила Санкт-Петербургская археологическая экспедиция Северо-Западного НИИ культурного и природного наследия под руководством П. Е. Сорокина, позднее группа из Института истории материальной культуры РАН (далее – ИИМК РАН) под руководством Н. Ф. Соловьевой.

Раскопки под руководством П. Е. Сорокина 2006–2009 гг. позволили выявить на исследуемой территории остатки вала, деревянных конструкций и рвов крепости Ландскроны XIV в., остатки оборонительных сооружений Ландскроны и Ниеншанца XVII в. В 2008 г. были обнаружены следы поселений и стоянок эпох неолита, энеолита и раннего металла. В 2009 г. началось исследование средневекового новгородского мысового городища. К 2009 г. в результате раскопок удалось выявить 8 объектов, обладающих признаками объектов культурного наследия<sup>13</sup>. В 2009–2010 гг. на Охтинском мысе начались раскопки группы ИИМК РАН.

Такие результаты объясняются новыми методами работы относительно тех раскопок, которые велись в 1990-х гг. Отсутствие на территории археологических изысканий зданий, большие финансовые вложения, интерес к памятнику со стороны научного сообщества – все это позволило не просто провести разведку при помощи шурфов, а организовать полноценные археологические раскопки на большой территории.

Группой Северо-Западного НИИ культурного и природного наследия под руководством П. Е. Сорокина в 2006–2009 гг. была исследована территория общей площадью около 30 000 кв. м<sup>14</sup>. Однако значимость и масштабность найденных на территории Охтинского мыса археологических памятников были поставлены под сомнения застройщиком.

Начались многочисленные судебные разбирательства, информационные компании, общественные и научные дискуссии, завершившиеся победой общественности и переносом небоскреба в Лахту. При этом не был решен вопрос сохранения и музеефикации наследия Охтинского мыса.

После нереализованной постройки «Газпром-сити», на территории Охты раскопки не ведутся уже более десяти лет. Вследствие чего возникает вопрос: что и в каком состоянии сейчас находится на мысе?

В 2010–2011 гг. в СМИ была распространена информация о том, что материал раскопан, изучен и разрушен,<sup>15</sup> что свидетельствует об отсутствии необходимости в дальнейшей музеефикации. На основании последующих экспертиз, заключения и планов фортификаций мнения различных экспертов существенно разнятся, что создает проблему объективной и независимой оценки культурного слоя.

Созданная в 2011 г. рабочая группа под руководством О. М. Иоаннисяна определила границы объектов археологического наследия, среди которых были обозначены участки укреплений мысового городища, основание деревянной башни, впускной котлован, части могильника, а также рвы крепостей Ландскрона и Ниеншанц. Однако данные исследования не были узаконены, а в учетной карточке Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры Правительства Санкт-Петербурга (далее – КГИОП) по-прежнему оставался «план Разумова» еще 2009 г.<sup>16</sup>

В 2013 г. КГИОП издает приказ об установлении границ объекта культурного наследия на основании экспертизы А. Г. Ситдикова, оставляющей объекты за пределами собственности «Газпрома»<sup>17</sup>. Это означает отсутствие прямой зависимости между местностью, пригодной для строительства, и территориями с археологическими памятниками. Однако документы, собранные в экспертизе А. Г. Ситдикова, и его финальное заключение имеют противоречивый характер. Ранние исследования, проведенные рабочей группой КГИОП, где большая часть фортификационных сооружений Ниеншанца и Ландскроны находятся строго на территории, принадлежащей «Газпрому», и вовсе не рассматриваются. Вследствие судебного процесса, в этом же году решение КГИОП признают незаконным.

Спустя год, по результатам экспертизы Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры объекты археологического наследия Охтинского мыса были признаны в состоянии высокой сохранности, а их границы практически совпали с результатами исследований рабочей группы О. М. Иоаннисяна<sup>18</sup>.

На сегодняшний день на территории мыса находятся неисследованные неолитические стоянки, что свидетельствует лишь о частичной изученности мыса. В связи со сложностью и «многослойностью» памятника, специалисты сталкиваются с определенной проблемой при его изучении. Так как неолитические слои находятся подо рвами крепостей, существует необходимость в раскопе средневекового слоя и, соответственно, в его разрушении.

При этом рвы Ниеншанца и Ландскроны – уникальные архитектурные памятники, представляющие культурную ценность. Технология построения рва Ниеншанца с дерновой обкладкой является не только важным достижением фортификационного строительства XVII в., но и объектом материальной культуры, созданной руками человека. Также уникальны рвы Ландскроны, укрепленные деревянными конструкциями, которые являются источником для дендрологических исследований. При помощи их можно с точностью определить датировку сруба деревьев, построения и даже взятия крепости. С другой стороны, говоря об их сохранении, необходимо принимать во внимание риски затопления подводными водами, и крупные капиталовложения.

Сегодня многие участки Охтинского мыса оставлены в том виде, в котором они находились на момент последних раскопок. Территория, подверженная природному разрушению корнями сорняков и деревьев, нуждается в консервации. Песочная насыпь в несколько метров может стать временным, но надежным решением проблем изучения и музеефикации данного наследия, так как лучшая сохранность памятников археологии происходит в земле. До тех пор, пока материал не раскопан – он защищен. Это возможно дождаться более современных технологий и более масштабных вложений средств.

Говоря о создании проекта музеефикации, важно отметить потенциал и значимость музея, как культурного и научного учреждения. В первую очередь, памятников, подобных этому, в нашей стране больше нет, что делает его «осколком» Швеции на территории России.

Музей Охтинского мыса может превратиться в яркую иллюстрацию шведского быта XVII в., рассказать о блестящих завоеваниях Петра I, развеять мифы о «построенном на

болоте» Петербурге, стать важным учреждением для изучения, сохранения и популяризации отечественной истории и культуры<sup>19</sup>.

### Примечания

<sup>1</sup> Сорокин П. Е. Археологические памятники Охтинского мыса // Петр Егорович Сорокин – Текст: электронный / Наука. 2011. №3. С. 21. URL: [https://bashne.net/wp-content/uploads/2011/07/NAUKA-3-2011\\_rus.pdf](https://bashne.net/wp-content/uploads/2011/07/NAUKA-3-2011_rus.pdf) (дата обращения 06.11.2021).

<sup>2</sup> Там же. С. 23.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 24.

<sup>5</sup> Там же. С. 20.

<sup>6</sup> Гиппинг А. И. Нева и Ниеншанц. М.: «Российский Архив», 2003. 472 с.

<sup>7</sup> Сорокин П. Е. Ук. соч. С. 20.

<sup>8</sup> Сорокин П. Е. Памятники Охтинского мыса [видеозапись лекции П. Е. Сорокина в «Охта Lab» в рамках конференции Waterfront Neighbourhood Community («Города у воды») 06.10.2018]. URL: <https://youtu.be/8aKILscv0iA> (дата обращения 04.11.2021).

<sup>9</sup> Сорокин П. Е. Нужен ли Петербургу Археологический музей? [Текст электронный] // Культурные инициативы Петра Великого. Материалы II Международного конгресса Петровских городов. СПб., 2011. С. 136. URL: [https://bashne.net/wp-content/uploads/2018/02/Sorokin\\_nuzhen\\_muzei.pdf](https://bashne.net/wp-content/uploads/2018/02/Sorokin_nuzhen_muzei.pdf) (дата обращения 24.10.2021).

<sup>10</sup> Заключение комиссионной историко-культурной археологической экспертизы по гражданскому делу №2-737/10 / Бельский Станислав Викторович; Герасимов Дмитрий Владимирович; Иоаннисян Олег Михайлович; Лесман Юрий Михайлович; Сакса Александр Иванович; Шмелев Кирилл Владимирович; Шуньгина Светлана Евгеньевна [Текст электронный]. 2010. С. 11. URL: <https://yadi.sk/i/InInCt7-jYjX> (дата обращения 06.11.2021).

<sup>11</sup> Сорокин П. Е. Памятники Охтинского мыса [видеозапись лекции П. Е. Сорокина в «Охта Lab»...].

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Заключение комиссионной историко-культурной археологической экспертизы по гражданскому делу №2-737/10 С. 11.

<sup>14</sup> Сорокин П. Е. Археологические памятники охтинского мыса. С. 21.

<sup>15</sup> Виноградова Е. Если Охтинский мыс не станет археологическим музеем, его застроят [Текст электронный] / Город 812. 2018. URL: <https://gorod-812.ru/esli-ohinskiy-mys-ne-stanet-arheologicheskim-muzeem-ego-zastroyat/> (дата обращения 04.11.2021).

<sup>16</sup> Иоаннисян О. М. О том, как возникают «Экспертизы» и о том, почему сведения о памятниках археологии секретные [Текст электронный] / Спасем Охтинский мыс. 2020. URL: <https://bashne.net/?p=5698> (дата обращения 06.11.2021).

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Авторы статьи выражают глубокую признательность за консультацию по многим рассмотренным вопросам младшему научному сотруднику Лаборатории камеральной и цифровой обработки, учета и хранения археологических коллекций ИИМК РАН Антону Игоревичу Мурашкину.

Л. А. Володина

## Ритуальное действо кагура на сцене театра Но

Данная статья представляет собой попытку осмысления связи ритуала с традиционным театром в Японии. Влияние религиозных воззрений японцев, в частности религии синтоизм, является важнейшей проблематикой в изучении формирования театра на ранних этапах в истории Японии, так же и в дальнейшем его развитии. Конкретно анализируется синтоистский ритуал увеселения божеств кагура и каноническая театральная японская модель ногаку. Элементы данного ритуала сквозь время сохранились в театре Но, отражаясь в специфическом актерском мастерстве, работы с реквизитом, в танце и особом состоянии самого актера на сцене. Также в статье рассматривается возможность влияния конфуцианских воззрений о ритуале на структуру представления модели театра ногаку.

Ключевые слова: ритуал Кагура, театральная модель ногаку, японская зрелищная культура, синтоизм, танец

Lyubov A. Volodina

## Kagura ritual action on the stage of the Noh Theater

This article is an attempt to comprehend the connection between ritual and traditional theater in Japan. The influence of Japanese religious views, in particular Shintoism, is the most important topic in the study of the formation of theater in the early stages in the history of Japan and in its further development. The Shinto ritual of revelry of kagura deities and the canonical Japanese theatrical model of nogaku are analyzed specifically. The elements of this ritual have been preserved in the Noh theater through time, being reflected in specific actor's skill, work with props, in dance and in the specific state of the actor himself on stage. The article also considers the possible influence of Confucian beliefs about ritual on the structure of representation of the nogaku theater model.

Keywords: Kagura ritual, Nogaku theatrical model, Japanese entertainment culture, Shinto, dance

Ритуально-театральная модель Ногаку выступает как классический образец традиционного театрального японского зрелищного искусства, вобрав в себя элементы древних синтоистских обрядовых земледельческих плясок, в частности, действо кагура, которое описано еще в древнейших японских текстах «Нихонги» и «Кодзики»<sup>1</sup>.

Проблематика изучения древности Японии актуальна и по сей день, в связи с особым восприятием древности в японской культуре, можно проследить, как традиции глубокой древности органически вплетаются в современность. Ритуальный обряд кагура существует на сцене театра Но в почти неизменном виде спустя два тысячелетия после своего появления, данный факт особенно подчеркивает японскую театральную исполнительскую традицию, как высшую ценность в зрелищной культуре Японии.

Важно понимать, что связь театра с ритуалами в Японии является теснейшей и длительной. Следовательно, игра на сцене немыслима без ритуала, и наоборот.

Собственно религия синто начала оформляться в тот период развития японского мировоззрения, когда не существовало различий между божественным и человеческим миром, природа и человек мыслились как единое целое<sup>2</sup>. Синтоизм явился исконным верованием для японцев, где окружающий человека мир, а также явления природы населены некими божествами или ками. А ритуальная пляска кагура возникла для взаимодействия, а точнее, для увеселения ками.

Важным источником для изучения ритуальной основы театральной модели ногаку и связи с ним кагура, является ритуал, который описан в древнейших памятниках японской культуры «Кодзики» и «Нихонги». Данный ритуал связан с пляской полу шаманки Удзуме для богини Аматаэрасу – богини Солнца, а также главной в синтоистском пантеоне. Известный японский театровед Но Дзэами Мотокиё полагал, что это действо



можно считать самым древним зрелищем, и зарождением театрального искусства в целом. Впоследствии, при исследовании содержания данного мифа, театроведы сделали еще множество открытий. Главный вывод – это наличие ведущей исполнительницы, которая, являясь жрицей синтоистского храма – мико, находилась в особом состоянии богоохваченности<sup>3</sup>. Вхождение в так называемый транс у шаманки осуществлялся с постепенным нарастанием ритма, это состояние считалось установлением связи между божественным миром и человеческим, то есть исполнитель становился посредником. В некотором смысле шаман стал прообразом актера в будущем. В деревнях подобные пляски сопровождалась не просто усилением ритмики, но и топанием, так как это помогало отогнать злых духов, которые в японской мифологии именуются ёкай, от места исполнения ритуала.

Собственно, такой же принцип усложнения ритмики, а также вхождения в особое состояние подражания, впоследствии ляжет в основу исполнительской модели театра ногаку. Однако, в процессе вхождения театра Но в церемониал при императорском дворе, ритмичность становится проще, а главная роль отводится не достижению состояния транса, а искусному исполнению танца, его эстетической наполненности в движении актеров. Специфика актерского мастерства театральной модели ногаку заключается в особом достижении контролируемого состояния медитации, что восходит к трансу шаманки – мико при исполнении ритуальной пляски кагура. Строго говоря в театре это становится основным принципом игры – подражание. Важно здесь отметить, что актер в театре не перевоплощается, не впадает в экстаз, а превращается.

Представления театра Но обладают особой структурой, которая сформировалась еще в XVII в., в эпоху Эдо, исследователи отмечают, что именно структура от ритуала кагура перешла в модель ногаку. Встреча божества заключается в ритуальном приговлении места и внутреннего настроя – первый этап ритуала, кульминацией пляски становится само увеселение божества, которое выражается в усложнении ритмики и пляски, последний этап венчают проводы божества. Ритуальные техники кружения шамана в момент кульминации встречи божества стали важнейшей частью хореографии танца в традиционном представлении ногаку.

Важно сделать акцент на неотъемлемом объекте для исполнения кагура – *торимоно*. Этот магический предмет считался местом обитания kami во время проведения ритуала, шаманка Удзуме, например, танцевала для Аматаэрасу с веткой дерева *сакаки*. Это дерево является священным для синтоизма, шаманка напивает ветку сакаки магическими силами во время исполнения танца увеселения kami, ведь целью исполнительницы было вымолить новые жизненные силы у божеств. И если исследовать структуру игры театра Но, то прослеживается связь между игрой с реквизитом и верой в магический предмет *торимоно*. Игра с предметом на сцене становится важнейшим элементом в системе средств художественной выразительности японского актера.

Конечно же, взаимопроникновение театральной культуры и религиозных обрядовых практик было сложным и долгим процессом. Известно, что предистория театра Но связана с поддержкой от синтоистских храмов и монастырей<sup>4</sup>. Постепенно театр вбирал в себя элементы ритуальных плясок, религиозных ритуалов, синтезируя это с театральной традицией.

Основной формой выразительности в ритуале был танец, он транслировал все, идею, информацию, и, конечно же, был сакрален по своему характеру. До появления драматического искусства, проникшего в театр Но, танец также был существенной чертой в исполнительском искусстве.

Особый интерес театроведы японского зрелищного искусства уделяют изучению связей и влиянию конфуцианства на структуру и содержание театрального представления ногаку, его связи с ритуалом. Конфуцианская концепция ритуала и его почитания являлась важнейшей и основополагающей в данном этико-моральном учении об идеале личности. Этот же принцип лег в структурное содержание театрального действия Но. Суть в учении о ритуале лежала в особом отношении к традициям и обычаям предков, что, несомненно, оставило свой отпечаток на формировании представления о культуре в традиционном Китае.

Театр Но вобрал в себя черту о сохранении традиционализма, это обусловило его своеобразие среди других театральных моделей. Ритуализированность присутствует во

всех элементах ногаку, отношение актера к каждому движению, сакральность момента и полное перевоплощение на сцене.

Традиционная театральная модель Но уникальна по своему происхождению, в ней синтезировались культовые техники и обрядовые ритуалы, которые в процессе становления театра воплотились в особенной пластике актера и стали основой символической обрядности характерной для данной модели в целом. Конечно же, представление театра Но становится светским по своему характеру, в то время как кагура по прежнему исполняется в синтоистских храмах, однако сакральный смысл обоих остается схожим сквозь века в истории зрелищных традиций Японии, их ритуальная основа является единой. В этом случае можно сказать, что ритуальные действия кагура стали культурным кодом для театральной модели ногаку.

### Примечания

<sup>1</sup> Анарина Н. Г. Японский театр Но. М., 1984. С. 26.

<sup>2</sup> Оно Сокио. Синтоизм: Древняя религия Японии. М., 2007. С. 14.

<sup>3</sup> Глушкина А. Е. Кагура // Синто путь японских богов. Т. 1. Очерки по истории синто. СПб., 2002. С. 572.

<sup>4</sup> Морозова Е. Б. Японский театр Но. Ритуал как первооснова сценического языка: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004. С. 11.

Д. С. Гладских

### **«Великие изобретения» Китая в контексте межкультурного взаимодействия: прошлое и настоящее**

В работе рассматриваются основные изобретения Древнего и современного Китая. Выявляются факторы распространения основных культурных достижений страны и особенности культурного взаимодействия Китая с другими странами. Особое внимание уделяется влиянию изобретений Древнего и современного Китая на мировую цивилизацию. Обмен достижениями в различных сферах жизнедеятельности человека всегда имел особую значимость, так как это способствовало установлению взаимовыгодных отношений. Изобретения Древнего Китая, а именно их распространение, оказали огромное влияние на все человечество. Эти достижения китайской нации стали важным шагом в мировой истории.

Ключевые слова: изобретения, современный Китай, культурные достижения, межкультурная коммуникация, Великий шелковый путь, великие изобретения Китая, современные технологии

Dar'ya S. Gladskikh

### **«Great inventions» of China in the context of intercultural interaction: past and present**

The paper discusses the main inventions of Ancient and Modern China. The factors of the dissemination of the main cultural achievements of the country and the peculiarities of the cultural interaction of China with other countries are revealed. Particular attention is paid to the influence of the inventions of ancient and modern China on world civilization. The exchange of achievements in various spheres of human life has always been of particular importance, since it contributed to the establishment of mutually beneficial relationships. The inventions of ancient China, namely their distribution, had a huge impact on all of humanity. These achievements of the Chinese nation have become an important step in world history.

Keywords: inventions, modern China, cultural achievements, intercultural communication, the Great Silk Road, the great inventions of China, modern technologies

Китайская культура по праву занимает особое место в истории человечества. Связано это, в первую очередь, со многими изобретениями, которые позднее распространились по всему миру. Эти изобретения обладают особой значимостью, являются важным вкладом китайской цивилизации в мировую культуру. Еще в глубоком прошлом китайское государство было известно именно своими техническими и прочими достижениями. Открытия и изобретения Древнего Китая стали прототипом многих предметов, которые знакомы каждому.

На протяжении всех этапов развития Китая существовало большое количество различных каналов, целью которых было осуществление межкультурной коммуникации с другими цивилизациями. Как подчеркивает Юнь Дэ, китайская цивилизация постепенно начала отходить от автокоммуникационной истории в эпоху правления династии Хань<sup>1</sup>. Таким образом, приблизительно в III до н. э. – III н. э. Китай изменил вектор своей политики и начал большее внимание уделять отношениям с другими государствами.

Начиная с династии Хань (202 г. до н. э. – 220 г. н. э.) начал функционировать Великий шелковый путь. Он представлял собой караванную дорогу, связывающую Европу и Азию между собой, обеспечивая тем самым обмен товарами и технологиями. Несколько веков он служил коммуникационным каркасом, соединявшим древние цивилизации. Как отмечает О. П. Кобзева, изучение Великого шелкового пути началось после того, как Рихтгофен выпустил монографию «Китай», где система трансевразийских путей была названа Шелковым путем<sup>2</sup>.

Великий шелковый путь представлял собой караванную дорогу, связывающую Европу и Азию между собой, обеспечивая тем самым обмен товарами и технологиями.

Несколько веков он служил коммуникационным каркасом, соединявшим древние цивилизации. С. Х. Ералин в статье «Евразийский мост – как наследие «Великого шелкового пути»» пишет: «Великий шелковый путь – это грандиозный торговый маршрут, ставший причиной возникновения множества уникальных городов, исторических памятников, обычаев и даже государств. По легендарному шелковому пути был организован широкий канал торговли между Евразийскими и азиатскими странами».

Марко Поло сыграл особую роль в распространении уникальных изобретений Древнего Китая. В своей работе «Книга чудес света» он описывает или упоминает местности, посещенные им лично или старшими Поло<sup>3</sup>. Марко старался дать полное представление обо всей Азии. Во времена Марко Поло китайская культура непрерывно развивалась в течение нескольких тысячелетий, накоплены были огромные культурные ценности. Как отмечает В. Шкловский, зачастую Марко Поло рассказывает о новых, неизвестных его соотечественникам изобретениях<sup>4</sup>. Он старается дать как можно более точное описание их. Технологию производства какого-нибудь нового для его соотечественников товара он стремится передать с максимальной точностью.

В основе внешней политики Древнего Китая лежали определенные уникальные принципы. Основой одного из них являлась конфуцианская доктрина «мироустроительной монархии», которая предполагала утверждение превосходства Китая над всеми государствами, с которыми он когда-либо вступал в контакт. Особенности внешней политики, уникальные принципы, функционирование Великого шелкового пути – все это способствовало формированию благоприятных условий для создания и распространения неповторимых китайских изобретений.

В своей книге «Наука и цивилизация в Китае» Джозеф Нидэм, исследователь китайской культуры, указал четыре изобретения, сделанные в Средние века в Китае, и назвал их «Четыре великих изобретения Древнего Китая»<sup>5</sup>. Конечно, изобретений и технологий было больше, но он не включает те технологии, которые были изобретены в других странах и были внедрены в китайскую культуру в результате контактов.

«Четыре великих изобретения Древнего Китая» обладают особой значимостью: их распространение значительным образом повлияло на мировую культуру. Бумага и книгопечатание способствовали созданию первых бумажных денег. Благодаря компасу появилась возможность исследовать новые земли, а порох активно применяли в военном деле. Эти изобретения столетия назад дали огромный толчок в развитии всего человечества.

Современные изобретения Китая не уступают по значимости тем, которые были созданы в прошлом. Однако в условиях глобализации, достижения Китая представляют собой не просто изобретения, а инновации.

После начала экономической реформы в 1978 г. сфера науки и технологий в Китае открылась для рыночной конкуренции. Частные и иностранные предприятия начали инновационную активность, а предприятия, которые функционируют за счет государства, получили большую автономию – у них появилась независимость в инновационной деятельности и инвестировании. Это способствовало тому, что вложения в науку постепенно увеличивались, следовательно, росла и наукоемкость производства. Что касается негосударственных малых компаний, то они, как отмечает С. Лиу: «Начинали свой бизнес с использования уже имеющихся рыночных возможностей, их инновационный потенциал был еще довольно слаб<sup>6</sup>. Тем не менее, такие предприятия, со временем, становились все сильнее, и в настоящее время, даже у самых маленьких компаний есть все возможности для реализации собственных идей».

В настоящее время преобладает мнение, что Китай больше не в состоянии создавать такие прорывные продукты, как в прошлом. Кроме того, существует стереотип о том, что эта страна является всего лишь «мировой фабрикой», однако, это не так. Несмотря на то, что современный Китай – крупнейший в мире производитель абсолютного большинства видов промышленной продукции, он перестал быть просто рядовой фабрикой. У страны новая задача – добиться научно-исследовательского превосходства.

В эпоху, когда каждая развитая страна может создавать что-то новое, речь идет не просто об изобретательстве, а об инновациях. В отличие от изобретательства, которое представляет собой создание целого нового продукта или процесса, инновацию следует рассматривать как разработку наиболее эффективных способов удовлетворения

существующих потребностей рынка. А как раз в этой сфере Китай занимает лидирующие позиции.

В современном Китае созданы все условия для развития науки и техники. Страна занимает первое место по количеству научных сотрудников и поданных заявок на патенты. В настоящее время Китай производит более 34% инновационной продукции в мире, тогда как в России этот показатель не превышает 1%. Кроме этого, он занимает второе место по количеству стартапов (56), уступая только США (107).

Благодаря благоприятным условиям для развития науки и техники, Китай добился впечатляющих результатов. В течение последних нескольких лет все чаще стали говорить о «четырёх новых великих изобретениях Китая». Эти четыре научно-технические новинки стали символом современного, стремительно развивающегося государства. Они изменили не только образ жизни людей, но и заставили весь мир взглянуть на Китай новыми глазами. К таким относят: высокоскоростные железные дороги, онлайн-шопинг, электронную платёжную систему «алипэй» и байкшеринг. Стоит отметить, что Китай не изобрел ни одну из этих технологий, но он стал лидером в их широкомасштабном внедрении.

Китайские инновации являются потенциально революционными для всего мира. Многие из них могут изменить все то, что для нас сейчас кажется обыденным. Особую роль, конечно, играют онлайн платежи. По мнению многих исследователей, в том числе и Крис Скиннер, они «меняют мир»<sup>7</sup>. В настоящее время почти в каждом мобильном устройстве присутствует одна из технологий мобильного платежа – Apple Pay, Android Pay или Samsung Pay. Это направление активно развивается, к нему подключается все большее количество торговых сетей. Мобильные платежи набирают популярность: 19% пользователей совершают оплаты онлайн с планшетов, еще 32% – со смартфонов.

Большинство китайцев, живущих в городах, забыли, как выглядит кошелек, так как большинство услуг, например, таких как бронирование жилья, оплата счетов за доставку продуктов и т. д. предоставляется с помощью смартфонов. Китай стал первым безналичным обществом с интеграцией WeChat Pay и Alipay. Хотя интернет-платежи были изначально впервые применены в Европе, а именно в Финляндии в 1997 г., Китай вывел эту технологию на совершенно новый уровень. Alipay, или Zhifubao, является ведущим китайским сервисом онлайн-платежей.

Успешное функционирование онлайн-платежей и развитие онлайн-шопинга возможно только при условии развития мобильной связи. Вследствие увеличения скорости передачи данных появляются новые услуги, новые развлечения, новое качество жизни. Благодаря мобильной связи нового поколения (5G), «интернет вещей» может функционировать в большем масштабе. К интернету смогут подключаться десятки миллионов устройств – от беспилотных автомобилей до «умных» электрочайников. Таким образом, открываются возможности для внедрения и обеспечения новых технологий в различные отрасли – экономику, медицину, производство, развлечения и т. д. Появятся новые возможности, такие как: выполнение удаленных операций в режиме реального времени, дистанционное управление сельскохозяйственной техникой, тренировка специалистов в условиях виртуальной реальности и другое.

Байкшеринг также в значительной мере может изменить современный мир. Из детской игрушки велосипед и самокат стали полноценным транспортом, что привело не только к изменению структуры рынка, но и спровоцировало культурный сдвиг. Байкшеринг, во-первых, положительно влияет на окружающую среду: благодаря совместному использованию велосипедов сокращает выброс парниковых газов и, как следствие, улучшается здоровье населения. Во-вторых, это значительно экономит время, особенно в больших городах – всего несколько минут понадобится для того, чтобы проехать километры от метро до дома. В-третьих, байкшеринг уменьшает заторы на дорогах. Исследование Capital Bikeshare, проведенное в Вашингтоне, показало, что программы совместного использования велосипедов способствовали снижению пробок на дорогах на 3–5%.

Нельзя не упомянуть и то, что высокоскоростные поезда, производство которых активно развивается в Китае, могут положительно повлиять на современную жизнь. Высокоскоростные железные дороги обеспечивают быстрый, надежный и удобный способ перевозки большого количества людей на большие расстояния и повышает

экономическую производительность и конкурентоспособность в долгосрочной перспективе, связывая рынки труда и освобождая старые железные дороги для перевозки грузов. В краткосрочной перспективе, развитие этой отрасли позволит стимулировать экономику путем создания рабочих мест в строительстве высокоскоростных железных дорог. Также такие поезда поддерживают энергетическую независимость и экологическую устойчивость, поскольку они используют меньше энергии для перевозки людей, товаров и могут получать энергию из более разнообразных источников энергии (включая возобновляемые источники энергии), чем автомобили и самолеты.

Что касается возобновляемых источников энергии, то солнечные батареи, в особенности те, что Китай планирует расположить в космосе, могут полностью изменить нашу реальность. Энергии больше не будет в дефиците, и энергетические затраты больше не будут основным фактором в наших планах. Человечеству больше не нужно будет балансировать между нанесением ущерба планете и разрушением экономики.

Китай, традиционно известный использованием заимствованных технологий и широким применением ручного труда, уверенно продвигается к намеченной цели – стать экспортером высокотехнологичной продукции. Китай является основным двигателем роста мировой экономики, и его современные изобретения и технологии имеют глобальное значение.

Подводя итог, можно с уверенностью сказать, что Китай перестал быть рядовой фабрикой. В стране популярны инновации и предпринимательство. Для молодых и амбициозных людей созданы благоприятные возможности для реализации собственных идей. Жизнь китайских граждан все больше начинает скрепляться с технологическими инновациями. И, подобно тому, как страна гордится своими четырьмя великими изобретениями Древнего Китая, она развивает «четыре новых изобретения Китая».

### Примечания

<sup>1</sup> Юнь Дэ. Культурный выбор в контексте глобализации / Юнь Дэ. Пекин: Издательство народной литературы, 2008. 38 с.

<sup>2</sup> Кобзева О. П. Великий шелковый путь: вчера, сегодня, завтра / О. П. Кобзева // Хозяйство и право. Москва. 2000. № 1. 124 с.

<sup>3</sup> Поло М. Книга чудес света. М., 2009. С. 316–320.

<sup>4</sup> Шкловский В. Б. Марко Поло. М., 1936. С. 241.

<sup>5</sup> Нидэм Дж. Наука и цивилизация в Китае. Т. 1. М., 1960. С. 192–205.

<sup>6</sup> Лиу С. Китай: на пути к открытой и рыночной инновационной системе // Форсайт. 2007. № 4. С. 27.

<sup>7</sup> Скиннер К. Человек цифровой. Четвертая революция в истории человечества, которая затронет каждого. М., 2019. С. 8.



Е. В. Грищенко

### **Эволюция образа лисы-оборотня в фольклоре и художественной литературе Китая**

Статья представляет собой рассмотрение и попытку интерпретации смыслов образа лисы-оборотня в китайских фольклорных и литературных текстах. На примере древних текстов и классических произведений была определена и изучена эволюция традиционных китайских представлений о лисах-оборотнях, а также выявлено значение лисьего образа в художественных произведениях Китая. Актуальность темы заключается в узкоспециализированном исследовании роли лисы в мировоззренческой картине китайцев, которое отвечает проблеме повышенного интереса к изучению культурного, в том числе и литературного, наследия Поднебесной в современности.

Ключевые слова: семантика, зооморфный образ, лиса-оборотень, Хули-цин, китайская народная сказка, трикстер

Elizabeth V. Grishchenko

### **The evolution of the werewolf fox image in Chinese folklore and fiction**

The article is an examination and attempt to interpret the meanings of the image of a werewolf fox in Chinese folklore and literary texts. Using the example of ancient texts and classical works, the evolution of traditional Chinese ideas about werewolf foxes was determined and studied, and the significance of the fox image in the artistic works of China was revealed. The relevance of the topic lies in a highly specialized study of the role of the fox in the worldview picture of the Chinese, which meets the problem of increased interest in the study of the cultural, including literary, heritage of the Celestial Empire in modern times.

Keywords: semantics, zoomorphic image, werewolf fox, Huli-ching, Chinese folk tale, trickster

Многих исследователей китайского фольклора привлекала фигура лисы, однако мало кто углубленно занимался ее изучением, уделяя внимание истокам появления этого культурного феномена. Специализированно данной темой занимались российские востоковеды Васильев Л. С. и Алимов И. А., а благодаря работам китайского новеллиста Пу Сунлина и сборнику сказок Лин Лина, мы можем самостоятельно изучить интересующий нас феномен.

В данной работе предпринята попытка не только проследить путь формирования образа лисы-оборотня в культуре Поднебесной на протяжении длительного времени, но и объяснить те смыслы, которыми китайский народ наделял образ этого существа в разные эпохи.

Народная фантазия издревле наделяла тайными смыслами весь окружающий мир, все то, что было неподвластно пониманию людей и логическому обоснованию. В Древнем Китае доминировала мифологическая картина мира, при формировании которой ключевые роли сыграли тотемизм и анимизм. Мифологическое миропонимание обусловило специфику восприятия человеком образов животных. Поскольку лиса является одним из самых скрытных и загадочных животных, чья жизнь скрыта от взора человека, то для китайцев она стала представлять значительный интерес, не свойственный другим народам.

Лисица, прежде всего, представляется существом хитрым, изворотливым и неуловимым. Отсюда следует, что и создаваемый зооморфный образ этого существа в качестве персонажа фольклорных и литературных текстов будет обладать озорным, непредсказуемым характером, а также хитростью, умом и ловкостью. Зооморфизм представляет собой надделение человека свойствами животного.

Поэтому герои художественных произведений, черты характера которых будут соответствовать вышеперечисленным качествам, станут немедленно ассоциироваться именно с лисой.

С глубокой древности, китайский народ верил в сверхъестественные способности животных, в том числе и оборотничество. Не только лиса, но и другие животные умели менять облик, однако, именно лисица стала объектом особого внимания.

На протяжении времени, представление о лисе-оборотне сильно варьировались. В «Шань Хай Цзин» (山海經 «Книге гор и морей») встречаются первые упоминания о девятихвостых лисах белого цвета, живущих в пещерах, и своим голосом, похожим на плач младенца, предвещающих скорую трагическую гибель<sup>1</sup>.

Таким образом, мы наблюдаем, что первые свидетельства о лисе имеют ярко выраженные мифологические черты.

Уже в послеханьское время (с I в. н. э.) значительное распространение получила сюжетная проза сяошо (小說), где лиса выступала в качестве одного из ключевых персонажей. В период расцвета жанра чжигуай сяошо (志怪小說 букв. «рассказы о духах/сверхъестественном» или «рассказы и необычном/удивительном») (I–VI вв. н. э.), большую популярность и распространение получают рассказы новеллиста Пу Сунлина о лисах. Из таких работ, как например, «Лисьи чары».

Рассказы Ляо Чжяя о необычном<sup>2</sup> и «Искусство лисьих наваждений. Китайские предания о чудесах»<sup>3</sup> мы можем узнать основные характеристики лисы-оборотня. В сяошо лиса была склонна к смене облика и оборотничеству. Она также обладала сверхъестественными способностями, уровень которых определялся возрастом лисицы. Данная зависимость объясняется тем, что китайцы связывали чудесные свойства предметов и волшебные силы животных с их возрастом<sup>4</sup>.

В представлении китайцев существовала даже возрастная иерархия лис. Об этом подробно рассказано в сборнике «Сюань чжун цзи» (玄中記 «Записки из мрака»)<sup>5</sup>. В самом низу иерархии находились молодые лисы, в возрасте до пятидесяти лет, они были способны к метаморфозам, но ограничены в превращениях, чаще всего оборачиваясь женщинами.

Среднюю позицию занимали лисы, не достигшие тысячелетнего возраста. Они были способны на более широкий диапазон превращений, им был подвластен облик и женщины, и мужчины. При достижении же тысячелетия, лисе открывались законы Неба, таким образом, она становилась Небесной лисой.

По китайской традиции лиса являлась предвестником болезни и смерти. По словам голландского синоведа Я. Я. М. де Гроота, «... в основе образа лисы-самозванки, навещающей морок на людей своими проделками, лежит ее природное коварство и хитрость, скрытые под личиной невинной внешности»<sup>6</sup>. Это объясняется тем, что лиса издревле была связана с мертвыми. Считалось, что лисы-оборотни обитали на кладбищах, где рыли свои норы в заброшенных могилах. Зачастую, лисы даже могли брать фамилию того рода, чью могилу они облюбовали для проживания.

Видный советский востоковед Л. С. Васильев в работе «Культы, религии, традиции в Китае» подчеркивает, что лиса олицетворяет душу умершего: «выползающий из старых могил лис считался мистическим воплощением души мертвеца»<sup>7</sup>. Связь с мертвыми, пусть даже и пространственная, в некоторой степени объясняла те вредоносные свойства, которые приписывали лисе: и лиса, и душа умершего могли принимать человеческий образ и вступать в контакт с живыми людьми.

В китайском варианте лиса-оборотень имеет название Хули-цзин (狐狸精), которое имеет различные трактовки, но самые распространенные из них – «лиса-дух», «соблазнительница» и «обольстительница». Данные имена напрямую связаны с силами самой лисы. Потому как они владели искусством обольщения и могли заморочить человека до потери последним разума.

Чтобы подпитывать и совершенствовать свои сверхъестественные навыки и способности, лисе-оборотню требовался мощный источник энергии. Этим источником мог стать мужчина, из которого лисица, в облике прекрасной девушки, в процессе сексуальных отношений высасывала его жизненную энергию ци<sup>8</sup>. Отсюда следует, что контакт лисы-оборотня с человеком был губителен для последнего. Вера в то, что лиса может лишить человека жизни, предсказуемо пугало китайский народ и делало лису объектом страха и неприязни.

Однако лиса не всегда несла опасность, она также могла рассматриваться и как доброе предзнаменование. При династии Тан (618–907) отношение к существу поме-

нялось. Лиса становится местным божеством. Простой народ начинает воспринимать ее в качестве животного-покровителя, которое может принести добро и благополучие при правильном поклонении. В данный период складывается культ лисы.

Помимо содействия в делах и богатом урожае, лиса становится символом заключения брака и рождения детей: «Лиса-оборотень в эпоху Тан стала местным божеством, заведующим браком и рождением детей, и в каждом доме ей поклонялись»<sup>9</sup>.

В облике женщины лиса могла стать прекрасной любовницей, добрым гением и верным защитником.

Данный образ во всей его полноте раскрывает литератор династии Цин (1636–1912 гг.) Пу Сунлин (1640–1715 гг.). Его сборник новелл «Рассказы Ляо Чжэя о необычном» содержит более 400 коротких рассказов о лисах-оборотнях, например, «Лис выдает дочь замуж», «Лисий сон», «Дева-лиса» и «Лис из Вэйшюя» и тому подобные. В то же время в облике мужчины оборотень представляется тонко образованным ученым, который становится другом и товарищем героя. Живя бок о бок со «своим» человеком, лис практически не отличается от своего собрата, за исключением характерных демонических качеств.

Но, независимо от того, в каком обличье предстает лиса перед людьми, чистому сердцем человеку лисица устраивает счастливую и мирную жизнь, но распутных и подлых людей жестоко наказывает.

Исходя из вышесказанного, можно понять, что на различных этапах развития китайской литературы и фольклора, образ лисы приобретает все новые черты, значения и смыслы.

В сказочном повествовании лиса практически всегда выступает в роли трикстера. Трикстер – противоречивый персонаж в мифологии и фольклоре, обладающий изощренным интеллектом и сверхчеловеческими способностями. Появление лисы в сказке или рассказе всегда способствует развитию событий и изменению характера или действий главного действующего персонажа.

Чаще всего в сказках истинная сущность лисы скрывается до момента разоблачения ее человеком. В пример можно привести сказку «Женщина-лисица» из сборника сказок Лин Лина «Глаза Дракона. Легенды и сказки народов Китая», где юноша по имени Да-Чжуан влюбляется и женится на девушке Эр-ни, не подозревая о том, кем она является, пока она не обращается: «Поднял голову – Эр-ни и след простыл, сидит у его ног огненно-красная лиса»<sup>10</sup>.

Причиной же разоблачения лисы-оборотня обычно становится обнаружение человеком ее хвоста, который не исчезает даже при смене облика. В итоге разоблачения предполагается несколько вариантов развития событий.

В одном случае, если лисица была источником распространения зла, то она может быть убита человеком. В другом, в независимости от причиненного вреда или, наоборот, принесенной пользы, лиса покидает человеческую обитель и возвращается в свой родной дом.

Иногда потерявший голову и одурманенный возлюбленный может последовать за лисой, что сулит ему в большинстве случаев гибель. И третий случай, когда Хули-цин столь привязывается к понравившемуся ей человеку и свывается с человеческими обычаями, что остается в мире людей, и становится другом человека или его верной супругой: «Взяла Эр-ни Да-чжуана за руку, и побежали они <...>. Дня не прошло, а они уж воротились. И стали они опять жить все вчетвером в радости и довольстве»<sup>11</sup>.

При рассмотрении образа лисы-оборотня в сказках важно уделить внимание такому часто встречающемуся фольклорному мотиву, как женитьба на волшебной деве. Данный сюжет обнаруживается во многих китайских сказках. Нередко, когда и лиса-дух становилась супругой главного героя сказки, и от подобного брака даже могли появиться дети.

Однако стоит заметить, что супружество с волшебной девой и супружество с лисой имеют весьма значительные различия. Волшебная дева в китайских сказках всегда представлялась помощницей и благодетельницей для человека, как например, в сказке «Фея Лотоса» из сборника сказок Лин Лина «Глаза Дракона. Легенды и сказки народов Китая», где юноша из простой семьи влюбляется в Хэуанюй – Деву лотоса и теряет покой.

Он добивается женитьбы, обещая быть верным супругом, и с тех пор девушка начинает помогать ему во всем, от заговаривания животных на охоте и до превращения безлюдного ущелья в плодородную долину<sup>12</sup>.

Для лисы же главной целью в отношениях с человеком прежде всего являлась добыча мужской жизненной энергии, которая продлевала ее жизнь и повышала уровень способностей. Пользуясь человеком, лиса тем самым наносила ему вред, и даже ее простое нахождение рядом могло влиять негативно. Например, в сказке «Женщина-лиса», с появлением в городе оборотня начинают происходить загадочные преступления и несчастья: «Однажды в один китайский городок приехала красивая женщина <...>. Но через несколько месяцев в городке начали происходить странные вещи <...>. А затем началось самое худшее. Маленькие дети заболели и умирали. Врачи были сбиты с толку»<sup>13</sup>.

Однако лисе не чуждо чувство справедливости. Хотя лисица и может показаться эгоистичной, в случае, когда она привязывалась к своей новой человеческой семье или супругу, она могла пойти против лисьих законов и стать для человека защитником от злых сил и настоящим хранителем домашнего очага. В таком случае сказывается трансформация образа лисы, и принесенные в определенные периоды новые изменения в представления о лисице.

В заключение можно сделать следующие выводы:

- Образ Хули-цзин в китайских художественных произведениях претерпел множество изменений и представляет собой сложный полисемантический образ. Разные ипостаси одного существа соответствуют различным этапам формирования представлений о нем в китайской традиции. Как следствие, трансформация образа лисы-оборотня также нашла свое отражение в фольклоре, в частности, в китайских сказках.

- На протяжении веков в китайской традиции сменялись представления о лисе, одаривая существо все новыми и новыми свойствами. Лисицу считают, как предвестником болезней и смерти, так и добрым предзнаменованием. Китайцы верят, что Хули-цзин может высасывать из человека его жизненную энергию, дурманя ему голову и лишая покоя, а в скорости, и жизни. Однако, если человек правильно будет поклоняться лисе, то будет щедро вознагражден. Вследствие последнего поверья, сформировался китайский культ лисы. Данное представление сформировалось не ранее династии Тан.

- Семантика образа лисы амбивалентна: ей приписывают интеллектуальное изящество и мудрость, но также наделяют дьявольской сущностью и непредсказуемостью характера. По китайской традиции лиса является медиатором между мирами, а ее нора символизирует путь в мир мертвых. Лисица-оборотень одновременно является символом заключения брака и рождения детей, и в то же время она тесно связана с потусторонним миром мертвых. Вследствие этой двойственности лиса может нести как пользу, так и вред для человека.

- В китайских сказках лиса-оборотень чаще всего появляется в роли трикстера, становится катализатором литературного действия и привносит в художественное повествование элемент хаоса и внезапное изменение сюжетной линии. Зачастую, Хули-цзин входят в контакт с людьми ради своего же интереса, а интимные отношения заводят в двух противоположных случаях. Первый предполагает использование человека, а точнее, человеческого ресурса в личных интересах лисы. Второй случай представляет собой разновидность фольклорного мотива женитьбы на волшебной деве. В таком случае, лиса уходит в мир людей, становясь преданным другом и верной супругой для «своего» человека.

## Примечания

<sup>1</sup> Шань хай цзин цзяо шу. Хэ И-син гэн (Критический текст «Книги гор и морей» с толкованием) / сост. Сост. Хэ И-син. Чэнду, 1985. Нань шань цзин, с. 46; Хай Ван дун цзин. С. 36.

<sup>2</sup> Пу Сунлин. Лисьи чары. Рассказы Ляо Чжая о необычном / Сунлин Пу; пер. с кит. Акад. В. М. Алексева; под ред. Н. Ф. Федоренко. – Москва: ГИХЛ, 1955. 296 с.

<sup>3</sup> Пу Сунлин. Искусство лисьих наваждений. Китайские предания о чудесах / Сунлин Пу; пер. с кит. В. М. Алексеева. – Москва: Эксмо, 2003. 430 с.

<sup>4</sup> Алимов, И. А. Бесы, лисы, духи в текстах сунского Китая / И. А. Алимов. – СПб.: «Наука», 2008. С. 1.

<sup>5</sup> Там же. С. 4.

<sup>6</sup> Гроот Я. Я. М., де. Лисы-демоны. С. 225.

<sup>7</sup> Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае / Л. С. Васильев. – М., 1970. С. 140.

<sup>8</sup> Пу Сунлин. Лисьи чары. Монахи-волшебники / Сунлин Пу, пер. с кит. В. М. Алексеева. – Москва: Изд-во Восточная литература, 2008. С. 167.

<sup>9</sup> Хэ Синь. Указ. соч. С. 277.

<sup>10</sup> Глаза дракона. Легенды и сказки народов Китая / пер. с кит. и предисл. Лин Лин, П. Устина. – Москва: ИЛ, 1959. С. 152.

<sup>11</sup> Там же. С. 153.

<sup>12</sup> Глаза дракона. Легенды и сказки народов Китая / пер. с кит. и предисл. Лин Лин, П. Устина. – Москва: ИЛ, 1959. С. 305–313.

<sup>13</sup> Глаза дракона. Легенды и сказки народов Китая / пер. с кит. и предисл. Лин Лин, П. Устина. – Москва: ИЛ, 1959. С. 170.

Е. А. Ким

### Образы хтонических существ в современной массовой культуре Японии

Различные демоны, гоблины, злые духи и другие персонажи низшей мифологии получили в Японии название ёкай. Сегодня их образы пользуются большой популярностью и используются в самых разных сферах массовой культуры: от видеоигр до дизайна упаковок. Ёкай-бум затронул не только саму Японию, благодаря аниме и манга интерес к традиционным образам вырос и на Западе, в массовой культуре которого тоже стали мелькать данные образы. В данной статье рассматривается эволюция образов ёкай, а также на примере конкретных продуктов массовой культуры рассматриваются новые тенденции в развитии образа, дополняющие уже сформировавшиеся пугающие и комичные элементы.

Ключевые слова: Япония, современная массовая культура, традиционная культура, синто, аниме, ёкай, образ

Evdokia A. Kim

### Images of chthonic beings in modern Japanese popular culture

Various demons, goblins, evil spirits and other characters of lower mythology were called youkai in Japan. Today, their images are very popular and are used in a wide variety of areas of popular culture, from video games to packaging design. Youkai-boom affected not only Japan itself, because of anime and manga, interest in traditional images grew in the West, in whose mass culture these images are also used time to time. This article examines the evolution of youkai images, as well as, using the example of specific products of mass culture, new trends in the development of images that complement the already formed frightening and comic elements are considered.

Keywords: Japan, modern popular culture, traditional culture, shinto, anime, youkai, image

Современная массовая культура Японии, представленная аниме, манга, популярной музыкой, кинематографом и др. является одной из самых востребованных по всему миру, сегодня сложно найти человека, который бы не был знаком с такими продуктами массовой японской культуры как аниме и манга, а к 2000 г. аниме составило 60% от всей телевизионно-мультипликационной промышленности<sup>1</sup>, при этом большая часть потребителей данного продукта массовой культуры находилась вне самой Японии, что свидетельствует о важности аниме не только как культурного явления, но как инструмента политики soft power и как важного элемента экономики страны, который представляет из себя одну из самых прибыльных областей культурной индустрии Японии<sup>2</sup>.

Существуют разные мнения о причинах такой повсеместной популярности японской анимации, Инухико Ёмота объясняет это связью аниме с таким явлением как каваи, ставшего новой главенствующей эстетикой общества потребления и вышедшего за пределы Японии, благодаря каваи аниме ощущается зрителем как нечто милое, романтическое, благодаря чему зритель ощущает чувство близости к сериалу<sup>3</sup>. Другие специалисты, объясняя причины аниме-бума, исходят из самого аниме, указывая на ряд его особенностей, главной из которых является его тесная связь с традиционной культурой народа. Именно благодаря этой связи аниме предстает перед нами как яркое самобытное явление, но при этом остающееся понятным для самой широкой аудитории, в том числе и западной.

Отсылки к традиционной культуре Японии в аниме включают в себя в том числе и религиозные отсылки к синто – национальной религии Японии. Синтоизм представляет из себя совокупность различных религиозно-магических верований и обрядов, связанных с поклонением ками<sup>4</sup>. Ками представляют из себя божественных существей, являющихся частью окружающего мира. Помимо образов ками в аниме также часто встречаются и образы хтонических существ, называемых «ёкай», «обаке», «бакэмоно», «аякаси» и «мононокэ».



Не будет преувеличением сказать, что сегодня образы ёкай находятся на пике своей популярности, они стали объектом коммерческого интереса. Их образы можно встретить на самой разной продукции, выпускаемой в Японии: аниме, манга, видеоигры, различные брелоки, нашивки для одежды, упаковки, музыка, кино, даже в социальной рекламе метрополитена, объясняющей правила этикета, используются образы ёкай.

Ёкай порождают страхом человека перед неизвестным, они «...являются моментом изменения из одной категории в другую, представляя тревогу и страх, связанные со стесненностью изменения от известного к неизвестному, от определенности к неопределенности»<sup>5</sup>, характерной чертой ёкай, таким образом, являются двойственность и пограничность, они не бывают отчетливо положительными или отчетливо отрицательными, так же, как и ками, с которыми они тесно связаны, поскольку ками, при условии, что их перестают почитать, могут трансформироваться в ёкай, поэтому граница между ними весьма размыта.

Образы ёкай сильно зависят от современного им исторического контекста, поэтому они не являются статичными и изменяются от эпохи к эпохе, сегодня образы ёкай предстают перед нами не только как ужасающие чудища, вызывающие страх, но и как милые, комичные, иногда неуклюжие персонажами массовой культуры.

В древности ёкай считались причинами различных необъяснимых, таинственных и странных явлений, бедствий, по вине ёкай пропадали люди. Но со временем ёкай начали приобретать новые черты. Так, в период Камакура ёкай становятся участниками коротких рассказов, где они уже могут выступать как комический элемент, в последствии эта черта образа ёкай получает все большее и большее развитие.

Эпоха Эдо стала одной из самых важных вех в истории развития образов ёкай. Именно в эту эпоху Торияма Сэкиэн создает основу для визуализации образов ёкай – «Иллюстрированный ночной парад сотни демонов», представляющий из себя энциклопедию, пользовавшуюся большой популярностью. «Иллюстрированный ночной парад сотни демонов» был не единственной энциклопедией, которую Торияма Сэкиэн посвятил ёкай, но именно она является наиболее известной. В своих энциклопедиях Торияма Сэкиэн рассматривал ёкай по отдельности, а также приводил краткую историческую справку, касающуюся ёкай. Торияма Сэкиэн сыграл очень большую роль в развитии образов, поскольку именно благодаря ему они преодолевают рамки фольклора, становятся более универсальными и известными, многие прежде неизвестные широкому кругу людей ёкай становятся более узнаваемыми, во многом это происходит и благодаря кайдан – рассказам, повествующих о различных сверхъестественных существах и явлениях. Во второй половине XVIII в. образы ёкай встречаются в кибёси – популярном литературном жанре, представляющем из себя рассказы в картинках, кибёси считаются прообразом современной манга. Используемые в сатирических кибёси образы ёкай не пугают, их главной целью становится рассмешить читателя.

Сегодня образы ёкай можно встретить в самых разных жанрах и возрастных категориях аниме, они больше не ограничиваются исключительно жанром «ужасы», в котором они долгое время существовали в рамках кайдан. Из кайдан они вполне органично смогли перетечь в анимационный формат ужасов, поскольку что в кайдан, что в подобных аниме их образы используются с одной и той же целью – напугать слушателя или зрителя.

Переплетение комического и пугающего появившееся во время эволюции образов ёкай находит отражение в соответствующих жанрах. Комичное может стать основным элементом образа: в аниме «Домовой дух Татами» 2020 г. главным героем становится ёкай Дзасики-Вараси – японский домовый, приносящий счастье и удачу. Главную героиню зовут Татами, она приехала в Токио из маленького провинциального городка, помимо Татами в аниме встречаются юрэй и другие ёкай. Татами исследует жизнь в большом городе, сталкивается с различными проблемами повседневной жизни мегаполиса. В данном аниме высмеиваются глупость и пороки жителей Токио, образы ёкай же комичны и сатиричны, они попадают в неловкие ситуации, подшучивают друг над другом, общаются с людьми. Визуальная составляющая образов очевидно не стремится вызвать страх или испуг у зрителя. Данное аниме является ярким примером комической стороны образов ёкай, иногда сосуществующей с ужасающим, иногда, как в данном случае, являющейся доминантой всего образа. В целом, комичность присуща образам

ёкай и вне соответствующего жанра, поскольку в самом аниме часто используются юмористические и сатирические приемы, даже если об этом напрямую не заявлено и это не является основным жанром.

Ужасающее и пугающее с юмористическим и смешным более не представляются чем-то новым для образов, поскольку эти черты являются их частью на протяжении длительного периода времени и с успехом продолжают использоваться в массовой культуре, однако образы продолжают свое развитие, приобретая новые черты.

Образы подстроились под современные реалии и стали более сложными, сочетающимися в себе не только комичное и пугающее. Они могут быть героями как первого, так и второго плана, степень их разработанности как персонажа соответственно будет различаться в зависимости от задумки автора, а благодаря достаточно размытой трактовке традиционных образов ёкай, их двойственности, современное толкование образа может быть самым разнообразным, поэтому сегодня в аниме можно встретить ёкай и как отрицательных, и как положительных персонажей, они могут быть частью повседневной жизни главного героя (героиня аниме «Приятно познакомиться, Бог» становится божеством заброшенного храма, после чего её слугой становится лис-демон кицунэ в человеческом обличии, не смотря на наличие в аниме потустороннего мира, все действия происходят в Японии, а сам лис занимается работой по дому, приготовлением еды и другими домашними делами) или же наоборот нарушать размеренное течение повседневности протагониста (что и происходит в аниме «Инуяша», где главной героине приходится отправляться в опасное путешествие), истории жизни ёкай-героев связаны теперь не только с тем, что они наводят на человека ужас, теперь в них есть место и трагедиям, и дружбе, и даже различным любовным переживаниям. Такая разносторонность образа позволяет использовать их в самых разных жанрах от повседневности до самурайских боевиков.

Так, в аниме «Тетрадь дружбы Нацумэ» главным героем является обычный мальчик с необычной способностью – он может видеть ёкай. Его родители умерли еще когда он был ребенком, поэтому он вынужден переезжать от одних своих родственников к другим. Так, он оказывается в городке, где когда-то жила его бабушка. Здесь на него часто нападают ёкай, которые пытаются забрать у него некую тетрадь дружбы, по ходу сюжета выясняется, что его бабушка Рейко тоже могла видеть духов, она сражалась с различными ёкай и, в случае победы записывала их имя себе в тетрадь, получая тем самым власть над побежденным. Эта тетрадь способна дать ее хозяину большую силу, поскольку там записаны имена огромного количества самых разных ёкай, как сильных, так и слабых, но главный герой решает вернуть все имена своим владельцам, в чем ему помогает ёкай по имени Мадара, который является оками (ёкай, представляющий из себя японского волка), которого главный герой случайно высвободил из заточения. Само по себе аниме представляет из себя сборник история различных ёкай, объединённых вместе благодаря сюжетной линии по возвращению имен из тетради. В этом аниме ёкай предстают перед нами достаточно проработанными персонажами, со своей мотивацией, желаниями, целями и характерами, в этом произведении диапазон чувств и эмоций, которые автор стремится вызвать используемыми образами ёкай значительно расширяется. История ласточки, которая превратилась в ёкай, и хотела найти человека, который спас ее от голодной смерти, когда она была еще птенцом, вызывает у зрителя не смех или испуг, а светлую грусть, сопереживание персонажу, зритель ощущает трагедию вместе с героем-ёкай, который наконец-то встретив своего спасителя осознает, что тот не способен увидеть или как-то почувствовать духа. Ёкай дружат между собой, ссорятся и мирятся, испытывают самые разные эмоции, чувствуют одиночество, они уподобляются людям, сам автор часто проводит параллели между тем, как развиваются взаимоотношения между двумя людьми и двумя ёкай. Ёкай часто даже предстают перед зрителем как беспомощные создания, вызывая у смотрящего чувство жалости. Их образы становятся все более и более универсальными, они больше не связаны рамками исключительно комичного и пугающего.

Что касается визуальной составляющей образа ёкай, то она тоже изменилась. Конечно, «каноничные» образы все еще остаются в ходу, но сегодня авторы достаточно часто трансформируют облик ёкай под свои нужды, их часто подвергают «хуманизации», то есть изображают в виде людей, но обычно при этом автор оставляет те или иные

традиционные атрибуты образа: у кичунэ остаются уши и хвост, клыки, длинные ногти, у они на голове растут рога, у ёкай, связанных с водой, вместо кожи может быть чешуя и т. д. Для визуализации ёкай в целом характерно стремление к милым, мягким образам, что соответствует современному эстетическому концепту Японии – каваяи.

Благодаря способности адаптироваться образам ёкай удалось трансформироваться под современные запросы массовой культуры: они стали более разносторонними, милыми, увеличились их возможности – теперь они не только пугают, но и вызывают у людей смех, грусть, сопереживание, их можно встретить в самых разных жанрах, все это стало возможным в том числе и благодаря трансформации их внешнего образа, который, в зависимости от задачи, которую ставит перед собой автор, подчеркивает те или иные элементы характера, делая образ более глубоким и, следовательно, вызывая у зрителя больше переживаний за героя.

### Примечания

<sup>1</sup> Ёмота И. Теория Каваяи. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 175.

<sup>2</sup> Катасанова Е. Л. Японцы в реальном и виртуальном мирах: очерки современной японской массовой культуры. М.: Вост. лит., 2012. С. 110.

<sup>3</sup> Ёмота И. Теория Каваяи. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 29.

<sup>4</sup> Китагава Дж. М. Религия Японии. Санкт-Петербург: Наука, 2005. С. 23.

<sup>5</sup> Яковенко С. В. Ёкай как важный фактор формирования японской культуры: исторический аспект // Ойкумена. 2016. № 3. С. 113.

В. Д. Лашманова

### Идеи просвещения в каприйской школе

Данная статья представляет собой сравнительно-исторический анализ некоторых аспектов философии эпохи Просвещения и идей представителей каприйской школы. Создатели и лекторы каприйской школы – А. А. Богданов, А. В. Луначарский и М. Горький разрабатывали собственную концепцию «богостроительства», во многом, вдохновленную идеями французских просветителей. В статье представлен анализ ключевых идейных сходств и пересечений.

Ключевые слова: каприйская школа, философия Просвещения, богостроительство, А. А. Богданов, прогрессизм

Valeriya D. Lashmanova

### Ideas of enlightenment in the Caprian school

This article is a comparative historical analysis of some aspects of the philosophy of the Enlightenment and the ideas of the representatives of the Caprian school. The creators and lecturers of the Caprian school – A.A. Bogdanov, A.V. Lunacharsky and M. Gorky developed their own concept of «God-building», largely inspired by the ideas of the French enlighteners. The article presents an analysis of key ideological similarities and intersections.

Keywords: Caprian school, philosophy of Enlightenment, God-building, A.A. Bogdanov, progressivism

Каприйская школа, получившая название от итальянского острова Капри, возникает по инициативе Александра Александровича Богданова, Анатолия Васильевича Луначарского и Максима Горького, под официальным названием «Первая Высшая социал-демократическая пропагандистско-агитаторская школа для рабочих». Проект финансировался М. Горьким и его женой М. Ф. Андреевой. В 1905 г. М. Горький, принимавший активное участие в революционном движении, был вынужден эмигрировать из России. После недолгого пребывания в Америке он вместе с женой М. Ф. Андреевой решил перебраться в Европу и поселиться в Италии. Школа была открыта в августе 1909 г. и своей целью ставила, не много не мало, радикальную антропологическую трансформацию.

Изначально школа планировалась как большевистская, однако, еще до ее открытия внутри фракции разгорелся конфликт, создатели школы были обвинены в отзовизме и ультиматизме. В. И. Ленин в своих письмах по поводу планируемого открытия школы и возможности его присутствия в качестве лектора писал, что состав лекторов школы заранее определяет школу как не большевистскую<sup>1</sup>. Большевики-ленинцы создали альтернативную партийную школу в Лонжюмо под Парижем. В преподавательский состав каприйской школы входили Г. А. Алексинский, А. А. Богданов, М. Горький, Л. Б. Красин, А. В. Луначарский, М. Н. Покровский, Д. Б. Рязанов и др. К видным спонсорам школы также относились Ф. И. Шаляпин и А. В. Амфитеатров.

Значительная часть идей школы имеет явные пересечения с философией эпохи Просвещения, в частности, с философией прогрессизма. В связи с этим, нами будет проведен сравнительно-исторический анализ основных постулатов каприйской школы и философии прогрессизма, особенно, теории прогресса Н. де Кондорсе.

Каприйская школа была ориентирована на просвещение рабочих и создание нового типа человека. Здесь знаковой фигурой для каприйцев являлся Михаил Вилонов – рабочий, самостоятельно изучавший философию, ставший символом нового интеллектуала-пролетария.

Мотивы создания всесторонне развитой личности выразились в идеях богостроительства. Концепция богостроительства выражалась в стремлении «построить» бога мощью коллектива и, по сути своей, представляла собой первую религиозную версию марксизма. При этом богостроители в значительно большей степени полемизировали с представителями богоискательства, нежели с большевиками.

Кроме того, представители каприйской школы активно разрабатывали свой собственный концепт культуры. Следует отметить, что среди большевиков именно каприйцы первыми заговорили о значимости культурной работы, тогда как большинство воспринимало культуру как надстройку, которая естественным образом будет трансформироваться вслед за изменениями социальными. Каприйцам были чужды догматические представления большевиков относительно культуры. В теоретических разработках А. В. Луначарского и А. А. Богданова культура представляет собой необходимый и определяющий фактор развития общества. При этом, в понимании каприйских лидеров, именно культура подготавливает почву для революционных преобразований. Без качественных и целенаправленных изменений в сфере культуры невозможны какие-либо перемены в социальном и политическом устройстве. В представлении каприйцев, даже если социальные преобразования и произойдут до качественных культурных перемен, это не сулит ничего хорошего, так как такое общество будет основано на тоталитарном контроле, а не на осознанности граждан<sup>2</sup>.

Следует отметить, что в споре большевиков и каприйцев о культуре, первичную победу одержали большевики, – революция произошла до культурных преобразований. Однако, получив руководство страной, советское руководство не только признает значимость культурной работы, но, на определенное время, поставит ее во главу угла, вторя представителям каприйской школы. Некоторое время неразвитостью культуры и образованности граждан станут объясняться любые проблемы в государстве.

Основной своей задачей в создании человека нового типа представители каприйской школы видели создание сети доступных рабочих школ и условий для всеобщего образования. Здесь мы наблюдаем все еще не утративший актуальности постулат мыслителей эпохи Просвещения о чрезвычайной необходимости всеобщего образования<sup>3</sup>. Пафос каприйской школы, таким образом, абсолютно созвучен пафосу эпохи Просвещения.

А. А. Богданов рассматривает опыт как основной критерий стратификации, и, при этом, как надчеловеческую систему, способную к постоянному разрастанию и перерастанию количественных изменений в качественные (социальные)<sup>4</sup>. Такое щедрое отведение главенствующей роли в познании именно опыту указывает на симпатию взглядам эмпириков. Примечательно, что в своих взглядах на познание большая часть философов Просвещения также склонялись к эмпиризму и сенсуализму<sup>5</sup>.

Помимо создания партийных школ представители каприйской школы видели перед собой куда более значимую задачу в духе просветителей – создание универсальной энциклопедии для трудящихся. Данная энциклопедия должна была охватывать все науки<sup>6</sup>. Кроме того, каприйцы, вслед за французскими просветителями, пытались объединить научное знание, что в будущем привело бы к единой науке. А. А. Богданов в своем труде «О пролетарской культуре» утверждает, что именно специализация являлась вторым этапом так называемого «дробления человека», тогда как «собираение человека» (богостроительство) состоит в становлении всесторонне развитой личности, знающей общие методы вместо бесконечного знакомства с отдельными деталями<sup>7</sup>. Здесь мы наблюдаем явное сходство с мотивами создания знаменитой энциклопедии Просвещения.

Интересен и тот факт, что А. А. Богданов указывает именно на Новое время как на отправную точку «собираения человека». Он утверждает, что индивидуализм Нового времени был необходимым условием преодоления авторитаризма, однако, являлся лишь временным этапом. Классовое же сознание следует за индивидуалистическим и также является необходимой стадией богостроительства<sup>8</sup>.

При этом для А. А. Богданова человек есть «мир развертывающийся, не ограниченный никакими безусловными пределами»<sup>9</sup>. Здесь мы обнаруживаем явное влияние идей родоначальника теории прогресса Николя де Кондорсе. В целом, эпоха Просвещения пронизана линейным восприятием истории, именно в прогрессизме возникает представление о том, что человек и человечество обладают способностью к бесконечному совершенствованию<sup>10</sup>.

Одной из ключевых идей философии Просвещения была идея создания общества образованных граждан, где интерес каждого индивида в отдельности отождествляется с интересом членов общества в целом<sup>11</sup>. А. А. Богданов также разрабатывает систему доказательств того, что такое общество более чем возможно. В одном из доказательств

он утверждает, что общество будущего может быть достигнуто только переключением с борьбы человека с человеком на борьбу человечества с природой<sup>12</sup>. Здесь мы также наблюдаем явное сходство с восприятием природы в философии Просвещения, где человек воспринимается как покоритель природной стихии. А технический прогресс – как главная форма и выражение науки. А. А. Богданов же вообще науку как таковую воспринимает как различные проявления технического прогресса.

Безусловно, необходимо отметить и значимые расхождения идейных построений. Например, А. А. Богданов критически относился к нормам и праву, считая, что в обществе будущего свобода будет выражаться не в праве, а в отрицании права. Он так же полагал что правовые нормы есть скелет буржуазной культуры<sup>13</sup>. Тогда как в идеях французского Просвещения правовым нормам отводилось значимое место, именно в правах (в юридическом смысле) стремились уравнивать просветители членов общества.

Тем не менее, нам удалось выявить значительные сходства и возможную преемственность между французским Просвещением и идеями представителей каприйской школы. В дальнейшем они найдут свое развитие в группе «Вперед» и движении Пролеткульта.

К сожалению, в скором времени, по ряду финансовых и внутрипартийных причин школа вынуждена была закрыться, а ее символ – М. Вилонов и вовсе отправился в школу в Лонжюмо, пока не умер в 1910 г. Некоторые ученики и лекторы разочаровались в результатах эксперимента. Однако, идеи устойчивы к разочарованиям, уже в современности идеи прогресса будут выражены в философии трансгуманизма.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Издание 5. Том 47. Письма 1905 – ноябрь 1910. М.: Издательство политической литературы, 1970. С. 435.

<sup>2</sup> См.: Чони Паола. Максим Горький и Каприйская школа: пролетарская культура между утопией и реальностью // Новые российские гуманитарные исследования. 2012. № 8. С. 4.

<sup>3</sup> См.: Кассирер Э. Философия Просвещения. Москва: РОССПЭН, 2004. С. 92–95.

<sup>4</sup> См.: Богданов А. А. О пролетарской культуре. Ленинград: издательское товарищество «Книга», 1924. С. 48–50.

<sup>5</sup> См.: Кассирер Э. Философия Просвещения. Москва: РОССПЭН, 2004. С. 78–79.

<sup>6</sup> См.: Антонова Н., Бордюгова Г., Дроздова Н. Неизвестный Богданов. В 3-х кн. Кн. 2. А. А. Богданов и группа РСДРП «Вперед». 1908–1914 гг. М.: ИЦ «АИРО – ХХ», 1995. С. 127–135.

<sup>7</sup> См.: Богданов А. А. О пролетарской культуре. Л.: издательское товарищество «Книга», 1924. С. 28.

<sup>8</sup> См.: Там же.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> См.: Виноградова О. А. Николая де Кондорсе: теоретик прогресса или идеолог трансгуманизма? // Человек. 2019. № 5. С. 76–89.

<sup>11</sup> См.: Там же.

<sup>12</sup> См.: Богданов А. А. О пролетарской культуре. Л.: издательское товарищество «Книга», 1924. С. 39–40.

<sup>13</sup> См.: Там же.



О. Н. Плотникова

### **Фольклорный фестиваль «Звучат родные напевы» в Республике Татарстан. Путь от народного праздника к современности**

Фольклорные фестивали и народные праздники обладают значительным педагогическим потенциалом и являются эффективным средством формирования музыкального мировоззрения молодежи и приобщения их к традиционной культуре. Решение поставленной проблемы в Республике Татарстан видится, с одной стороны, в актуализации содержания современного фестивального движения, а с другой стороны, в изучении опыта проведения традиционных городских праздников и увеселений в России XIX–XX вв. В статье будет представлен разработанный для Республики Татарстан проект Фольклорного фестиваля «Звучат родные напевы». В предлагаемом проекте особое внимание уделяется организации интерактивных площадок наряду с общепринятыми формами (конкурсом, серией концертных и научно-методических мероприятий, мастер-классами, творческими встречами, круглыми столами).

Ключевые слова: фольклорный фестиваль, народная песня, познавательный интерес, современная молодежь, культурное наследие, народный праздник

Olga N. Plotnikova

### **Folk festival «Native melodies sound» in the Republic of Tatarstan. The path from a national holiday to modernity**

Folk festivals and folklore holidays have significant pedagogical potential and they are an effective means of forming the musical worldview of young people and introducing them to traditional culture. The solution to this problem in the Republic of Tatarstan is seen, on the one hand, in the actualization of the content of the modern festival movement, and on the other hand, in the study of the experience of traditional city holidays and amusements in Russia of the 19th and 20th centuries. The article will present the project of the folk festival «Native melodies sound», developed for the Republic of Tatarstan. In the proposed project, special attention is paid to the organization of interactive platforms along with generally accepted forms (a competition, a series of concert and scientific and methodological events, master classes, creative meetings, round tables).

Keywords: folk festival, folk song, cognitive interest, modern youth, cultural heritage, folk holiday

В России фестивали и конкурсы народного художественного творчества начали свою историю с 1927 г. Их объединяли массовость, использование элементов состязательности, заимствованные из городских народных праздников и гуляний.

Так фестивали переняли на себя часть функций городских увеселений. Ранее основные народные праздники всегда были приурочены к началу и завершению сельскохозяйственных работ, в которых принимал участие весь «мир». Поэтому одни праздники были посвящены незабываемым историческим вехам, другие – аграрным ожиданиям и достижениям, третьи – счастливым семейным датам, но все они – проявления безудетных коллективных переживаний и несдерживаемой творческой фантазии народа. Общепризнанные праздники для многих одаренных личностей – шанс творческой самореализации, самовыражения<sup>1</sup>.

Изучение фестиваля как формы культуры определяется научной традицией в исследовании культурной и духовной жизни общества в таких гуманитарных областях знания, как философия культуры (С. А. Аверинцев, М. М. Бахтин, С. Н. Иконникова, М. С. Каган, А. С. Кармин, Э. С. Маркарян, Дж. П. Мердок, В. Г. Торосян, В. Н. Топоров, А. Я. Флиер и др.), социология и социальная антропология (В. Г. Виноградский, Б. С. Ерасов, Е. Р. Ярская-Смирнова), этнография (В. П. Алексеев, А. К. Байбурин, Т. А. Бернштам, Н. Н. Велецкая, Л. М. Ивлева), искусствоведение (А. Д. Авдеев, М. А. Некрасова, Т. С. Се-

менова), фольклористика (А. С. Каргин, В. Я. Пропп) и культурология (В. Е. Гусев, Б. Н. Путилов).

Вызывая глубокий интерес и привлекая внимание общественности, фестивали и конкурсы народного художественного творчества были призваны хранить и развивать многообразие национальных культур России, сохраняя нематериальное культурное наследие, популяризировать традиционную культуру, укреплять единое культурное пространство, выявлять и поддерживать духовное будущее нашей культуры.

В конце XX – начале XXI вв., когда все человеческое сообщество столкнулось с негативными тенденциями глобализации и урбанизации, все острее стала проблема сохранения каждой без исключения страной и народностью своего культурного наследия. В СССР первые Музыкальные фестивали устраивались в Ленинграде (ныне Санкт-Петербург) (30-е г.). Большое распространение Музыкальный фестиваль получил с конца 50-х годов. В 1957-м были организованы фестивали советской музыки в Латвии, Литве, Эстонии. В 1962-м – первый в СССР Всесоюзный фестиваль современной музыки в г. Горьком. В 1964-м – Музыкальный фестиваль «Московские звезды» и «Русская зима» в Москве, «Белые ночи» в Ленинграде, а также Музыкальный фестиваль общесоюзного, республиканского и местного масштабов<sup>2</sup>.

За годы советской власти был накоплен значительный опыт по организации и проведению подобных массовых и масштабных мероприятий: 1-я музыкальная рабочая олимпиада (1927), 1-я Всесоюзная олимпиада рабочей художественной самодеятельности (1932), Всероссийский смотр сельской и профсоюзной самодеятельности художественного искусства (1945), Всесоюзный фестиваль самодеятельного художественного искусства, посвященный 50-летию Октябрьской революции (1966–1967) и др.<sup>3</sup>

Войдя в третье тысячелетие, общество столкнулось с ситуацией, когда духовно-нравственные начала приобщения молодежи к народной культуре оказались потесненными новыми «идеалами» – потребительством и развлекательностью.

Способствовать этому стали объективные и субъективные факторы: отсутствие должного семейного воспитания, времяпровождение в социальных сетях, посещение культурно-развлекательных танцевальных мероприятий с низким уровнем морально-эстетических ценностей, сопровождающихся музыкой низкого художественного достоинства. Эта ситуация привела молодежь к потреблению музыкальных образцов сомнительного художественного качества, рассчитанных на невзыскательный вкус в силу легкости восприятия, в то время как народная песня, являющаяся культурной памятью этноса, нематериальным культурным наследием, осталась за пределами внимания и интереса молодых людей<sup>4</sup>.

СМИ также перестали нести воспитательную, образовательную функцию народной песни, освещая лишь некоторые «адаптации» народных песен по интересам и потребностям молодежи.

Организационно-художественные формы фестивально-конкурсной деятельности стали развиваться в новых условиях: в последнее десятилетие по фестивальному движению был нанесен большой удар, по отношению к его первоначальным идеям. Конкурсы и фестивали все больше приобретают статус коммерческих, становясь малодоступными для широких слоев общества, а современной аудитории все больше интересны шоу и праздники.

В попытках решения данной проблемы в Республике Татарстан проводится немало фольклорных фестивалей различных народов, проживающих на территории республики. Однако самым ярким и единственным в своем роде фестивалем русского фольклора является Праздник «Каравон», который проводится ежегодно с 1993 г. Организаторы фестиваля своей основной задачей считают «спасение и возрождение» русской традиционной крестьянской культуры в многонациональной Республике Татарстан. Этому фестивалю уделяется большое внимание со стороны Министерства культуры Республики Татарстан, Республиканского центра развития традиционной культуры, в числе организаторов также Казанский государственный институт культуры.

Решение поставленной проблемы видится в актуализации и обновлении содержания современного фестивального движения в Республике Татарстан. Мы опирались на метод экспертной оценки, чтобы оценить уровень проблемы: констатация ее наличия или отсутствия в Татарстане.

Изучение мнения молодежи о современной музыке позволяет понять, какая музыка больше всего нравится нынешнему молодому поколению. С целью изучения состояния ситуации о музыкальных вкусах молодежи (17–27 лет) обратимся к данным, полученным Н. Р. Исаковой и Р. Р. Болтачевым. В исследовании приняли участие 303 человека из трех городов Республики Татарстан. Согласно результатам исследования, почти половина опрошенных молодых людей Казани (44,3%), Набережных Челнов (43,6%), Лениногорска (48,6%) предпочитают эстрадную отечественную музыку, так как она «понятна» и «интересна»; зарубежной эстраде отдают приоритет 28% опрошенных из трех городов; классическую музыку слушают в Казани 12,7% молодежи, в Набережных Челнах 11,1%, в Лениногорске 21,1%. Народная музыка интересует 5,8% респондентов в Казани, 1,7% в г. Набережные Челны выбирают народную музыку, 2% отдают предпочтение народной музыке в Лениногорске<sup>5</sup>. Как видно из результатов, интерес к народной музыке у молодежи имеет самые низкие показатели.

Опираясь на понимание педагогических возможностей песенного фольклора, мы обратились к результатам социологического опроса Республиканского центра развития традиционной культуры (г. Казань) «Как относятся к русской народной песне жители разных возрастов?» Опрашивались три возрастные группы: студенческая молодежь (18–22 года), люди среднего возраста (25–40 лет), старшее поколение (50–80 лет). Анкета состояла из следующих вопросов:

- *Слушаете ли Вы народную песню?*
- *Любите ли Вы петь народные песни?*
- *Назовите известную Вам народную песню.*
- *Кто из исполнителей народной песни вам известен?*

На первый вопрос большею часть респондентов ответили – «да», что вполне объяснимо. Сегодня, так или иначе, культурные события города не проходят без концертных мероприятий с участием исполнителей народной песни. Утвердительных ответов на второй вопрос также оказалось большинство. При оценке результатов на третий вопрос было замечено, что кругозор песенного репертуара наиболее высокий у старшего поколения, а наименьшие показатели были у студенческой молодежи.

Среди исполнителей респонденты старшего и среднего возраста, называли таких певцов, как Л. Зыкина, Л. Русланова, Р. Щербакова Н. Кадышева, Пелагея, М. Девятова, а также хор им. Пятницкого, Казачий народный хор. Студенческие ответы были почти однозначны – «не знаю».

Результаты опросов подтверждают отсутствие интереса молодежи к народной песне в Республике Татарстан. Так проект Фольклорного фестиваля «Звучат родные напевы» может стать дополнительным импульсом в фестивальном движении города Казани, распространяющимся и увеличивающимся в числе регионов-участников.

Нынешний формат фольклорного фестиваля в качестве приобщения молодежи к народной культуре малоэффективен. На фольклорных фестивалях уже стало «традицией», что количество зрителей не превышает количество участников, это не является «несением культуры в массы».

Однако, когда люди встречают народную культуру на улицах, вне концертной обстановки, они ее принимают вполне благожелательно. Потому нами был предложен формат фольклорных интерактивных площадок. Они дадут возможность активного включения аудитории в действие с использованием народных традиций.

Фольклорные интерактивные площадки дадут возможность реализовать познавательные, коммуникативно-развивающие и социально-ориентационные аспекты процесса формирования познавательного интереса к народной культуре. Такой подход позволит нам программировать активное включение аудитории в действие на основе оригинальной, современной сюжетно-образной трактовки народных традиций и фольклора.

Характерные черты фольклорных интерактивных площадок:

- максимальное привлечение участников и гостей фестиваля на фольклорные интерактивные площадки;
- создание условий для включения участников в активную деятельность;
- постановка проблемной задачи и ее решение через проигрывание различных ситуаций;

- включение приемов, раскрывающих творческий потенциал участников;
- диалоговый характер взаимодействия, обмен информацией;
- ориентация на практически значимый результат;
- наличие музейного предмета (костюмы, элементы быта, произведения декоративно-прикладного искусства);
- создание условий для самостоятельного поиска путей решения задач.

Методика проведения интерактивных мероприятий не имеет каких-либо строгих и единых норм. Чаще она основывается как на педагогической интуиции организатора, так и на художественной восприимчивости участников. Ниже приведены некоторые рекомендации по проведению фольклорных интерактивных мероприятий:

- Предварительное планирование деятельности фольклорной интерактивной площадки.
- Определение места нахождения интерактивной площадки.
- Разработка содержания и плана-графика мероприятий.
- Информирование участников и гостей фестиваля (через СМИ).
- Оформление интерактивной площадки (рекламные афиши, техническое оборудование, места для ведущих, участников, зрителей и исполнителей).
- Рефлексия участников.

Подведение итогов (отчеты по проведенному событию, анализ).

1. Организация процесса слушания образцов песенного фольклора и рассказ об истории ее написания/записи с целью формирования у молодежи ценностно-смысловых ориентаций. Так у участников возникает потребность самостоятельного поиска современных интерпретаций народных композиций, что вызывает общее расширение певческого кругозора, возникает осознанная потребность в практическом интересе к песенному фольклору, формируется эстетическая значимость народного произведения.

2. Творческое взаимодействие участников с солистами фольклорного коллектива с целью вовлечения молодежи в практическое творческое постижение народного песенного творчества. Это позволяет сформировать общую заинтересованность народным творчеством, создает благоприятный климат, создает ситуации творческого «взаимозаражения».

3. Проведение вечеров в современной интерпретации: пение народных песен в караоке, викторины народного творчества в формате ток-шоу, импровизация.

Фольклорные интерактивные площадки позволяют формировать интерес у молодежи к народному творчеству, способствуют созданию благоприятного морально-психологического климата, ситуации творческого «взаимозаражения». Благодаря участию в фольклорных интерактивных мероприятиях может произойти поиск «своего» места в творчестве, каждый участник сможет понять ценность пребывания в нем и сопричастность к народному действу. Помимо фольклорных интерактивных площадок, мы предлагаем организацию *мастер-классов, открытых лекций-бесед, научных мероприятий.*

Фольклорный фестиваль «Звучат родные напевы» выступает как синтезированный формат музыкального мероприятия, который структурно может быть представлен серией концертов, конкурсами, различного рода выставками, мастер-классами, семинарами, круглыми столами, творческими встречами и т.п. Проект Фольклорного фестиваля «Звучат родные напевы» организуется с целью широкого охвата молодежи, повышения их интереса к народной культуре, формирования устойчивой мотивации к самостоятельному изучению народного творчества. Также ценна возможность опробовать себя сразу в четырех реалиях – исполнительская деятельность, научная деятельность, развитие ораторских способностей на мастер-классах, проработка открытости на интерактивных площадках.

Фестиваль должен укрепить фестивальное движение в Республике Татарстан, поддержать праздник русского фольклора «Каравон», который основной задачей считает «спасение и возрождение» русской традиционной культуры в многонациональной Республике Татарстан. Активная творческая самореализация также позволит осуществить пропаганду народного песенного творчества и популяризацию в молодежной среде, а подобные выступления на предложенном фестивале с широким охватом публики – станут эффективным инструментом в повышении интереса и приобщения молодежи к народному песенному искусству.

Обучение нового поколения, способного к сохранению своей этнической самоидентификации, национальной традиции и пропаганде ее ценностей в широкие массы, должно основываться на профессионально-актуальных подходах, способных дать импульс для развития общекультурных компетенций и специальных навыков в сфере художественного творчества.

### Примечания

<sup>1</sup> Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: конец XVIII – начало XX века. Л.: Искусство, 1988. 215 с.

<sup>2</sup> Темирбаев К. М., Украинцев В. В. Очерки истории советской культуры: Пособие для учителей. М.: Просвещение, 1980. С. 199.

<sup>3</sup> Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс] / Электрон. текстовые данные. М.: Большая рос. энцикл., 2003. 3 электрон. опт. диска (CD-ROM).

<sup>4</sup> Плотникова О. Н., Дыганова Е. А. О проблеме формирования познавательного интереса студенческой молодежи к песенному фольклору // Многогранный мир традиционной культуры и народного художественного творчества. Сборник материалов международной научно-практической конференции в рамках Международного конкурса-фестиваля традиционного художественного творчества «Кунаклашу», КазГИК, А. Р. Еникеева. Казань: Школа, 2017. 182 с.

<sup>5</sup> Исхакова Н. Р., Болтачев Р. Р. Музыкальные предпочтения молодежи: Социологические исследования. М.: СОЦИС, 2006. С. 103–107.

## Структура конфуцианского ритуала совершеннолетия

Данная статья представляет собой попытку применения грамматического анализа на примере древнекитайского ритуала совершеннолетия. Указанный выше метод, позволит проследить взаимосвязь грамматической структуры древнекитайского языка и четкую последовательность ритуального действия. Что позволит унифицировать и классифицировать любой канонический ритуал.

Ключевые слова: ритуал, Китай, ритуальные практики, ритуал совершеннолетия, гипотеза Сепира – Уорфа

Viktoriya V. Simonyanc

## Structure of the Confucian Coming-of-Age Ritual

This article is an attempt to apply grammatical analysis on the example of the ancient Chinese ritual of coming of age. The above method will allow us to trace the relationship between the grammatical structure of the ancient Chinese language and a clear sequence of ritual actions. This will allow us to unify and classify any canonical ritual.

Keywords: ritual, China, ritual practices, coming-of-age ritual, Sepir – Whorf hypothesis

Среди ритуальных практик, описанных в каноническом тексте «И ли» (Церемонии и ритуалы), ритуалу совершеннолетия отводится одно из центральных мест. Он играет важную роль не только в ретрансляции сакрального знания в китайской культуре, но и являлся одним из значительных инструментов для поддержания социального порядка в Поднебесной. В условиях обширной территории, ритуальные комплексы способствовали регулированию нормативных форм взаимодействия между людьми. В ритуале Конфуций видел основу мироустройства и воспринимал его как средство согласования человеческих дел с ритмами вселенной.

Классик социальной антропологии А. ван Геннеп видит основную роль ритуала в поддержании контроля над социальными изменениями, носящими потенциально разрушительный хаотический характер<sup>1</sup>. Мы можем найти непосредственное подтверждение этой идеи в основополагающем тексте раннеконфуцианской мысли «Лунь юй», в котором представление о том, что «ли» (ритуал) – это универсальный инструмент для поддержания социального порядка – является одной из смыслообразующих концепций Учителя.

В работах еще одного известного антрополога Виктора Тернера предлагается аналитическая модель общества как закрытой структуры, которая, будучи дестабилизирована конфликтами, возвращается к равновесию именно через ритуальный катарсис<sup>2</sup>. Схожее учение прослеживается и в китайской концепции ритуала, в которой, не соблюдение ритуала чревато неблагоприятными последствиями не только для конкретного индивидуума, нарушающего его порядок, но и угрожает благополучию родового сообщества к которому он принадлежит – патрилинейного клана.

Центральное место, отводимое ритуалу совершеннолетия в традиционном Китае связано с тем, что это базовый ритуал перехода, вводящий иницируемого не только в число полноправных членов общества, но и в число полноправных участников и исполнителей сакральных церемоний. С момента прохождения этого ритуального чинопоследования человек принимает на себя абсолютно новую социальную роль и принимает новый порядок взаимодействия как с профанным, так и с сакральным миром. После прохождения ритуала, иницируемый получает новое имя и впервые лично участвует в главном священнодействии – жертвоприношении духам предков. Поэтому более углубленное знакомство с ритуальным комплексом совершеннолетия (гуань и букв. «надевание шапки») позволяет нам узнать о механизмах и внутренней структуре этого древнего ритуала.



В данной статье, отталкиваясь от гипотезы Сепира – Уорфа о зависимости способов мышления от языка его выражения мы рассмотрим конфуцианский ритуал совершеннолетия в рамках грамматического анализа его структурных компонентов, который позволяет унифицировать и классифицировать любой канонический ритуал. Стоит сразу отметить, что термин «Гипотеза Сепира – Уорфа» строго говоря условен, так как никогда не обличалась конкретной формулировкой и очень часто предавалась забвению в научной сфере.

В целом, как уже было сказано, любой канонический ритуал может быть рассмотрен в рамках грамматического анализа его внутренней структуры, но мы избрали именно ритуал совершеннолетия, так как с него начинается ритуальный жизненный цикл служилого сословия и как всякий первый элемент в ряду он является наиболее показательным, так как задает форму и способ описания всех последующих ритуалов из канонического текста «И ли». Наша задача проверить гипотезу о существовании неслучайной корреляции между синтаксисом древнекитайского языка и внутренней структурой ритуала совершеннолетия. Древнекитайский язык обладает очень простой, логически ясной и практически неизменной синтаксической структурой. Отдельное законченное предложение древнекитайского языка в максимальном варианте включает в себя пять членов предложения: 1) обстоятельство места и времени, 2) подлежащее, 3) сказуемое, 4) первое дополнение и 5) второе дополнение. Точно также и ритуальное действие разворачивается из пяти типологически соотносимых компонентов: 1) место и время совершения ритуала, 2) кто совершает ритуал, 3) само ритуальное действие, 4) ритуальный инструмент, при помощи которого совершается действие и 5) собственно адресант ритуала – тот, кто или то что является причиной установления данной сакральной коммуникации.

Перейдем непосредственно к рассмотрению конфуцианского ритуала совершеннолетия. В силу патриархальности древнекитайской цивилизации более показательной будет реконструкция мужского варианта данного обряда – ритуала «надевания шапки», а не соответствующего женского ритуала «закалывания заколки», который, впрочем, практически во всех структурообразующих элементах совпадает с первым.

Местом проведения ритуала был всегда храмовый комплекс, являвшийся обязательной частью усадьбы представителя служилого сословия. В целом, храм предков представлял собой особый канал коммуникации, связывающий ныне живущих представителей клана с духами их умерших предков. В культуре Китая духи предков – это не только умершие родственники, которые живут в ином мире, но и в лучшем мире, это хранители рода, которые всячески помогают и защищают клан от всяческих недугов. В связи с этим, долг каждого китайца – это принесение жертвоприношения духам, спрашивание разрешения и совета на решение дел, касающихся семьи и конечно, сообщение им о происходящих событиях в жизни клана. Поэтому большинство ритуальных практик служилого сословия неотъемлемо связаны с клановым храмовым комплексом, который сам по себе представляет сложно организованное сакральное пространство, ориентированное по сторонам света и разделенное на зоны разной степени сакральности.

Время проведения обряда чаще всего избиралось с помощью мантических процедур, с которых и начинается изучаемый нами ритуальный комплекс. Гадание о дне начала церемонии совершеннолетия проводилось с помощью «Канона Перемен». Уже при этой начальной мантической операции приносились жертвоприношения, чтобы привлечь помощь внешних духов. Если результат гадания был отрицательным, то совершение ритуала переносили на месяц, но обряд совершеннолетия даже в случае самого неблагоприятного результата, должен был совершиться до достижения, иницируемым юношей 21-летнего возраста. После успешного завершения гадания иницируемый менял прическу – заранее отращиваемые волосы собирались в шиньон на макушке головы, точно также как у всех взрослых представителей рода. Такой ритуальный жест означал начало перехода юноши из одной социальной группы в другую и переводил его в лиминальный статус характерный для всех участников ритуала перехода в традиционных обществах.

Исполнителем ритуала обычно был «хозяин»: отец, старший брат, дядя или старший родственник по мужской линии. В гадательном ритуале необходим был ассистент по-

мощник – это был специально назначенный властями представитель клана, который был знатоком ритуалов и отвечал за правильность их проведения. Он же выступает одним из участников на основных этапах ритуала совершеннолетия. За три дня назначенной с помощью гадания даты проведения ритуала, «хозяин» представлял юношу как нового возможного полноправного члена клана духам предков в домашнем храме предков, что символизировало начало инициатических испытаний.

Само ритуальное действие проходит в окружении мужчин. Действие выражается в приглашении гостей, жертвоприношениях, ритуальном дарении подарков, подготовке храмового комплекса, ритуальных поклонах, приеме пищи и вина, подношении даров гостям и духам предков. Омовение, которое символизировало очищение от предыдущего состояния и готовность к принятию следующего. И, наконец, самый священный элемент – надевание шапки, повторявшийся трижды, с тремя последовательно надеваемыми головными уборами. Согласно каноническому тексту «И ли», каждая шапка обозначала переход от самого обыденного к наиболее благородному. Первая шапка из небеленого шелка «цзыбу» – была предназначена для того, чтобы юноша не забывал об истории становления его семьи, о своих предках. Тем самым молодой человек символически принимал на себя обязанности по защите семьи и почитанию духов предков. Следующий головной убор из оленьей кожи «пубянь» – знаменовал готовность с достоинством нести воинскую и гражданскую службу и не порочить честь семьи неблагоприятными действиями. И последняя шапка из черного шелка «цюэбянь» символизировала готовность юношей принять правила игры уже взрослого мира.

Ритуальные инструменты это – циновки, предметы для изменения прически и надевания шапки, сами шапки, ритуальные одеяния, ритуальная посуда, жертвенное вино и жертвенная еда. Все они имели особую значимость и использовались исключительно в ритуальных случаях, но не в повседневной жизни.

В качестве же адресанта, причины проведения ритуала сам иницируемый, который одновременно является и главной жертвой, и главным жертвователем и тем, кому эта жертва приносится, то есть он становится звеном сакральной коммуникации между присутствующими людьми и снисходящими духами предков.

Таким образом, мы последовательно проследили и смогли выявить наличие структурной связи между синтаксисом древнекитайского языка и внутренней формой осуществления конфуцианского ритуала совершеннолетия. Эта взаимосвязь представляется нам неслучайной, а вполне закономерной, поскольку, с нашей точки зрения, подтверждаемой проведенным анализом, в канонических ритуалах можно обнаружить их искусственную, логически продуманную внутреннюю конструкцию и единый, детально проработанный механизм их исполнения, что позволяло сделать ритуальные комплексы фундаментальным базисом управления традиционного общества. Необходимо отметить, что эти ритуальные комплексы не только широко применялись на протяжении более 2000 лет существования императорского Китая, но и с успехом были перенесены в Японию и Корею.

## Примечания

<sup>1</sup> Геннеп А. ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. С. 67.

<sup>2</sup> Тэрнер, Виктор. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. С. 34.

С. М. Устюгова

### **Концепция «внезапного просветления» в Сутре помоста шестого патриарха**

Анализ концепции «внезапного просветления» в одном из ключевых памятников чань-буддийской традиции – «Сутре помоста Шестого патриарха» основан на двух ключевых аспектах: 1) сутра относится к учению махаяны об интуитивной мудрости, способствующей выходу в нирвану; 2) учение Хуэйцзэна приобрело статус сутры, что указывает на уникальность и значимость текста как для буддизма в целом, так и для складывания чань-буддизма. Опираясь на результаты исследований отечественных китаеведов А. Маслова и В. Абаева, делается акцент на оригинальность исследуемого письменного памятника для китайской источниковедческой традиции и его значение для китайской буддийской традиции в целом.

Ключевые слова: культурология, культура Китая, Махаяна, Чань-Буддизм, внезапное просветление, медитация

Sofiya M. Ustyugova

### **The concept of «sudden enlightenment» in the Sutra Pomor of the 6th Patriarch**

Analysis of the concept of «sudden enlightenment» in one of the key monuments of chan-buddhist tradition – «Sutra Pomora of the Sixth Patriarch» (full name: The teaching of the sudden enlightenment of the southern school, the Maha-Prajnya-Parmita-Sutra of the Supreme Mahayana: Sutra of the Great Tutor, the sixth Patriarch of Huyenen, who preached dharma in the Daxansa monastery in Shazhou; one Juan, composed by the distributor Dharma. The pupil of Fahai, who received the unexpected prescriptions») is based on two key aspects: 1) Sutra refers to the Mahayana's teachings of intuitive wisdom, which promotes entry into nirvana; 2) Hueinen's teachings have acquired sutra status, which indicates the uniqueness and significance of the text both for Buddhism in general and for the folding of Chan Buddhism. Based on the results of the research of the native Chinese A. Maslov and V. Abaev, the emphasis is placed on the originality of the researched written monument for the Chinese source of the scientific tradition and its significance for the Chinese Buddhist tradition in general.

Keywords: cultural studies, Chinese culture, Mahayana, Chan Buddhism, Sudden enlightenment, meditation

Махаяна или Великая колесница как направление в буддизме возникло в Индии на рубеже нашей эры. Махаяна признает всевозможные способы освобождения от страданий и достижения просветления. Учение о земных и небесных бодхисаттвах занимает центральное место в учении махаяны: небесные бодхисаттвы достигли просветления и остаются на земле, чтобы помочь людям также вырваться из круга перерождений; земные бодхисаттвы – стремящиеся к просветлению из сострадания монахи и верующие. Для достижения главной цели верующим необходимо обладать определенными качествами и совершать определенные действия самосовершенствования: щедростью, нравственностью, терпением, усердием, сосредоточенным созерцанием, проникновенной мудростью, искусным средством, молитвой, силой и знанием. Бодхисаттва постоянно находится в пути, накапливая добродетель и постигая знание пустотности. Великая пустота не мыслима и является единственной подлинной реальностью, где и прибывает Будда. Все остальное, что мыслимо, является иллюзией сознания. Избавление от иллюзий – есть путь достижения просветления<sup>1</sup>.

Согласно учению великой колесницы, в каждом человеке есть природа Будды, которую можно раскрыть различными способами, например, поклонению бодхисаттвам, состраданию и молитвам.

Именно учение Махаяны проникло в Китай в 1–4 вв. н. э. благодаря Шелковому пути. Основателем буддизма в Китае считается монах Ань Шигао, он первый занялся

переводами буддийских сочинений на китайский язык. Однако, буддизм изначально воспринимался в Китае как ответвление даосизма и многие термины буддизма заменялись понятиями китайской религии, например, *бодхи* (*просветление*) трактовалось как *дао* (*путь*). Первым же этапом к становлению *чань-буддизма* стало учение Даошэна о *внезапном просветлении* как о способе реализации природы Будды в каждом человеке<sup>2</sup>. Первым патриархом чань-буддизма считается Бодхидхарма, прибывший в Китай в 5 в. Шестым и последним патриархом общего чань стал Хуэйнен. Его доктрина *внезапного просветления* изложена в Сутре помоста шестого патриарха. Понятие чань исходит от понятия *дхьяна* (*чань на* или *сюэ вэй си*) и означает задумчивое вдохновение как отдых от внешнего мира. Здесь проявляется связь с даосизмом, так как основной практикой в даосизме, а в последствии в чань, была медитация.

Сутра Хуэй-нэна представляет собой сборник его проповедей, где он излагает основные положения своей доктрины. Отличие чань-буддизма от индийского – непризнание единого Будды, то есть Будда существует внутри каждого человека (сердце-Будда). Достичь внутреннего Будды можно путем молчаливого взирания внутрь себя, путем медитативных практик. Хуэй-нэн критикует практику подношений бодхистаттвам, как стремление получить хорошее перерождение, например, в землях Западного рая. Монах, по мнению Хуэй-нэна, прежде всего должен стремиться к освобождению от круговорота перерождений и выйти в нирвану. Хуэй-нэн делит всех людей на глупых и умных: умные познают свое изначальное сознание, познают свою природу Будды и достигают внезапного просветления; глупые постепенно пытаются достичь просветления.

Для достижения внезапного просветления необходимо созерцать свою внутреннюю природу, отрешившись от внешнего мира, так как все в нем – иллюзия. Иллюзии изменчивы, под их влиянием меняется и сознание человека, лишь одна природа постоянна и устойчива, именно к ней, как проповедует Хуэй-нэн необходимо стремиться. Собственная природа человека всегда чиста, как говорит Хуэй-нэн, именно мысли человека влияют на его сознание, темные мысли порождают дурные деяния, мысли о добрых делах порождают и добрые поступки. Но человек, устремленный к просветлению, должен отрешиться от всех мыслей, так как они скрывают его истинную природу. Отрешение заключается не в отсутствии мышления, а в отсутствии привязанности к сущему, уподобление его пустоте.

Именно медитация способствует достижению этих целей, так как направлена на отрешенность от внешнего. Медитация, внутреннее спокойствие и следование практикам самосовершенствования приведут к собственной природе человека, деяния человека станут деяниями Будды, таким образом человек станет Буддой. Открытие своей природы может быть посредством помощи мудреца, так и собственным путем, закрытием в самом себе. Любому человеку доступно просветление, не обязательно становиться монахом и медитировать в монастыре. Хуэй-нэн призывает медитировать дома, именно так должны поступать люди Востока.

Хуэй-нэн уделяет внимание и принципу перерождения. Он считает, что именно мысли, как первопричина, определяют мир, где перерождается существо. Думаящий о добрых делах, переродиться в мире *дэвов* (небожителей), думаящий о причинении вреда животному станет животным. Один помысел о зле уничтожает плоды тысячелетнего добра, так и помысел о добре уничтожает плоды зла.

Таким образом, согласно концепции шестого патриарха, именно помыслы определяют судьбу человека: воззрение в самого себя приведет к становлению Буддой; добрые помыслы приведут на небеса, злые – в худшие миры. Однако только открытие природы человека избавляет его от вечных страданий, от вечных перерождений, приводит его к просветлению. Учитель призывает отказаться от *шилы*, *дхьяны* и *праджни*. Просветление настигает человека внезапно, не зависимо от учений, только через пути практики медитации созерцания своей природы Будды.

### Примечания

<sup>1</sup> Андросов В. П. Махаяна // Большая российская энциклопедия. Т. 19. Москва, 2011, С. 410.

<sup>2</sup> Лысенко В. Г., Малявин В. В. Буддизм // Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. 2018. URL: [https://bigenc.ru/religious\\_studies/text/5462653](https://bigenc.ru/religious_studies/text/5462653) (дата обращения: 14.04.2021).

А. Х. Хаметова

### Категория дозволенного в традиционной культуре Китая

В работе рассматривается категория дозволенного в традиционной культуре Китая, как система имплицитных предписаний, внутренних императивов. Приводится определение понятия «категория дозволенного», раскрывается его сущность. Особое внимание уделяется рассмотрению религиозно-философских учений Китая, как источников норм дозволенного. Выявляются специфические черты имплицитных норм, действующих в традиционном Китае, на примере конфуцианских обычаев и этикета и системы норм, возникшей на основе даосского учения. Также рассматривается процесс перехода некоторых норм данной категории в эксплицитную форму, а именно в правовую сферу.

Ключевые слова: дозволенное, нормы, традиционный Китай, этико-ритуальные нормы, конфуцианство, даосизм, обычай

Alina Kh. Khametova

### The category of what is permissible in the traditional culture of China

The article examines the category of what is permissible in the traditional culture of China, as a system of implicit prescriptions, internal imperatives. The definition of the concept «category of what is permitted» is given, its essence is revealed. Particular attention is paid to the consideration of the religious and philosophical teachings of China as sources of the norms of what is permissible. The specific features of the implicit norms operating in traditional China are revealed on the example of Confucian customs and etiquette and the system of norms that arose on the basis of Taoist geomancy. The process of transition of some norms of this category into an explicit form, namely into the legal sphere, is also considered.

Keywords: permissible, norms, traditional China, ethical and ritual norms, Confucianism, Taoism, custom

Жизнь каждого человека так или иначе регулируется существующей в конкретном обществе совокупностью норм, которые, во-первых, могут быть представлены в двух формах – как предписание и как запрет, а во-вторых, иметь эксплицитное или имплицитное выражение. Имплицитные нормы-предписания составляют категорию дозволенного, имплицитные запреты – категорию недозволенного. Важно отметить, что многие нормы имеют амбивалентный характер: выступая в качестве предписания, норма может порождать запрет на иной способ поведения или мышления, и наоборот.

Следование данным нормам во многом определяется моралью – нормативно-оценочной системой, которая регулирует личное поведение и социальное взаимодействие через представления о добре и зле, стыде и честности и т. п.<sup>1</sup> Мораль устанавливает особую систему законов, преступив которые человек теряет свои человеческие качества.

Таким образом, категория дозволенного – это характерная для определенной социальной общности совокупность неписанных (неустановленных законодательно и поддерживаемых силой традиции и общественного мнения), норм, предписывающих образцовые для данной общности модели поведения, которые основаны на системе ценностей, а также мифологических и религиозных составляющих. Категория дозволенного проявляется через такие формы поведения, как этикет, ритуалы, обряды, обычаи и нравы, традиции. Зачастую провести четкие границы между данными элементами трудно, как и определить рамки категории дозволенного, что обусловлено многообразием культур, систем ценностей и практик.

Рассматривая категорию дозволенного в традиционной культуре Китая, стоит отметить, что нормативно-правовая культура во многом опиралась на представлениях религиозно-философских доктрин конфуцианства, даосизма и буддизма, которые имеют довольно широкую морально-этическую базу, поскольку на начальном этапе своего развития являлись философскими системами, не включающими в себя религиозный

аспект<sup>2</sup>. Важность, придававшаяся соблюдению всех норм и правил, объяснялась тем, что в традиционной культуре Китая личность представляла собой не индивида как такового, а ту его часть, которая проявляется через систему социальных отношений.

Огромное влияние на формирование категории дозволенного в Китае оказало конфуцианское учение о цзюньци – благородном муже, который воплощает в себе нравственные качества, стремится к самосовершенствованию и соблюдает этические и ритуальные нормы «ли». С течением времени это учение о внутреннем совершенстве трансформировалось в канонизированную систему норм и моделей поведения на все случаи жизни, т. е. на передний план вышло прежде всего внешнее демонстрирование благопристойности<sup>3</sup>. Под регламентацию попадало даже проявление чувств и эмоций. Это можно увидеть на примере траурного обряда: скорбь выражалась в соответствии с ритмом, определяемым общественной значимостью усопшего, причем в строго установленное время<sup>4</sup>. По мнению конфуцианцев, эмоции искажают восприятие действительности и способствуют возникновению безнравственных побуждений и поступков, поскольку эмоции неподвластны разуму<sup>5</sup>.

Особенность категории дозволенного в традиционной культуре Китая заключается в том, что между формами проявления данной категории довольно сложно провести разграничения. Для системы предписаний в китайском языке существует одно многозначное понятие – «ли», объединявшее в себе все поведенческие нормы, которыми, как правило, руководствовался каждый член общества<sup>6</sup>. Иначе говоря, «ли» включало в себя этикетные нормы, ритуал, обряды, обычаи, традиции и т. д. Необходимо отметить, что этико-ритуальные нормы действовали в соответствии со строгим регламентом, не приемля импровизации от человека.

В традиционной культуре Китая нормы «ли» сохраняли иерархию социальных статусов, что, согласно конфуцианскому учению, являлось одним из главных условий социальной гармонии, стабильности и развития государства<sup>7</sup>. Каждый должен был неукоснительно следовать правилам, которые определялись социальной ролью человека. Особенно хорошо это видно на примере ритуала приветствия, выражавшегося в двух формах – приветствие руками и поклонение на коленях. Последнее имело девять видов поклона, которые использовались в зависимости от социальных статусов, желаемой степени выражения почтения и даже событий, произошедших в семье (напр., три формы приветствия, связанные с периодом траура). Этикет поклонения на коленях укреплял феодальную иерархию, поэтому ему придавалось большее значение, чем приветствию руками. Кроме того, зачастую приветствие совершалось в одностороннем порядке, т. е. пожилые люди не отвечали на приветствие молодых, император не отвечал на приветствие своих подданных<sup>8</sup>. Однако к концу имперского периода истории Китая поклонение на коленях стало заменяться приветствием руками, поскольку первое умаляло достоинство кланяющегося и все сильнее воспринималось как оскорбление. Этикет приветствия руками тоже включал в себя много различных форм, которые, как и поклонение на коленях, подчеркивали социальное неравенство индивидов.

Если одними из главных ценностей конфуцианства признавались стабильность общества и социальная иерархия, то даосизм и буддизм были более индивидуалистскими учениями. Цель человека согласно данным религиозно-философским системам заключалась в том, чтобы достичь состояния «естественности» и «недеяния» в первом случае и преодолеть собственное «Я», достичь просветления во втором. И буддизм, и даосизм негативно относились к конфуцианским нормам «ли», как к внешнему проявлению социального неравенства и насилию на над личностью<sup>9</sup>.

Однако за пределами сферы социальных отношений, на основе данных доктрин возникали особые норм-предписания. Например, огромное значение имела даосская геомантия – учение о взаимодействии небесных тел, сторон света, космических сил (инь, ян, сила ци (кит. trad. 氣, упр. 气), пять первоэлементов и т. д.) и земного рельефа. Все это определяло, насколько местность подходит для захоронения, строительства дома, храма, деревни или города и т. д. С течением времени геомантия из системы применяющихся на практике правил трансформировалась во внутренние установки, предписания и, соответственно, также стала частью категории дозволенного. Проявлялось это в обычаях, касающихся тех жизненных ситуаций, когда была необходимость в выборе местности для различных целей, например: при выборе места захоронения



предпочитали склон холма<sup>10</sup>. Следовавшее из даосских представлений расположение входа в дом на юге, а главного здания или центральной комнаты семейной усадьбы и домашнего алтаря – на севере – также стало обычаем, внутренним императивом, в соответствии с которым действовали из поколения в поколение. Считалось, что «жизненная сила» ци (氣) движется с юга на север; отсюда – стремление не препятствовать движению ци, оказаться под воздействием этой силы, впустить ее в дом.

Что же касается регулятивов общественных отношений, то, как правило, китаец сознательно или бессознательно руководствовался конфуцианскими этико-ритуальными нормами независимо от своей приверженности к другой религиозно-философской системе<sup>11</sup>. Функционирование этих норм в обществе объяснялось вовсе не строго соблюдаемой палочной дисциплиной с ожиданием наказания за отступление от нее, но представляло собой некий автоматизм, приобретаемый каждым с самого рождения.

Таким образом каждое из религиозно-философских учений традиционной культуры Китая, заняв определенную сферу жизни человека, внесло свой вклад в формирование категории дозволенного. При этом стоит отметить, что ряд имплицитных норм с течением времени приобрели форму писаного права. Конфуцианское мировоззрение поддерживалось государством, которому в своей авторитарности было выгодно популяризировать конфуцианскую систему правил и предписаний, сохраняющих иерархию общества. Уже к эпохе династии Тан (618–907 гг.) этико-ритуальные нормы «ли» вышли на передний план в системе управления: «ли» считалось основой управления, в то время как уголовные законы – «великое проявление ли» – орудием управления<sup>12</sup>. Имплицитные нормы приняли эксплицитную форму.

Таким образом, можно выделить следующие особенности категории дозволенного в традиционной культуре Китая:

- в основе дозволенного – религиозно-философские учения: конфуцианство, даосизм, буддизм;
- невычлененность отдельных форм проявления категории из всего синкретического комплекса норм;
- переход ряда норм из имплицитного состояния в эксплицитное;
- всеобщность, неоспоримый статус предписаний; исключение возможности импровизации там, где руководят нормы дозволенного.

### Примечания

<sup>1</sup> Ибрагимов В. Р., Фаткуллина А. Я. Мораль как социальный феномен: духовная природа и общественные функции // Вестник Башкирск. ун-та. 2010. № 4. С. 12–47.

<sup>2</sup> Пэн Лин. Сходства и различия конфуцианства, даосизма и буддизма // Вестник БГУ. 2015. № 14. С. 22.

<sup>3</sup> Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. М., 2015. С. 101.

<sup>4</sup> Гране М. Китайская мысль. М., 2004. С. 281.

<sup>5</sup> Кравцова М. Е. История культуры Китая. СПб., С. 221.

<sup>6</sup> Переломов Л. С. Конфуций: «Лунь юй». М., 2001. С. 216.

<sup>7</sup> Ли Цзыхань Этикетное поведение как реализация конфуцианских ценностей // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. 2015. № 3. С. 95.

<sup>8</sup> Ван Дань. Эволюция китайского этикета приветствия до Синьхайской революции // Общество: философия, история, культура. 2019. № 8 (64). С. 30.

<sup>9</sup> Абаев Н. В. Чань-буддизм и культура психической деятельности в средневековом Китае. СПб., 1983. С. 27.

<sup>10</sup> Малявин В. В. Китайская цивилизация М., 2001. С. 569.

<sup>11</sup> Васильев Л. С., Кобзев А. И. Предисловие // Этика и ритуал в традиционном Китае: сб. статей. М., 1988. С. 9.

<sup>12</sup> Кычанов Е. И. Ли и право // Этика и ритуал в традиционном Китае: сб. статей. М., 1988. С. 305.

# ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

УДК 027.4.08-053.81

Е. Р. Микаелян

## Работа общедоступных библиотек с молодежью как особой категорией читателей: критерии качества обслуживания

Молодежь – отдельная категория читателей, для работы с которой требуются собственные критерии оценки качества обслуживания и организации библиотечной деятельности. Потребности молодых читателей выстраиваются вокруг трех факторов комфорта библиотечного обслуживания: информационного, психологического и физического. При организации работы с молодежью библиотеке необходимо опираться на четыре критерия качества обслуживания: фонд, пространство, сотрудники, мероприятия, причем для успешной работы с молодыми читателями достаточно соблюдения минимум трех из них, которые доступны для реализации практически в любой библиотеке.

Ключевые слова: библиотеки, молодежь, библиотечное обслуживание, библиотечное пространство

Evgeniya R. Mikaelyan

## The work of public libraries with young people as a special category of readers: service quality criteria

Young people are a distinguished category of readers with special needs. Working with them requires its own criteria for assessing the quality of service and the organization of library activities. The needs of young readers are built around three factors of library comfort: informational comfort, psychological comfort and physical comfort. When organizing work with young readers the library needs to rely on four criteria of service quality, and for successful work with young people it is enough to meet at least three of them, which are available for implementation in almost any library.

Keywords: libraries, youth, library services, library space

Привлечение молодежи стало одним из самых больших испытаний для библиотекарей на сегодняшний день. Существует ряд трудностей, с которыми сталкивается библиотекарь, работая с молодежью на базе стандартной районной общедоступной библиотеки. В их числе:

1. Добровольно-принудительный порядок привлечения молодых читателей к участию в жизни библиотеки.
2. Неэффективность продвижения мероприятий и информации о деятельности библиотек среди молодежи.
3. несоответствие качества оказываемых библиотекой услуг ожиданиям молодого читателя.

Основной причиной перечисленных выше проблем можно назвать некорректную организацию работы библиотеки с молодыми читателями как особой категорией пользователей, что, в свою очередь, делает актуальным разработку современного подхода по организации библиотечного обслуживания молодежи.

Выделение молодых пользователей в отдельную категорию читателей, требующую особых подходов к обслуживанию, объясняется следующими причинами:

1. Специфичность информационно-культурного фона молодых читателей, учет их прогрессирующих навыков доступа к информации, а также специфика ее восприятия и обработки. Сегодняшняя молодежь, в отличие от старших поколений, обладает информационной независимостью. У молодежи гораздо сильнее развито умение искать, анализировать и сортировать информацию из десятков доступных источников, чем у людей старшего возраста<sup>1</sup>.

2. Специфичность психологического и социального фона современной молодежи, что, зачастую, включает в себя определенную долю социальной тревожности, а также проблемы с адаптацией, социализацией, ментальным здоровьем<sup>2</sup>. Эта тревожность выливается в нежелание посещать места, так или иначе вызывающие психологический дискомфорт, особенно, когда есть выбор в пользу чего-то более уютного, безопасного, доброжелательного.

При обосновании предложенных нами далее критериев оценки качества библиотечного обслуживания обратимся к «Руководству для публичных библиотек России по обслуживанию молодежи», выпущенному в 2012 г. Российской библиотечной ассоциацией, и будем опираться на выделенные в Руководстве следующие барьеры между молодыми читателями и их потенциальным интересом к деятельности библиотеки<sup>3</sup>:

- наличие в стране свободного книжного рынка, ожесточенная конкуренция, осознанно выделенный рынок книг для молодежного чтения как наиболее перспективный сегмент;

- стремительно расширяющиеся и модифицирующиеся, благодаря техническому прогрессу, возможности получения информации из различных источников, являющихся наиболее привлекательными и привычными для молодежи;

- разнообразная структура возможностей для проведения досуга молодежи (как правило, на коммерческой основе), учитывающая ее быстро меняющиеся потребности, ориентированная на общекультурные приоритеты и те или иные образцы молодежных субкультур;

- знание молодежью (благодаря информации, почерпнутой в Интернете, в процессе личных наблюдений и общения с зарубежными сверстниками) того, как работают и как выглядят публичные и университетские библиотеки развитых стран, и несовпадение этого знания с обликом большинства российских библиотек.

Для достоверного определения потребностей и ожиданий молодых читателей мы будем опираться на факторы комфортности библиотечного обслуживания, изначально выделенные такими исследователями, как М. Я. Дворкина<sup>4</sup>, С. Г. Матлина<sup>5</sup>, И. Б. Михнова<sup>6</sup>, К. Меллон<sup>7</sup>, а затем доработанные нами лично.

Этими факторами являются следующие: информационный комфорт, физический комфорт и психологический комфорт.

Информационный комфорт включает в себя достаточность и разнообразие информационных ресурсов, которыми располагает библиотека. Мы выделяем информационные ресурсы, так как они в первую очередь делают библиотеку тем социальным институтом, которым она должна быть.

Остановимся подробнее на определении психологического и физического комфорта сегодняшней молодежи в библиотеках. Для этого обратимся к проведенному нами в 2020 г. исследованию молодых пользователей библиотек по оценке их психологического и физического комфорта в стенах библиотеки.

Инструментарий исследования – анкета. Первая основная часть анкеты состоит из вопросов о физическом комфорте и уюте библиотечного пространства. Вторая часть анкеты включает вопросы о психологическом комфорте пространства библиотеки, а именно опыт и оценка общения с сотрудниками библиотек. Ввиду эпидемиологической ситуации в России на момент работы над исследованием, анкетирование проводилось с помощью распространения электронной формы анкеты в сети Интернет на тематических форумах среди целевой аудитории.

По итогам исследования в анкетировании приняли участие 121 респондент с условием, что каждый из них посещает публичные библиотеки минимум раз в полгода. Абсолютное большинство респондентов – молодежь в возрасте от 14 до 30 лет – 98,4% от общего числа принявших участие.

В рамках данной статьи стоит остановиться прежде всего на результатах, полученных в ответ на вопрос, подразумевающий ответ в свободной форме Респондентам предлагалось самим описать идеальное комфортное библиотечное пространство, в котором они хотели бы находиться и возвращаться туда снова. В целом, все 121 комментарий можно разделить по ключевым словам на определенные аспекты пространства, которые респондентам хотелось бы видеть в комфортной библиотеке.

- стиль и дизайн помещения, интерьер, в том числе и атмосфера библиотеки;

- зонирование и наличие выбора между различными местами, формальными и неформальными, собственный выбор места для работы;
- наличие бесплатного WI-FI и индивидуальных розеток;
- уединенность, наличие закоулков, частных мест для работы или одноместных уголков; акустический, температурный и гигиенический комфорт;

Эти результаты показывают, что сегодня для молодого пользователя такие факторы как стиль, дизайн и атмосфера библиотеки играют важную и во многом принципиальную роль в процессе принятия решения о посещении или не посещении библиотеки. Таким образом, параметром, играющим ключевую роль в оценке молодежью физического комфорта библиотеки, является практическое удобство и эстетика библиотечного пространства.

Далее рассмотрим результаты блока, связанного с психологическим комфортом пользователя в пространстве библиотек. Блок был посвящен влиянию персонала на чувство комфорта пользователя в библиотеке.

Так, большинство опрошенных (47%) отметили, что им хотелось бы, чтобы сотрудник библиотеки вел себя дружелюбнее и/или более расслабленно при общении с ними, и что излишняя формальность и строгость сотрудников библиотеки отталкивает их (49%). При этом, 75,2% процента отметили, что результат общения с сотрудником повлияет на то, захотят ли они в дальнейшем обращаться за помощью, а у половины опрошенных (49%) это и вовсе повлияло бы на пользование услугами этой библиотеки в принципе. Наконец, почти треть опрошенных (29,8%) может вспомнить как минимум один случай неприятного общения с сотрудником библиотеки, которое повлияло на их желание пользоваться услугами библиотеки.

По результатам блока мы делаем вывод о необходимости выделить психологический комфорт в общении с сотрудниками в один из ключевых критериев оценки качества библиотеки, который сегодня настолько же важен для молодежи, как и качество пространства или даже наполнение фонда. Важно заметить, что многие молодые читатели стремятся к дружеским, неформальным отношениям с молодыми сотрудниками библиотеки, тем самым рождая и укрепляя своего рода парасоциальные связи: выбирая любимого сотрудника, мнению которого они доверяют и к которому они будут обращаться и впредь, даже с учетом того, что они не знают его лично.

Стоит отдельно обратить внимание на необходимость специального подхода к организации мероприятий для молодежи, как для целевой группы читателей. На базе ЦРБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Санкт-Петербург, Приморский район) нами было проведено два экспериментальных мероприятия, новшество которых заключалось в форме их проведения: целью было повысить психологический комфорт аудитории и обеспечить установление дружеской связи между молодыми слушателями и молодыми лекторами, что, как предполагалось, должно было повысить заинтересованность аудитории в материале лекции и общем повышении впечатления от мероприятия.

Это было неформальное обсуждение классических тем («Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского и лекция по астрономии о реальных космических масштабах вселенной). Перед началом одной из лекций преподаватель, курирующий подростков, попытался ограничить вход в аудиторию школьников с кофе, но лекторы вмешались и, наоборот, поощрили наличие закусок и напитков, что вызвало удивление и радость в аудитории старшеклассников.

Это уже установило положительную связь между лекторами и аудиторией, расположило аудиторию к лекторам, что и стало причиной возникшего по ходу мероприятия взаимного, искреннего диалога и активного вовлечения слушателей в обсуждение содержания лекции, а затем и исключительно позитивной оценки мероприятий школьниками в формах обратной связи.

Можно сделать вывод, что помимо информационного, психологического и физического комфорта, грамотно организованная культурно-просветительская и досуговая деятельность библиотеки – одна из ряда ключевых потребностей современной молодежи, которые те ищут в библиотеках. При организации мероприятий для молодежи важно ясно себе представлять, чего именно не хватает целевой аудитории: неформального общения, знаний, изложенных доступным языком, дружеских связей, места для социализации и общения, места для бесплатного саморазвития.

Таким образом, отталкиваясь от содержания «Руководства для публичных библиотек России по обслуживанию молодежи», результатов проведенного нами исследования, а также опыта работы в публичной районной библиотеке, мы предлагаем следующие собственные рекомендации при организации и оценке качества работы общедоступной библиотеки с молодежью: а именно выделение в отдельную взаимозависимую структуру таких факторов, как фонд, пространство, сотрудники, мероприятия.

Тут важно отметить корреляцию предложенной нами лично структуры с другими похожими системами, в частности с четырехэлементной структурой Ю. Н. Столярова, а именно концепции сущностной модели библиотеки как системы, состоящей из четырех элементов: библиотечного фонда, читателей, материально-технической базы и персонала<sup>8</sup>.

При выделении отличий нашей системы от системы Ю. Н. Столярова стоит отметить, что предложенная нами система в первую очередь ориентирована на организацию работы с молодежью, а не является попыткой создать новую сущностную модель библиотеки в целом.

В связи с этим мы выделяем в отдельный элемент именно пространство библиотеки, которое включает и материально-техническую базу, и информационное пространство, и интерьер, и атмосферу библиотеки ввиду релевантности именно этих факторов для современной молодежи. Более того, добавляется новый элемент – мероприятия, который включает в себя непосредственно культурно-досуговую деятельности библиотеки, ориентированную на молодых читателей.

Основная цель предложенной нами системы – дать возможность библиотекам самостоятельного выбора той или иной стратегии привлечения молодежи, в зависимости от реально располагаемых библиотекой ресурсов и возможностей.

Кратко охарактеризуем каждый элемент.

**Фонд** – определяет наличие искомых книг в фонде, актуальных и разнообразных материалов, изданий на разных носителях, разных форматах и на разных языках.

**Пространство** – определяет соответствие пространства физическому комфорту пользователя, а именно предоставление библиотекой удобного и современного пространства, эстетически приятного и комфортного помещения, технического оснащения, компьютеров, WI-FI и т. п.

**Мероприятия** – определяет проведение релевантных и доступных для молодежи мероприятий, следование информационным и рекреационным потребностям молодежи, которые они могут удовлетворить только в данной библиотеке.

**Сотрудники** – определяет комфорт общения с библиотекарями, уровень компетенции библиотекарей, наличие парасоциальных отношений молодых читателей с определенными сотрудниками.

Принцип работы предложенной нами системы заключается в том, что при нехватке материально-технических или финансовых ресурсов в конкретной библиотеке мы можем удалить одно из трех ответвлений и все равно суметь организовать достаточную качественную библиотечную работу для молодежи, сфокусировавшись на двух других. Рассмотрим, как работает каждый элемент в паре с соседним.

### **1. Пространство – Мероприятия и Пространство – Сотрудники**

При соблюдении фактора пространства, но недостаточности компетентных сотрудников или релевантных для молодежи мероприятий, молодые читатели будут использовать комфортное библиотечное пространство для собственных нужд (самостоятельной учебы, работы или досуга). При этом общение с сотрудниками и диалог с самой библиотекой будут сведены к одному из двух оставшихся элементов – либо наличию качественных и актуальных мероприятий, либо присутствию психологически комфортных, дружественных отношений с сотрудниками.

### **2. Мероприятия – Сотрудники.**

При невозможности организовать качественное и комфортное пространство для молодежи, библиотекам необходимо сфокусироваться на уровне качества молодежных мероприятий и компетентности сотрудников при общении с молодежью.

Таким образом, при соблюдении качества психологического комфорта общения сотрудников с читателями, умении библиотекарей работать и общаться с молодежью, выстраивать прочные парасоциальные и дружеские связи, а также при предоставлении

библиотекой уникальных, релевантных и невозпроизводимых в других местах форм мероприятий (бесплатные образовательные занятия, клубы по интересам, и пр.), важность качества пространства можно опустить на второй план.

Действенность предложенной нами системы подтверждает нивелирование ею выделенных ранее барьеров между молодежью и библиотекой:

1. Эволюция и расширение книжного рынка, а также новые возможности получения информации из различных источников преодолеваются организацией и качественным наполнением фонда уникальными, разнообразными и современными изданиями на разных носителях и разных форматах, которые могут быть интересны и полезны молодежи.

2. Барьер широких возможностей выбора места и формы проведения досуга у сегодняшней молодежи преодолевается организацией в стенах библиотеки уникальных форм и видов культурно-просветительской и досуговой деятельности, которую невозможно повторить в других местах либо ввиду бесплатности и доступности комфортного и современного пространства, либо ввиду психологического комфорта общения с сотрудниками, дружественных и парасоциальных связей между молодыми читателями и молодыми сотрудниками, к которым молодые читатели могут приходиться как ради общения с ними и симпатии к ним, так и ради самого мероприятия.

3. Несоответствие ожиданиям и представлениям молодежи о том, как должны выглядеть современные библиотеки и как они выглядят на самом деле – преодолевается организацией качественного и современного библиотечного пространства, соответствующего модельным стандартам и ожиданиям пользователей, вкуче либо с уже упомянутыми мероприятиями, либо парасоциальными отношениями с сотрудниками, оба из которых очеловечивают библиотеку и рожают диалог между молодым читателем и библиотекой.

### Примечания

<sup>1</sup> Cirilli, Elisa & Nicolini, Paola. (2019). Digital skills and profile of each generation: a review. *International Journal of Developmental and Educational Psychology. Revista INFAD de Psicología.* 3. 10.17060/ijodaep.2019.n1.v3.1525.

<sup>2</sup> Миндыла Х. Как трудно жить. Почему депрессия и тревога стали нормой для молодежи: [Электронный ресурс]. - 2020. - URL: <https://royalcheese.ru/psychology/kak-trudno-zhit-pochemu-depressiya-i-trevoga-stali-normoj/> (дата обращения: 21.11.2021).

<sup>3</sup> Руководство для публичных библиотек России по обслуживанию молодежи: принято Конференцией Российской библиотечной ассоциации; XVII Ежегодная сессия, 17 мая 2012 года, г. Пермь / Рос. библ. ассоц. Санкт-Петербург: Российская национальная библиотека, 2012. 48 с.

<sup>4</sup> Дворкина М. Я. Библиотечная среда для читателей: методика и организация / М. Я. Дворкина. Москва: МГИК, 1992.

<sup>5</sup> Матлина С. Г. Библиотечное пространство: воображаемый образ и реальность [Текст] / С. Г. Матлина. Москва: Библиомир, 2015. 319 с.

<sup>6</sup> Михнова И. Б. Эффективная библиотека: как обустроить библиотеку и сделать ее нужной людям: практ. руководство / И. Б. Михнова. Москва: Рос. гос. б-ка для молодежи, 2018. 432 с.

<sup>7</sup> Mellon, C.A. Library Anxiety: A Grounded theory and its development // *College and Research Libraries.* №. 47 (March 1986). P. 160-165.

<sup>8</sup> Мотульский Р. С. Общее библиотековедение: Учебное пособие для вузов. Москва: ЛИБЕРЕЯ. 224 с.



А. С. Пунда

## Формы рекомендательной библиографии в веб-среде

Представлены результаты анализа аккаунтов в социальных сетях («Инстаграм», «ВКонтакте») библиотек Санкт-Петербурга. Описаны формы рекомендации, встречающиеся в веб-среде, определены наиболее популярные для каждой социальной сети. Выявлены новые формы рекомендации, которые не нашли отражения в литературе.

Ключевые слова: рекомендательная библиография, социальные сети, веб-среда

Anastasiia S. Punda

## Forms of recommendation bibliography in the web

The article presents the results of comparison and analysis of accounts in social networks of libraries of St. Petersburg. Describes the forms of recommendations in the web. Research has identified the most popular forms for social networks and has revealed new forms of recommendation which are not found in the literature.

Keywords: recommendation bibliography, social networks, web

В современном мире цифровая среда играет огромную роль в жизни человека. Значение виртуального пространства особенно возросло в период пандемии, когда во времена самоизоляции коммуникационные технологии стали единственным каналом общения.

Библиотеки тоже были вынуждены перевести свою деятельность в дистанционный формат. Активно стали использоваться формы рекомендаций в веб-среде: обретали большую популярность уже известные формы, появлялись новые, которые не были известны в среде рекомендательной библиографии.

Цель нашего исследования – выявить и охарактеризовать современные формы рекомендательной библиографии в веб-среде.

Перед описанием этапов исследования стоит обозначить, что вопросы терминологии в сфере библиотечно-информационного обслуживания являются спорными, как следствие, «форма», «формат» – термины, которые в профессиональном сообществе вызывают дискуссии.

В данной статье под «формой» понимается «внутреннее строение услуги, включающее объект, способ и/или условия ее предоставления и дающее основание для наименования услуги (например, выставка, консультация, вечер встречи, выдача документов)». Определение дано в ГОСТ Р 7.0.103-2018 «Библиотечно-информационное обслуживание. Термины и определения»<sup>1</sup>.

Одним из основных терминов в нашем исследовании является «рекомендация». Под рекомендацией понимается «совет, пожелание (книжн.)»<sup>2</sup>. Допустимость данного определения была обоснована нами ранее в докладе «Социальные сети ученых сквозь призму рекомендательной библиографии», сделанном на научно-практической конференции молодых исследователей «Культурная среда и культурные практики» 15.04.21.

Анализ новых форм рекомендации базируется на классическом фундаменте рекомендательной библиографии. Рекомендательная библиография работает с библиографической информацией, преобразуя ее под свои цели.

В литературе выделяют следующие формы существования библиографической информации<sup>3</sup>:

- Библиографическое сообщение (организованные библиографические сведения о документе, могут передаваться в письменной и устной форме);
- Библиографическая запись;
- Библиографическое пособие;

Остановимся подробнее на библиографическом пособии, так как эта форма библиографической информации стала наиболее распространенной в электронной среде.

В ГОСТ 7.0-99 СИБИД «Информационно-библиотечная деятельность, библиография. Термины и определения» дано следующее определение: «библиографическое пособие – упорядоченное множество библиографических записей»<sup>4</sup>.

Различают основные формы библиографических пособий: библиографические издания – неперIODические (включая закладки, плакаты, памятки, планы чтения), периодические и продолжающиеся; самостоятельные издательские формы; карточные формы (каталоги, картотеки); электронные (сетевые, доступ к которым обеспечивается через сеть, и несетевые)<sup>5</sup>.

По структуре библиографические пособия в литературе делятся на<sup>6</sup>:

- Библиографический указатель (сложная структура, наличие вспомогательных указателей);
- Библиографический обзор (связное повествование о документах);
- Библиографический список (простая структура, отсутствие вспомогательных указателей).

Также принято разделять библиографические пособия по масштабу на малые и крупные формы. К малым формам относят закладки, плакаты, листовки, библиографические списки, буклеты. К крупным формам относят указатели, обзоры.

Нам представляется, что дайджесты стоит выделить отдельно, потому что в некоторых случаях их относят не к библиографической продукции, а к фактографической. Вопрос остается дискуссионным.

Подробные классификации библиографических пособий разработаны О. П. Коршуновым (фасетно-блочная), И. Г. Моргенштерном (иерархическая).

Таким образом выглядят традиционные формы существования библиографической информации, которые использует рекомендательная библиография.

Далее охарактеризуем формы рекомендации в веб-среде, которые описываются в литературе.

В веб-среде выделяются библиографические пособия малых форм: списки литературы, афиша одной книги, буклеты<sup>7</sup>.

Списки литературы в цифровом пространстве могут содержать ссылки на полные тексты документов, а также иметь необычное оформление. Афиша одной книги является аналогом традиционного плаката с возможностью добавления ссылок.

Можно выделить мультимедийные дайджесты, содержащие видео, анимацию, буктрейлер (видеорекомендация книги по аналогии с трейлером в кинематографе), книжные видеообзоры, презентации (слайд-шоу), виртуальные выставки. Современный опыт показывает, что виртуальные выставки часто создаются в формате презентации<sup>8</sup>.

Такие новые форматы рекомендаций возникли благодаря возможностям цифровой среды.

Темп жизни современного человека постоянно растет, люди стараются с максимальной пользой использовать свое время, часто совмещая несколько дел. Так стал популярен аудио-формат информации. Человек может слушать аудиокнигу по дороге в школу, вуз, на работу. Этот формат используется и в рекомендательной библиографии. Такой аудио-формат называется подкастом, а процесс создания подкастов – подкастингом.

В подкастах идет неформальное общение ведущего (ведущих) со слушателями, создается ощущение «живого» диалога, говорящие пытаются наладить доверительные отношения со своей аудиторией.

Это своего рода блог, но только в аудио-формате. В роли ведущих выступают специалисты в той сфере, которой посвящен подкаст<sup>9</sup>.

Если посмотреть на свойства подкаста, которые описаны в литературе, то можно предположить, что это перспективная форма рекомендации, вызывающая у аудитории доверие и желание продолжить прислушиваться к рекомендациям.

В литературе отмечается интегративный характер форм рекомендации в цифровой среде. Происходит «размытие» традиционных форм рекомендательной библиографии. В результате такой тенденции создаются комплексные информационные продукты. В качестве примера можно привести библио-трансформер<sup>10</sup>.

Е. Е. Смотровая пишет: «Библио-трансформер – это тип библиографического пособия, максимально полно представляющий фактографическую и (или) библиографи-

ческую информацию об объекте библиографирования, на основе которой могут быть смоделированы другие типы библиографических пособий. В состав библио-трансформера включаются несколько самостоятельных информационных конструкций: относительно крупная форма – досье (или указатель) и несколько разновидностей малых форм»<sup>11</sup>.

Библио-трансформер дает свободу в определении структуры библиографического пособия. Эта форма не ограничивает составителей, позволяет сочетать разные рекомендации. Части, которые составляют библио-трансформер, называют модулями. Модули можно использовать по отдельности в качестве самостоятельной формы рекомендации.

Для размещения описанных выше новых форм рекомендательной библиографии в веб-среде необходимы площадки.

Для библиотек такими площадками стали официальные сайты библиотек, социальные сети (Инстаграм, «ВКонтакте»), также начинает набирать популярность YouTube и Tik-Tok для размещения видео-контента.

В литературе представлены публикации, посвященные рекомендациям на данных площадках, в том числе и работе библиотек<sup>12</sup>.

Тематика чтения, рекомендация книг настолько популярны в веб-среде, что появились целые сегменты: в Инстаграме – букстаграм, на YouTube – буктьюб, в TikTok – книжный тик-ток.

Одной из задач исследования стало сопоставление форм рекомендательной библиографии, представленных в литературе с выявленными на практике. В качестве базы исследования были выбраны 5 библиотек Санкт-Петербурга, учредителем которых является Комитет по культуре Санкт-Петербурга. (ЦГПБ им. В. В. Маяковского, МЦБС им. М. Ю. Лермонтова, Государственная Театральная библиотека, Государственная библиотека для слепых и слабовидящих, ЦГДБ им. А. С. Пушкина) и двадцати четырех филиалов этих библиотек.

Нас интересовала динамика развития социальных сетей этих библиотек с 2019 г., когда был проведен предыдущий этап исследования<sup>13</sup>.

Рекомендации аккаунтов в социальных сетях анализировались по следующим параметрам: определялось название, которое дала библиотека, устанавливалась форма без учета содержания и с учетом содержания рекомендации (если встречалась форма, которая не имеет названия и не упоминалась в литературе, предпринималась попытка присвоить наименование), фиксировалась площадка размещения рекомендации и давалась ссылка.

#### *Формы рекомендации в социальной сети «ВКонтакте»*

В результате анализа аккаунтов библиотек в этой социальной сети выявлена наиболее популярная рекомендация: афиша одной книги. Стандартный вид рекомендации содержит следующие элементы:

– фотография обложки книги;

– небольшое текстовое сопровождение, содержащее основную информацию о книге и аннотацию, а также сведения о способе приобретения документа.

Но встречаются афиши одной книги, отходящие от этого вида, например, #маяковкакрасивая – рубрика постов об одной книге, прикрепляются фотографии книги и файл с полным текстом.

В посте содержится свободная форма описания. Возможно, такую рекомендацию можно назвать постом одной книги, но нам представляется, что афиша – более универсальное понятие, которое подойдет для любой цифровой площадки и любого формата, включая пост-статью, пост-сторис, видео (видеоряд с фотографиями печатного издания без комментариев библиотечаря/специалиста).

Объемное текстовое сопровождение присутствует в «Книжной полке» (Мемориальная библиотека князя Г. В. Голицына), хотя один пост посвящен одной книге. Также наблюдается другая ситуация, когда афиша одной книги почти не сопровождается текстом или в ней не указаны основные библиографические сведения: автор, название, год выпуска.

Предполагается, что пользователь должен увидеть все эти данные на фото книги или другом иллюстративном материале, приложенных к посту. Такой вариант реко-

мендации наименее информативен. Еще вариант афиши одной книги – публикация цитаты из книги в текстовом формате или в формате изображения.

Наиболее «богатой» афишами одной книги можно назвать Детскую библиотеку иностранной литературы: многообразие по тематике книг и возрастам читателей. Для каждой тематики заведен отдельный хештег, то есть отдельная рубрика. Но все рубрики придерживаются формы афиши одной книги.

Значительное распространение получили библиографические списки в традиционном виде: текст в виде перечня книг, включающего название, автора, аннотацию. Также разновидностью библиографического списка в веб-среде, на наш взгляд, можно считать подборку с обложками книг (некоторые аккаунты добавляют ссылки на полный текст произведений или на заказ книги) (библиотека им. К. А. Тимирязева, библиотека «Лиговская», библиотека им. Н. А. Некрасова). На фотографии с обложками книг может быть помещена аннотация, цитаты из книги. Кроме того, текстовый перечень может совмещаться с фотографиями обложек. В веб-среде библиографический список составляется не только на определенную тематику, но и к дням рождения писателей, поэтов (библиотека «Старая Коломна»).

Наблюдается тенденция персонализации обслуживания: составление подборки по фактам о читателе. Читатель пишет под постом три факта о себе, а библиотекарь на основе этих фактов подбирает книги и отвечает читателю в комментариях (#персональныйбиблиотекарь библиотеки «Семеновская»).

Ряд библиотек активно используют пост-статьи для оформления библиографических списков (Молодежная библиотека на Гражданке, библиотека «Семья и книга», Филиал № 4 ЦГДБ им. А.С. Пушкина). Это позволяет собирать все рекомендации в одном месте, в специальном разделе, который предусматривает «ВКонтакте». Таким образом уменьшается время на поиски.

Интересно, что у такой рекомендации обычно нет закрепленного названия. Пост-статья получает заглавие в соответствии с тематикой, на которую подбираются документы. Этот принцип позволяет понять, чему будет посвящена подборка, не открывая рекомендацию, что также позволяет экономить время пользователя.

Интересна рекомендация, которую библиотека им. В. В. Маяковского назвала «Короткий рассказ...». Публикуется в посте полный текст произведения какого-то писателя. В библиотеке это обычно короткие рассказы И. А. Бунина или А. П. Чехова. В литературе мы не встретили такой формы рекомендации. Поэтому для ее обозначения предлагаем название **«саморекомендация»**. Произведение говорит само за себя, предлагая читателю ознакомиться сразу с полным текстом. Важно, что текст публикуется не в прикрепленном файле (например, #маяковкакрасивая), а является текстом самого поста.

Встречается рекомендация «Самая...книга» (например, «Самая переоцененная книга») библиотеки им. В. В. Маяковского, похожая форма есть у библиотеки им. А. С. Грибоедова и библиотеки «Семья и книга». Они предлагают читателям поделиться своими книгами, мнениями об этих книгах в комментариях под постом. Так собирается список книг от читателей.

Эта форма находит «живой» отклик у аудитории, выполняя не только рекомендательную функцию, но и повышая активность в аккаунте библиотеки. Нам представляется, что такую форму можно назвать **«народной рекомендацией»** по аналогии с «народной библиографией», которая была предложена Н. В. Лопатиной<sup>14</sup>.

Библиографический обзор в качестве формы рекомендации в веб-среде по результатам проведенного анализа оказался наименее популярным. В качестве примера использования можно привести библиотеку им. А. С. Грибоедова, которая каждый месяц составляет библиографические обзоры на периодику фонда. Библиотека «Бронницкая» составляет обзоры на книги. Для публикации таких обзоров используются посты-статьи, потому что они содержат большое количество текста. Именно это, на наш взгляд, является причиной невысокой используемости в качестве формы рекомендации в веб-среде.

Библиотека им. В. В. Маяковского использует подкасты в качестве формы рекомендации. Уже несколько лет в аккаунте публикуются подкасты о книгах «Читающий Петербург». Интересны подкасты Молодежной библиотеки на Гражданке и подкасты

библиотеки «Екатерингофская». Они представлены в видеоформате, то есть слушатель может смотреть на говорящих. При этом видеоряд не несет смысловой нагрузки (как в видеообзоре или буктрейлере). У аудитории нет необходимости следить за видео.

Реже всего встречаются видеообзоры.

Однако хочется отметить цикл видеообзоров «Ловцы книг» (Информационно-досуговый центр «М-86»), в которых сотрудники библиотеки беседуют с автором книги или специалистом в той сфере, которой посвящена книга. Такая форма при подготовке требует значительных технических, физических и временных затрат и ее можно считать одной из самых трудоемких.

*Формы рекомендации в социальной сети «Инстаграм»*

В ходе анализа были выделены общие черты рекомендаций в аккаунтах:

– Дублирование контента из аккаунтов «ВКонтакте» (Центр искусства и музыки библиотеки Маяковского).

– Наиболее популярная форма рекомендации – афиша одной книги.

– Большинство аккаунтов не дает конкретного названия или хештега рубрикам с рекомендациями (из этого списка можно выделить библиотеку им. А. С. Грибоедова, в аккаунте которой запущена постоянная рубрика «Хиты ЛитРес». Название позволяет идентифицировать рубрику в ленте постов, а также ассоциировать с конкретной библиотекой).

Также стоит отметить нерегулярность контента с рекомендациями. Некоторые аккаунты публиковали рекомендации больше 6 месяцев назад (Центральная библиотека имени М. Ю. Лермонтова).

Популярна в Инстаграме форма библиографического списка, но не в текстовом варианте. Чаще всего в «карусель» изображений загружаются фотографии книги, на которых даны текстовые заметки. В тексте поста публикуется пояснение о принципе подбора книг. По информативности такие посты бывают разные: от фотографии обложки книги (без сопроводительного текста) до аннотации, цитат и краткого комментария. Встречается интересный принцип подбора книг в Инстаграме библиотеки им. К. А. Тимирязева: есть рубрика «Цвет настроения...», в которой собираются книги с обложкой определенного цвета.

Пост-сторис активно использует библиотека «На Стремянной». Она дублирует посты из своей ленты и сохраняет на постоянной основе в аккаунте (так как пост-сторис – временная форма, которая исчезает через 24 часа после публикации). Сохранение таких постов обеспечивает быстрое ориентирование в ленте аккаунта. Также пост-сторис с фотографиями книг (без дублирования постов из ленты аккаунта) выкладывает библиотека «Семеновская». В пост-сторис выкладываются не только афиши одной книги, но и видеообзоры.

Такой уникальный опыт демонстрируют ЦГДБ им. А. С. Пушкина и Государственная библиотека для слепых и слабовидящих.

В результате проведенного анализа удалось выявить общее в анализируемых аккаунтах в двух социальных сетях с точки зрения рекомендации:

– наиболее популярен с пользовательской точки зрения – пост;

– наиболее популярна с учетом формально-содержательного аспекта – афиша одной книги;

– библиографический список в веб-среде стал своеобразным синтезом традиционного библиографического списка и афиши одной книги.

На сегодняшний день активно развивается направление подкастов. Сравнивая результаты нынешнего исследования с предыдущим, наблюдается возрастание интереса библиотек к этой форме рекомендации.

Наиболее активной площадкой для размещения рекомендаций остается «ВКонтакте». Здесь публикуются: афиши одной книги, библиографические списки, библиографические обзоры, видеообзоры, подкасты. На этой площадке развиваются новые формы рекомендации: народная рекомендация, саморекомендация.

За время проведения анализа (август 2021 – октябрь 2021) ни в одной социальной сети мы не встретили: дайджестов, буктрейлеров, презентаций, виртуальных выставок и библио-трансформеров.

Можно выделить ряд причин сложившейся ситуации:



- Эти формы рекомендации не востребованы целевой аудиторией библиотек.
- Эти формы рекомендации публикуются на других площадках (YouTube, официальные сайты библиотек).
- Эти формы начинают «растворяться» в более современных (например, презентация в афишу одной книги или библиографический список), границы между ними постепенно исчезают.

### Примечания

<sup>1</sup> ГОСТ Р 7.0.103-2018 Библиотечно-информационное обслуживание. Термины и определения: национальный стандарт Российской Федерации: дата введения 2019-07-01 / Федеральное агентство по техническому регулированию. Изд. официальное. Москва: Стандартинформ, 2018. 35 с.

<sup>2</sup> Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. Москва: ИТИ Технологии, 2009. 944 с.

<sup>3</sup> Гречихин А. А. Общая библиография: учебник / А. А. Гречихин. Москва: МГУП, 2000. 588 с.; Коршунов О. П. Библиографоведение: учебник / О. П. Коршунов, Н. К. Леликова, Т. Ф. Лиховид. Санкт-Петербург: Профессия, 2014. 288 с. (Учебник для бакалавров); Левин Г. Л. Традиционные типы библиографической продукции в электронной среде: проблемы теории и практика российских библиотек / Г. Л. Левин // Библиосфера. 2010. № 1. С. 7–13; Моргенштерн И. Г. Общее библиографоведение: учебное пособие / И. Г. Моргенштерн. 4-е изд., стер. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2017. 212 с.

<sup>4</sup> ГОСТ 7.0-99 СИБИД Информационно-библиотечная деятельность, библиография. Термины и определения: межгосударственный стандарт: дата введения 2000-07-01 / Межгосударственный Совет по стандартизации, метрологии и сертификации. Изд. официальное. Минск, 1999. 28 с.

<sup>5</sup> Коршунов О. П. Библиографоведение: учебник / О. П. Коршунов, Н. К. Леликова, Т. Ф. Лиховид. Санкт-Петербург: Профессия, 2014. 288 с. (Учебник для бакалавров).

<sup>6</sup> Там же; Левин Г. Л. Традиционные типы библиографической продукции в электронной среде: проблемы теории и практика российских библиотек / Г. Л. Левин // Библиосфера. 2010. № 1. С. 7–13.

<sup>7</sup> Кулешова Е. А. Малые формы библиографии в реальной и виртуальной среде / Е. А. Кулешова // Моргенштерновские чтения – 2016. Библиотеки регионов в цифровую эпоху: управление, ресурсы, технологии: материалы Всерос. науч.-практ. конф. (Челябинск, 6–7 окт. 2016 г.) / сост. Н. П. Ситникова; М-во культуры Рос. Федерации, Рос. библ. ассоц., М-во культуры Челяб. обл., Челяб. обл. универс. науч. б-ка, Челяб. гос. ин-т культуры. Челябинск: ЧГИК, 2017. С. 199–204.; Протопопова Е. Э. Рекомендательная библиография в веб-среде / Е. Э. Протопопова // Современная библиотека. 2015. № 1. С. 30–34.

<sup>8</sup> Гушул Ю. В. Потенциал рекомендательных библиографических сервисов в пространстве соцсетей / Ю. В. Гушул // Моргенштерновские чтения – 2020. Информационно-библиографическая деятельность библиотек: тенденции, современные проекты и инициативы: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (Челябинск, 27–28 окт. 2020 г.) / Министерство культуры Российской Федерации; Российская библиотечная ассоциация; Министерство культуры Челябинской области; Челябинская областная универсальная научная библиотека; Челябинский государственный институт культуры; составитель Н. П. Ситникова, ученый секретарь ЧОУНБ; редколлегия: Н. К. Леликова, Ю. В. Гушул, М. В. Сутягина, Е. Э. Политевич, В. А. Касап. Челябинск: ЧГИК, 2020. 238 с.; Гушул Ю. В. Сервис-ориентированные технологии библиотечно-библиографического обслуживания и поддержки чтения поколения z / Ю. В. Гушул, Е. В. Тесля // Вестник культуры и искусств. 2018. № 3. С. 54–63.

<sup>9</sup> Агеева Г. М. Литблоги и подкасты как форматы книжного медиабытия / Г. М. Агеева // Библиосфера. 2020. № 1. С. 102–107.; Баль В. Ю. Аудиокнига, аудиоподкаст аудиосериал – новые форматы медиапространства / В. Ю. Баль // Библиосфера. 2020. № 1. С. 56–63.

<sup>10</sup> Губина Е. В. Возможности популярной (рекомендательной) онлайн-библиографии в продвижении чтения / Е. В. Губина, О. В. Решетникова // Библиотековедение. 2019. Т. 68. № 6. С. 593 – 603.; Гушул Ю. В. Сервис-ориентированные технологии библиотечно-библиографического обслуживания и поддержки чтения поколения z / Ю. В. Гушул, Е. В. Тесля // Вестник культуры и искусств. 2018. № 3. С. 54–63.; Елисеева Т. Библио-трансформер по-алтайски. Живая форма рекомендательной библиографии / Т. Елисеева // Библиотечное дело. 2012. № 14. С. 18–21.; Смотровая Е. Е. Жанровое разнообразие современной библиографической продукции / Е. Е. Смотровая // Четвертый международный интеллектуальный форум «Чтение на евразийском перекрестке» (Челябинск, 26–27 окт. 2017 г.): материалы форума / науч. ред., сост. Ю. В. Гушул, В. Я. Аскарова; М-во культуры Рос. Федерации, М-во культуры Челяб. обл., Рос. библ. ассоц., Рус. шк. библ. ассоц., Юж.-Урал. отд.-ние Рус. ассоц. чтения, Челяб. гос. ин-т культуры. Челябинск:



ЧГИК, 2017. С. 397–403.; Смотровая Е. Е. Живая библиография, или В поисках жанра / Е. Е. Смотровая // Библиотечное дело. 2011. № 16. С. 42–44.

<sup>11</sup> Смотровая Е. Е. Жанровое разнообразие современной библиографической продукции / Е. Е. Смотровая // Четвертый международный интеллектуальный форум «Чтение на евразийском перекрестке» (Челябинск, 26–27 окт. 2017 г.): материалы форума / науч. ред., сост. Ю. В. Гушул, В. Я. Аскарова; М-во культуры Рос. Федерации, М-во культуры Челяб. обл., Рос. библ. ассоц., Рус. шк. библ. ассоц., Юж.-Урал. отд.-ние Рус. ассоц. чтения, Челяб. гос. ин-т культуры. Челябинск: ЧГИК, 2017. С. 397–403.

<sup>12</sup> Агеева Г. М. Литблоги и подкасты как форматы книжного медиабытия / Г. М. Агеева // Библиосфера. 2020. № 1. С. 102–107.; Гушул Ю. В. Сервис-ориентированные технологии библиотечно-библиографического обслуживания и поддержки чтения поколения z / Ю. В. Гушул, Е. В. Тесля // Вестник культуры и искусств. 2018. № 3. С. 54–63.; Рубанова Т. Д. Поддержка чтения в пространстве книжных социальных сетей / Т. Д. Рубанова // Вестник культуры и искусств. 2018. №3. С. 45–53.

<sup>13</sup> Пунда А. С. Рекомендательные сервисы общедоступных библиотек / А. С. Пунда // Молодежный вестник СПбГИК. 2020. № 1. С. 157–160.

<sup>14</sup> Лопатина Н. В. Рекомендательная библиография в информационном обществе / Н. В. Лопатина // Библиография и книговедение. 2017. № 2. С. 53–56.

Д. Д. Федорова

## Информационные пути популяризации научного знания

Рассмотрены основные подходы к содержанию понятия «популяризация науки», эволюция представлений о популяризации научного знания в России с точки зрения поставленных на каждом этапе целей и задач, а также форм популяризации. На каждом этапе выявлены ведущие ученые-популяризаторы, обозначены их основные труды в области распространения научного знания. Особое внимание уделено современному этапу популяризации науки, который условно разделен на классическую популяризацию и поп-науку.

Ключевые слова: популяризация научного знания, народная наука, промышленное просвещение, занимательная наука, поп-наука

Darya D. Fedorova

## Informational ways of popularizing scientific knowledge

The main approaches to the content of the concept of «popularization of science», the evolution of ideas about the popularization of scientific knowledge in Russia from the point of view of the goals and objectives set at each stage, as well as forms of popularization are considered. At each stage, the leading scientists-popularizers are identified, their main works in the field of dissemination of scientific knowledge are indicated. Particular attention is paid to the modern stage of the popularization of science, which is conditionally divided into classical popularization and pop science.

Keywords: popularization of scientific knowledge, folk science, industrial education, entertaining science, pop science

В данной работе будут представлены результаты первого этапа исследования, связанного с эволюцией представлений о популяризации научного знания на разных этапах развития науки.

На первом этапе исследования нам показалось важным рассмотреть два основных вопроса:

Выявить подходы к определению термина «популяризация науки», имеющиеся в литературе и на сетевых ресурсах.

Рассмотреть эволюцию развития форм и методов популяризации научного знания в России.

Как нам представляется, основными целями популяризации научных знаний можно считать следующие:

1. Формирование и углубление научного мировоззрения, формирование у молодежи научной картины мира.

2. Помощь изучению различных учебных дисциплин: для углубления и расширения знаний, получаемых в учебных заведениях.

3. Самообразование людей с различной подготовкой в самых разнообразных направлениях науки.

4. Разъяснения и популяризации научных сведений по естествознанию и общественным наукам из незнакомых читателю областей, но необходимых ему в жизни и деятельности.

Основными принципами популяризации науки исследователи считают:

Принцип доступности, предусматривающий соответствие изложения информации особенностям целевой аудитории с учетом уровня ее подготовленности, возраста, образования (материал, с одной стороны, должен излагаться простым доступным языком, а, с другой, быть слишком упрощенным или перегруженным специальными терминами).

Принцип занимательности, предполагающий формирование интереса к предлагаемой информации.

Для выявления различных значений термина «популяризация науки» была составлена аналитическая таблица с указанием источников. Анализ показал, что при всем

разнообразии определений термина «популяризация науки общим для них является то, что популяризация науки является способом распространения научного знания и, следовательно, формирования мировоззрения у широкого круга людей.

Известный популяризатор науки Яков Перельман, используя термин «занимательная наука», добавляет к изложенным выше подходам еще и развлекательный аспект, считая, что популярная наука служит для развлечения читателя и зрителя<sup>1</sup>.

Особо следует обратить внимание на трактовку термина, которую предлагают некоторые современные исследователи. В частности, опрос ученых из учреждений Российской академии наук, проведенный институтом психологии РАН, показал, что многие исследователи считают популяризацию профанацией науки, примитивизацией науки для толпы, доведением науки до уровня комиксов<sup>2</sup>. Такое отношение ученых к распространению научных знаний связано с тем, что в последнее время появились издания, имеющие лишь отдаленное сходство с научно-популярной литературой советского времени. Для этого новообразования придуман специальный термин «поп-наука».

Сегодня считается, что основным средством популяризации науки являются СМИ. Однако так было не всегда.

В ходе исследования были выявлены четыре основных этапа популяризации научного знания, на каждом из которых можно выделить свои ведущие средства популяризации.

Материал, связанный с эволюцией форм и методов популяризации научного знания, был сведен в аналитическую таблицу, которая позволила сопоставить этапы развития популяризации науки с ведущими средствами популяризации, выявить самых известных популяризаторов науки и их работы в этой области.

1. Народная наука (XVII–XVIII – начало XVIII в.) – это период, когда возникает «открытая наука», когда научные знания становятся общедоступными. В России этот период был чрезвычайно коротким. Можно сказать, что Россия «проскочила» период «народной науки», сразу включившись в гонку «промышленного просвещения». Этот период популяризации науки связан, прежде всего с именем М. В. Ломоносова, который впервые обосновал необходимость использования приемов риторики для популяризации знания. Главные функции популяризации науки на этом этапе связаны с развлечением и первоначальным просвещением, а основная форма популяризации – публичная лекция. В качестве примера можно привести лекции М. В. Ломоносова «Слово о пользе химии» и «Слово о явлениях воздушных, от электрической силы происходящих».

2. Промышленное просвещение (1750–1950) – это период взрыва научного и технического книгопечатания. Функция популяризации – учебно-прикладная, распространение научных и технических знаний для ремесла, снижение цены доступа к знаниям. Основным средством популяризации остается публичная лекция. Но появляется и новый канал распространения научных знаний – научно-популярные статьи. К этому периоду относится появление первого российского научно-популярного журнала «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие». Девиз журнала: «Для всех». Значительную роль в популяризации научных знаний на этом этапе сыграл А. Г. Столетов, регулярно читавший научно-популярные лекции в Политехническом институте, публиковавшем статьи в общедоступных журналах. Наиболее известными являются его очерки о Леонардо да Винчи, Софье Ковалевской, Михаиле Петровиче Авенариусе, Густаве Кирхгофе.

3. Занимательная наука (середина XIX в. – конец XX в.) – этап развития научной популяризации, во основе которого просветительская, образовательная и пропагандистская функции. В 1922 г. научно-популярные издания опережают по тиражам даже политическую литературу. Особенностью занимательной науки является ее развлекательный характер. В это время, наряду с лекциями и статьями, появляются и научно-популярные книги. Самым известным популяризатором науки этого периода считают Якова Исидоровича Перельмана, который является основателем жанра «занимательной науки» и автором термина «научно-фантастическое». Основные его труды связаны с популяризацией научного знания в области физики и математики («Занимательная физика», «Занимательная геометрия», «Занимательная арифметика» и др.). Известные научно-популярные труды принадлежат также инженеру и механику Алексею Николаевичу Крылову (например, «Ньютон и его значение в мировой науке»). И, хотя его книги были предназначены для специалистов, изложены они были в научно-популярном

стиле. Это была одна из первых попыток создания научно-популярных трудов не для «широких масс», а для специалистов в других областях науки и техники.

Нельзя не отметить и деятельность по популяризации науки С. П. Капицы, который первым в СССР создал новый телевизионный канал популяризации научных знаний (ведущий телепередачи «Очевидное – невероятное»). За свою деятельность в этой области Сергей Петрович Капица был награжден высшими государственными и международными премиями.

Важно отметить, что к этот период характеризуется изданием научно-популярной литературы высокого качества. Чего не скажешь об изданиях конца XX – начала XXI в.<sup>3</sup>

4. В начале XXI в. значительно уменьшается количество издаваемой научно-популярной литературы, «сворачивается» деятельность общества «Знание», где постоянно проходили лекции научно-популярного жанра. Расцветает направление, которое получило название «поп-наука», которая представляет собой своеобразный жанр научного или околонаучного поиска, сосредоточенного не столько на производстве нового знания, сколько на создании новых экстравагантных и сенсационных интерпретаций знания, уже так или иначе находящегося в научном обороте. Для такой литературы характерно использование научных мифов, т. е. широко распространенных, массовых заблуждений, преподносимых как научный факт. Некоторые научные мифы являются результатом неудачной популяризации научных теорий, когда попытка упрощения объяснения искажает факты и события до неузнаваемости, превращая научное знание в нечто простое и интересное, легко воспринимаемое, но потерявшее первоначальный смысл. Значительную роль начинает играть научная журналистика, качество которой часто вызывает вопросы у исследователей.

Это, однако, не означает, что в настоящее время нет качественной научно-популярной литературы. Принимаются специальные программы по ее изданию. Однако, надо понимать, что популяризация науки – это особый талант, как правило, имеющийся у крупных ученых, способных простым языком рассказать о своих исследованиях.

Основными средствами популяризации становятся не книги, не статьи в научно-популярных журналах (количество которых все время сокращается) и даже не телевизионные передачи, а блоги, Telegram, YouTube и TikTok каналы, аккаунты в Facebook и другие электронные коммуникационные каналы.

Как ни странно, толчок к более интенсивному развитию популяризации научного знания дала пандемия COVID-19, когда ведущие вирусологи, бактериологи, инфекционисты, врачи поняли, что без их участия информационное поле будет заполнено искаженной информацией.

Таким образом, на первом этапе исследования нам удалось выявить развитие средств популяризации научного знания, показать ведущих популяризаторов науки в разные периоды ее развития.

На втором этапе предполагается выявить и охарактеризовать основные пути популяризации современного научного знания.

## Примечания

<sup>1</sup> Мишкевич Г. Доктор занимательных наук: жизнь и творчество Якова Исидоровича Перельмана. URL: <http://n-t.ru/ri/ms/dz.htm> (дата обращения: 06.12.2021).

<sup>2</sup> Юревич А. Объяснение на уровне комикса // Независимая газета. URL: [https://www.ng.ru/science/2007-01-10/13\\_comics.html](https://www.ng.ru/science/2007-01-10/13_comics.html) (дата обращения: 07.12.2021).

<sup>3</sup> Ваганов А. Г. Эволюция форм популяризации науки в России: от XVIII до XXI вв. // Управление наукой и наукометрия. 2016. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-form-populyarizatsii-nauki-v-rossii-xviii-xxi- vv> (дата обращения: 01.12.2021).

**Сведения об авторах и научных руководителях • Information about authors and supervisors**

<p>Артушич Александр Александрович, студент, кафедра искусствоведения СПбГИК Artyushich Alexandr Alexandrovich, student, Department of art history, sanyaart123@yandex.ru</p>	<p>Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art history, associate professor, Department of art history, ArutyunyanJI@yandex.ru, SPIN-код: 3948-5010</p>
<p>Бочков Илья Андреевич, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Bochkov Ilya Andreevich, graduate student, ilbochkov@mail.ru, SPIN-код: 6204-0568</p>	<p>Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, кафедра музеологии и культурного наследия Zinov'eva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, Department of museology and cultural heritage, muzeology@mail.ru, SPIN-код: 2711-1868</p>
<p>Варулина Анна Сергеевна, магистрант, кафедра искусствоведения СПбГИК Varulina Anna Sergeevna, graduate student, Department of art history, avarulina@mail.ru, SPIN-код: 6905-0479</p>	<p>Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствоведения Dyemshina Anna Uurevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of art studies, demshina24@mail.ru, SPIN-код: 8281-2355</p>
<p>Володина Любовь Александровна, студент, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Volodina Lyubov' Aleksandrovna, student, Department of theory and history of culture, luba.volodina2014@yandex.ru</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>Гладкая Дарья Васильевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Gladkaya Daria Vasilyevna, student, Department of museology and cultural heritage, dariagladkaya2001@yandex.ru, SPIN-код: 1906-7329</p>	<p>Попов Артем Анатольевич, кандидат исторических наук, доцент, кафедра истории и петербурговедения Popov Artem Anatolievich, PhD in history, associate professor, Department of history and history of Saint Petersburg, artempopovspb@gmail.com, SPIN-код: 4847-3803</p>
<p>Гладских Дарья Сергеевна, студент, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Gladskikh Daria Sergeevna, student, Department of theory and history of culture, slowdaria32@yandex.ru, SPIN-код: 8740-0121</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>Грищенко Елизавета Викторовна, студент, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Grishchenko Elizaveta Viktorovna, student, Department of Theory and History of Culture, neelizavetaalisa@mail.ru</p>	<p>Цветков Дмитрий Владимирович, старший преподаватель, кафедра иностранных языков и лингвистики Tsvetkov Dmitriy Vladimirovich, senior lecturer, foreign languages and linguistics department, SPIN-код: 7128-4024,</p>
<p>Грошева Полина Владимировна, магистрант, кафедра музеологии и охраны объектов культурного наследия СПбГИК Grosheva Polina Vladimirovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage, groshevapolin@yandex.ru</p>	<p>Балаш Александра Николаевна, доктор культурологии, доцент кафедры музеологии и культурного наследия Balash Alexandra Nikolaevna, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Department of museology and cultural heritage, St. Petersburg State Institute of Culture, alexandrabalash@gmail.com, SPIN-код: 6783-9945</p>
<p>Груздева Алена Олеговна, магистр, кафедра искусствоведения СПбГИК Gruzdeva Aljona Olegovna, undergraduate, Department of art history, gruzdnay@yandex.ru</p>	<p>Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствоведения Dyemshina Anna Uurevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of art studies, demshina24@mail.ru, SPIN-код: 8281-2355</p>
<p>Гырдымова Софья Николаевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Gyrdymova Sofya Nikolaevna, student, Department of museology and cultural heritage, Gyrdymovas@mail.ru</p>	<p>Салтанова Мария Валерьевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Saltanova Maria Valeryevna, Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, Department of museology and cultural heritage</p>
<p>Должиков Тимофей Дмитриевич, студент, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Dolzhikov Timofey Dmitrievich, student, Department of theory and history of cultural, timofey88d@yandex.ru</p>	<p>Попов Артем Анатольевич, кандидат исторических наук, доцент, кафедра истории и петербурговедения Popov Artem Anatolievich, PhD in history, associate professor, Department of history and history of Saint Petersburg, artempopovspb@gmail.com, SPIN-код: 4847-3803</p>

**Сведения об авторах и научных руководителях • Information about authors and supervisors**

<p>Доровских Анна Бьерг Владимировна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Dorovskikh Anna Berg Vladimirovna, student, Department of museology and cultural heritage, kalina2000a@mail.ru</p>	<p>Балаш Александра Николаевна, доктор культурологии, доцент кафедры музеологии и культурного наследия Balash Alexandra Nikolaevna, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Department of museology and cultural heritage, St. Petersburg State Institute of Culture, alexandrabalash@gmail.com, SPIN-код: 6783-9945</p>
<p>Духов Иван Дмитриевич, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Dukhov Ivan Dmitrievich, student, Department of museology and cultural heritage, egor.panarin@list.ru, SPIN-код: 9122-8116</p>	<p>Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, доцент кафедры музеологии и охраны культурного наследия СПбГИК Zinov'eva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, Department of museology and cultural heritage of Saint Petersburg State University of Culture, museology@mail.ru, SPIN-код: 2711-1868</p>
<p>Евдокимова Ирина Андреевна, студент, кафедра русского народного песенного искусства СПбГИК Evdokimova Irina Andreevna, student, Department of Russian folk song art, irinaevdokimovaevdokimova@yandex.ru</p>	<p>Гвоздецкий Алексей Алексеевич, доцент, кафедра русского народного песенного искусства, Gvozdetsky Aleksey Alekseevich, Associate Professor, Department of Russian Folk Song Art, galexei@mail.ru</p>
<p>Елтышева Анна Алексеевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Elytsheva Anna Alekseevna, student, Department of museology and cultural heritage, anna.eltysheva.14102000@gmail.com</p>	<p>Балаш Александра Николаевна, доктор культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage, alexandrabalash@gmail.com, SPIN-код: 6783-9945</p>
<p>Ким Евдокия Алексеевна, студент, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Kim Yevdokiya Alekseyevna, student, Department of theory and history of cultural, evdokiakim@mail.ru</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>Кондратьева Ольга Алексеевна, студент, кафедра искусствоведения СПбГИК Kondrat'yeva Ol'ga Alekseyevna, student, Department of art history, kondratyeva_olya@mail.ru</p>	<p>Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art history, associate professor, Department of art history, ArutyunyanJ@yandex.ru, SPIN-код: 3948-5010</p>
<p>Копач Вера Ивановна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Kopach Vera Ivanovna, student, Department of museology and cultural heritage, verakopach3002@gmail.com</p>	<p>Балаш Александра Николаевна, доктор 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>Корнехо Наварро Карла Татьяна, студент, кафедра искусствоведения СПбГИК Carla Tatiana Cornejo Navarro, student Department of history of art, carly.cornejo@hotmail.com</p>	<p>Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствоведения Dyemshina Anna Uurevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of art studies, demshina24@mail.ru, SPIN-код: 8281-2355</p>
<p>Курбатова Елизавета Игоревна, магистрант, кафедра музеологии и охраны объектов культурного наследия СПбГИК Kurbatova Elizaveta Iгореvna, graduate student, Department of museology and cultural heritage, wifidpivy@gmail.com</p>	<p>Балаш Александра Николаевна, доктор 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>Кучерявенко Софья Павловна, студент, кафедра искусствоведения СПбГИК Kucheryavenko Sof'ya Pavlovna, student, Department of Art History, misstvichovskaya@gmail.com</p>	<p>Омельяненко Мария Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Omelyanenko Mariya Valer'evna, PhD in art studies, associate professor, department of art history, omelianenko@mail.ru, SPIN-код: 7467-5794</p>
<p>Лашманова Валерия Денисовна, студент, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Lashmanova Valeriya Denisovna, student, Department of theory and history of cultural, valerimau.dali@gmail.com</p>	<p>Шомахмадов Сафарали Хайбуллоевич, кандидат исторических наук, Институт восточных рукописей РАН Shomahmadov Safarali Hajbulloevich, PhD in history, Institute of Oriental Manuscripts of the Russian Academy of Sciences, safaralihsom@mail.ru, SPIN-код: 5652-4032</p>



**Сведения об авторах и научных руководителях • Information about authors and supervisors**

<p>Личенко Зоя Феликсовна, магистрант, кафедра искусствоведения СПбГИК Lichenko Zoia Feliksovna, graduate student, Department of art studies, zoayfl24@gmail.com, SPIN-код: 6699-5020</p>	<p>Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствоведения Dyemshina Anna Uurevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of art studies, demshina24@mail.ru, SPIN-код: 8281-2355</p>
<p>Малаховская Станислава Васильевна, магистрант, Санкт-Петербургская Академия художеств имени Ильи Репина, член Союза художников России Malakhovskaya Stanislava Vasil'evna, graduate student, St. Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, member of the Creative Union of Artists of Russia, stanislava.malakhovskaya@mail.ru, SPIN-код: 8535-8309</p>	<p>Боровская Елена Анатольевна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра русского искусства, Санкт-Петербургская Академия художеств имени Ильи Репина Borovskaya Elena Anatolevna, doctor in art studies, professor, Department of Russian Art, St. Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, borovskayaea@yandex.ru, SPIN-код: 4747-2123</p>
<p>Микаелян Евгения, магистрант, кафедра информационного менеджмента СПбГИК Mikayelyan Yevgeniya, graduate student, Department of management of information, nihonwargas@yandex.ru</p>	<p>Брежнева Валентина Владимировна, профессор, кафедра информационного менеджмента, доктор педагогических наук Brezhneva Valentina Vladimirovna, doctor in pedagogics, professor, Department of management of information, vbrezhneva@gmail.com, SPIN-код: 7383-3775</p>
<p>Миронова Виктория Валентиновна, студент, кафедра искусствоведения СПбГИК Mironova Viktoriya Valentinovna, student, Department of art studies</p>	<p>Гребенникова Дина Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК Grebennikova Dina Aleksandrovna, PhD in art history, associate professor, Department of art history</p>
<p>Мирэн Ева Александровна, студент, кафедра искусствоведения СПбГИК Miren Eva Alexandrovna, student, Department of Art History, evamiren7@gmail.com</p>	<p>Омельяненко Мария Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Omelyanenko Mariya Valer'evna, PhD in art studies, associate professor, department of art history, omelianenko@mail.ru, SPIN-код: 7467-5794</p>
<p>Островерх Ольга Андреевна, магистрант, кафедра искусствоведения СПбГИК Ostroverh Olga Andreevna, graduate student, Department of history art, well080@yandex.ru</p>	<p>Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения факультета мировой культуры СПбГИК Petrakova Anna Evgen'evna, doctor in art studies, professor, Department of art history studies, petrakova.anna@gmail.com, SPIN-код: 7738-7078</p>
<p>Плотникова Ольга Николаевна, ассистент-стажер, кафедра русского народного песенного искусства СПбГИК Plotnikova Ol'ga Nikolayevna, assistant trainee, Department of Russian Folk Song Art</p>	<p>Сивова Вера Матвеевна, кандидат педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой русского народного песенного искусства, заслуженный работник культуры РФ Sivova Vera Matveevna, PhD in Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Russian Folk Song Art, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, p.e.n_91@mail.ru, SPIN-код: 5602-2180</p>
<p>Пунда Анастасия Сергеевна, студент, кафедра информационного менеджмента СПбГИК Punda Anastasiia Sergeevna, student, Department of management of information, punda.nastya@mail.ru, SPIN-код: 3534-4943</p>	<p>Брежнева Валентина Владимировна, профессор, кафедра информационного менеджмента, доктор педагогических наук Brezhneva Valentina Vladimirovna, doctor in pedagogics, professor, Department of management of information, vbrezhneva@gmail.com, SPIN-код: 7383-3775</p>
<p>Серебряков Павел Павлович, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Serebryakov Pavel Pavlovich, student, Department of museology and cultural heritage, greenbluskysky@gmail.com, SPIN-код: 4249-5140</p>	<p>Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, заведующая кафедрой музеологии и культурного наследия, СПбГИК Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD in history, associate professor, Head of Department of museology and cultural heritage of Saint Petersburg State University of Culture, elenamast@yandex.ru, SPIN-код: 5592-3514</p>
<p>Симонянц Виктория Викторовна, студент, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Simonyanc Viktoriya Viktorovna, student, Department of theory and history of cultural, pravitel-mira.ru@yandex.ru</p>	<p>Шомахмадов Сафарали Хайбуллоевич, кандидат исторических наук, Институт восточных рукописей РАН Shomahmadov Safarali Hajbulloevich, PhD in history, Institute of Oriental Manuscripts of the Russian Academy of Sciences, safaralihshom@mail.ru, SPIN-код: 5652-4032</p>

**Сведения об авторах и научных руководителях • Information about authors and supervisors**

<p>Устюгова Софья Михайловна, студент, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Ustyugova Sofiya Mikhaylovna, student, Department of theory and history of cultural, s.selmon00@gmail.com</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>Ушакова Мария Юрьевна, магистрант, кафедра искусствоведения СПбГИК Ushakova Mariya Yur'yevna, graduate student, Department of history art, mariaushakova98@gmail.com</p>	<p>Исаева Ольга Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения Isaeva Olga Anatolievna, PhD in Art History, senior lecturer, Department of art history, Saint-Petersburg State Institute of Culture, isssoлга@gmail.com, SPIN-код: 9938-3970</p>
<p>Федорова Дарья Дмитриевна, студент, кафедра информационного менеджмента СПбГИК Fedorova Daria Dmitrievna, student, Department of management of information, postupitonline@gmail.com</p>	<p>Захарчук Татьяна Викторовна, профессор, кафедра информационного менеджмента, доктор педагогических наук Zaharchuk Tat'jana Viktorovna, professor of digital management department, Doctor in pedagogics, tzakhar56@gmail.com, SPIN-код: 5632-7242</p>
<p>Хаметова Алина Хамедовна, студент, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Khametova Alina Khamedovna, student, Department of theory and history of culture, alinahametova0022@gmail.com</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>Юрченко Дмитрий Николаевич, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Yurchenko Dmitrii Nikolayevich, student, Department of museology and cultural heritage, dimitri.yurchenko@yandex.ru</p>	<p>Попов Артем Анатольевич, кандидат исторических наук, доцент, кафедра истории и петербурговедения Popov Artem Anatolievich, PhD in history, associate professor, Department of history and history of Saint Petersburg, artempopovspb@gmail.com, SPIN-код: 4847-3803</p>
<p>Яшина Анна Александровна, магистрант, кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников СПбГИК Yashina Anna Alexandrovna, graduate student, Department of Production of Theatre Performances and Festivals, yashinaaaaa@gmail.com, SPIN-код: 6689-6888</p>	<p>Слесарь Евгений Александрович, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра режиссуры театрализованных представлений и праздников Slesar Evgeniy Alexandrovich, PhD in Arts, Associate Professor of the Department of Production of Theatre Performances and Festivals, evgeniy.slesar@gmail.com, SPIN-код: 3553-8779</p>