

ISSN 2658-4492

Научный журнал

Молодежный Вестник

Санкт-Петербургского
государственного
института культуры

№ 1 (15) / 2021



МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК
Санкт-Петербургского государственного
института культуры

Научный журнал

№ 1 (15) / 2021

МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК

Санкт-Петербургского государственного института культуры

Научный журнал

№ 1 (15) • 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

ISSN 2658-4492

Редактирование, техническое редактирование, верстка Т. В. Мироновой

Выпускающий редактор Т. В. Миронова

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

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

Подписано в печать 13.10.2021. Формат 60 × 84¹/₈. Усл. печ. л. 24. Тир. 500 (1-й завод 1–125). Зак.

Отпечатано с готового оригинал-макета

в типографии ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг».

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

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2021

© Оформление ФГБОУ ВО СПбГИК, 2021

Содержание • Contents

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ • ART HISTORY

О. А. Островерх. Изображение древних руин в творчестве К. Брюллова (Olga A. Ostroverh. Depiction of ancient ruins in artworks of Karl Bryullov)	5
У. А. Васильева. Роль архитектурных элементов в фильме Ларса фон Триера «Догвилль» (Ul'iana A. Vasileva. Role of architectural elements in the Lars von Trier's movie «Dogville»)	9
В. В. Терёхина. Портрет сангины в творчестве А. Е. Яковлева: эволюция стиля и метода (Valerija V. Terjohina. Portraits in sanguine by Alexander Yakovlev: the evolution of style and method)	13
В. Ю. Бублик. А. Тарковский и видео-арт: интерпретация наследия режиссера в творчестве Билла Виолы (Vladislav Y. Bublik. A. Tarkovsky and video art: interpretation of the director's heritage in the work of Bill Viola)	16
А. С. Высотин. Образ женщин в творчестве Густава Климта (Aleksandr S. Vysotin. The image of women in the work of Gustav Klimt)	20
К. С. Ефимова. Мотив терзания в европейской графике XVII в. (Kseniya S. Efimova. The motif of mauling in the XIXth century's European graphics)	24
О. А. Королькова. Оформление зала Оранских в Хёйс-тен-Бос: диалог барокко и классицизма (Ol'ga A. Korol'kova. Decoration of the Orange Hall in Huis ten Bosch: a dialogue between Baroque and Classicism)	29
А. А. Лобская. Образы гладиаторов в творчестве Джорджо де Кирико (Anastasiia A. Lobskaia. Gladiators in the artworks of Giorgio de Chirico)	33
Магадеева А. И. Расширение художественных средств скульптуры в творчестве А. Архипенко 1910-х гг. (Alina I. Magadeeva. Expansion of artistic means in sculpture by A. Archipenko in the 1910s)	36
С. В. Малаховская. Книжная графика Натана Альтмана: конструктивизм 1920-х гг. (Stanislava V. Malakhovskaya. Book graphics by Nathan Altman: constructivism of the 1920s)	40
А. А. Мигай. Изобразительные традиции наскального искусства Канозера (Aglaya A. Migai. The image traditions in the rock art of Kanozero)	44
М. Р. Нежданова. Вроцлавский миссал. Особенности художественного оформления и история бытования (Margarita R. Nezhdanova. Wroclaw missal. Features of decorations and history of existence)	48
А. В. Никитин. Живопись Б. Б. Гребенщикова (Aleksey V. Nikitin. Boris Grebenshchikov's Painting)	52
М. В. Стрельникова. Новаторство творческой манеры Жан-Мишеля Баския в работах уличного периода (Maria V. Strelnikova. The innovation of the creative manner of Jean-Michel Basquiat in the works of the street period)	56
М. С. Шульпина. Новые медиа как способ трансформации городского пространства (Margarita S. Shulpina. New media as a way to transform urban space)	62

<h2>МУЗЕОЛОГИЯ • MUSEOLOGY</h2>	
А. Ю. Серикова. Графический роман как форма визуализации «диссонантного» наследия (Anastasiia Yu. Serikova. The graphic novel as a form of visualization of the «dissonant» heritage)	66
А. Н. Шипунов. Музей «Чесменская победа»: наследие в фалеристике (Artiom N. Shipunov. Phaleristic heritage of the museum «Chesmenskaya pobeda»)	70
Ю. М. Лазовикова. Музейный предмет малого музея в экспозиции и виртуальной реальности (Luliia M. Lazovikova. Museum thing of the small museum at the exposition and virtual reality)	74
В. С. Пономарева. Роль предметного мира в формировании музейной культуры младших школьников (Veronika S. Ponomareva. The role of the object world in the creating of the primary schoolchildren's museum culture)	77
Л. Ш. Чобан. Отражение повседневности в кабинете интеллектуала (Lyaden Sh. Choban. Reflection of everyday life in the office of an intellectual)	81
А. С. Колобов. Понятие «артефакт» в «Проективном словаре гуманитарных наук» М. Н. Эпштейна (Alexander S. Kolobov. The concept of «artifact» in the «Projective Dictionary of the Humanities» of M. N. Epstein)	84
Е. И. Курбатова. Особенности репрезентации голографии: конфликт предметности (Elizaveta I. Kurbatova. Features of the representation of holography: the conflict of objectivity)	88
А. Д. Бабанова. Трансгисторизм в современных выставочных проектах (Anna D. Babanova. Transhistoricism in modern exhibition practice)	92
А. М. Шегрен. Музейное кураторство в России в современной культурной ситуации (Anastasiia M. Shegren. Museum curatorship in Russia in the contemporary cultural situation)	96
С. К. Савченко. Архитектурные макеты в пространстве музейной экспозиции (Sofia K. Savchenko. Architectural layouts in museum exhibition)	100
И. А. Сташин. Актуализация промышленного наследия в России и Великобритании: история и современность (Ivan A. Stashin. Actualization Industrial Heritage in Russia and Great Britain: Past and Present)	103

Н. В. Рыбина. Зимний дворец и революция: музей в бывшей царской резиденции (Natalia V. Rybina. Winter Palace and Revolution: a museum in the former Tsarist residence)	106
Д. В. Гладкая. Специфика изучения и презентации наследия учеников К. С. Петрова-Водкина (Daria V. Gladkaya. Specifics of study and presentation of the heritage of pupils of K. S. Petrov-Vodkin)	110
А. А. Егорова. Парижские салоны в изобразительных источниках (Aleksandra A. Egorova. The Paris Salons in the art sources)	114
А. Г. Романова. Сравнительный анализ волонтерских проектов по сохранению исторических зданий и объектов культурного наследия (Aleksandra G. Romanova. Comparative analysis of volunteer projects for the preservation of historical buildings and cultural heritage sites)	117
П. П. Серебряков. Коллекционирование и музеи в эпоху Австрийской империи Габсбургов: опыт ретроспективного анализа (Pavel P. Serebryakov. Collecting and museums in the era of the Austrian Habsburg Empire: an experience in retrospective analysis)	121
А. С. Хмара. Иконографическое исследование иконы Святых Чудотворцев Митрофана Воронежского и Тихона Задонского XIX в. (Alexandra S. Khmara. An iconographic study of the icon of the Holy Miracle Workers Mitrofan of Voronezh and Tikhon of Zadonsk of the 19th century)	124

КУЛЬТУРОЛОГИЯ • CULTURAL STUDIES

Е. В. Грищенко. Образ трикстера в современной художественной культуре Китая (Yelizaveta V. Grishchenko. The image of trixter in contemporary Chinese artistic culture)	129
А. С. Мяход. Роль социальных медиа в формировании имиджа культурных индустрий (Anna S. Myakohod. The role of social media in shaping the image of cultural industries)	133
Ю. В. Сычук. Возможность интеграции японской культуры в российское общество на примере японской методики детского музыкального воспитания (Yuliya V. Sychuk. The possibility of integrating Japanese culture into Russian society on the example of the Japanese method of children's musical education)	136
А. И. Егорова. Влияние живописи укиё-э на творчество Ван Гога (Aliona I. Yegorova. The influence of ukiyo-e painting on Van Gogh's art)	139
Е. П. Касьянова. Аудиокнига как форма существования текста (E/P. Kasyanova. Audio book as a form of text existence)	142
Н. А. Нерастенко. Передача культурной памяти в учреждениях местного значения (Nataliya A. Nerastenko. Transfer of cultural memory in local institutions)	146
О. В. Довгарь. Вклад Б. Х. фон Миниха в сохранение и развитие Санкт-Петербурга (Olga V. Dovgar. Contribution of B. H. von Minich to the preservation and development of St. Petersburg)	150
А. А. Щербакова. Основные маркетинговые стратегии и их особенности в музыкальной деятельности (Anna A. Shcherbakova. Major marketing strategies and their peculiarities in music)	153
А. М. Ершова. Продюсирование концертной деятельности детей (Alexandra M. Ershova. Producing concert activities for children)	156
Н. А. Сибирцева. Продюсерские центры США в шоу-бизнесе (Nadezhda A. Sibirtseva. The USA production companies in show business)	159
А. О. Волкова. Джазовая музыкальная культура и продвижение джазовых коллективов в условиях глобализации (Anna O. Volkova. Jazz music culture and promotion of jazz bands in the context of globalization)	163

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

А. А. Лукьянова. Детское и подростковое чтение в Норвегии (Anastasija A. Lukyanova. Children's and teenage reading in Norway)	167
А. С. Беспальченко. У истоков изучения истории русского кружевного дела (участие В. В. Стасова и С. А. Давыдовой) (Anna S. Bepalchenko. At the origins of the study of the history of Russian lace work (participation of V. V. Stasov and S. A. Davydova))	172
А. А. Коновалова. Феномен научной школы в библиотечно-информационной науке (Arina A. Konovalova. The phenomenon of a scientific school in library and information science)	175
А. Е. Бреслав. Роль индексов цитирования в оценке научной деятельности (Anastasia E. Breslav. The role of citation indexes in the evaluation of scientific activity)	179
М. С. Рымарева. Гендерный подход к чтению в СМИ, книжных магазинах и библиотеках сегодня (Mariia S. Rymareva. Gender approach to reading in the media, bookstores, and libraries today)	181
И. С. Самойлов. Центры правовой информации в системе информационных ресурсов библиотек (Ilya S. Samoilov. Legal Information Centers in the system of information resources of libraries)	186
Сведения об авторах и научных руководителях (Infomation about autors and supervisors)	189

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ • ART HISTORY

УДК 72.025.21:75-051(=161.1)

О. А. Островерх

Изображение древних руин в творчестве К. Брюллова

Исследование ориентировано на разработку авторской классификации изображений руин в творчестве Брюллова, как ученического, так и зрелого периодов жизни, созданных им между 1820–1843 гг. Основной акцент сделан на акварели художника, выполненные им в Италии и Греции, а также на произведениях с изображениями руин в исторических и жанровых сценах. Статья знакомит читателя с творчеством Брюллова, как «певца руин» и рисовальщика, по возможности раскрывая разносторонние взгляды мастера на древние архитектурные руины.

Ключевые слова: Брюллов, русское искусство, классицизм, романтизм, руины, пейзаж, акварель, Греция, Италия

Olga A. Ostroverh

Depiction of ancient ruins in artworks of Karl Bryullov

The study is focused on the development of an author's classification of images of ruins in the works of Bryullov and their systematic selection. The scope of the work contains paintings of both the student and the mature periods of life created by him between the 1820–1843s. In this case, the main emphasis is placed on the watercolor works of the artist, performed by him in Italy and Greece, as well as works with images of ruins in historical and genre scenes. The article introduces the reader to Bryullov's work as a "singer of ruins" and a draftsman, revealing, if possible, the master's versatile views on ancient architectural ruins.

Keywords: Bryullov, Russian art, classicism, romanticism, ruins, landscape, watercolor, Greece, Italy

Руины, по естественной причине, являются одной из форм визуализации ушедшей эпохи. Их описание в литературе, философии, а также изображение в живописи и графике часто встречалось XVIII–XIX вв., когда было актуальным сентиментальное переживание уходящего времени¹. Увлечение античными руинами в эстетике классицизма заключалось в воспроизведении в художественной форме наследия ушедшей эпохи². Для художников романтического направления руины становились объектом вдохновения³.

Творчество К. П. Брюллова, видного представителя русской академической школы начала XIX в., связывают с жанровой живописью, с картинами на исторические и религиозные сюжеты⁴. Однако в переходный период от классицизма к романтизму художник обращается к пейзажной живописи с изображением руин, наряду с такими мастерами как братья Чернецовы, М. Н. Воробьев, С. Ф. Щедрин, Ф. М. Матвеев, В. И. Штернберг и Е. Г. Солнцев⁵. Но в отличие от своих современников, которые использовали мотив руин исключительно в пейзаже, Брюллов применяет его в любых жанрах.

Основная часть пейзажных работ этого периода Брюллова представляет собой этюды небольшого формата, преимущественно с изображениями античных руин, выполненных во время пенсионерской поездки в Италию и Грецию⁶. Помимо этого, в хрестоматийных работах (например, в таких как «Последний день Помпеи» или «Осада Пскова») крупного формата также прослеживается наличие разрушенного архитектурного элемента, как правило, помещенного в угол полотна. Однако при этом его наличие оправдано сюжетом – обе вышеназванные картины про разрушение города.

Изображения руин в творчестве Брюллова условно можно разделить на четыре блока. Такой принцип обусловлен тем, что каждый этап жизни художника характеризуется изменением его восприятия наследия прошлых эпох, что отражается и в его работах, изображающих руины. Первая группа включает в себя одно произведение раннего итальянского периода творчества художника. Это этюд «Руины в парке» (1820, ГРМ)⁷, на котором изображена архитектурная арка, вписанная в окружающую среду. Ввиду наличия эскизной манеры письма и неясности формы руины можно заключить, что Брюлловым была предпринята первая попытка изобразить «чистый» и самостоятельный пейзаж с архитектурной руиной. Это в свою очередь приравнивается к начальной ступени изображения руин в творчестве Брюллова.

Второй блок работ охватывает акварельные портреты, созданные Брюлловым в период между 1824 и 1835 гг. Для этой группы работ характерно обязательное изображение руин на заднем плане. Одна из подкатегорий данного блока представляет собой работы, созданные во время участия

Брюллова в археологических экспедициях⁸. В данном случае изображалась русская аристократия на фоне найденных руин. Существует всего два примера подобного типа изображений: первой акварельной работой является «Портрет В. А. Перовского на капители колонны» (1824, местонахождение неизвестно), на котором представлен молодой генерал-адъютант в образе завоевателя⁹, стоящий на венчающей колонну части на фоне руин. Второй работой, выполненной позже, является этюд «Портрет Григория и Варвары Олениных» (1827, ГТГ), где персонажи стоят на фрагменте памятника античной архитектуры (антика), найденного при раскопках в Риме¹⁰.

Вторая подкатегория включает в себя несколько акварельных серий Брюллова, созданных им во время поездки в античные города. Как правило, такие работы заказывались аристократией в качестве своеобразного сувенира, на котором изображалась бытовая жизнь итальянских или греческих простолудинов¹¹. В качестве фона художником нередко использовалась часть колонны, которая служила опорой для модели, как в случае с работами «Итальянка в желтой шали» (1832, ЗПИФ художественных ценностей), принадлежавшей к серии «Итальянский альбом», и «Грек, лежащий на скале» (1835, ГТГ). Каменный валун, изображенный на картинах, имел аналогичное практическое применение. Показательными будут две работы из серии «Итальянские натурщи в национальных костюмах» – этюд «Итальянка из Неттуно» (1828–1829, ГРМ), в котором фигура женщины помещена на каменный блок вытянутой формы, характерный для храмовой конструкции; и этюд «Итальянка из палестины» (1828–1829, ГРМ), изображающий женщину, склонившуюся над бесформенным камнем. Таким образом, архитектура и каменный блок используются как формальный элемент в качестве опоры, но еще не несет смысловой нагрузки.

К третьему блоку следует отнести акварельные этюды Брюллова, созданные им во время участия в художественно-археологической экспедиции в 1835 г.¹². Результатом этой поездки должен был стать небольшой альбом, содержащий в себе рисунки пейзажей Греции и памятников архитектуры античности. Эти работы датируются 1835 и 1836 гг. и содержат изображения древних архитектурных сооружений целиком или их фрагменты. В данном случае Брюлловым была поставлена задача сделать зарисовки и присвоить руинам самостоятельный характер, что в большей степени характерно для европейской школы XVIII в. Первые два этюда, с которых начинается рассмотрение этого периода, были выполнены при внимательном изучении Брюлловым руин храма Аполлона Эпикурейского¹³. Одной из таких работ является «Храм Аполлона Эпикурейского» (1835, Пушкинский музей), изображающая почти разрушенный храм, внутри которого располагаются обломки колонн и карнизов. Сами руины выполнены без особой детальной проработки, но, несомненно, имеют полностью завершенный и гармоничный вид. Второй этюд – «Внутренний вид храма Аполлона Эпикурейского во Фигалии» (1835, Пушкинский музей) – по смыслу является вариацией того же мотива. В данном случае можно предположить, что обе работы были выполнены в одно и то же время в Греции, так как иные сведения о повторных поездках отсутствуют. Тем не менее, вероятно под сильным натурным впечатлением, художник создал две акварели данного храма. Исходя из особенностей изображения заметно, как тщательно и внимательно Брюллов прорабатывает изображения руин и колонну здания.

Не менее любопытной работой является «Храм Юпитера Немейского» (1835, Пушкинский музей). Брюллов намеренно решил не акцентировать свое внимание на руинах храма, оставляя их позади на фоне расстилающегося вечернего неба. Иной по характеру и содержанию является акварель с изображением остатков «Храма Зевса Олимпийского» (1835, Пушкинский музей). Брюллов, мягко вычерчивая каннелюры на обломках колонн, заливает их закатными лучами солнца. В данном случае речь не идет о восхищении античной архитектурой. Брюллов не ставит разграничений между руинами и природой Греции, не выделяет их по-особенному как в предыдущих своих работах. Этюд «Школа Гомера на острове Итака» (1835, Пушкинский музей) включает в себя одну из частей «циклопической кладки»¹⁴, вписанной в окружающую среду при закатном освещении. Заключительной по дате исполнения является работа «Римский форум» (1836, местонахождение неизвестно). На акварельном этюде художник изобразил арку Септимия Севера и храм Сатурна¹⁵, которые несмотря на плохую сохранность, передают ощущение классического величия.

Помимо живописных работ, художник фиксировал античные архитектурные памятники свинцовым карандашом на бумаге¹⁶. Эти произведения полностью идентичны работам греческого периода и являлись подготовительными рисунками¹⁷. Известно всего две работы – «Храм Зевса в Ниме» (1835, Пушкинский музей) и «Школа Гомера» (1835, Пушкинский музей).

В четвертый и заключительный блок следует сгруппировать произведения, в которых объединяющим звеном становится переосмысление художником руин, которые являются одной из частей функционирующего здания. В свою очередь блок подразделяется на две группы, охватывающие как исторические, так и жанровые сцены.

Первая группа работ включает в себя исторические полотна, в которых руины представлены в качестве последствий катаклизмов или военных действий. В данном случае обломки античных и древних зданий ассоциируются с падением определенного города и скромно занимают угол полотна¹⁸. Одной из наиболее характерных работ является «Последний день Помпеи» (1830–1833, ГРМ). Планируя создать крупномасштабную и крупнофигурную историческую картину, Брюллов обращался к прошлому Рима, к событиям I века н. э., гибели города Помпеи. Прибыв на раскопки в город летом 1827 года¹⁹, художник обратился к историческим документам, материалам археологических раскопок и письменным свидетельствам очевидцев катастрофы для максимальной достоверности и поисков определенных образов²⁰.

Процесс разрушения здания и падающая скульптурная группа на фасаде подразумевает собой необратимость последствий природных катаклизмов, что во многом олицетворяет собой символ падения города Помпеи²¹.

Подходя к созданию полотна на историческую тему, Брюллов всегда подробно изучал сохранные свидетельства и артефакты²². Данный метод работы характерен не только для «Последнего дня Помпеи», о котором говорилось выше, но и для «Осады Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году»²³ (1843, ГТГ). Несмотря на то, что работа является незаконченной, художник изобразил руины разрушенной Свиной башни²⁴ в правой части полотна. Заключительной работой в данной группе является «Нашествие Гензериха на Рим» (1835, ГТГ). В приведенном примере надтреснутая римская арка в левой части полотна олицетворяет унижение и подавление государства другим народом²⁵.

Помимо этого, художником были разработаны подготовительные эскизы к данным монументальным работам²⁶. В данном случае уместно привести в качестве примера рисунок «Улица гробниц Помпеи» (1827, местонахождение неизвестно), изображающий географическое месторасположение будущей многофигурной картины; и эскиз «Осады Пскова» (1839, ГТГ) с изображением бесформенной кирпичной башни.

Для заключительной группы работ характерна попытка Брюллова включить руины в жанровую сцену. Руина также представляет собой часть функционирующего здания, но при этом без деструктивных последствий, являющихся следствием воздействий человека.

Показательной будет работа «Пифферари перед образом Мадонны» (1825, ГТГ), изображающая итальянских путников-музыкантов, остановившихся на паперти у древней часовни²⁷. Каменная стена, подвергшись влиянию времени, сохранила величественный вид и строгость архитектурных форм.

Таким образом, обращаясь к одному мотиву, Брюллов интерпретировал его в зависимости от целей и предпосылок самого художника. В одних случаях им была совершена попытка воплотить мир гармонии природы и человека, в других – провести рефлексию, переосмыслить архитектурные руины и придать им новое значение. Это дает право считать художника как исключительную личность в искусстве XIX в., так как, в отличие от своих современников, Брюллов использовал мотив руин не только в пейзажной, но и в жанровой живописи, с картинами на исторические и религиозные сюжеты.

Примечания

¹ Мухин, А. С. Архитектурные руины – символ, цитата, копия / А. С. Мухин // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2009. С. 151.

² Шёнле, А. Архитектура забвения: руины и историческое сознание в России Нового времени / А. Шёнле. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 23.

³ Там же, С. 24.

⁴ Пикулева, Г. И. Брюллов / Г. И. Пикулева. М.: Просвещение, 2009. С. 109.

⁵ Степанова С. С. и Погодина А. А. Рим. Русская мастерская. / С. С. Степанова и А. А. Погодина. М.: БуксМАрт, 2018. С. 41.

⁶ Подробнее о ней см. Ацаркина, Э. Н. Карл Павлович Брюллов. Жизнь и творчество / Э. Н. Ацаркина. М.: Искусство, 1963. С. 12.

⁷ Степанова С. С. и Погодина А. А. Рим. Русская мастерская. / С. С. Степанова и А. А. Погодина. М.: БуксМАрт, 2018. С. 311.

⁸ Машковцев, Н. Г. К. П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников / Н. Г. Машковцев. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1952. С. 6.

⁹ Калугина Н. А. Василий Перовский в рисунках Александра Брюллова // Обсерватория культуры, 2014. С. 380.

¹⁰ Гордеева, М. Н. Брюллов / М. Н. Гордеева. М.: Директ-Медиа, 2010. С. 24.

¹¹ Там же. С. 11.

- ¹² Машковцев, Н. Г. К. П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников / Н. Г. Машковцев. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1952. С. 6.
- ¹³ Ацаркина, Э. Н. Карл Павлович Брюллов. Жизнь и творчество / Э. Н. Ацаркина. М.: Искусство, 1963. С. 12.
- ¹⁴ Бехтиева, Е. В. Пейзаж романтизма в творческом наследии Карла Брюллова // Государственный институт искусствознания (Москва). С. 311.
- ¹⁵ Spring fine art [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.sphinxfineart.com>. Загл. с экрана: 23.05.2020.
- ¹⁶ Cultobzor [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cultobzor.ru>. Загл. с экрана: 29.05.2020.
- ¹⁷ Бехтиева, Е. В. Пейзаж романтизма в творческом наследии Карла Брюллова // Государственный институт искусствознания (Москва). С. 281.
- ¹⁸ Пикулева, Г. И. Брюллов / Г. И. Пикулева. М.: Просвещение, 2009. С. 68.
- ¹⁹ Гордеева, М. Н. Брюллов / М. Н. Гордеева. М.: Директ-Медиа, 2010. С. 13.
- ²⁰ Там же. С. 13.
- ²¹ Там же. С. 14.
- ²² Там же. С. 13.
- ²³ Музеи мира [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://muzei-mira.com>. Загл. с экрана: 26.05.2020.
- ²⁴ Псковiana [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://pskoviana.ru>. Загл. с экрана: 25.05.2020.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Пикулева, Г. И. Брюллов / Г. И. Пикулева. М.: Просвещение, 2009. С. 65.
- ²⁷ Музеи мира [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://muzei-mira.com>. Загл. с экрана: 27.05.2020.

У. А. Васильева

Роль архитектурных элементов в фильме Ларса фон Триера «Догвилль»

Фильм «Догвилль» выделяется среди прочих работ датского режиссера Ларса фон Триера. Уникальное использование декораций, в особенности архитектурных, дает повод рассматривать фильм «Догвилль» в контексте театральной эстетики и немецкого экспрессионизма. В данной статье предпринята попытка выявить особенности построения пространства внутри кадра и обозначить роль архитектурных элементов в фильме «Догвилль». Ларс фон Триер при помощи архитектурных декораций намеренно создает у зрителя ощущение неправдоподобности и неправильности мира, в котором живут герои. Эта едва уловимая сюрреалистичность делает фильм «Догвилль» выдающимся среди других работ режиссера, поскольку автором намеренно нарушены границы рационального восприятия экранной жизни.

Ключевые слова: декорация, киноискусство, Ларс фон Триер, визуальный язык киноискусства

Uliana A. Vasileva

Role of architectural elements in the Lars von Trier's movie «Dogville»

The «Dogville» movie stands out of the other works by Danish director Lars von Trier. The unique use of the decoration, especially the architectural ones, makes it possible to compare the «Dogville» movie with theatrical aesthetics and the works of German expressionism. This article attempts to reveal the features of constructing the space inside the film frame and to outline the role of architectural elements in the «Dogville» movie.

Keywords: decoration, cinema, Lars von Trier, visual language of cinema

Творчество режиссера Ларса фон Триера всегда выделялось на фоне работ его коллег-современников. Каждый его фильм сопровождается волной бурных обсуждений кинокритиков и журналистов, возникших из-за того, что Триер вновь нарушил границу дозволенного и привычного. С позиции искусствоведения примечателен фильм «Догвилль», привлекающий внимание уникальной работой с внутрикадровым пространством и использованием архитектурных элементов. Эта режиссерская работа получила массу одобрительных отзывов критиков и была номинирована на Золотую пальмовую ветвь Каннского фестиваля в 2003 г. Фильм «Догвилль» является интересным для анализа, однако еще более интересным оказывается визуальное и декорационное решение. Разработкой декораций занимались художники П. Грант, М. Расмуссен и С. Грау, которая впоследствии принимала участие еще в четырех режиссерских работах Триера. Специфический выбор архитектурных форм и построения пространства приводят нас к размышлению над тем, какую роль эти элементы могут играть в кинокадре и почему режиссер решил, что визуальный ряд его фильма будут наполнять именно такие архитектурные формы, а за частую и их отсутствие.

Архитектура – пространственный, объемный и статичный вид искусства. С ее помощью моделируется пространственная и материальная среда фильма. В то же время, архитектура остается маркером времени и мировой истории, что позволяет разворачивать повествование, не прибегая к таким приемам как подписи с указанием времени и места действия. Однако нельзя утверждать, что только благодаря архитектурным постройкам в кадре до зрителя доносится, заложенная автором и художником-декоратором идея об отображаемом времени. Каждый предмет, попадающий в объектив камеры, принимает участие в построении композиции кадра и в развитии его семантической составляющей. Вопрос предмета в кинокадре всегда был и остается одним из ключевых при разборе фильма. Формирование композиции происходит с не меньшей тщательностью, чем компоновка живописного полотна – каждый предмет в кадре является определенным знаком и этот «знак не существует в себе и для себя»¹, он существует в контексте окружающих его предметов и соотносится с ними. Предмет, как знак, содержит в себе историю и помогает выстраивать повествование как внутри кадра, так и поддерживать, дополнять основную историю.

Достаточно часто декорации в киноискусстве используют функциональный опыт театральных. И в кино, и театре декорационные составляющие преследуют общую цель – создать

глубину пространства. В случае с кино глубина передается через двухмерное изображение и в это роднит кино с живописью. Еще одна особенность заключается в том, что кинокадры представляют собой динамическое полотно, что позволяет нам сравнивать и анализировать его так же, как и живописное.

Для примера возьмем сцену из фильма, где все жители города собираются в церкви, чтобы обсудить, стоит ли Грейс остаться в Догвилле или стоит ее прогнать. В этот момент камера располагается на пару метров выше сцены, что позволяет увидеть общий план города. С этого ракурса Догвилль похож на макет, по которому перемещаются фигурки людей. Присутствующие фрагменты деревянных построек добавляют кадру внутреннего объема, а вертикальные линии края витрины, колокольной башни и свисающего колокольного язычка добавляют статичности изображению. Эта статичность присуща всем кадрам «Догвилля», которые сняты с высоты пары метров и довольно часто используются. Все жители собраны на правой стороне, то есть композиционный центр кадра смещен немного вправо от геометрического, что уведит внимание зрителя в эту сторону.

Свет мягкий и словно исходит от пространства за сценой, освещая ее всю. Вместе с тем, на горожан падают лучи дополнительного света, что бы зритель обратил внимание именно в эту зону кадра. Режиссер придерживается холодного, небогатого на яркие краски колорита во всей киноленте.

Интересна композиция еще одного кадра – возвращение Грейс в город после неудачной попытки побега. Камера демонстрирует вид сверху и в центре кадра оказывается фургон с яблоками, в котором лежит Грейс – она оказывается ровно в композиционном центре – и стоящих в неровном полукруге жителей. Кадр словно обрамлен стеной молельного дома сверху и витриной магазина снизу. Такой подход к использованию архитектурных элементов в кадре дает Триеру возможность добавлять фильму геометричности и статики. Изучая вопрос роли архитектурных элементов в каком-либо фильме, мы обращаемся к попытке осознать и разобраться в намерениях режиссера показать пространство внутри кинокадра именно таким образом и оцениваем получившийся результат.

Триер подходит к работе над «Догвиллем» нестандартно и выстраивает уникальное внутрикадровое пространство. Во-первых, действие происходит на театральной сцене, декорации присутствуют в минимальном количестве, в основном их заменяют расчерченные на полу контуры домов, кустов и прочими изображениями. Как утверждает сам режиссер в интервью с А. Долиным, он черпал вдохновение в театральной системе Б. Брехта². Это заявление позволяет нам говорить об абсолютной условности фильма и его составляющих. «Театральный стиль»³, к которому изначально стремился Триер, был направлен на создание «не кинематографического пространства, без использования компьютерных технологий»⁴. Во-вторых, может показаться, что декорациями режиссер пренебрег, однако они все равно присутствуют и не дают достичь режиссерской цели – избавиться от декораций совсем.

Отсутствие видимых сплошных стен все равно говорит об их наличии – герои живут внутри этих стен, открывают невидимые двери и не видят того, что происходит внутри чужих домов. Например, сцена, где Грейс приходит к Джеку Маккею и стучится к нему в дверь. Для зрителя между Грейс и мистером Маккеем только метр пустого пространства, однако фильм преподносит это как ощутимое препятствие для контакта двух персонажей. Такое отношение к пространству, использование невидимых предметов позволяет нам сравнивать составляющие фильма «Догвилль» с театральной условностью. Принимая эту условность и наделяя отсутствующие декорации привычными функциями и смыслами, Триер, при всем желании отказаться от декораций, использует их в полной мере. На зрителя это действует иначе: наш взгляд улавливает все происходящее на сцене/в городе, но в то же время режиссер ведет повествование, снимая эпизоды из жизни Догвилля. Таким образом, получается глубинная мизансцена, когда зритель может наблюдать за жизнью всех горожан с одного ракурса или вида на город. Однако возникает сомнение иного толка: нужно ли зрителю наблюдать за тем, что делают второстепенные герои в доме по соседству с главным героем.

Любой элемент в кадре содержит в себе свою историю и помогает передать основную идею фильма. Каждый архитектурный и бытовой элемент в фильме имеет свое предназначение. Звон в колокол нужен для сюжета и есть прямое с ним взаимодействие – значит, будет только верхний фрагмент колокольной башни с тянущейся до пола веревкой язычка. Часть стены магазина с витриной, на которой выставлены игрушки, получаемые главной героиней Грейс в благодарность за ее помощь. Других частей построек нет – присутствует только нужная для сюжета

деталь. Можно привести обратный пример. У дома, в котором живет девочка-инвалид, вообще отсутствуют всякие архитектурные элементы – в виду их ненужности. Есть инвалидное кресло, стул, забор, ограждающий задний двор, и обведенный мелом участок пола с подписью. Это все, что нужно фон Триеру для фильма – показать наличие жителя-инвалида в городе Догвилль.

В своей лекции о фильме «Нимфоманка» (2014 г.) писатель Е. В. Жаринов говорит о том, что максимальная открытость упомянутого фильма и простое отношение Триера к демонстрированию интимной жизни вытекает из его религиозных воззрений⁵. Будучи протестантским христианином, Триер показывает жизнь своих героев словно насквозь, зная, что Бог везде. Бог – в понимании протестантизма – приходит в дом каждому и присутствует в каждом действии. Исходя из того, что сказал Е. В. Жаринов о фильме «Нимфоманка», мы можем применить те же понятия и к фильму «Догвилль», потому что идеи восприятия мира едины для каждой работы Триера. «Открытость» жилищ для зрителя является демонстрацией безусловного божественного присутствия в мире, который нам показывает режиссер. В его мире и в его ощущении мира – Бог везде, Бог видит все. И Триер дает зрителю возможность лицезреть город и его жизнь без единой преграды.

Присутствующие декорации – это фрагменты деревянных стен, двери, оконные ставни и, особенно примечательна, верхняя часть церковной колокольной башни. Глядя на состояние дерева – рыхлое, потемневшее, местами отсыревшее – можно понять и отношение местных жителей к своему жилью, и материальное положение маленького городка. Конечно, здания не разваливаются, но не идет и речи об обновлении фасадов, замены оконных ставней на более свежие. Такой выбор архитектурных элементов помогает режиссеру приводить зрителя к пониманию атмосферы и настроения в городке, которое можно характеризовать именно как застойное и затхлое; жители Догвилля не готовы увидеть и осознать всю чистоту главной героини, они живут в своем мире, не желая привносить изменения в свою привычную жизнь. Отсутствие желания что-либо менять проецируется на отказ от подновления потрепавшихся фасадов своих домов.

Такой непонятный и странный мир города Догвилль на самом деле имеет определенную целевую направленность. Эстетическое понимание пространства и используемых в фильме декораций именно как выдержанных в театральной стилистике нацелено на интеллектуальную, осведомленную публику. Необычность и странность Догвилля раскроется для зрителя в полной мере только, если ему будут доступны для понимания и сравнения фильма, в которых используется схожий подход в создании внутреннего мира. В качестве примера можно привести фильм «Кабинет доктора Калигари» (1920 г.⁶), в котором создан совсем не похожий на реальный мир. Декорации в фильме создают то самое ощущение нереальности и неправильности, зрителя не покидает ощущение театральности происходящего – все эти факторы роднят фильм «Догвилль» с фильмом «Кабинет доктора Калигари». Оба фильма через декорации показывают зрителю, что все происходящее на экране не есть истинный реализм, а есть неправильный мир, в котором происходят события тоже не свойственные пониманию правильности. В «Кабинете доктора Калигари» декорации с искаженными пропорциями служат стремлением изобразить на экране безумие и нестабильное психическое состояние главного героя. В «Догвилле» неестественность изображаемого мира сообщает зрителю о том, что сам город и его жители не являются людьми, которым можно доверять. Использованные декорации, и, в особенности, архитектурные элементы, не дают зрителю понять происходящее на экране как изображение абсолютно реального мира. Выражая сомнение по отношению к изображенному городу, зритель будет сомневаться и в мотивах поведения персонажей, в их словах.

Таким образом, обращаясь к роли архитектурных элементов в фильме «Догвилль», мы можем сказать, что их использование режиссером обусловлено его осознанным стремлением приблизиться к театральности. Отсутствие полноценного города с крышами и стенами домов дает зрителю возможность взглянуть на придуманный Триером мир без преграды, заглянуть в дом к каждому герою. Эстетика театральности в фильме поддерживается тем, что взгляд зрителя всегда упирается в яркую белую стену, которая ограждает сцену, тем самым показывая, что мир этого фильма существует только на сцене. Зритель не воспринимает показываемое пространство именно как город – это скорее город-декорация на сцене. Город, в котором условно все: и двери, и шахта, и огород, на котором жители выращивают овощи, и который находится за пределами сценического пространства. У Ларса фон Триера, при всем его желании отказаться от использования декораций, не удалось оставить фильм совершенно без них и тем самым получилось создать ощущение неправильности и не естественности. Наличие хотя бы одного

архитектурного элемента позволяет зрителю мысленно достроить остальные архитектурные формы, ведь условия присутствия домов никто из героев не нарушает – никто не переступает начерченные на полу линии, только в тех местах, где подразумевается дверь.

Говоря о роли архитектурных элементов в фильме «Догвилль», мы можем с уверенностью заявить, что Ларс фон Триер при помощи архитектурных декораций намеренно создает у зрителя ощущение неправдоподобности и неправильности мира, в котором живут герои. Эта едва уловимая сюрреалистичность на экране делает фильм «Догвилль» выдающимся среди других работ режиссера, поскольку нарушены границы рационального восприятия экранной жизни.

Примечания

¹ Строение фильма: Некоторые пробл. анализа произведений экрана: / С. Уорт. Разработка семиотики кино. / сб. ст. сост. К. Разлогов. М.: Радуга, 1984. 279 с.

² Долин А. Ларс фон Триер: контрольные работы: / А. Долин. М.: Новое лит. обозрение, 2004. С. 278.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Жаринов Е. В. Аудиозапись лекции «О фильме «Нимфоманка» Ларса фон Триера» от 31.03.2014 г. URL: https://vk.com/e_zharinov?w=wall-5531634_17743 (дата обращения: 14.06.2019).

В. В. Терёхина

Портрет сангиной в творчестве А. Е. Яковлева: эволюция стиля и метода

Рисунок сангиной занимает особое место в отечественной графике и в сфере обучения художников изобразительному мастерству. Большой вклад в развитие этой техники внес А. Е. Яковлев, русский и европейский художник, связанный с такими художественными явлениями, как школа Кардовского и «Мир искусства». Его портреты сангиной мало изучены, вместе с тем, они занимают в его творчестве значительное место. Отношение художника к этому материалу сложным образом эволюционировало. В начале его творческого пути виртуозное использование сангины подчеркивало ориентацию его художественного метода на искусство старых мастеров. В поздний период своего творчества А. Е. Яковлев использовал рисунок сангиной для принципиально новых художественных задач во время своего участия в экспедициях компании «Ситроен» в Африку (1924–1925) и Азию (1931–1932), в итоге достигнув выдающегося соединения этнографической достоверности и художественной выразительности.

Ключевые слова: русское искусство XX в., русская графика, рисунок сангиной, Александр Евгеньевич Яковлев, «Желтый рейд», «Черный рейд»

Valerija V. Terjohina

Portraits in sanguine by Alexander Yakovlev: the evolution of style and method

Sanguine drawing occupies a special place in Russian graphics and academic drawing. Alexander Yakovlev, a Russian and European artist, associated with such phenomena as Kardovsky's Studio and "Mir iskusstva", made a major contribution to this art technique. The portraits in sanguine by Yakovlev were not adequately studied in the context of the evolution of his art. Yakovlev's attitude to this material has changed over time. At the beginning of his career, the virtuoso use of sanguine emphasized the orientation towards the art of old masters. In the late period of his life, Yakovlev used the sanguine technique for a new function. During Citroën's expeditions to Africa (1924–1925) and Asia (1931–1932), the artist achieved a magnificent combination of ethnographic realism and artistic expression in drawing.

Keywords: Russian art of the 20th century, russian graphic art, sanguine drawing, Aleksander Evgenievich Yakovlev, Alexandre Jacovleff, Yellow raid, Black raid

Творчество выдающегося русского художника А. Е. Яковлева (1887–1938) представляет собой сложный стилистический феномен, до сих пор не изученный в искусствоведении в достаточной степени и эволюционно. Эту работу осложняет разрозненность материалов о художнике и нахождение его произведений вне пределов России, которую он покинул в 1919 г. В последние годы изучение творчества Яковлева и экспонирование его произведений переживают расцвет и приобрели ориентацию на целостное представление различных этапов его работы и взаимодействия с художественными тенденциями эпохи. Рисунок мягкими материалами, в частности, портреты сангиной в творчестве А. Е. Яковлева требуют особого внимания еще и в силу своей ценности для отечественной графики и сферы академического рисунка.

В отношении стиля и художественного метода творчество А. Е. Яковлева традиционно относят к неоклассицизму¹ или неоакадемизму². Однако очевидно, что его искусство имеет индивидуальный характер и значительно меняется в 1920-х гг., – следовательно, такие общие определения требуют дальнейших уточнений. Специальное исследование портретов сангиной в творчестве А. Яковлева может продемонстрировать, как в его случае связаны между собой выбор определенных художественных задач, вариативное использование техники сангины и различные нюансы стилистического решения.

А. Е. Яковлев был выпускником Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств (1913). Академическая система художественного видения и навыков изображения стала фундаментом его творческого метода, хотя в дальнейшем он претерпевал эволюцию. Художник прошел школу Д. Н. Кардовского, который реформировал в России принципы академического рисунка. Подход Кардовского, по мнению В. Я. Пояркова, заключался в «целенаправленной систематизации всего творческого опыта реалистического искусства прошлого»³. Это должно было воспитать художника, обладающего высоким профессионализмом не только в навыках рисования, но и в постановке творческих задач и выборе

способов их решения. А. Е. Яковлев вместе со своим другом и коллегой В. И. Шухаевым уже в ученические годы продемонстрировал большие успехи в овладении рисунком с натуры. Они работали с сангиной много, с большой скоростью, а также придумали свой вариант использования этого материала – с растушевкой резинкой. Школа Кардовского сформировала мастерство Яковлева во всем, что касается работы с натуры и экспериментов с техникой сангины. В какой-то степени она предопределила его дальнейший успех как портретиста в Европе 1920–1930-х гг. и художника экспедиций по Африке и Востоку.

Свой творческий путь художник начинает с высокой ноты, как наследник академической петербургской художественной традиции, что ярко дает о себе знать в первых произведениях мастера. Например, в совместном с В. И. Шухаевым живописном «Автопортрете (Арлекин и Пьеро)» (1914), отсылающем к персонажам комедии дель арте, манифестируется интерес авторов к техникам Ренессанса, а также классическим концепциям и формам портретного жанра. Это соответствовало актуальным в русском искусстве начала XX в. неоклассическим и ретроспективистским веяниям, которые привлекли к себе внимание молодых Яковлева и Шухаева. И живописные произведения, и графика Яковлева на этапе 1910-х гг. доказывают, что он рассматривал достижения прошлого искусства и их современную актуализацию через призму изобразительной виртуозности и воссоздания иллюзии реальности. В рисунках сангиной это выразилось в технике использования материала, постановке фигур и характере представления физического облика. Своей выхолащенной формальной основой и высоким уровнем исполнения портреты сангиной Яковлева напоминают академическую линию в искусстве (например, карандашные рисунки Ж.-О.-Д. Энгра) и, таким образом, действительно оправдывают появление терминов «неоклассицизм» и «неоакадемизм».

В 1920-е гг., наряду с другими русскими художниками-эмигрантами, А. Е. Яковлев стал известной фигурой на европейской художественной сцене. Данный период отличался востребованностью заказного портрета и целым рядом стилистических и жанровых экспериментов в этой отрасли, к которым, среди прочих, оказались причастны выходцы из России с их высоким классом натурального изображения. На протяжении многих лет Яковлев работал над графическими портретами представителей европейского общества, пользуясь сложившимся у него стереотипом использования сангины. Эта группа произведений может быть охарактеризована как разной степени проработанности портретные студии, близкие к академической и салонной традиции на этом историческом этапе. По общей своей концепции, по постановке фигуры эти портреты шаблонны и напоминают по своей работе с моделью учебный подход. Например, «Портрет С. Андрониковой» (1922), «Портрет Б. Бахметьева» (1935) и другие – отличаются точной натуралистической фиксацией увиденного, высокой степенью детализации лица и более условной подачей тела. Такого типа портреты у художника не менялись по своим приемам – и в 1920-е, и в 1930-е гг. Яковлев пользовался тем же подходом.

Явные новации относительно этого, давно сформировавшегося и устойчивого подхода к графическим портретам, у Яковлева связаны с его путешествиями. Яковлева во всей его жизни сопровождал интерес к путешествиям, особенно восточным. Даже в свою первую учебную поездку он побывал не только в Италии, но и на Востоке, доказав, что он не только традиционалист в искусстве, восхищающийся старыми европейскими мастерами, но и художник, жаждущий новых впечатлений и отличающийся природной восприимчивостью ко всему новому и экзотическому. Таким образом, особые условия путешествий и нестандартные художественные задачи подталкивали Яковлева отказаться от сложившегося у него стереотипа портретной графики.

В 1924–1925 гг. компанией «Ситроен» была организована экспедиция в Африку «Черный рейд», имевшая среди своих задач сбор географической и этнографической информации. А. Е. Яковлев был приглашен в нее как официальный художник экспедиции. Это создавало определенные рамки для творчества и определяло режим его работы: нужно было быстро и точно фиксировать происходящее, запечатлеть особенности природы и социально-культурной жизни в разных регионах. Особая задача среди других обязанностей художника в экспедиции – изображения местных типов (в современной системе жанров это портрет-тип). Возможно, художник не сразу вошел в ритм такой работы, поэтому его первое путешествие не в полной мере демонстрирует его дар сочетать задачу документальной фиксации того, что было существенно для научной концепции экспедиции, с созданием художественно выразительного и современного визуального образа. Участие Яковлева в азиатской экспедиции компании «Ситроен» в 1931–1932 гг. («Желтый рейд») доказывает, что решая необыкновенно сложную техническую и творческую задачу отображения впечатлений от путешествия, художник смог в своей работе сместить акценты с натурализма и виртуозности рисунка (отчасти ставшим для автора «вещью в себе») на поиски художественной выразительности и правды.

Для понимания эволюции подхода Яковлева к портретам, выполненным в рамках «Черного» и «Желтого» рейда, существенны замечания А. Н. Бенуа, некогда основателя «Мира искусства». Яковлев вошел

в это объединение в 1913 г. и в 1920-е гг., нередко воспринимался за границей как один из самых важных его представителей среди молодого поколения. Побывав в 1933 г. на парижской выставке произведений Яковлева, выполненных в экспедиции «Желтый рейд», Бенуа отметил появление в них художественного содержания по сравнению с предыдущим опытом африканского путешествия, где у художника преобладал более сухой, документальный и антропологический подход⁴. Понимая объективную сложность задачи, поставленной перед Яковлевым, А. Бенуа характеризовал зарисовки из «Черного рейда» так: «Черные люди, люди-звери казались у Яковлева лишенными всякой духовной жизни в нашем понимании. Вместе с ними все их окружающее представлялось каким-то пустым, косным»⁵. Совершенно иное впечатление производят на Бенуа-критика новые работы Яковлева – он восхищается ими, при этом воспринимая аспект виртуозного исполнения скорее как недостаток в искусстве. Бенуа использует несколько уничижительные слова «сноровка», «фокус»⁶, хорошо раскрывающие романтические корни эстетики мирикусников и суть расхождений ретроспективизма и метода Яковлева.

Важным источником понимания работы художника в экспедициях по странам Африки и Азии являются его дневниковые записи, в которых описаны детали его взаимодействия с моделями портретов-типов, различные ограничения и запреты (например, на изображение женщин в ряде восточных стран⁷). Можно предположить, что «Желтый рейд», несмотря на не менее сложные условия, все же стал более удачным для А. Е. Яковлева из-за осознания им деятельности художника в подобной экспедиции как художественного проекта, уникального и способного показать возможности его таланта далеко за границами быстрой и точной фиксации увиденного. В произведениях «Желтого рейда» художник окончательно ушел от сухой подачи формы и обрел большую свободу в своих зарисовках. В портретном жанре он разнообразнее использовал технику сангины, комбинируя этот материал с пастелью и углем. В листах «Китайка» (1932), «Принцесса Ниргидма из Турлуга» (1931) и других заметен большой декоративизм и проработка элементов костюма. В целом, Яковлев стал больше работать с цветом, увереннее расставлять акценты для создания более ясного художественного образа. В произведениях этого этапа нет оглядки на стиль и технику старых мастеров. Кроме этого, можно заметить, что художник в какой-то степени отказывается от полностью объективного и холодного взгляда в пользу личной трактовки окружающего мира. В частности, в портретах «Китаец из Лянчжоу» (1932) и «Портрет проводника Тьен По. Сучжоу» (1931) нет академической отстраненности от модели. В этих образах появляется что-то более осязаемое и живое, чем ранее. Этот сдвиг происходит и потому, что перед Яковлевым как художником экспедиции стоят совершенно другие задачи, чем в замкнутой студии. Необходимость быстрой работы заставляет схватывать и акцентировать главное впечатление от человека, а на место вдохновения классическими образцами – встает более жизненная оценка действительности, ставшая результатом многообразного яркого опыта художника.

А. Е. Яковлев начинает свою работу в портретной графике как ученик Д. Н. Кардовского, и позже он не забывает свою академическую выучку, позволявшую ему работать быстро и точно, тем самым добиваясь успеха в качестве автора заказных портретов европейской интеллигенции. Специфические задачи африканской и азиатской экспедиций компании «Ситроен» в 1920–1930-х гг. подтолкнули художника к изменению его взглядов на такие аспекты портрета сангиной, как характеристика модели, стилистическое решение и графическая реализация изображения. В ходе экспедиции «Желтый рейд», ставшей вершиной его творчества как графика, Яковлев отошел от сухой документальной фиксации увиденного в сторону более яркой художественной выразительности. Изменилась и его стереотипная отстраненная подача модели, не теряющая для него актуальности в отрасли заказного графического портрета. Аспект виртуозности изображения, столь значимый для Яковлева в целом, в графике экспедиций – не имеет программного характера. Графическая виртуозность подчеркивает индивидуальный стиль художника, а не его связь со старыми изобразительными традициями.

Примечания

¹ Поярков В. Я. О творчестве живописца Александра Евгеньевича Яковлева (1887–1938) // Вестник Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова. Серия Гуманитарные науки. 2012. № 2. С. 52.

² Каменская Е. Н. Александр Яковлев – художник-путешественник. Рождение образа // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 4. Санкт-Петербург.: НП-Принт, 2014. С. 548.

³ Поярков В. Я. Становление мастерства А. Е. Яковлева и В. И. Шухаева в школе Д. Н. Кардовского // Ярославский педагогический вестник. 2012. № 4. С. 250.

⁴ Бенуа А. Н. Александр Бенуа размышляет... Москва: Советский художник, 1968. С. 225.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Александр Яковлев : Желтый рейд: сост. Н. Борисовская. Москва: Искусство – XXI век. 2019. С. 49.

В. Ю. Бублик

А. Тарковский и видео-арт: интерпретация наследия режиссера в творчестве Билла Виолы

Наследие советского режиссера А. Тарковского (1932–1986) оказало большое влияние на художественные средства визуальных искусств второй половины XX – начала XXI в. во всем мире. В частности, это влияние заметно в творчестве такого крупного художника видео-арта, как Билл Виола (род. в 1951 г.). Этот американский художник воспринял и оригинальным образом интерпретировал различные аспекты мировоззрения и художественных концепций Тарковского, использовал приемы его изобразительности в своем киноязыке. Особое значение для понимания этого влияния имеют ключевая для произведений Виолы экзистенциальная тематика, использование и осмысление им фактора времени, принципы коммуникации со зрителем, а также любовь к классическому европейскому искусству прошлого.

Ключевые слова: Билл Виола, Андрей Тарковский, видео-арт, современное искусство, взаимодействие видов искусства, образ времени в искусстве, экзистенциальная тематика в искусстве

Vladislav Y. Bublik

A. Tarkovsky and video art: interpretation of the director's heritage in the work of Bill Viola

The legacy of Soviet director A. Tarkovsky (1932–1986) had a great influence on artistic means of visual arts in the second half of the 20th – early 21st centuries all over the world. In particular, this influence is noticeable in the work of such a major video art artist as Bill Viola (born 1951). This American artist perceived and in an original way interpreted various aspects of Tarkovsky's worldview and artistic concepts, used the techniques of his depiction in his film language. Of particular importance for understanding this influence are the existential themes that are key for Viola's works, his use and understanding of the time factor, the principles of communication with the viewer, as well as love for the classical European art.

Keywords: Bill Viola, Andrei Tarkovsky, video art, contemporary art, interaction of arts, time in art, existential themes in art

Наследие Андрея Тарковского (1932–1986) оказало большое влияние на художественные средства визуальных искусств второй половины XX – начала XXI в. во всем мире. В частности, оно заметно в области видео-арта и творчества такого крупнейшего его представителя, как американец Билл Виола (род. в 1951 г.). Поставленный в статье вопрос научного анализа аспектов этого влияния актуален в контексте общего изучения взаимодействия разных сфер искусства, национальных школ и поколений художников. Обращение к этому вопросу отражает современный интерес отечественной науки и культуры к формированию и эволюции видео-арта, о чем также свидетельствует организация персональной выставки Б. Виолы в России («Билл Виола. Путешествие души», март-май 2021 г., Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина). Кроме этого, тема статьи важна для понимания роли кинематографических экспериментов Тарковского и его философии кино в дальнейшем развитии мировых художественных процессов в целом. Настоящее исследование имеет аналитический и сравнительный характер. Прежде всего, оно рассматривает ряд конкретных художественных проектов Виолы и теоретические свидетельства самого автора о его эстетических позициях.

Влияние А. Тарковского на творчество Б. Виолы не удостоивалось еще специальных научных публикаций. Однако существует литература более общего плана или связанная с нашей темой. Концепция и произведения Виолы были объектом изучения таких важных для нас современных отечественных авторов, как О. В. Профатило¹, В. В. Барашков², Л. Н. Воеводина и В. В. Мурзаева³. Среди теоретических источников, принципиальных для исследования, необходимо выделить интервью Б. Виолы (2015)⁴ и «Запечатленное время» А. Тарковского (1967)⁵.

Б. Виола – современный американский художник, стоявший у истоков видео-арта и до сих пор остающийся одним из важнейших мастеров в этой отрасли визуальных искусств. В 1970-е гг. Виола много путешествовал по миру и познакомился с создателем видео-арта Н. Д. Пайком, что во многом повлияло на становление художественного языка и образное содержание искусства Виолы, которое характеризуется эклектикой, заимствованием тем и мотивов из культуры Ренессанса и восточной философии.

Другим очевидным и не менее существенным источником творческой деятельности Виолы стал кинематограф – фильмы известного советского режиссера и сценариста А. Тарковского. Его влияние на видеопроекты Виолы часто прослеживается в отборе содержания, в иконографии образов и мотивов и в формальных приемах их воплощения. Сам Виола охарактеризовал свою связь с мировоззрением и искусством Тарковского следующим образом: «На меня очень повлиял Тарковский – как, впрочем, и многие другие художники, которых интересует глубина бытия. Когда я увидел его фильмы впервые, то подумал, до чего потрясающий этот человек: он смотрит так глубоко в наши души. Я хочу быть уверенным, что могу затронуть душу человека так глубоко, как это возможно. В этом суть моего искусства»⁶.

Рассмотрим аспекты деятельности Виолы, свидетельствующие о его принципиальном и осознанном сближении с русским режиссером, в какой-то степени олицетворяющим работу на границе творчества и философии. Одной из главных тем для Билла Виолы является время, его природа и художественный образ. Одновременно манипуляции со временем в его художественных проектах становятся инструментом творческого исследования. Подобным образом к изучению и использованию времени подходил ранее и Тарковский. Оба автора воспринимают фактор времени в киноязыке как пластический материал. Они то замедляют его, то обращают вспять – Тарковский в сценах снов из «Зеркала» (1975) и Виола в инсталляции «Пять ангелов тысячелетия» (2011).

На уровне вербального осмысления размышления о феномене времени у обоих художников также сближаются. Билл Виола утверждает: «Время до сих пор является главным элементом нашей работы, любое видео – прежде всего, о времени, о движении вперед»⁷. В книге «Запечатленное время» Тарковский писал о взаимосвязи кино и времени следующим образом: «*Время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях*, – вот в чем заключается для меня главная идея кинематографа и киноискусства»⁸. Совпадения не удивительны, поскольку оба художника имеют дело с видеорядом, а объект кино и видео-арта – одинаков. Но есть и нюанс, подчеркивающий общность двух индивидуальных подходов – сходство внутреннего времени их произведений. С помощью длинных кадров и немногочисленных монтажных склеек оба художника стремятся погрузить зрителя в созданные ими миры, заставляют его сконцентрироваться на восприятии визуальных образов в определенном темпе и, таким образом, создают картины медленного изменения и течения времени в тех или иных пространственных ситуациях.

В качестве примера рассмотрим видеоинсталляцию Виолы «Пять ангелов тысячелетия». Она состоит из пяти видео, проецируемых в большом масштабе прямо на стены темного пространства галереи. У видео есть собственные названия: «Исходящий ангел», «Ангел рождения», «Огненный ангел», «Восходящий ангел», «Ангел-творение». В каждом видео представлена одетая мужская фигура, которая поднимается из водоема, парит над ним или погружается в него через нерегулярные промежутки времени. Во всех пяти фильмах – замедленная съемка, и в каждом из них человек и вода показаны одним цветом, который со временем меняется. Время в отдельных случаях движется линейно, реверсивно или в обратном направлении. В составе инсталляции эти ролики воспроизводятся одновременно, непрерывно повторяются, но между ними нет синхронизации – зритель видит, как фигуры ангелов многократно входят в воду и выходят из нее, что напоминает структуру музыкальной фуги. Проект «Пять ангелов тысячелетия» инициирует у зрителя размышления о состоянии религиозных и духовных убеждений на заре новой эры. По словам Виолы, он «неумышленно создал образ вознесения человека из смерти в рождение»⁹.

Отталкиваясь от феномена времени как темы и инструмента искусства, Билл Виола, подобно Тарковскому, обращается к художественному отражению экзистенциальной проблематики (рождение, становление и смерть человека, поиск смысла человеческого существования). Тарковский часто переосмыслял в фильмах собственную биографию и жизнь своего поколения (напрямую – в фильме «Зеркало»). Виола обращается к экзистенциальной тематике в более общем ключе, иногда используя религиозную иконографию и адаптируя ее к современности.

В инсталляции для собора святого Павла в Лондоне «Мученики» (2014) Виола представил на четырех экранах людей, которых постепенно подавляет натиск силы одной из четырех стихий. Опыт героев различен, но он сливается в единый общий образ. Инсталляция «Мученики» показывает зрителю человеческую способность переносить боль, невзгоды и даже смерть, чтобы оставаться верным своим ценностям, убеждениям и принципам.

Как отмечает исследователь В. В. Барашков, цель Виолы – «пробудить у зрителя потребность в вопросе: что находится за пределами, казалось бы, обыденных вещей?»¹⁰. Идея экзистенциальной «пограничности» также была характерна для творчества А. Тарковского. В статье философа Б. В. Рейфмана указывается, что эта идея напрямую связана с «трансцендентным», выходящим за

пределы, а также пребыванием сознания по разные стороны некоей границы¹¹. Эта философская тема особым образом была реализована режиссером в фильме «Солярис» (1972). Пограничным пространством в видеоряде этого фильма является не только вода (сам океан Солярис или пруд у дома главного героя), но и космос.

Мотив воды – часто используется в видеопроектах Виолы и тоже связан с идеей пограничности и двоemiрия. В «Трансфигурациях» (2007) герои Виолы проходят через толщу воды или телевизионных помех, будто бы перемещаясь из потустороннего мира в мир живых. Вода здесь является проводником в другое пространство, в ней отражаются иные измерения. Образ воды можно соотнести и с интерпретацией искусства видео и кино как медиума между человеком и действительностью. В то же время, замысел Виолы предполагает возможность более узких религиозных трактовок содержания произведения.

В творчестве Виолы культурные ассоциации, включенность нового художественного текста в исторические традиции осмысления человеческого бытия не случайны и выполняют примерно ту же функцию, что и у режиссера Тарковского (создание преемственности между прошлым и современностью). Оба мастера искали вдохновение в старом европейском искусстве, уникальным образом интерпретируя его темы, иконографию и даже стилистику. Среди их интересов выделяется эпоха Возрождения, культура которого объединяла в себе религиозные и светские идеи и обращалась к проблеме отношений между духовным и материальным. В области изобразительного искусства Возрождение особым образом визуализировало аспекты действия, движения и хода времени, а также соединения времени мифа с текущей исторической эпохой.

Для А. Тарковского духовным учителем в изобразительном искусстве был Леонардо да Винчи. Для Биллы Виолы такой фигурой стал Джотто. Последний сообщает о своих художественных предпочтениях следующее: *«Все художники эпохи Возрождения были одержимы изображением движения – развевающиеся одежды, морской шторм... – но Джотто был первым, кто использовал абсолютный эмоциональный реализм»*¹².

Тарковский в своих фильмах шел по пути использования достаточно конкретных цитат и аллюзий, что ясно из кадров с произведениями старых мастеров, – например, в «Зеркале» (Леонардо) или в «Солярисе» (П. Брейгель). Виола, напротив, редко прибегал к включению чужого визуального текста в новое произведение. Он предпочитает заимствование и перекличку сюжетов, образов и приемов, использование точно подобранных названий, формирующих необходимые ассоциации с содержанием прошлой культуры.

Ярким примером такого подхода является «Комната святой Екатерины» (2001), напоминающая своим замыслом и композиционным построением «Житие святой Екатерины Сиенской» Андреа ди Бартоло (XV в.). Увлечение классическим европейским искусством напрямую отражено и во «Встрече» (1995), где автор, с одной стороны, интерпретирует иконографию картины маньериста Якопо Понтормо «Встреча Марии и Елизаветы» (1529), а с другой – глобально переосмысливает данный сюжет. Содержание видео формально лишено религиозной составляющей: три женщины одеты в повседневную одежду, их внешность не напоминает о ренессансных образах. Однако Виола замедляет 45-секундную бытовую сцену случайной встречи до 10 минут, придавая ей возвышенный характер и значимость масштабного живописного полотна. Отметим также, что все свои проекты Виола задумывает как монументальные произведения, истинное свое звучание приобретающие в соответствующем пространстве и часто – в целом визуальном ансамбле из видеоизображений.

В отношении коммуникации со зрителем и Тарковский, и Виола используют сходные приемы: визуальное представление времени, погружение зрителя в сконструированные автором миры, обмен ассоциациями и образами памяти. В контексте современных научных подходов можно говорить о том, что в их работе проявляются процессы кинестетизации искусства. На ментальной коммуникации со зрителем построен у Тарковского весь фильм «Зеркало» – с его медленными долгими кадрами и отрывочностью нарратива. На новом этапе развития визуальных искусств, в творчестве художника видеоинсталляций Виолы задействован гораздо больший арсенал средств для решения схожих задач в отношении зрителя: свет, цвет, звуки, наложение видеоизображений друг на друга и другое.

Американский художник видео-арта Б. Виола воспринял и оригинальным образом интерпретировал различные аспекты мировоззрения и художественных концепций советского режиссера А. Тарковского. На конкретном уровне связь между наследием Тарковского и современными видеоинсталляциями Виолы проявляются в сближении содержания и средств их искусства. Общими являются: экзистенциальная тематика, использование и осмысление фактора времени, принципы коммуникации со зрителем, а также любовь к классическому европейскому искусству прошлого.

Примечания

- ¹ Профатило О. В. Внешнее и внутреннее время произведения искусства (на примере инсталляции) / О. В. Профатило // Общество. Среда. Развитие. 2015. № 4. С. 100–105.
- ² Барашков В. Вл. К проблеме соотношения секулярного и сакрального начал в современном изобразительном искусстве Запада / В. Вл. Барашков // Гуманитарный вектор. 2019. № 2. С. 6–11.
- ³ Воеводина Л. Н., Мурзаева В. В. Видео-арт как актуальный феномен «визуального поворота» в современной художественной культуре / Л. Н. Воеводина, В. В. Мурзаева // Культура и образование. 2019. № 1. С. 31–37.
- ⁴ «Я хочу затронуть душу человека так глубоко, насколько это возможно»: интервью с классиком видеоарта Биллом Виолой // URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/11724-bill-viola> (дата обращения: 10.03.2021).
- ⁵ Тарковский А. А. Запечатленное время / А. А. Тарковский // Искусство кино. 1967. № 4. С. 68–80.
- ⁶ «Я хочу затронуть душу человека так глубоко, насколько это возможно»: интервью с классиком видео-арта Биллом Виолой // URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/11724-bill-viola> (дата обращения: 10.03.2021).
- ⁷ «Я хочу затронуть душу человека так глубоко, насколько это возможно»: интервью с классиком видео-арта Биллом Виолой // URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/11724-bill-viola> (дата обращения: 10.03.2021).
- ⁸ Тарковский А. А. Запечатленное время / А. А. Тарковский // Искусство кино. 1967. № 4. С. 71.
- ⁹ Five Angels // Tate magazine, issue 6. 2001. URL: <http://www.tate.org.uk/magazine/issue6/fiveangels.htm> (дата обращения: 20.05.2021).
- ¹⁰ Барашков В. Вл. К проблеме соотношения секулярного и сакрального начал в современном изобразительном искусстве Запада / В. Вл. Барашков // Гуманитарный вектор. 2019. № 2. С. 8.
- ¹¹ Рейфман Б. В. Тарковский и «пограничность» / Б. В. Рейфман // Международный журнал исследований культуры. Кинотекст. 2012. № 2. С. 28.
- ¹² Что нужно знать: Билл Виола. URL: <https://artguide.com/posts/2189> (дата обращения: 20.05.2021).

А. С. Высотин

Образ женщин в творчестве Густава Климта

Исследуется творчество австрийского художника Густава Климта (1862–1918), а именно то, как изменяются женские образы в его творчестве. Обозначая и анализируя четыре этапа в творчестве художника, можно проследить определенные изменения в художественном языке Густава Климта. С помощью формально-стилистического анализа были проанализированы картины: «Портрет Серены Ледерер» (1899), «Портрет Эмилии Флеге» (1902), «Портрет Адели Блох-Бауэр I» (1907) и «Портрет Баронессы Элизабет Бахофен фон Эхт» (1914–1916). В итоге, с течением времени выразительные художественные средства, обращение к определенной цветовой гамме и стилистические приемы в творчестве художника претерпевают изменения. Так и образ женщины в творчестве Густава Климта постепенно усложняется, насыщаясь различными формально-стилистическими характеристиками.

Ключевые слова: искусство, искусство XX в., искусство XIX в., Густав Климт, женский образ

Aleksandr S. Vysotin

The image of women in the work of Gustav Klimt

The work of the Austrian artist Gustav Klimt (1862–1918) is investigated, namely, how female images change in his work. By designating and analyzing the four stages in the artist's work, one can trace certain changes in the artistic language of Gustav Klimt. With the help of formal-stylistic analysis, the following paintings were analyzed: "Portrait of Serena Lederer" (1899), "Portrait of Emilia Flege" (1902), "Portrait of Adele Bloch-Bauer I" (1907) and "Portrait of Baroness Elisabeth Bachofen von Echt" (1914–1916). As a result, over time, expressive artistic means, an appeal to a specific color scheme and stylistic techniques in the artist's work undergo changes. So the image of a woman in the work of Gustav Klimt is gradually becoming more complex, saturated with various formal and stylistic characteristics.

Keywords: art, 20th century art, 19th century art, Gustav Klimt, female image

Густав Климт – австрийский декоратор и художник, один из самых известных представителей венского модерна. Он считается основателем Венского сецессиона. Его произведения имеют отличительный символизм, стилизацию и эротизм. Творчество художника было любимым и востребованным как при жизни, так и в дальнейшие годы, включая наши дни. Однако, при всей своей популярности, Г. Климт был очень замкнутым человеком и не любил публичности: «Я никогда не писал автопортретов. Меня гораздо меньше интересуют я сам в качестве предмета картины, чем другие люди, прежде всего женщины. Во мне нет ничего особенного. Я художник, пишуший день за днем с утра до ночи. Кто хочет что-нибудь обо мне знать, должен внимательно рассмотреть мои картины»¹. В настоящей работе рассмотрены картины Густава Климта, относящиеся к четырем совершенно разным стилям: 1. отстраненному, но в то же время чувственному формальному языку историзма (1880–1890-е гг.); 2. символизму красок и линий раннего сецессиона (1900–1905 гг.); 3. монументальной строгости и богатой орнаментальности «золотого периода» (1905–1910 гг.); 4. раскованности цветов и кисти зрелого художника (1910–1918 гг.).

Сначала будет рассмотрена биография художника Г. Климта, после чего будет произведен формально-стилистический анализ отобранных картин. Основная цель – проанализировать то, как изменялись формально-стилистические средства изображения женщин в картинах Г. Климта. Четыре картины, отобранные для анализа, соответствуют приведенным выше историческим этапам в творчестве художника.

Такое многообразие художественных языков в творчестве Климта говорит о том, что художник был открыт новым впечатлениям. Также эта многоликость отражает коренной «апгрейд» венского культурного и артистического общества, представителем которого являлся Климт. Своим творчеством Г. Климт занимался в самую актуальную и интересную для нашего времени эпоху в истории европейской культуры *fin de siècle*, когда зарождался модерн^{2,3,4}.

Для понимания обозначенных выше четырех этапов в творчестве художника необходимо обратиться к анализу его биографии. Густав Климт родился 14 июля 1862 г. в венском предместье Баумгартен и был вторым по старшинству из семи детей в семье. Его отец Эрнест Климт был художником-гравером и ювелиром. Именно отец был первым учителем для будущего художника. Семья была бедной, поэтому вынуждена была переезжать ввиду отсутствия работы у отца. Свое образование учителя рисования Климт получил в период с 1876 по 1883 г. в венском художественно-ремесленном училище при Австрийском музее искусства и промышленности⁵. А по его окончании, до перехода к авангарду, Г. Климт преуспел как академический

художник, создав группу «Künstler-Compagnie», работавшую в историческом стиле и будучи очень востребованной. Его партнерами по группе были младший брат Эрнст, к которому Климт был очень привязан, и художник-коллега Франц Мах⁶. Кроме исторических картин, в это время Климт был увлечен написанием пейзажей. Этот жанр составляет значительную часть творческого наследия художника – почти четверть его картин выполнены в этом стиле⁷. Однако постепенно Климт отходит от традиционной живописи, создав группу «Венский Сецессион» вместе с другими художниками и скульпторами. Густава Климта выбрали президентом, он активно принимал участие в организации выставок, вплоть до своего ухода из группы в 1905 г.⁸

Затем у Климта начинается самый успешный этап его творчества – «золотой период». На этом этапе художник обширно использует сусальное золото, цветочные и геометрические мотивы и сложные декоративные элементы. Однако в один момент Климт отходит от «магии золота», осознав, что из-за него он упускает возможность передавать тонкости природы, откровения мимики, таинственность взгляда.

С тех пор он использовал более спокойную палитру, близкую к монохромной. Но Климт не решился применить эти изменения к женским портретам, которые остались по-прежнему яркими и насыщенными. Климт мог превратить любую женщину в настоящую красавицу, потому что отлично разбирался в особенностях женской природы. При помощи нарядов он акцентировал внимание на индивидуальных особенностях моделей, помогая им раскрыться и заблестать в лучах его удивительного таланта⁹. Нельзя не заметить, что Климт рисовал портреты женщин всю жизнь. По моему мнению, женщины являются самой главной темой картин художника, в то время как Климт никогда не был женат.

Критики не всегда принимали творчество Густава Климта положительно, часто находя в его работах порнографический контекст. Однако стоит заметить, что эротика его картин показала актуальные для наступающей культуры доминанты внутреннего мира человека и ту новую форму чувственности, которая сформировалась к концу XIX в. Мы можем говорить о новом эстетическом выражении пола, начатом живописью Густава Климта. Эротика вернулась в культуру в ее современном понимании благодаря живописи данного художника¹⁰. В 1918 г. Густав Климт испытал инсульт. Окончательно не выздоровев, он заболел пневмонией и умер. Похоронили художника в Вене на Хитцингском кладбище. Следствием его смерти стало то, что многие картины остались незаконченными.

Переходя к анализу картин, необходимо еще раз обозначить то, что изображение женщин в творчестве художника имело особую роль. Картина «Портрет Серены Ледерер» написана в 1899 г. и выполнена маслом на холсте. На картине изображена Серена Ледерер – супруга австрийского промышленника Августа Ледерера и близкая подруга Густава Климта. Она сподвигла своего мужа создать коллекцию произведений художника и продолжила коллекционировать Климта после его смерти.

Композиция работы довольно проста: холст вертикального формата практически полностью занят фигурой женщины. Нейтральный фон помещает изображенную даму в некую непространственность, тем самым указывая на её безжизненность или наоборот, вечность существования. Создается ощущение, что ее кожа сливается с платьем и немного с фоном. Мечтательный образ молодой женщины дополняет струящееся по телу белое платье. Однако голова с черными волосами и яркими чертами лица резко выделяется на общем фоне пастельных тонов. Девушка на картине является главным объектом для изучения, она смотрит на зрителя, ее лицо расслаблено. Картина сама по себе несет ощущение безмятежности и расслабленности.

Сочетание реализма в интерпретации лица и особая манера представления ткани, кажущейся некой эфемерной субстанцией, делает портрет поразительно притягательным. Тонкая материя как будто окутывает ноги Серены, словно облако дыма. И создается ощущение того, что героиня картины словно появляется из шелковых струй, а не стоит на каком-то определенном месте. К тому же между ее фигурой и нижним краем отсутствует свободное пространство, что также создает это ощущение. Хотя по позе девушки мы видим, что она стоит в статичном положении, многофактурность ее платья задает особую динамику. Создается ощущение, что художник посредством пастельного локального цвета и воздушности отражает характер изображаемой дамы.

Во втором этапе творчества художника рассмотрим портрет его ближайшей подруги, датированный 1902 г. «Портрет Эмилии Флеге». Хранится в Музее города Вена. Эмилия в течение 27 лет была музой Климта. Она была модельером и вдохновлялась образами с полотен художника, он придумывал некоторые орнаменты и фасоны к платьям из ее коллекций¹¹. Композиция работы выполнена также на полотне вертикального формата. Фигура молодой девушки изображена вполборота и находится в загадочном пространстве: розовые, зеленые, коричневые и серые оттенки фона придают картине некую глубину и напоминают мягкую мебель. Свободное платье, соединившее в себе бирюзовый, темно-синий и розовый цвета, скрывает контуры тела героини, однако прослеживается стройность ее фигуры. Орнамент материала платья включает иссиня-черные спирали, желтые (возможно, золотые) круги и квадраты с черным центром, и белые точки. Левую руку девушка положила на талию, правую свободно опустила

вдоль тела. Лицо обращено к зрителю, оно открыто, но в то же время кажется отстраненным и непоколебимым. Из-за головы Эмилии и до верхнего края картины располагается воротник, платок или некий аксессуар, напоминающий по очертаниям корону. Необычный фон портрета входит в контраст с субтильным и детализированным платьем. Девушка помещена в пустое пространство, но все же оно создает впечатление глубины и материальности.

Картина создает двоякое впечатление. В центре композиции находится сама Э. Флеге. Анализируя ее положение, мы можем понять, что как будто это постановочная поза: ее взгляд немного отстранен, но направлен на зрителя, рука лежит на талии, ее одяние совершенно точно можно отнести к «парадному» (но создается ощущение, что это платье не сколько обыденное, сколько носит провокационный характер). Смутное впечатление создается от окружения героини – она вписана в довольно-таки странный пейзаж. Возможно, такой прием сделан специально, чтобы сделать акцент на ее образе.

Современные исследователи считают, что на всемирно известной картине «Поцелуй» (1907–1908, Галерея Бельведер, Вена) изображена именно Эмилия Флеге в объятиях самого Густава. И именно ее имя он произнес, пораженный инсультом, и это было его последним словом.

Следующий объект для визуального анализа – картина «Портрет Адели Блох-Бауэр I», созданный в 1907 г. Картина также известна как «Золотая Адель» или «Австрийская Мона Лиза». Картина выполнена маслом на холсте. Для создания портрета жены Ф. Блоха Климту понадобилось четыре года. За это время он выполнил более 100 набросков будущей картины, находясь в поисках той грани совершенства, которой хотел достичь. Усилия не прошли напрасно – картина «Золотая Адель» превзошла все ожидания и стала настоящим шедевром¹². Это первый из двух (а возможно и трех) портретов Адель, написанный Климтом. В настоящее время находится в Новой галерее (Нью-Йорк). Именно эта картина считается одним из главных произведений Климта, который осуществил прорыв в модерн в этом портрете на пике своего «золотого периода».

Композицию картины условно можно разделить на две вертикальные части. В левой части полотна изображена пуста, смутно напоминающая некий интерьер. В правой части – сама А. Блох-Бауэр. Практически всю нижнюю часть картины заполняет подол ее платья. На картине отсутствует глубина, уступив место плоскостности. Ввиду этого, кресло, стены и платье девушки предстают двумерными фигурами. Если внимательно присмотреться и детально изучить картину, можно увидеть изящную фигуру модели в обтягивающем платье, сидящей в кресле. В тоже время можно заметить струящуюся от рук к нижней части картины накидку с орнаментом из спиралей и листовидных фигур. Здесь также преобладают золотистые тона, но наиболее светлей, чем у платья. Верхняя часть платья украшена каемкой из широких прямоугольных полос, расположенных в несколько рядов, а также треугольников, расположенных в два ряда.

Также можно заметить, что Адель занимает всю вертикаль картины, не оставляя свободного места над и под собой. Черные волосы на голове девушки кажутся немного обрезанными сверху, и вместе с красными пухлыми губами контрастируют с бледным цветом лица. Руки девушки сцеплены на груди в статичном изгибе, а взгляд направлен прямо на зрителя. На золотом кресле отсутствует всякая тональность, и разглядеть его можно только благодаря рисунку из множества спиралей. Устойчивость фигуре девушки придает зеленый пол, фрагментарно расположенный в левом нижнем углу картины. Наблюдается соперничество между главным объектом на картине – Аделью Блох-Бауэр I и дальним планом. Хотя формат картины является квадратным, изображение Адели как будто вытянуто. Также наблюдается соперничество и в плане цвета: что локальный цвет платья, что локальный цвет фона – они одинаковы. Таким образом, у зрителя при первом взгляде на картину нет четкой фокусировки: он пытается рассмотреть и фон, и главную героиню.

Последняя картина, которая была проанализирована, также является одной из последних законченных картин Густава Климта. Это «Портрет Баронессы Элизабет Бахофен фон Эхт». Климт начал работу в 1914 г. и закончил двумя годами позже – в 1916. Сейчас портрет баронессы находится в частной коллекции в Нью-Йорке. Элизабет была дочерью самых главных покровителей Климта – Серены и Августа Ледерер. Однако во время гонений на евреев в ходе Второй мировой войны, С. Ледерер сделала заявление под присягой о том, что Элизабет является внебрачной дочерью ее и Г. Климта, что подтвердили и друзья семьи. Тем самым Э. Б. фон Эхт избежала депортации и выжила, значась полуеврейкой, в отличие от своих братьев, которым удалось эмигрировать.

Композиция представляет собой две плоскости, разделенные линией горизонта, тем самым напоминая нам пейзаж. Молодая девушка на картине предстает в полный рост, ее поза показывает молодость, изысканное спокойствие и уверенность в себе. Фон картины довольно яркий – преобладает красный и синий цвета, что помогает приблизить к зрителю девушку, одетую в белое платье и имеющую бледный цвет кожи. Также с белым платьем и ее бледностью контрастируют черные волосы и выразительные брови и глаза. Взгляд девушки устремлен прямо на зрителя, что также создает усиление визуального эффекта.

Позиция модели напоминает треугольник, в вершине которого лицо девушки, а внутри хрупкая и изящная фигура баронессы. То есть, главный объект для визуального анализа вписан в треугольную форму. И именно треугольник задает основную динамику для композиционного решения. На плечах Элизабет накинут прозрачный плащ, который представлен в виде ослепительного мнимого потока орнамента.

Также на данной картине художник использует восточные мотивы: девушку окружают азиатские фигуры, намекающие на то, что, несмотря на свой юный возраст, она довольно эрудированна и является знатоком восточного искусства.

В отличие от других проанализированных картин, эту картину с точки зрения формально-стилистических художественных приемов можно назвать самой сложной. Здесь есть четко разграниченный передний и дальний план. Создается ощущение, что они не согласованы между собой. На переднем плане находится девушка, она стоит на определенной поверхности, и, как уже было сказано, композиционно вписана в треугольник. Дальний план – преломляющаяся плоскость (по сравнению с передним планом). Но именно дальний план задает особую динамику и оживляет картину. Также важно отметить соотношение размеров на картине: в то время как фигура баронессы изображена в полный рост (вытянута практически по всей высоте картины), люди на дальнем плане на фоне баронессы изображены намного меньше. Такой прием обусловлен двумя значениями: во-первых, это воздушная перспектива; во-вторых, художник подчеркивает значение баронессы и ее статус в обществе.

Таким образом, проанализировав выбранные картины, мы можем проследить следующее. Художественный язык (выразительные художественные цвета, обращение к определенной цветовой гамме и стилистические приемы) художника на протяжении десятков лет претерпевает изменения. Это звучит довольно-таки логично, так как каждый художник изменяется с течением времени. Так и его творчество, соответственно, изменяется по разным критериям. Но в русле данной работы нам интересно было посмотреть, как Густав Климт передает образ женственности, и как формально-стилистические приемы помогают отразить это на холсте. Модерн Климта «стал уникальным соединением эклектики стилей и концептуальной устойчивости, абстрактного символизма и натуралистичности с характерным проявлением новых смыслов и ценностей»¹³. Женские образы, которые изображает Густав Климт, постепенно усложняются и насыщаются формально-стилистическими характеристиками. От изображения Серены Ледерер в нежно-женственном образе, где акцент сделан только на женском образе (цветовое решение было выбрано в пастельных тонах, одеяние и силуэт главной героини постепенно сливался с окружающей средой), художник постепенно переходит к изображению баронессы Э. Б. фон Эхт, вписывая ее в сложное композиционное решение (появляется четко выраженный передний и дальний планы, задается определенная динамика, наличие пространственной перспективы, ярко выраженное значение и статус баронессы). Несмотря на то, что живопись Климта изучена довольно хорошо, все равно существуют некоторые мини-кейсы для анализа, с помощью которых можно уловить и обозначить те или иные средства выражения, которые были присущи художнику, а также порассуждать над тем, как осмысливается изображение женского пола в XVIII – XIX вв. на современном этапе.

Примечания

¹ Whitford F. Klimt, Thames and Hudson, 1990. p. 18.

² Патрикеева М. М. Женский образ в изобразительном искусстве стиля модерн (на материале творчества Г. Климта). Автореферат. Саранск, 2005. 18 с.

³ Wien um 1900: Klimt, Schiele und ihre Zeit / Ausstellung des Eröffnungsjubiläums des Sezon Museum of Art. 1989. 538 p.

⁴ Харрис Н. Климт Густав: Жизнь и творчество. Пер. на рус. Б. Соколова. М.: Ljubljana-Moscow EWO SPICA, 1997. 79 с.

⁵ Сармани-Парсонс И. Густав Климт. М., 1995. 104 с.

⁶ Fliedl G. Gustav Klimt. The World in Female Form / English translation: Hugh Beyer. Köln: Benedict Taschen Verlag GmbH, 1998. 240 p.

⁷ Sternthal B. Diesen Kuss der ganzen Welt. Wien: Styria Verlag, 2005. 238 p.

⁸ Horncastle M., Weidinger A. Gustav Klimt. Die Biografie. 1. Aufl. Christian Brandstätter Verlag, 2018. 320 p.

⁹ Густав Климт. Неизвестные факты об известном художнике. 15 марта 2016. URL: <https://www.livemaster.ru/topic/1693441-gustav-klimt-neizvestnye-fakty-o-izvestnom-hudozhnike> (дата обращения: 12.01.2020).

¹⁰ Лисовец И. М. Живопись Г. Климта в культуре рубежа XIX–XX вв. и начала XXI в. // Австрия как культурный центр Европы. 2015. С. 63.

¹¹ Густав Климт. Неизвестные факты об известном художнике. 15 марта 2016. URL: <https://www.livemaster.ru/topic/1693441-gustav-klimt-neizvestnye-fakty-o-izvestnom-hudozhnike> (дата обращения: 12.01.2020).

¹² Там же.

¹³ Лисовец И. М. Живопись Г. Климта в культуре рубежа XIX–XX вв. и начала XXI в. // Австрия как культурный центр Европы. 2015. С. 62.

К. С. Ефимова

Мотив терзания в европейской графике XVII в.

Мотиву терзания в европейской графике XVII в. отводится особое место среди произведений анималистического жанра, однако он не рассматривался как самостоятельный феномен ни отечественными, ни зарубежными исследователями. Статья посвящена тому, как данный мотив развивался в работах графиков XVII в. Обозначены предпосылки возникновения и роста популярности сцен терзания. Указаны особенности культурно-философского контекста и возможные причины обращения к подобным сценам. Подробно разбираются произведения А. Темпесты, П. Поттера и Ф. Барлоу. Именно их работы демонстрируют интерес к разработке мотива терзания и обогащения его иконографии.

Ключевые слова: анималистический жанр, европейская графика, XVII в., терзания, А. Темпеста, П. Поттер, Ф. Барлоу

Kseniya S. Efimova

The motif of mauling in the XIXth century's European graphics

The motif of mauling in the 19th century's European graphics was especial phenomenon in the animalistic art, but no Russian, no foreign researchers considered it in their texts. This article discusses the evolution of this subject in oeuvres by different artists of the 17th century. Some preconditions, led to the appearance and popularity of the animal battle scenes were indicated. The peculiarities of cultural and philosophical ideas and possible reasons to appeal to these scenes were also analyzed. The works of A. Tempesta, P. Potter and F. Barlow are worth mentioning, because these artists developed the motif of mauling and experimented with it.

Keywords: animalistic genre, European graphics, the 17th century, mauling, A. Tempesta, P. Potter, F. Barlow

Мотив терзания, под которым понимается изображение схваток между животными, в XVII в. был популярен и востребован в живописи, особенно в нидерландской, примером чему могут быть произведения Ф. Снейдерса, П. де Воса, Я. Фейта, А. Хондиуса и др. Хотя подобные сцены встречаются и у многих графиков того периода, чаще это разовое обращение, обусловленное целью проиллюстрировать некий текст. По-настоящему осмысленное использование можно встретить у А. Темпесты, П. Поттера и Ф. Барлоу.

Популяризация мотива терзания в XVII в. обусловлена несколькими факторами. Во-первых, успех декоративного проекта 1560–1570-х гг. Яна ван дер Страта (1523–1695), связанного с созданием эскизов на охотничью тематику для шпалер по заказу Козимо I Медичи. Его новаторство заключалось в сложных композициях, резких ракурсах, идеализации и героизации персонажей, в интересе к взаимодействию животных друг с другом.

У мастера уже встречаются примеры выноса мотива терзания на передний план («Охота на волков с копытами» 1578 г., «Охота на хорьков» 1570-е гг.). Гравюры по этому проекту были хорошо известны в Европе. Во-вторых, живописные произведения П. Рубенса, основанные на переосмыслении решений охот ван дер Страта и фламандской шпалеры, изменили представление о месте в общей композиции и выразительности мотива борьбы как такового. Это спровоцировало новый интерес к разработке мотива терзания во фламандской живописи, которая пользовалась популярностью в странах Европы (например, Франция, Испания, Англия). В-третьих, бытовой жанр, а с ним и охотничьи сцены стали востребованы, что позволяло художникам обогащать иконографию.

Мотив терзания в живописи и графике XVII в. существовал в довольно сложном культурно-философском контексте, который мог оказывать влияние на анималистику и ее символическую трактовку. Художественное восприятие зверей во многом зависело не только от дискурса XVII в., но и от сложно переплетенных суждений прошлых эпох. Единых интерпретаций практически не было, а сборники эмблем и иные тексты (даже поздняя «Иконология» Ч. Рипа (1560–1625)) не давали последовательных толкований. Кроме того, в XVII в. в философской среде вспыхивает дискуссия по поводу животного, в которой обозначились три направления. Первое представляли последователи Монтеня, утверждавшие, что животные есть истинные нравственные образцы, носители мудрости. Второе течение признавало наличие чувственной души, но не разума, в силу чего звери не могут обладать моралью. Третье было связано с картезианством и концептом «животное-машина», то есть

с отрицанием души¹. Споры о животных стали обычным делом во всей Европе, включая Нидерланды². Эмблематические труды продолжали издаваться и переиздаваться (*Symbola et emblemata ex herbis et animalibus* И. Камерария Мл., к. XVI в., переиздание 1624 г.), равно как и басенные переделки (Apologi Creaturarum, 1584 г.), ранние энциклопедические трактаты (*Historia animalium* К. Гесснера, к. XVI в.).

Отношение к животным довольно наглядно отображает нидерландская и, в частности, голландская поэзия XVII в. В ней можно найти как метафорические сравнения с животными, сатиру, так и рассуждения о практической и духовной ценности животного³, о потребительском отношении и об искренней привязанности и восхищении. Местная поэзия пользовалась популярностью не только в пределах региона Нидерландов. Так, фламандский поэт Э. де Дене создал басенный сборник о животных «*De warachtighe fabulen der dieren*» (1567 г.), который оказал значительное влияние на европейскую культуру⁴.

Прежде чем перейти к упомянутым художникам, стоит сказать об общих разовых примерах обращения к мотиву терзания. Его используют в качестве иллюстраций научных трудов. Так, Йорис Хуфнагель несколько раз обращается к нему в серии «*Animalia quadrupedia et reptilia (terra)*» (pl. XI и XIV, 1575–1580 гг.), основываясь на полученных во время самостоятельного путешествия материалах⁵. Ян Лейкен (1649–1712) создал две гравюры, посвященных травле животных («Бой между быком и львом в амфитатре Иерусалима» и «Драка в Лондоне между собакой и молодым львом», оба 1698 г. Рейксмюсеум, Амстердам) и являющихся иллюстрациями к историческим трактатам. Хотя место действия различно, композиции гравюр зеркальны: на первом плане изображена схватка зверей, а в качестве фона выступают архитектурные декорации с условно обозначенной толпой, жаждущей кровавого зрелища. Графические листы с терзающими друг друга зверями нередко сопровождают пользующиеся популярностью басни, например, сказ о Льве и Лисе, где царь зверей пригласил к себе животных и съел их (Эгидий Саделер (1608), Маркус Герардс Старший (1578)).

Одним из частых примеров мотива терзания в XVII в., который встречается у разных графиков, можно считать льва, пожирающего лошадь. Вероятно, он берет свое начало от известной античной скульптурной группы «Лев, атакующий лошадь» (Рим, Капитолийский музей), которая как раз в 1590-е гг. подверглась реставрации: утраты были восполнены, и скульптура приобрела нынешний вид. Действительно, многие листы («Бой между пантерой и лошадью, Шарль II Эррар (1616–1689); «Лев, кусающий лошадь», Ричард Коллин 1675–1680 гг. и др.) имеют не только композиционное сходство, но и содержат элементы статичности и скульптурности в позах персонажей.

Антонио Темпеста (1555–1630) являлся учеником ван дер Страта и, как считается, превзошел своего учителя. Хотя он активно творил и в XVI в., о его творчестве необходимо упомянуть, поскольку многие художники вдохновлялись его композициями⁶.

Помимо известных охот, Темпеста создал несколько гравюр, посвященных исключительно схваткам между животными. Это довольно небольшие листы (все – 1600 г., офорт, Рейксмюсеум, Амстердам), в которых нет многоплановости и пейзажа, лишь обозначена условная линия земли, где и происходила драка. Интересны данные работы сложными ракурсами, в которые помещает зверей художник. Особо динамична сцена нападения на лошадь («Лошадь лягает льва»), где на первом плане боком расположен ощерившийся лев, а конь повернут в три четверти крупом вперед, готовый лягнуть хищника уже занесенными ногами. Копыта находятся в геометрическом центре композиции и направлены прямо на зрителя, что вкуче с развевающимся хвостом и восходящей диагональю всего тела лошади создает иллюзию мощного движения, направленного прямо на смотрящего. Не тщательно, но фактурно прорисованные мышцы животных лишь подчеркивают экспрессию схватки. Спиралевидное движение часто используется Темпестой в мотиве терзания. Так, «Нападение львицы на лошадь», демонстрирует закрученность движения за счет не только переплетения тел, но и взаимных укусов. Этим же отличается «Бык, дерущийся со львом», где бык навалился всей массой на льва, тем самым образовав с ним единый объем. Художника, вероятно, волновал сам процесс столкновения сил природы, яростная борьба зверей, отчего безусловное преимущество конкретного персонажа не всегда заметно. Хотя льву и присуща безмерная храбрость, жестокость и хитрость, он рискует быть поверженным быком, который может придавить его своей тяжестью или вспороть плоть рогами («Нападение быка на льва»).

Работами Темпесты, особенно охотничьими сценами, пользовался и Паулюс Поттер в качестве источника примеров изображения лошадей в разных позах, бегущей своры и преследуемой добычи⁷. Поттер обращался к сценам охоты еще с юных лет, что дает возможность проследить эволюцию его манеры в этой теме: от перегруженных деталями композиции со стилизованными животными он переходит к удивительному натуралистическому воспроизведению зверей как в плане внешних

характеристик, так и поведения. В этом ему помогало постоянное наблюдение за природой и ее фиксация. Крупнорогатый скот был особенно любим Поттером, который по большей части создавал образ голландской Аркадии как в живописи, так и в графике, однако, вдохновленный Темпестой, он увлекся изображением схваток между быками. Поттер почти дословно воспроизводит композицию итальянского графика в гравюре «Сражающиеся волы» (1650 г., офорт, Rijksprentenkabinet, Амстердам), но ярость и жестокость для него отходят на второй план. Можно сказать, что между волами скорее возникла легкая ссора, чем смертельная битва: они лениво бодаются, судя по расслабленным спинам, близко поставленным копытам и статичным хвостам. Тот же самый подход видится и в рисунке «Сражающиеся коровы и домашний скот на отдыхе» (1648 г., Париж, Нидерландский институт, коллекция Фрица Люгта). Поттер любит природу и возникающими между ее представителями страстями, но не делает конфликт центром своих произведений. В отличие от фламандских живописцев, он не интересуется столкновением дикости и рациональности, не восхищается первобытной свирепостью и темой смерти в этом контексте. Стоит сказать, что он дважды обращался в живописи к охоте в наиболее кровавом ее воплощении («Охота на медведя», 1649 г. Рейксмузеум, Амстердам), но этот опыт был неудачным и по композиционному решению, и по цветовым соотношениям.

Самой известной работой Поттера на тему битвы животных является рисунок черным мелом «Олени в лесу» (1647 г., Rijksprentenkabinet, Амстердам), который еще в XIX в. был признан одним из лучших произведений художника⁸. Удивительно легкий по исполнению, он представляет сцену из повседневной жизни оленей. Поттер нарисовал группу животных в едва обозначенном пейзаже: если в левой части трудно разобрать, чем занимаются персонажи, то в правой художник изобразил процесс спаривания – периодически встречающийся у него мотив. Третья группа помещена в геометрический центр листа и включает двух вступивших в схватку оленей. Художник использует спиралевидное движение, закручивая животных в единый вихрь. В наклоне головы, в выставленных опасных рогах нет агрессии: поджарые фигуры с тонкими ногами и не прорисованной мускулатурой выглядят хрупкими и легкими. Вряд ли в работах Поттера есть место высокой патетике и рассуждениям о сакральном смысле оленей и о мотиве терзания как таковом. Скорее всего, его произведения можно расценивать как непосредственное, чистое любование животным миром с его страстями и пороками.

В рамках разговора о графике XVII в. нельзя не упомянуть англичанина Фрэнсиса Барлоу (1626–1704), от которого традиционно ведется линия развития английского спортивного жанра. Барлоу был популярен в свое время и как талантливый живописец, и как прекрасный рисовальщик, однако оказался забыт на долгое время. Он создавал иллюстрации к басням Эзопа (1665 г.) и к охотничьим трактатам («Несколько способов охоты, соколиной охоты и рыбной ловли» 1671 г., «Отдых джентльмена» 1686 г.), которые зачастую переводились в гравюры В. Холларом, Ф. Плейсом и Дж. Гриффером. Свидетельством его признания можно считать посмертное переиздание более ста гравюр в Амстердаме в 1714 г.

Разрабатывая тему охоты, Барлоу уделял особое внимание погоне собак за добычей и мотиву терзания, при этом нередко исключая человеческое присутствие. Кроме того, встречаются сцены, связанные только с агрессивным взаимодействием между животными в контексте дикой природы.

Для художественного языка Барлоу характерно обращение к насыщенным активным действиям композициям, которые благодаря размещению в геометрическом центре листа и крупному плану кажутся упорядоченными и устойчивыми. В поисках способа передать эффект стремительной погони художник прибегает к кадрированию, использованию активных диагоналей и отказу от детализации ландшафта, ограничиваясь очертаниями местности и растительности вокруг («Заяц, укушенный за лапу одной собакой, пока вторая рычит на него» 1680–1694 гг., офорт, Британский музей, Лондон). Барлоу интересуют не только фиксация разных стадий загона добычи, но и спектр эмоций животных, напряжение и драматизм в критический момент, когда хищник нагоняет жертву. Для этого ему хватает выразительно прорисованных морд с особым вниманием к глазам и выверенных поз, основанных в большей степени на наблюдении за натурой. В отличие от фламандцев художник не старался показать ярость схватки, поэтому напряженные тела с перекатывающимися, рельефными мускулами и кровавыми деталями были не нужны и лишь отвлекали бы, отягощая его быструю и живую манеру.

К сожалению, непосредственно самих рисунков Барлоу на тему терзаний сохранилось довольно мало, и сравнение, например, рисунка и гравюры к басне «Осел и лошадь» показывает, насколько терялась воздушность и орнаментальность при переводе в гравюру в тех случаях, когда это осуществлялось не им самим.

Истоки индивидуальной манеры мастера в трактовке схваток между зверями и птицами следует искать в иностранном влиянии. Во-первых, в Англии были известны произведения фламандцев на эту тему⁹, о чем свидетельствует лист «Собака кусает лису, убивающую птицу» (1680–1890-е гг., резец (?), офорт, Галерея Тейт, Лондон) по оригиналу Ф. Снейдерса. Во-вторых, примерно в 1660-е начало 1670-х гг., когда Барлоу постепенно начинает обращаться к охотничьей тематике, в Лондон переезжает голландский мастер охотничьих сцен Абрахам Хондиус (1625–1691)¹⁰. Можно предположить, что Барлоу были знакомы его работы, хотя бы потому что некоторые из них воспроизводились в гравюре В. Холларом в то же самое время, что и его собственные. Его свободный подход к отображению животных в графике сближается с интенсивной, местами небрежной живописью голландца с интересом к представлению эмоций хищника и добычи. В отличие от Хондиуса английский мастер не доводит мимику животных до выраженного антропоморфизма и отказывается от излишней аффектации и трагичности, присущих представителям региона Нидерландов, которые в изображениях сцен терзания видели эпичный смертельный поединок и столкновение страстей. Кроме того, судя по серии работ, связанных с изображением лошадей в разных позах, Барлоу знал гравюры Темпесты на подобную тему. Это может подтверждать сравнение «Лошадей» Барлоу (1654–1670-е гг., офорт, Британский музей, Лондон) и «Лошадь, лягающая другую лошадь» (1590 г., офорт, Рейксмузеум, Амстердам), чей мотив и композиция очень схожи.

В серии рисунков «Птицы и звери» Барлоу создал несколько листов, посвященных ястребу, терзающему свою добычу. Подобное представление мотива терзания в контексте птичьего мира до этого встречалось, но довольно редко (если исключить петушиные бои) и выразительных примеров единицы. Так, можно вспомнить работы Никасиуса Бернертса (1620–1678), весьма условные и статичные, но отображающие жестокость диких хищных птиц по отношению к своей жертве: «Сокол, пожирающий птицу» и «Две хищные птицы, убивающие сороку», обе 1643–1678 гг. из Национального музея дворца Фонтенбло. Барлоу в листе № 51 («Ястреб, убивающий змею») и № 36, на котором схваченный и уже поднятый вверх ястребом кот оказывает сопротивление, впиваясь зубами в шею врага (оба 1685–1695 гг., резец, офорт, Галерея Тейт, Лондон), акцентирует внимание зрителя на грозном облике птицы. Ее мощное тело с широким размахом крыльев занимает большую часть плоскости листа. Топорща перья и угрожающе раскрывая загнутый клюв, ястреб буквально подавляет массой свою добычу, решительно идет в бой с не менее опасным противником будь то взрослый кот или змея и властной, уверенной хваткой когтей терзает его. Подобная монументальная трактовка воздушной угрозы для зверей, заранее торжествующей и предвкушающей свежее мясо, расширила возможности представления терзания хищной птицей.

Хотя Барлоу изображал животных преимущественно для иллюстрации естественнонаучных исследований или охотничьих текстов, что в соответствии с представлениями эпохи подразумевало натуралистический подход в пределах возможностей XVII в., его графика могла содержать метафоры и иные смыслы. Одной из первых крупных работ художника были рисунки к басням Эзопа, другим проектом стал сатирический прототип современного комикса (1682 г.) на тему Папистского заговора – и то, и другое требовало ироничного подхода, аллегорических подтекстов, которые могли находить отголоски в манере подачи некоторых других работ мастера, пускай и связанных более строгой научной целью. Так, несколько его произведений (как графических, так и живописных), часть которых была заказана натуралистами Дж. Реем и Ф. Уиллоби для «Орнитологии Уиллоби» (1680 г.), а другая часть отпечатана для «общего пользования» («Птицы» 1685–1686 гг., Британский музей, Лондон), включали в себя фигуру обезьянки, комично реагирующей на экзотических птиц, как аллюзию на художника-подражателя живой природы¹¹. Исходя из этого, можно предположить, что сценам терзания из серии «Птицы и звери» Барлоу придавал толику метафоричности и даже нравоучительности. Например, укушенный котом ястреб показан страдающим из-за собственной жадности и самоуверенности, не позволившей ему выбрать менее хитрого противника или хотя бы отпустить добычу ради сохранения своей жизни; «Собака, кусающая лису, убившую птицу» вполне увязывается с пословицей о том, что всегда найдется рыба крупнее и т. д.

Несмотря на весь выразительный, эмоциональный потенциал сцен терзания, разработанных Барлоу, большинство анималистов XVIII в. продолжили традицию репрезентативной охоты, к которой обратился художник при иллюстрировании «Нескольких способов...» и которую культивировал также в Лондоне популярный голландский живописец Я. Вик. Однако если Вик сосредотачивался в основном на панорамных преследованиях дичи, уделяя животному мизерное пространство холста, то для Барлоу осталось важным отображение зверей как в графике, так и в живописи. Так, в листе «Охота на оленя» в смысловой центр композиции, окруженный толпой охотников, художник помещает фигуру оленя, сдающего под натиском охотничьих собак, кусающих его за бока, шею,

ноги со всех сторон. Подобное вынесение напряженного действия на передний план роднит его с некоторыми работами для охотничьих шпалер ван дер Страта, но нет уверенности, что Барлоу знал их по гравюрам.

Опыты Барлоу в разработке мотива терзания не стали повсеместным явлением в Англии XVIII в., однако подобная популяризация данного мотива не прошла бесследно, отразившись в творчестве Дж. Стаббса и даже отчасти Дж. Вуттона. Если говорить о дальнейшем обращении к сценам терзания в среде английских художников, то во главе данной линии несомненно стоит поставить именно Ф. Барлоу, который одним из первых (по крайней мере известных) англичан стал воспроизводить их на родине, переработав достижения фламандцев и отчасти голландцев.

В графике XVII в. мотив терзания не стал таким же масштабным и распространенным явлением, как в живописи. Художники обращались к нему по разным причинам, часто для иллюстрации басен или естественнонаучных текстов. Важной фигурой в разговоре о представлении мотива терзания в графике является Темпеста, который развивал идеи своего учителя ван дер Страта и чьи работы оказали влияние на графику Поттера. Деятельность Барлоу, связанная с мотивом терзания, положила начало английской традиции представления данного мотива.

Примечания

¹ Harrison, P. The Virtues of Animals in Seventeenth-Century Thought / P. Harrison // *Journal of the History of Ideas*. University of Pennsylvania Press, vol. 59, no. 3 (Jul., 1998). P. 481.

² Wolloch, N. Dead animals and the beast-machine: seventeenth-century Netherlandish paintings of dead animals as anti-Cartesian statements / N. Wolloch // *Art history*. Vol. 22, no. 5, Dec., 1999. P. 707.

³ См.: Koppenol, J. Noah's Ark Disembarked in Holland: Animals in Dutch Poetry, 1500–1700 / J. Koppenol // *Early modern zoology*. Leiden: Brill, 2007. P. 451–528.

⁴ Там же. P. 456.

⁵ Мандер К. Книга о художниках / К. Мандер. Азбука-классика, 2007. С. 181–182.

⁶ Balis A. Rubens: Hunting Scenes / A. Balis. London: Harvey Miller; Oxford: Oxford University Press, 1986. P. 60.

⁷ Walsh A. Paulus Potter: paintings, drawings and etchings / A. Walsh, E. Buijsen, B. Broos. The Hague: Mauritshuis; Zwolle: Waanders, cop. 1994. P. 40.

⁸ Там же. P. 164.

⁹ Sparrow W. S. British sporting artists from Barlow to Herring / W.S. Sparrow. London: John Lane, 1920. P. 48.

¹⁰ См.: Peyser-Verhaar M. Abraham Hondius: his life and background / M. Peyser-Verhaar // *Oud Holland*. 1998. Vol. 112. P. 151–156.

¹¹ Flis N. Francis Barlow, the King's Birds, and the Ornithology of Francis Willughby and John Ray / N. Flis // *Huntington Library Quarterly*. 2015. Vol. 78, № 2 (Sum.). P. 290.

О. А. Королькова

Оформление зала Оранских в Хёйс-тен-Бос: диалог барокко и классицизма

В статье рассматривается специфика взаимодействия барочных и классицистических тенденций в рамках художественного оформления зала Оранских к гаагской резиденции Хёйс-тен-Бос. Идея создания живописного цикла полотен, прославляющих штатгальтера Фредерика Хендрика, заимствована из французской практики оформления Люксембургского дворца. Сотрудничество голландских и фламандских мастеров в процессе украшения зала Оранских, а также руководство над проектом классицистического архитектора Якоба ван Кампена предопределило взаимовлияние и обогащение художественного языка как классицизма, так и барокко, результатом чего стал уникальный ансамбль, в котором гармонично сосуществуют противоположные стилистические направления.

Ключевые слова: Хёйс-тен-Бос, зал Оранских, голландский классицизм, живопись классицизма, голландская живопись XVII в., фламандская живопись XVII в., Якоб ван Кампен

Ol'ga A. Korol'kova

Decoration of the Orange Hall in Huis ten Bosch: a dialogue between Baroque and Classicism

The article examines the specifics of the interaction of baroque and classicist tendencies within the framework of the decoration of the Orange Hall to the Hague residence of Huis ten Bosch. The idea of creating a pictorial cycle of canvases glorifying Frederik Hendrik's stadtholder was borrowed from the French practice of decorating the Luxembourg Palace. The collaboration of Dutch and Flemish masters in the process of decorating the Orange Hall, as well as the leadership on the project of the classicist architect Jacob van Campen, predetermined the mutual influence and enrichment of the artistic language of both classicism and baroque, which resulted in a unique ensemble in which opposite stylistic trends coexist harmoniously.

Keywords: Huis ten Bosch, Orange Hall, Dutch Classicism, Classicism painting, 17th century Dutch painting, 17th century Flemish painting, Jacob van Campen

Развитие голландской архитектуры XVII в. характеризуется продолжением традиций нидерландского зодчества периода позднего Возрождения, когда были заложены основы художественной ориентации мастеров на искусство античности, а также найдены наиболее подходящие для ландшафта и климата данной страны объемно-планировочные решения как общественных зданий, так и жилых построек. Стилистическая архитектура Голландии с приходом новой эпохи не претерпела кардинальных изменений – классицистические принципы постепенно сменили ренессансные. Сохранился и общий эстетический идеал – наследие греческих и римских творцов, а искусство периода Возрождения стало неким посредником в освоении античных памятников. Однако идеи барокко и реализма получили в стране необычайное распространение и оказались особенно близки менталитету голландцев, что сказалось и на архитектурном декоре, и на оформлении интерьеров. Ключевое отличие голландского зодчества от других европейских государств заключается в практически полном отсутствии дворцовых построек, что обусловлено спецификой кальвинистской доктрины, оперирующей понятиями аскетизма, скромности и заложенной в предыдущий период архитектурной традиции в целом. Е. И. Ротенберг удачно охарактеризовал особенности голландской архитектуры, написав: «За внешней скромностью форм, за полным отсутствием стремления к поражающим художественным эффектам, голландское зодчество XVII в. несет в себе много ценного, подчас опережающего свое время. И в первую очередь – столь необычный для этой эпохи примат функционального начала над всеми остальными слагаемыми архитектурного образа»¹. Гаагская резиденция Хёйс-тен-Бос является одним из редких примеров голландского монументального дворцового сооружения, которое призвано демонстрировать могущество династии Оранских не только посредством величественных классических форм постройки, но и роскошного оформления внутренних залов.

Резиденция Хёйс-тен-Бос создавалась не только как место летнего отдыха семьи штатгальтера Ф. Хендрика, но и как средство демонстрации значимости и вклада Оранских в становление Голландии как независимого государства, а также превосходства фамилии над другими политическими деятелями, в частности, Генеральными Штатами. При анализе данного архитектурного сооружения необходимо апеллировать не только к методам искусствоведения, но и истории, психологии, поскольку строительство Хёйс-тен-Бос неразрывно связано с личными и политическими целями. Главным инициатором приобретения земель-

ного участка и возведения здания была супруга штатгальтера – А. ван Солмс. Именно она в большей мере занималась вопросами строительства, а Ф. Хендрик принимал окончательное решение. Однако в 1647 г., спустя два года после начала работ, штатгальтер скончался и вся ответственность не только за возведение резиденции, но и будущее династии Оранских перешла Амалии ван Солмс. В сущности, это является главной причиной создания так называемого зала Оранских в Хёйс-тен-Бос, над художественным оформлением которого трудились лучшие мастера Голландии и Фландрии. Размещенные рядом картины живописцев классицизма и барокко создают необычное сочетание барочной театральности и классического величия. Примечательна и крестообразная со скошенными углами планировка помещения и его расположение под куполом в самом центре здания – зал производит впечатление храма, в котором следует преклоняться штатгальтеру. Данный зал позволяет не только наглядно увидеть разность стилей, но и ознакомиться с творчеством наиболее востребованных в Голландии художников XVII в. Итогом сотрудничества живописцев, противоположных по идейной и художественной направленности стилей, стал вполне гармоничный ансамбль, призванный увековечить подвиги Ф. Хендрика, продемонстрировать его величие и могущество. В данном исследовании предполагается проанализировать диалог барокко и классицизма в рамках одного проекта, что позволит не только глубже изучить живописное наследие двух стран, но и специфику голландского классицизма XVII в., существенно отличающегося от французского первоисточника.

К теме истории строительства Хёйс-тен-Бос и художественного оформления зала Оранских обращались многие исследователи, начиная с XIX в. вплоть до современности, однако многие работы в основном компилятивного характера. Среди трудов, в которых бы рассматривались этапы создания резиденции, необходимо выделить книгу Д. Вегенса «Исторические исследования»², опубликованную в 1884 г. и не теряющую свою актуальность поныне. Имена художников, работавших над украшением зала Оранских, и интерпретация сюжетов произведений изложены в статьях Б. Бреннинкмейер-Де Ройж «Заметки об украшении зала Оранских в Хёйс-тен-Бос»³ и Я. Г. Гельдера «Художники зала Оранских»⁴. К сожалению, труды, опубликованные в последние десятилетия и посвященные указанной проблеме, недоступны для российской аудитории, поэтому судить о том, какие аспекты в них рассмотрены, не представляется возможным. Тем не менее, на основе изучения открытых исследований можно сделать вывод, что вопрос взаимодействия художников классицизма и барокко абсолютно не ставится и внимание акцентируется учеными лишь на изложении истории создания Хёйс-тен-Бос и зала Оранских, проведенных мастерами работ, перечня картин и сюжетов. В отечественной науке данная тема не изучена и трудов, в которых бы анализировалось это архитектурное сооружение, фактически нет. Таким образом, сказанное выше обуславливает актуальность настоящего исследования.

Оформление зала Оранских производилось с оглядкой на Люксембургский дворец М. Медичи, для которого в 1620-е гг. П. П. Рубенс написал цикл картин о жизни королевы Франции. Голландские художники заимствовали идею и создали аналогичный проект в Хёйс-тен-Бос. Однако если во французском варианте М. Медичи заказала полотно, фактически прославляя саму себя, то в Голландии А. ван Солмс решила посредством искусства увековечить своего мужа, что свидетельствует об искренней скорби и теплых чувствах к супругу. Тем не менее, анализ полотен демонстрирует и спекуляцию над темой страдания вдовы и утраты – на многих работах ван Солмс представлена в черном одеянии, как символ траура. Помимо этого, в некоторые сцены включена персонификация смерти, преследующая штатгальтера и его супругу.

Советником ван Солмс был секретарь Ф. Хендрика К. Гейгенс, обладавший талантами в музыке, литературе, живописи. Помимо этого, Гейгенс был весьма сведущ и в вопросах искусства: «Репутация одного из лучших знатоков искусства в сочетании с важной позицией при дворе штатгальтера способствует тому, что многие ищут контакта с Гейгенсом, зная, что Ф. Хендрик во многом полагается на мнение, знания и вкус своего секретаря»⁵. Можно предположить, что именно ему принадлежит замысел создать нечто подобное французской серии полотен, пригласив для работы не только голландских мастеров, но и фламандских, в частности, Я. Йорданса, сотрудничавшего с Рубенсом и отчасти перенявшего его манеру.

Руководителем проекта по оформлению зала Оранских стал Я. ван Кампен, который спроектировал и Хёйс-тен-Бос совместно с Питером Постом. Под началом ван Кампена было создано порядка сорока живописных полотен, покрывающих все стены помещения. Архитектор не только контролировал процесс, но и сам создал эскизы всех сюжетов, по которым художники писали картины⁶. Подобное решение совершенно лишает мастеров возможности импровизации и собственной интерпретации сцен, вследствие чего они вынуждены подстраиваться под идеи ван Кампена, который в профессиональном отношении уступал многим живописцам ввиду того, что он прежде всего был архитектором. Однако ван Кампен не был независимым в работе над залом Оранских – А. ван Солмс активно наставляла, на чем необходимо акцентировать внимание в том или ином произведении, а также какие сюжеты стоит изобразить в целом. Так, Д. Вегенс писал: «Не в ее характере было смиренно ходить на поводке, особенно там, где ее больше всего интересовало это дело. Во многих местах зал несет на себе печать своего видения и своего характера. Таким образом, она дала понять, что Нидерланды обязаны Мюнстерским миром мечу героев Ф. Хендрика. Она не могла

забыть, что боролась за него, ползала и терпела тяжкие упреки. Все более и более нелишним становилось напоминать современнику, что Ф. Хендрик, мертвый, тоже хотел этого мира, рассматриваемого народными массами как неопределимое благо»⁷. Действительно, перед живописцами стояла задача художественными средствами обожесть штатгальтера, вознести его в сонм богов, что, безусловно, распространяется на всю династию Оранских в целом. Необходимо отметить, что концепция возвеличивания персонажей и изображения возвышенных сцен являются ключевыми принципами классицизма. На основе сказанного выше можно заключить, что сам проект оформления зала Оранских и руководство Я. ван Кампена, в сущности, предопределили ориентацию художников на классицистические нормы.

Зал Оранских является уникальным художественным ансамблем, в котором гармонично сосуществуют приемы барокко и классицизма. Несмотря на то, что над украшением зала работали двенадцать мастеров разных стилей и манер, их объединяет не только общая идейная направленность, но и влияние Я. ван Кампена – классицистического архитектора. Несомненно, главенство одного мастера над группой живописцев сказывается на конечном результате: так или иначе, на всех полотнах лежит печать стиля ван Кампена и, в частности, классицизма. Таким образом происходит слияние классицистических и барочных средств выразительности и формальных приемов, взаимно дополняющих художественный язык друг друга. Конечно, в основном это относится к работам фламандских мастеров, которых в большей мере можно именовать приверженцами барокко, поскольку в Голландии стиль также претерпел определенные изменения и получил свою интерпретацию под воздействием национальной культуры и искусства. Нужно отметить, что среди голландских художников, приглашенных для оформления зала Оранских, практически все являются представителями классицизма, что связано и с деятельностью ван Кампена, и с предназначением зала.

В задачу данного исследования не входит перечисление всех живописных полотен и художников, работавших над ними, однако анализ некоторых работ позволит выявить взаимопроникновение двух стилей в процессе оформления зала, что сказалось на творчестве как голландских, так и фламандских мастеров. Необходимо отметить, что если искусство барокко во Фландрии достаточно близко итальянской версии, то классицизм в Голландии претерпел значительную трансформацию, в результате чего, в сущности, художники создали новый стиль – голландский классицизм. Несмотря на то, что живописцами была заимствована сама концепция и некоторые основополагающие принципы у французских адептов стиля, на голландской почве классицизм существенно расширил свои рамки, обогатившись барочными художественными эффектами и реалистическим творческим методом, что явственно заметно и в полотнах зала Оранских. Так, при анализе произведений голландских классицистов всегда необходимо учитывать самостоятельность и уникальность этого варианта стиля: при восхищении перед искусством античности, Ренессанса и Франции XVII в. мастера обращались к современным темам, жанрам, акцентируя внимание не столько на возвышенности темы, сколько на идеализации действительности и благородной манере, в которой может быть реализован любой, даже обыденный, сюжет.

Поставленная задача прославления штатгальтера посредством создания своего рода «зала славы Фредерика Хендрика» реализована не только с помощью изображения аллегорических сюжетов, но и крупного формата произведений – от трех метров в высоту, что служит средством монументализации образа. Любопытно, что компоновка полотен в пространстве помещения хаотична и не подчинена какой-либо системе, что нехарактерно для такого типа проекта. Например, картина Ц. ван Эвердингена «Аллегория рождения Фредерика Хендрика» окружена полотнами на мифологические темы «Кузница Вулкана», «Венера в кузнице Вулкана» (оба кисти фламандского художника Т. ван Тьюльдена) и «Пять муз на горе Парнас» авторства Я. Ливенса. Вопрос о развеске произведений по хронологическому порядку изображенных исторических событий, очевидно, не поднимался ван Кампеном, ван Солмс или Гейгенсом. Главной целью создателей являлось представить триумф Фредерика Хендрика и его величие в аллегорическом и мифологическом ключе – те или иные эпизоды из римской мифологии являются аллюзиями на деятельность Оранского.

Чередование в развеске полотен кисти голландских и фламандских мастеров создает некий контраст, выявляющий ключевые различия классицизма и барокко. Принцип сопоставления полярных стилистических направлений для раскрытия сути каждого впоследствии был положен Г. Вельфлином в основу труда «Основные понятия истории искусств». Безусловно, Я. ван Кампен не руководствовался идеей показать разность барочного и классицистического искусства и в целом в количественном соотношении произведений голландских классицистов в зале Оранских существенно преобладают над работами фламандских мастеров. Тем не менее, отдавая дань уважения мастерству Я. Йорданса, ван Кампен заказывает ему масштабное полотно «Триумф Фредерика Хендрика», занимающего всю стену и являющегося, вероятно, самым крупноформатным произведением, созданным в XVII в. в Голландии, хотя и принадлежит кисти фламандского художника. Полотно любопытно и необычно не только своими размерами (728 x 755), но и изображенным торжественным действием, в котором участвуют штатгальтер, его сын Вильгельм II, воины, животные, аллегорические фигуры, путти, мифические существа, персонификация смерти и многие другие.

Данное произведение можно назвать характерным примером живописи барокко, в котором театральность, помпезность, включение большого количества персонажей, которые, кажется, вот-вот покинут пространство картины, являются ключевыми аспектами художественного языка стиля. Нужно отметить, что на двух работах Йорданса, созданных по заказу ван Солмс, практически не сказалось влияние ван Кампена: известно, что фламандский художник просил Гейгенса ослабить давление голландского мастера и передать ему свободу самостоятельной интерпретации сюжета⁸, что, очевидно, и было реализовано.

Произведения Т. ван Тьюльдена, напротив, свидетельствуют о том, что этот фламандский живописец следовал указаниям ван Кампена в трактовке тех или иных сцен. Шесть полотен художника украшают зал Оранских и композиционное построение каждого отмечено печатью голландского мастера. Наиболее явно влияние классицистических принципов на творчество ван Тьюльдена заметно в работе «Голландская Дева предлагает Фредерику Хендрику верховное командование», расположенной на стене, противоположной оконным проемам. Симметричная композиция, изображение гербов семи провинций Нидерландов, которые держат путти, а также мачт кораблей на заднем плане обнаруживают несомненную причастность ван Кампена, включившего в произведение различные атрибуты Голландии. Напротив работы ван Тьюльдена представлена картина Г. ван Хонтхорста «Свадьба Фредерика Хендрика и Амалии ван Солмс», композиционное решение которой идентично работе ван Тьюльдена.

Безусловно, в картинах фламандцев живописное начало доминирует над линейным и в целом ван Кампен старался гармонизировать между собой барокко и классицизм, подчинив себе творческую фантазию и волю художников для создания единого и согласованного комплекса, составляющие которого объединены не только концепцией, но и художественными параметрами. Как произведения барочных мастеров содержат черты упорядоченности и строгости, так и классицистические картины демонстрируют влияние театральных эффектов. В частности, серия вариаций «триумфальных арок», размещенных по периметру зала, является адаптацией иллюзионистического приема обманки, или трюмплей, который был особенно актуальным в искусстве Голландии, затронув практически все виды жанров.

Подводя итог нужно сказать, что зал Оранских представляет собой уникальный комплекс, аналогов которому в Голландии XVII в. не существовало. Его создание явилось следствием смерти штатгальтера Ф. Хендрика, а его вдова, А. ван Солмс, приняла решение посвятить центральный подкупольный зал Хейс-тен-Бос прославлению своего великого супруга средствами изобразительного искусства. Однако ван Солмс руководствовалась не только чувством скорби и желанием запечатлеть на полотнах любимого мужа – политический аспект имел не менее важное значение. Именно на Амалию ван Солмс легла ответственность за будущее династии Оранских: необходимо было сохранить высокий статус своей семьи и преемственность назначения членов фамилии на пост штатгальтера. В связи с этим перед художниками стояла задача изобразить подвиги и триумф Ф. Хендрика как человека, повлиявшего на ход развития страны и обретения ею независимости от Испании. Приглашенные для реализации этой цели голландские и фламандские живописцы, создали цикл монументальных картин на аллегорическую и мифологическую темы, которые призваны обожествить личность штатгальтера и прославить его военные подвиги.

Однако в первую очередь данный проект любопытен с точки зрения взаимодействия барокко и классицизма в лице их представителей – голландских и фламандских художников. Назначенный руководителем оформления зала Оранских Якоб ван Кампен, полностью контролируя весь творческий процесс и создавая эскизы будущих произведений, предопределил влияние классицизма на общую структуру комплекса и взаимопроникновение двух стилей, которые обогатили художественный язык друг друга. Итогом сотрудничества барочных и классицистических мастеров является величественный ансамбль, в котором столь противоположные стилистические направления сосуществуют вполне гармонично и согласованно.

Примечания

¹ Ротенберг, Е. И. Искусство Голландии XVII века / Е. И. Ротенберг. М.: Искусство, 1971. С. 10.

² Veegens, D. Historische Studien / D. Veegens. 's Gravenhage: W. P. van Stockum & Zoon Publ., 1884. 315 p.

³ Brenninkmeyer-De Rooij, B. Notities betreffende de decoratie van de Oranjezaal in Huis Ten Bosch / B. Brenninkmeyer-De Rooij // Oud Holland. 1982. V. 96, № 3. P. 133–190.

⁴ Gelder, J. G. van. De schilders van de Oranjezaal / J. G. Gelder // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art. 1948. V. 2. P. 118–164.

⁵ Тилкес, О. Истории страны Рембрандта / О. Тилкес. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 233.

⁶ Veegens, D. Historische Studien / D. Veegens. 's Gravenhage: W. P. van Stockum & Zoon Publ., 1884. P. 273.

⁷ Ibid. P. 264.

⁸ Veegens, D. Historische Studien / D. Veegens. 's Gravenhage: W. P. van Stockum & Zoon Publ., 1884. P. 275.

А. А. Лобская

Образы гладиаторов в творчестве Джорджо де Кирико

Работы Джорджо де Кирико, итальянского художника XX в., характеризуются программным обращением к античному наследию, интерпретируемому им в личном ключе. Примером такой индивидуальной трактовки является «гладиаторский цикл». Хотя изначально к теме гладиаторов художник обратился не по собственной воле, этот сюжет оказался близким ему и получил дальнейшее развитие в его творчестве. В данной статье «гладиаторский цикл» де Кирико рассматривается в трех аспектах: анализируется значение «гладиаторского цикла» для творчества самого художника; сравнивается его трактовка гладиаторов с их образами в других произведениях искусства XVI–XX вв.; осуществляется поиск визуальных прообразов гладиаторов де Кирико в древнеримском искусстве.

Ключевые слова: Джорджо де Кирико, гладиаторы, эволюция образов гладиаторов, искусство Италии XX в.

Anastasiia A. Lobskaia

Gladiators in the artworks of Giorgio de Chirico

The works of Giorgio de Chirico, an Italian artist of the 20th century, are characterized by a programmatic appeal to the classical ancient heritage, interpreted in a personal way. An example of this individual interpretation is the «gladiatorial cycle». Although initially the artist did not choose this theme of his own will, this plot turned out to be close to him and was further developed in his works. This article examines de Chirico's «gladiatorial cycle» in three aspects: the significance of the «gladiatorial cycle» for the artist's own art; the comparison of de Chirico's interpretation of gladiators with their images in the works of art of the 16th–20th centuries; the search for visual prototypes of de Chirico's gladiators in ancient Roman art.

Keywords: Giorgio de Chirico, gladiators, evolution of the images of gladiators, Italian art of the 20th century

Джорджо де Кирико – итальянский художник XX в., для которого обращение к античным темам стало частью его художественной программы. Отсылки де Кирико к античности многочисленны и разнообразны, особое место в его творчестве занимает тема гладиаторов, образы которых он трактует своеобразно и через призму собственной биографии. Впервые к теме гладиаторов де Кирико обратился в 1927–1929 гг. Сюжет он не выбирал по собственной воле: цикл крупноформатных работ на эту тему художнику заказал его парижский арт-дилер Леонс Розенберг. Розенберг диктовал не только сюжет, но и стилистику исполнения: он хотел видеть произведения выполненными не в модернистской манере, максимально законченными и идеальными¹. Выбор темы, столь явно связанной с древнеримской историей, был неоднозначным для де Кирико: хотя художник в то время подолгу жил во Франции, он был итальянцем, а в Италии у власти был Б. Муссолини, сделавший обращение к древнеримской патетике частью эстетической и идеологической программы своего тоталитарного режима. По этой причине до сих пор в Италии к гладиаторскому циклу де Кирико бытует постепенно преодолеваемое настороженное отношение.

До «гладиаторского цикла» де Кирико практически не обращался к сюжетам, имеющим отношение к батальной тематике. Единственной его работой на сходную тему, как пишет Н. В. Геташвили², стала «Битва кентавров» (1909, Национальная галерея современного искусства, Рим). Художник участвовал в Первой мировой войне в составе итальянской армии, но служил в тылу и в автобиографии «Воспоминания о моей жизни» с иронией отзывался о своем воинском опыте³. Однако в процессе работы он проникся предложенной Розенбергом темой: так, например, гладиаторы появились на страницах его романа «Гектомерос», вышедшего в 1929 г.⁴.

Визуальные источники заимствований для гладиаторов де Кирико, по всей вероятности, стоит искать в искусстве Древнего Рима. Проанализировав наиболее известную и дошедшую до наших дней работу из первоначального цикла, «Школу гладиаторов» (1928, Дом-музей Боски-ди-Стефано, Милан), мы пришли к выводу, что основными произведениями, вдохновлявшими художника, могли стать скульптура «Гладиатор Боргезе» (Агасий, I в. до н. э., Лувр, Париж), «Мозаика гладиатора» с виллы Боргезе в Риме (автор неизвестен, IV в. н. э.), а также «Большой саркофаг Людовизи» (автор неизвестен, III в. н. э.) из палаццо Альтемпс в Риме. На эту мысль наводит, с одной стороны, сходство поз (скульптура и мозаика) и композиции (саркофаг), с другой – уверенность, что все эти памятники де Кирико видел воочию. До и после Первой мировой войны де Кирико подолгу жил в Париже, и невозможно предположить, что он ни разу не посещал Лувр. О том, что он бывал на вилле Боргезе, где копировал работы старых мастеров,

известно из его автобиографии. Тот факт, что де Кирико посещал палатцу Альтемпс в Риме, мы предполагаем на основании утверждений Ф. Бенци⁵, связанных с другим источником заимствований для других произведений (речь идет о хранящейся там скульптуре «Орест и Электра», послужившей прототипом для работ «Гектор и Андромаха», «Блудный сын» и других). Для того, чтобы оценить своеобразие трактовки образов гладиаторов де Кирико, необходимо проследить эволюцию этого сюжета в европейском искусстве XVI–XX вв. Древнеримское искусство, как изобразительное, так и декоративно-прикладное, изобилует образами гладиаторов. Однако для римлян гладиаторские бои были обыденностью, и в их дополнительной интерпретации не было необходимости. Фрески и мозаики с образами гладиаторов обнаруживались на стенах и полах жилых домов и заведений общественного питания, а предметы декоративно-прикладного искусства поклонники этого зрелища приобретали как сувениры⁶. Однако с началом Средневековья гладиаторы оказались практически забыты более чем на тысячелетие.

XVI в. ознаменовался важными открытиями в сфере истории и искусства Древнего Рима. Он был связан с обнаружением ряда древнеримских памятников, с началом дискуссии о необходимости сохранения античного культурного наследия, инициатором которой был Рафаэль Санти с его знаменитым письмом папе Льву X, а также с развивающимся интересом историков к обычаям Древнего Рима. Совершенноностью этих событий подстегнула интерес к древнеримским традициям вообще и к гладиаторским боям в частности и со стороны художников. Одним из первых художественных произведений на эту тему, созданных за временными рамками античности, стал «Бой гладиаторов» Париса Бордона – крупноформатное полотно, датируемое приблизительно 1560 г. (Музей истории искусства, Вена). Гладиаторы стали постепенно выходить из тени забвения.

XVII в., как и XVI, мало знал о гладиаторских боях с исторической точки зрения. Полотно «Римские атлеты» Аньелло Фальконе (ок. 1640, Музей Прадо, Мадрид), хотя иногда определяется как «гладиаторы»⁷, не содержит каких-либо узнаваемых деталей, позволяющих нам точно идентифицировать персонажей. Больше напоминает гладиатора, хотя бы характерным вооружением и динамичной позой, бронзовая скульптура Адриана де Вриса (1603, Музей истории искусства, Вена) в стиле маньеризма. Эти ранние примеры изображений гладиаторов пока поверхностны, изображают лишь внешние аспекты, без размышлений о судьбе гладиаторов или об их внутреннем мире.

В XVII в. произошло еще одно событие, оказавшее влияние на последующую трактовку образов гладиаторов в искусстве: обнаружение на месте римских садов Саллюстия мраморной античной скульптуры, изображающей сидящего обнаженного мужчину. Эта статуя была ошибочно идентифицирована как «Умиравший гладиатор» (III в. до н. э., Капитолийские музеи, Рим). Из «Умиравшего гладиатора» в «Умиравшего галата» (в русской традиции более распространено наименование «Умиравший галл») окончательно ее переименовали в 1830 г.⁸, однако необычайная выразительность скульптуры и ее доступность для широкой публики (в 1734 г. работа стала частью коллекции Капитолийских музеев, открытых для посещения) сделали ее объектом многочисленных отсылок в творчестве не только художников и скульпторов, но и литераторов. Сходство с «Умиравшим галатом» можно увидеть в работах художников XVIII в., таких как скульптор Пьер Жюльен («Умиравший гладиатор», 1799, Лувр, Париж) и живописец Жан-Жермен Друэ («Сидящий гладиатор», 1784–1788, Музей изящных искусств, Руан)⁹. В этих классицистических работах мы обращаем внимание прежде всего на эстетизацию: в первую очередь, тела, во-вторую – смерти.

XIX в. приносит новую трактовку образа гладиатора. С одной стороны, римская античность предстает как роскошный, но бездуховный, равнодушный к чужой смерти мир, с другой – тема гладиаторов показывается через частные трагедии. Это отношение просматривается в одном из наиболее известных изображений гладиатора в изобразительном искусстве – полотне «Pollice verso» (лат. – «большой палец вниз») Жана-Леона Жерома (1872, Художественный музей Финикса, США): решение о жизни и смерти человека отдано на откуп толпе, и особенно свирепствуют женщины-весталки. Еще больший эмоциональный надрыв виден в работе Эдмунда Лейтона «Жена гладиатора» (1884, частная коллекция): гладиаторов там как таковых в ней не представлено, мы видим лишь отходящую от амфитеатра убитую горем женщину, в то время как остальная публика увлечена кровавым зрелищем. Художники XIX в. стали противопоставлять трагичную судьбу гладиатора и кровожадность римского общества. Такая трактовка не в полной мере соответствует исторической правде, сейчас известно, что далеко не все гладиаторы были рабами и не все попадали в эту «профессию» против своей воли¹⁰, однако здесь можно увидеть отголоски романтических тенденций.

В XX в. тема гладиаторов, оставшаяся до этого периферийной, становится мейнстримом благодаря кинематографу (основные примеры – «Спартак» С. Кубрика, «Гладиатор» Р. Скотта). Кинематограф до крайности патетизировал и идеализировал образ гладиатора, и, продолжив романтическую линию XIX в., противопоставил его социальной системе. Гладиатор в кино – это, как правило, борец за свободу и справедливость. Если в XIX в. гладиатор бессилен против собственной судьбы, то в XX столетии он бросает ей вызов. И «Спартак», и «Гладиатор» имеют трагичный для протагонистов финал, но у зрителя

не остается сомнений, что они одержали моральную победу. Благодаря кинематографу гладиаторы становятся весьма узнаваемым образом. По выражению американского историка Р. Наппа, «из всех простых римлян современный человек лучше всего представляет себе гладиаторов»¹¹.

У де Кирико мы не обнаружим ни эстетизации гладиаторов, свойственной XVIII в., ни патетизации века XX. Н. В. Геташвили видит гладиаторов де Кирико воинами «без рефлексий и принципов, биологически-механическими машинами в соперничестве и единстве с себе подобными»¹². Мы позволим себе не согласиться с такой трактовкой: хотя де Кирико отказывается видеть в гладиаторах патетику (и для него это плюс, поскольку позволяет позднейшей критике «вывести» его из тоталитарного фашистского дискурса), но у него нет и бездушности, ведь даже безликие манекены у этого автора вполне способны транслировать чувства и эмоции. Как видится, основная черта гладиаторов де Кирико, – это меланхолия и смирение с судьбой. Недаром их лица нередко, как, например, в работе «Четыре гладиатора в комнате с видом на Колизей» (1965, Фонд Джорджо и Изы де Кирико, Рим) напоминают скульптурные портреты императора-стоика Марка Аврелия, недолюбливавшего кровавые зрелища. В этом смысле де Кирико, с одной стороны, продолжает линию XIX в., но, в отличие от своих предшественников, он обращается к внутреннему миру персонажей, как и кинематографисты XX столетия. П. Бальдаччи, куратор единственной выставки в Италии, посвященной «залу гладиаторов» в доме Леонса Розенберга и прошедшей в городе Варезе в 2003 г., склонен видеть в созданных де Кирико образах метафору насилия вообще и «исконное и неоднозначное очарование насилия в сочетании с древней темой борьбы противоположностей, идеальное и пластичное совпадение динамики и неподвижности»¹³.

«Гладиаторский цикл» позволил самому де Кирико раскрыть новые, неизвестные до этого грани его творчества. После заказа Розенберга у него появились батальные сюжеты, трактуемые как в новаторском, так и неоклассицистическом ключе. К образу гладиатора де Кирико обращался вплоть до последних лет своей жизни, инкорпорируя в него свои наиболее яркие художественные приемы. Пример тому – «Гладиатор на арене» (1975, Фонд Джорджо и Изы де Кирико, Рим), написанный за три года до смерти художника и объединяющий его наиболее узнаваемые творческие находки: архитектурные аркады, безликих «манекенов» и торсы, заполненные античными сполями, как в серии «Археологи». Этот гладиатор стоит на фоне арены, очень похожей на т. н. «квадратный Колизей» – Дворец итальянской цивилизации, строительство которого было начато при Муссолини в римском районе EUR.

Таким образом, круг замыкается: де Кирико, в свое время против собственной воли повлиявший на образ фашистской архитектуры Италии, теперь инкорпорирует эту архитектуру в собственную живопись. Круг замкнулся и в другом аспекте. Если в первых гладиаторах де Кирико можно увидеть аллюзии на его конфликт с французскими сюрреалистами, то в «Гладиаторе на арене» он, вполне возможно, видит себя как триумфатора, убежденного в своем таланте, величии и огромной роли в истории искусства.

Примечания

¹ Rasario G., Inguscio A. Giorgio de Chirico and Leonce Rosenberg. Art in Times of Crisis / Giovanna Rasario, Agostino Inguscio // *Metafisica*. 2010. № 9/10. С. 102–103.

² Геташвили Н. В. Во что превратится Венера / Нина Викторовна Геташвили. М.: БуксМАрт, 2016. С. 233.

³ Кирико, Дж. де. Воспоминания о моей жизни. Пер. Е. Таракановой / Джорджо де Кирико, Елена Тараканова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 107–115.

⁴ Кирико Дж. де. Гебдомерос. Пер. Е. Таракановой / Джорджо де Кирико, Елена Тараканова. СПб.: Азбука, 2004. С. 13–14.

⁵ Benzi F. Giorgio de Chirico. La vita e opera / Fabio Benzi. Milano: La nave di Teseo, 2019. С. 164.

⁶ См.: Minowa Y, Witkowski T. H. Spectator consumption practices at the Roman games / Yuko Minowa, Terrence H. Witkowski // *Journal of Historical Research in Marketing*. 2012. Vol. 4. No 4. С. 523.

⁷ Описание фотографии работы А. Фальконе на сайте Фонда Федерико Дзери при Университете Болоньи (Италия), где данный сюжет определяется как «гладиаторы». URL: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/53259/Falcone%20Aniello%2C%20Gladiatori> (дата обращения: 23.03.2021).

⁸ Джулиани Р. «Гладиатор». Образ гладиатора в русской лирике XIX века, или энергия заблуждения / Рита Джулиани // *Имагология и компаративистика*. 2018. № 10. С. 6–8.

⁹ Там же. С. 8.

¹⁰ См.: Напп Р. Скрытая жизнь Древнего Рима / Роберт Напп. М.: Центрполиграф, 2017. С. 294–295.

¹¹ Там же. С. 292.

¹² Геташвили Н. В. Во что превратится Венера / Нина Викторовна Геташвили. М.: БуксМАрт, 2016. С. 233.

¹³ I gladiatori firmati De Chirico. Una mostra per la prima volta rilegge le opere su questo tema del maestro italiano // *Varesenews.it*, дата публикации 03.10.2003. URL: <https://www.varesenews.it/2003/10/i-gladiatori-firmati-de-chirico-una-mostra-per-la-prima-volta-rilegge-le-opere-su-questo-tema-del-maestro-italiano/290830/> (дата обращения: 23.03.2021).

Магадеева А. И.

Расширение художественных средств скульптуры в творчестве А. Архипенко 1910-х гг.

Украинско-американский скульптор А. Архипенко (1887–1964) относится к числу известнейших художников-новаторов XX в. в своей отрасли. Его эксперименты с приемами и техниками скульптуры уже в 1910-е гг. привели к расширению представлений об этом виде искусства и способствовали его формальной эволюции в дальнейшем. Художественный метод Архипенко на раннем этапе был связан с кубистическим направлением в живописи и оттолкнулся от него. Среди новых художественных средств, к которым прибегал Архипенко, были: тонирование скульптуры ярким цветом и полихромная «скульпто-живопись», включение пустот в форму скульптурного объекта, использование вогнутых поверхностей и скульптурный коллаж из разных материалов. В композициях Архипенко обращение к экспериментальным формальным средствам – не самоценно, а связано с образными решениями и необходимостью воплощать в скульптуре современное мироощущение и взгляд на человека.

Ключевые слова: искусство XX в., кубизм, европейская скульптура, художественные новации в скульптуре, Александр Архипенко

Alina I. Magadeeva

Expansion of artistic means in sculpture by A. Archipenko in the 1910s

Ukrainian-American sculptor A. Archipenko (1887–1964) is one of the most famous innovators of the 20th century in his field. His early experiments with the means and techniques of sculpture led to the expansion of ideas about this art form and contributed to its formal evolution in the future. The artistic method of Archipenko at an early stage was associated with the Cubism in painting and evolved from it. Among the new artistic means that Archipenko resorted to were: toning the sculpture with a bright color and polychrome «sculpto-painting», the inclusion of voids in the form of the sculptural object, the using of concave surfaces and sculptural collage made of different materials. In the compositions of Archipenko the appeal to experimental formal means is not self-valuable, but is associated with the content and the necessity to express a modern outlook and view of a person in sculpture.

Keywords: 20th century art, cubism, European sculpture, artistic innovations in sculpture, Alexander Archipenko

Александр Архипенко (1887–1964) относится к числу известнейших художников-новаторов в мировой скульптуре XX в. Его эксперименты со средствами и техниками скульптуры уже в 1910-е гг. привели к расширению представлений об этом виде искусства и способствовали его формальной эволюции в дальнейшем. Творчество Архипенко имеет отношение к разным региональным школам, в том числе, оно связано и с историей отечественного авангарда. Анализ деятельности Архипенко в российском искусствоведении стал приобретать фундаментальный характер совсем недавно, в 2000-е годы – благодаря публикациям И. А. Азизян. Поставленная в данной статье задача имеет отношение преимущественно к формальному и образному анализу и предполагает уточнение того, какими приемами и средствами обогатил скульптуру Архипенко уже в начале своего творческого пути.

А. Архипенко начал свое художественное образование в Киеве в 1902 г., но существенный этап в его формировании как художника начинается только после переезда в Париж в 1908 г. Здесь его жизнь и работа были связаны с «Ульем», своего рода центром притяжения для молодых авангардистов – выходцев из Восточной Европы. В этот период парижская художественная жизнь в целом была сосредоточена на вопросах художественной формы и экспериментов с возможностями – прежде всего, станковой живописи. Ярким явлением в искусстве новаторов того времени стал кубизм. Один из его основателей, П. Пикассо в 1907 г. написал картину «Авиньонские девицы», которую можно назвать синтезом метода П. Сезанна и впечатлений от искусства примитивов, вызывавшего особой интерес новаторов. Отличительными чертами живописного кубизма стали геометризация формы, упрощение или искажение светотени, контрастность цветов. Кубисты деформировали отдельные части изображаемой фигуры, стараясь представить ее на плоскости картины одновременно с нескольких ракурсов. Характерные для кубизма приемы оказали на становление Архипенко столь глубокое влияние, что часто его творчество ассоциируется именно с этим направлением.

Принципы работы Архипенко складываются на протяжении 1900-х гг., когда он активно экспериментировал с формальными решениями и скульптурными материалами. Первые его парижские произведения были выставлены на «Салоне независимых» в 1910 г. Они отражают его интерес к авангардной переработке искусства Африки и Океании¹, что было в целом характерным для той эпохи. «Женщина с головой на коленях» (1909. Музей Саарленда, Саарбрюкен) из тонированного черным гипса представляет собой фигуру в монументальных, ограниченных плоскостями формах. Она словно высечена из одного куска камня, а лицо с носом и одним закрытым глазом передано очень обобщенно. Стилистически это произведение перекликается с «Поцелуем» К. Брынкуша (1907).

Чуть позже, в период тесного взаимодействия с художниками парижской группы «Золотое сечение», метод Архипенко непосредственно сближается с концепцией кубизма. Примером этого можно назвать «Мадонну в скалах» (1912. Музей современного искусства, Нью-Йорк), где фигура передается с применением геометризованных плоскостей в сочетании с округлыми выпуклыми формами. От передачи лиц персонажей скульптор отказывается, делая образы более абстрактными, но прибегает к новому средству тонирования скульптурного объекта цветом. В данном случае – красным, что привносит в скульптуру символику, связанную с вечной темой материнства и рождения. Таким образом, интерпретация опыта живописного кубизма у Архипенко имеет сложный творческий характер. Она касается не только конструирования формы, но и экспериментов с цветовым решением, что было новым выразительным средством для скульптурного авангарда. Рассуждая о возможностях цвета в скульптуре, Архипенко утверждал: «В полихромии есть неограниченные возможности для изобретений, связанных с современными творческими концепциями и духом... Это новый путь передачи творческих сообщений. Это новый оптический язык»².

В произведениях Архипенко 1912–1915 гг. проявляется и новое отношение к аспекту пространства – его активное освоение и включение в скульптурную композицию. Архипенко был первым мастером, применившим в скульптуре сквозные отверстия для передачи объема пустотой. Так, в «Женщине, расчесывающей волосы» (1915. Музей современного искусства, Нью-Йорк) голова фигуры образована пространством в рамке из согнутой руки и волос. В этой композиции можно видеть и другой, ставший характерным для Архипенко прием – использование вогнутых поверхностей, имеющих необычную выразительность при правильно выставленном освещении (а именно создание иллюзии цельной, трехмерной формы). В новом виде работа с пространством предстает и в композициях с несколькими фигурами. Архипенко исследует возможность сделать пространство столь же важным в композиции, что и объем, и материал скульптурной формы. В полуабстрактном двухфигурном «Танце» (ок. 1912 г. Музей Саарленда, Саарбрюкен), два человеческих тела образуют пластически выразительную конструкцию с большой долей участия в ней пространства.

Накануне Первой мировой войны Архипенко обратился к работе над скульптурами-конструкциями из необычных материалов. Показательным для этих экспериментов является «Медрано II» (1913–1914. Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк). Это относительно крупное по размеру произведение (его размеры 126,7 x 51,4 x 31,8) имеет горизонтальный постамент и вертикальную деревянную панель сзади, что сближает ее с параллельной работой художника над концепцией «скульпто-живописи». Фигура цирковой танцовщицы Медрано частично опирается на заднюю панель и состоит из пересекающихся, как у живописцев-кубистов, плоскостей-граней. Скульптура окрашена в основные цвета, ассоциирующиеся с цирковым представлением – красный, синий и желтый. В композиции использованы такие материалы, как дерево, олово, стекло, клеенка.

Эксперименты подобного рода позволяют говорить о сближении А. Архипенко и представителя русского авангарда В. Е. Татлина с его контррельефами, появившимися в тот же период (1914 г.)³. В «Медрано» отдельные элементы из разных материалов были открыто соединены друг с другом по принципу коллажа, что придает конструкции впечатление подвижного механизма. По замыслу автора, предвосхитившего идею более поздней кинетической скульптуры, Медрано действительно должна была двигаться, что еще больше подчеркивает механизированность человеческого образа в этой работе.

Идея движения и, вместе с ней, ощущение слияния человека с машиной отражены и в композиции «Карусель Пьеро» (1913. Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк). Она относится к круглой скульптуре из гипса, и в ней представлена ярко раскрашенная фигура Пьеро, стоящая на внушительном постаменте в сложном движении. Образ Пьеро, переработанный в авангардном ключе, напоминает уже геометрическую абстракцию, выразительность которой усиливается дробной, мозаичной раскраской поверхностей. Тело Пьеро настолько трансформировано, что визуально ассоциируется также с каруселью. Человеческое все больше сливается с машинным или оказывается подмененным им в образных решениях скульптора. Подобные метаморфозы человеческого образа

мы видим не только у Архипенко, но и у других мастеров этой эпохи индустриального роста – в частности, скульптурах итальянского футуриста У. Боччони⁴.

В «Карусели Пьеро» намечена перспектива объединения в целостный образ человеческой фигуры и предметов. Это нашло дальнейшее развитие в работе Архипенко по использованию предмета в скульптурной композиции для задач символизации. В бронзовой скульптуре «Гондольер» (1914–1916. Музей современного искусства, Нью-Йорк) изображена мужская фигура с веслом. Оно является второй точкой опоры для тела и визуально заменяет одну из ног гондольера. Идущие по диагонали вертикали весла и тела гондольера образуют собой х-образную форму, которая, благодаря расположению весла, создает эффект спиралевидного движения. Представляя человека через его профессию, Архипенко в своей скульптуре буквально делает весло частью тела гондольера.

Еще более радикальное решение мы видим в композиции «Ваза-женщина II» (1919. Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк), где человек превращен в антропоморфный предмет-символ⁵. Как и в «Гондольере», скульптор максимально упрощает передачу конструкции тела. Вместо анатомической правды акцент делается на контуре тела. Грудь и руки деформированы. Ноги слиты в единое целое, но справа очертания торса и бедра все же обозначены врезанным рельефом. Голова в этой композиции передается подковообразной формой, предполагающей включение в художественный образ пустого пространства, как и в композиции «Женщина, расчесывающая волосы». Эксперимент с формальными средствами приводит к появлению сложного образного решения: идея женской красоты и живой естественности подавляется неодоушевленностью и статикой вазы, всегда остающейся пусть изящным и стройным, но предметом.

Важное место в новаторских поисках Архипенко в 1910-е гг. занимает изобретенная им «скульпто-живопись» – скульптурные картины, дающие большую свободу для экспериментов не только с формой и пространством, но также с цветом и материалами. Работу над скульптурными картинами Архипенко начал еще в Париже около 1913 г. и полностью сосредоточился на ней, переехав с началом Первой мировой войны в Ниццу, где у него не было оборудованной мастерской и материалов для традиционной техники скульптуры, кроме папье-маше, стекла и дерева⁶. К скульпто-живописи мастер относился как к своему наиболее значимому творческому проекту. В частности, он писал: «... я пытался представить форму, не имеющую цвета, и я не нашел ни одной. Знаете ли вы форму, имеющую внешнюю форму и в то же время не имеющую цвета? Для меня скульпто-живопись не только что-то логическое, но абсолютно истинное»⁷.

Одной из созданных в Ницце скульптурных картин стала «Женщина за туалетом (Женщина перед зеркалом)» (1916, Музей изобразительных искусств, Тель-Авив). Героиня композиции и бытовая ситуация воплощены одновременно средствами и скульптуры, и живописи. Фигура женщины частично изображена на плоскости деревянной панели и металлического листа. Она сидит в написанном красками кресле, в котором рельефом передаются лишь подлокотники. Женская фигура по большей части реализована через рельефные конусообразные элементы, сделанные из раскрашенного картона. Они составляют ее торс, грудь, ноги и частично руку и лицо. Отдельные части тела (например, фрагменты головы, руки и торса) – имеют плоскостный живописный характер. Они написаны с помощью любимых Архипенко ярких цветов: красного, желтого, синего и зеленого. Справа от женщины в выпуклой деревянной раме находится зеркало, отражающее интерьер в прямом перспективном сокращении. Своими яркими цветами и резкими углами оно напоминает театральную сцену, обращенную к зрителю, из-за чего композиция произведения приобретает пространственную сложность и неоднозначность.

В «Женщине за туалетом» непоследовательное, случайное сочетание плоскостного и объемного изображений приводит зрителя в замешательство, создает путаницу и усиливает эффекты дробности и декоративности картины. Снова можно говорить об использовании в области скульптуры метода коллажа из элементов, материалов и самих подходов к принципам изображения. Соединяя скульптуру с авангардной живописью, Архипенко примыкает к своим современникам-пионерам экспериментальных решений в области художественной формы. Скульптор создает своего рода синтетический вид искусства, объединяющий возможности картины и расписанного рельефа. Как и в предыдущих примерах, формальное открытие увязывается автором с задачами образной художественной выразительности: комбинация плоскостного и объемного изображений акцентирует иллюзию присутствия женской фигуры одновременно в живописном пространстве картины и в трехмерной реальности рельефа.

Творчество Александра Архипенко в 1910-е гг. представляет собой динамично развивающийся эксперимент в области формальных приемов и техник скульптуры. Архипенко стал одним из первых мастеров, воплотивших в ней идеи кубистической живописи. Среди новых художественных

средств, к которым прибегал Архипенко, были: включение пустот в форму скульптурного объекта, использование вогнутых поверхностей для иллюзии трехмерного объема и скульптурный коллаж из разных, не всегда привычных для этого вида искусства материалов. Важное место в раннем творчестве Архипенко занимает экспериментальная работа с цветом – яркое тонирование и роспись круглой скульптуры, а также создание «скульпто-живописи», в которой художник комбинировал свои приемы с открытиями мастеров европейского живописного авангарда. Вместе с тем, расширение границ формальных средств скульптуры у А. Архипенко не было самоценным. Оно соответствовало задуманному художником образному решению и помогало воплощать в скульптуре современное мироощущение и взгляд на человека.

Примечания

¹ Азиян И. А. Революция в скульптуре XX века // Искусство скульптуры в XX веке: проблемы, тенденции, мастера: очерки: материалы международной научной конференции, Москва, 2006. М.: Галарт, 2010. С. 48.

² Азиян И. А. Диалог искусств XX века: Очерки взаимодействия искусств в культуре. М.: Издательство ЛКИ, 2008. С. 119.

³ Деготь Е. Ю. Русское искусство XX века / Екатерина Деготь. М.: Трилистник, 2002. С. 23–24.

⁴ Азиян И. А. Первая волна скульптурного авангарда: Архипенко, Цадкин, Липшиц // Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте / отв. ред. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2000. С. 151.

⁵ Азиян И. А. Александр Архипенко. М.: Прогресс, 2010. С. 112.

⁶ Азиян И. А. Александр Архипенко. М.: Прогресс, 2010. С. 124.

⁷ Азиян И. А. Диалог искусств XX века: Очерки взаимодействия искусств в культуре. / И. А. Азиян. М.: Издательство ЛКИ, 2008. С. 134.

С. В. Малаховская

Книжная графика Натана Альтмана: конструктивизм 1920-х гг.

Эпоха двадцатых годов прошлого столетия характеризуется взаимосвязью, взаимозависимостью с новым общественно-политическим порядком в государстве. На пике востребованности оказалось идеологическое искусство, с ясно выраженным социальным содержанием. Творческое развитие стиля Натана Альтмана находит воплощение в разнообразных формах: он создает декоративные композиции, киноплакаты, работает в театре и кино. Немалое место в поисках нового выразительного языка искусства занимает создание книжных обложек. Натан Альтман разрабатывал композиции, сочетающие шрифты простого начертания с контурным силуэтом, символом. Прошедшая весной 2021 в KGallery ретроспективная выставка художника включала и его работы в области книжной графики. Собранные из частных коллекций раритеты, изданные в двадцатые годы прошлого века, наглядно представили новаторство – конструктивизм Натана Альтмана.

Ключевые слова: книжная графика, супрематизм, книжная обложка, издательство «Земля и фабрика», Натан Альтман, конструктивизм, шрифт, футуризм

Stanislava V. Malakhovskaya

Book graphics by Nathan Altman: constructivism of the 1920s

The twentieth century is characterized by interconnectedness and interdependence with the new social and political order of the State. At the peak of demand turned out to be ideological art, with clear social content. The creative development of Nathan Altman's style takes many forms: he creates decorative compositions, movie posters, works in the theater and cinema. The creation of book covers plays an important role in the search for a new expressive language of art. Nathan Altman designed compositions that combined simple typefaces with a contour silhouette, a symbol. In the spring of 2021, KGallery's retrospective exhibition included his work in book graphics. Collected from private collections of rarities, published in the 1920s, vividly represented the innovation – the constructivism of Nathan Altman.

Keywords: book graphics, supremacism, book cover, publishing house «Earth and factory», Nathan Altman, constructivism, typeface, futurism

В начале XX в. в России произошла быстрая смена двух художественных систем, близких по новаторской сути. В искусстве книги они выдвигали диаметрально противоположные концепции: футуризм (зачастую сделанная вручную, эмоциональная, индивидуальная книга) и конструктивизм (машинная, серийная, функциональная, прагматичная книга).

Началось новое мощное направление в искусстве книги, которое станут называть в Европе «новой типографикой», а в России – «конструктивизмом». С ним русская книжная культура впервые обрела роль зачинателя, законодателя нового стиля, положившего в основу своего решительно обновленного художественного языка строго функциональные формы современной промышленной техники.

Творчество Натана Альтмана в Петрограде в 1917–1920 гг. было сопряжено с разнообразными видами художественного искусства. После удачной работы в Кремле над скульптурным портретом В. И. Ленина с апреля по май 1920 г. его пригласили в столицу. В 1921 г. Н. И. Альтман из Петрограда переехал в Москву, возглавив отдел изобразительного искусства при Наркомпросе. Этот период его творчества, вплоть до отъезда в Париж в 1928 г., стал, пожалуй, самым насыщенным в его жизни. Огромное место в ней занимала театральная работа, поскольку Альтман стал главным художником еврейского театра ГОСЕТ.

В 20-е гг. Н. Альтман создает множество книжных обложек. Он работает в духе конструктивизма. В основном художник сотрудничает с издательством «Земля и фабрика». Ему заказывают оформлять книги И. Эренбурга, Ю. Олеси, Н. Асеева, И. Бабея, М. Кузьмина.

Книга двадцатых годов – это в массе своей бедная книга. Почти все книги издавались в бумажных обложках. Издательский переплет, даже скромный, был очень большой редкостью. Печать, кроме обложек, как правило, одноцветная. (Исключением здесь были книжки для малышей). Для массы «средних» обыкновенных изданий, составлявших естественное большинство, сложились и успели закрепиться достаточно прочные оформительские стереотипы, тем более что для их набора

и верстки, как правило, не разрабатывались какие-то индивидуальные творческие решения. Обычно «интерьер» книги доверяли делать метранпажу, использовавшему привычные схемы минувшего века. Художнику чаще всего принадлежала лишь обложка¹. Именно в качестве такого мастера обложки Натана Альтмана зачастую и привлекали к сотрудничеству в издательства, несмотря на то что по образованию он не был «книжным» художником как таковым.

Книги в оформлении Н. Альтмана: «Сети», «Крылья», «Глиняные голубки» Михаила Кузьмина (все изданы в 1923 г. в Берлине издательством «Петрополис»); «Красношейка» Н. Асеева (1926 г., Государственное издательство, Ленинград); «История моей голубятни» И. Бабеля (1927, Москва, «Земля и фабрика»), «Книга для взрослых», «Лик войны» И. Эренбурга (1928 г., Москва, издательство «Земля и фабрика»), «Дядя Мозес» (Шолом Аш, «Земля и фабрика»), «Две души» Новикова-Прибоя («Земля и фабрика») – это те издания, с которыми удалось поработать напрямую, поддержать их в руках, полистать, почитать и как следует рассмотреть.

Распространенным приемом в оформлении обложки стало использование главных пластических форм в системе супрематизма – квадрат, круг, крест и треугольник. Геометрические формы вводились в оформление обложек художниками разных направлений: от супрематистов, конструктивистов до ахровцев и мирискусников². Использовал их и Альтман, не принадлежащий ни к одной группировке, и при этом – как бы ко всем одновременно. Использовал их с неизменным успехом, его каждая конструктивистская обложка лаконична, выразительна и неповторима.

Сетки из линий различной толщины, трапеции, параллелограммы, круги, осевые линии, лучи, разномасштабные шрифты, стрелки – вот модули, из которых Альтман компоновал свои обложки. Одни и те же модули повторяются в разных комбинациях на разных изданиях. Несмотря на то, что элементы одни и те же, Альтман компоновал их каждый раз по-разному, не выезжая, не используя один и тот же прием.

Большое значение в создании образа книги играл цвет обложки. Альтман часто использовал оригинальный цвет картона (фиолетовый, зеленый, желтый, серый) или запечатывал обе наружные стороны обложки. Фон всегда оставался однотонный, нейтрального цвета.

Цвет использовался условно, композиционным каркасом служили плоскости контрастных по тону цветов: черная, красная, серая, голубоватая. Белый цвет бумаги вытесняется из печатной плоскости, белое становится рисунком на темном. (А в 1930-е гг., наоборот, белый цвет бумаги вернулся в обложку, возвращая ей более привычный, классический облик).

Композиции лицевых сторон обложек у Альтмана ассиметричные и простые, но очень эффективные: на серо-палевом фоне две или три плоские геометрические фигуры, название книги, имя автора, причем шрифт деформируется, вытягивается, сужается, располагается по кругу и под углом. Новый композиционный принцип обложки – заполнение всего листа – придает ей монументальный характер.

Альтман использует конструктивистский прием, когда из наборных шрифтов составляется изображение, например, на обложках книг рассказов Ш. Алейхема «Ножик», «Рябчик» и нескольких сборниках М. Кузьмина³.

Иногда художник добавляет к формальной композиции из геометрических фигур и шрифтов фигуративный элемент, например, птицу на обложке «Истории моей голубятни» или портрет героя – дядюшку на обложке книги «Дядя Мозес». В графике преобладал энергичный, жесткий рисунок, обобщенный или стилизованный.

В другом случае художник из всех средств художественной выразительности выбирает штрих: стоит взглянуть на обложки к сборникам стихов М. Кузьмина. Расположенные перпендикулярно друг к другу надписи с фамилией автора и названием книги составляют супрематическую композицию. Также и приемы плаката переходят в оформление обложки. Разделение рисунка буквы на светлый и темный – рекламный прием киноплакатов тех лет. Чередование в книжной обложке двухкрасочной печати, плашек белого и черного создает световую конструкцию. Эти обложки очень перекликаются с беспредметной живописью того же периода: на холсте Альтман также использует нейтральный фон, шрифт, геометрические фигуры. Схожая тенденция прослеживается и в плакате (например, плакат к кинофильму «Еврейское счастье», 1925), в эскизах марок, в фарфоре.

Натан Альтман – оформитель книг не признает орнаментов, украшений, виньеток. Он не ищет и декоративных решений. Обложка понимается им как графический девиз книги, выявляющий ее содержание. Композиция строится на сочетании современного крупного шрифта простых начертаний с контурным или силуэтным изображением – символом, как на плакате. Цель художника чаще всего – пластическая интерпретация значения слов, составляющих название книги <...> нечто вроде графической идеограммы⁴.

За обобщенно-изобразительной обложкой конструктивистской книги находился строгий и монотонный набор. Как правило, его выполнял верстальщик. Счастливым исключением в этом ряду является детская книга о приключениях пионера «Красношейка» Н. Асеева (1926 г., Государственное издательство, Ленинград). Здесь Альтман разработал макет для каждого разворота. Получилась настоящая супрематическая детская книга, уникальная в своем роде, т. к. используя геометрические композиционные построения, художник вводит в плоскость листа и фигуративные линейные рисунки.

Альтман пробует новые идеи в иллюстрациях к книге Н. Асеева «Красношейка». Альтман не отказывается полностью от реалистического рисунка: красные, черные геометрические плоскости он помещает на яркий зеленый фон, а в них белым контуром намечены пионеры и бык. Динамика повествования передается сразу несколькими приемами: столкновением цвета, столкновением форм и необычными ракурсами фигур быка и пионеров. Книга открывается иллюстрацией, изображающей марш пионеров, где они маршируют навстречу читателю, а на последней странице они уходят, повернувшись спиной. Изображение борьбы и спасения мальчика построено в том числе и на чередовании ракурсов фигур на каждой странице: лицом – спиной – вполборота – спиной⁵.

Супрематизм, то самое «чистое абстрактное творчество», как художественный язык для детской книги был использован Л. Лисицким в его «Супрематическом сказе о двух квадратах в 6-ти построениях», созданном в 1920-м и изданном в 1922 г. После этого многие художники использовали отдельные супрематические цитаты, цветовые решения, но полностью супрематических книг для детей больше не выходило.

Важным элементом в книжном конструктивизме стала задняя сторона обложки: на нее выносились не только служебная информация, но и рисунок, графический элемент.

В книге конструктивистов она рассматривалась как изобразительное пространство. Заполнение обеих наружных страниц обложки создавало единый ансамбль, тем самым преодолевалось противоречие между насыщенной лицевой стороной и пустой спинкой. Иногда на заднюю сторону обложки помещался увеличенный рисунок издательской марки или логотип⁶. Например, на задней обложке сборника «Сети» М. Кузьмина только логотип издательства («Петрополис»). На обратной стороне «Истории моей голубятни» И. Бабеля – логотип издательства (ЗИФ), адреса магазинов, а плоскость выразительно поделена на неравные части – узкая серая плашка и широкая молочно-белая, на которой размещена вся информация. Обороты обложек книг «Лик войны» Ильи Эренбурга (1928 г., Москва, издательство «Земля и фабрика») и «Дядя Мозес» (Шолом Аш, «Земля и фабрика») представляют собой эстетские супрематические композиции: на черном фоне в зрительном центре листа, соблюдая закон золотого сечения, Альтман расположил белый прямоугольник из мелкой сетки, на нем белыми и красными буквами выведены название и адрес издательства, а справа в динамичном движении на прямоугольник из сетки указывает жирная красная стрелка («Лик войны»); на серо-охристом фоне большой красный прямоугольник и две черные полосы разной ширины («Дядя Мозес»).

Очень плодотворным было сотрудничество Альтмана с издательством «Земля и фабрика». Созданное в 1922 г., оно выпустило более 1500 наименований книг. Здесь не было должности главного художника (как и во многих издательствах в 20-е гг., поэтому и единого стиля, своего «лица» у издательств не было), созданием каждой книги под ключ руководил технический или литературный редактор. Привлекая к работе того или иного рисовальщика, редактор учитывал и стилистику текста, и думал о том, чтобы книга имела товарный вид. К сотрудничеству привлекали графиков из разных художественных группировок: представителей старой школы, участников объединения «Мир искусства» и новаторов-конструктивистов, среди которых был и Н. Альтман. Его работы для «Земли и фабрики» высоко оценили критики.

Высокое качество оформления публикаций ЗИФ «зрелого периода» часто отмечалось в прессе, издательство охотно перепечатывало в своих каталогах рецензии такого плана: «ЗИФ, специализирующийся на европейски-хорошем выпуске беллетристики, и на этот раз издал книгу Бабеля на прекрасной бумаге, хорошо отпечатанную и с великолепно выполненной обложкой работы Н. Альтмана» (о сборнике «История моей голубятни», 1926)⁷.

Не менее шести книг оформил Натан Альтман для берлинского издательства «Петрополис», во время творческой поездки туда в 1922–1923 гг.

Издательство «Петрополис» начало свою деятельность в Петрограде 1 января 1918 г. и активно работало с 1920 по 1924 г., в 1922 г. открыло отделение в Берлине, которое функционировало (с 1924 г. как самостоятельное) до конца 1937 г. Издательство специализировалось на выпуске про-

изведений авторов из Советской России, в первую очередь тех произведений, которые там нельзя было выпустить⁸.

Стоит отметить, что со всеми авторами, издателями, редакторами Альтман поддерживал дружеские отношения. Работа в издательствах давала пространство для творческого обогащающего общения между художником, писателями, поэтами. Личное трепетное отношение к литературе и людям, ее создававшим, давало творческий импульс и немало способствовало удачной художественной работе. Альтман не позволял себе халтурить и повторяться, ведь авторы книг были его друзья. Например, с И. Эрэнбургом Альтман был дружен до конца жизни, а после возвращения из эмиграции в СССР Илья Григорьевич остался чуть ли не единственным близким другом.

Таким образом, в 20-е гг. популярный ранее футуризм плавно сменился конструктивизмом в оформлении книг. Книга стала функциональным предметом массового производства, перестала быть рукотворным объектом восхищения узкой группы людей.

Натан Альтман, попробовавший себя в 1910-е как начинающий иллюстратор футуристической книги, полностью раскрыл свой талант книжного художника в новом направлении и в новых политико-экономических условиях. В 1922–1923 гг. он совершил насыщенный творческую поездку в Берлин, где для русскоязычного издательства «Петрополис» оформил шесть книжных обложек, и, вернувшись в Россию, успешно применил этот новый опыт. Очень плодотворно было сотрудничество Н. Альтмана с издательством «Земля и фабрика» в Москве.

Композиции ассиметричные и простые, но очень эффектные: на однотонном фоне две или три плоские геометрические фигуры, название книги, имя автора, причем шрифт деформируется, вытягивается, сужается, располагается по кругу и под углом.

Цвет использовался очень условно, в ограниченной сдержанной гамме, композиционным каркасом служили наклонные геометрические конструкции.

Почти всегда Альтман выполнял лишь эскиз обложки, основную работу выполнял верстальщик. Но в одной детской книге Альтман разработал буквально каждый разворот: «Красношейка» Н. Асеева (1926 г., Государственное издательство, Ленинград), уникальная суперматическая книга. Художник совмещает абстрактные геометрические фигуры и линейные рисунки. Нововведением в книге конструктивизма стало тщательное оформление задней стороны обложки. Заполнение обеих наружных страниц обложки создавало единый ансамбль, Натан Альтман работал над этим ансамблем в целом в 20-е гг. Неравнодушное отношение к современной литературе и людям, ее создававшим, толкало художника каждый раз искать новые решения для композиции обложки.

Детальное исследование конструктивистских книг Альтмана проводится впервые. Ретроспективная выставка Н. Альтмана в галерее KGallery в 1921 г. позволила наглядно познакомиться с работами 20-х гг. Собранные из частных коллекций раритеты, представили новаторство – конструктивизм Н. Альтмана. Подробное изучение литературы на эту тему дает понять, что ни один исследователь книги 20-х гг. не обходится без упоминания конструктивистских обложек художника. И пусть не Альтман изобрел конструктивизм, каждая его композиция оригинальна и обладает несомненно высокими художественными качествами, остающимися актуальными по сей день.

Примечания

¹ Герчук Ю. Я. Искусство печатной книги в России XVI–XXI веков. СПб, Коло, 2014. С. 12.

² Для голоса. Книга русского авангарда 1910–1934 / сост. Михаил Карасик // Для голоса! Книга русского авангарда, 1910–1934. Книга художника, 1970–2005: кат. выст. / [авт. ст. Джон Э. Боулт и др.; пер. с англ. И. Токарева]. СПб.: М. К. Publishers, 2005. 120 с.

³ Вольфсон М. Г. Натан Альтман как иллюстратор детской книги. / Натан Альтман. 1889–1970. Живопись. Графика. Театр. Скульптура. Фарфор. Книги. Фотографии и документы. / М. Г. Вольфсон; сост. Ксения Ремезова. Санкт-Петербург, KGallery, 2021.

⁴ Эткинд М. Г. Натан Альтман. Издательство «Советский художник». 1971 С. 24.

⁵ Вольфсон М. Г. Натан Альтман как иллюстратор детской книги...

⁶ Для голоса. Книга русского авангарда 1910–1934 / сост. Михаил Карасик // Для голоса! Книга русского авангарда, 1910–1934. Книга художника, 1970–2005: кат. выст. / [авт. ст. Джон Э. Боулт и др.; пер. с англ. И. Токарева]. СПб.: М. К. Publishers, 2005. 120 с.

⁷ Фомин Д. В. Графическое оформление книг издательства «Земля и фабрика» // Библиотекословедение. 2017. Т. 66, № 2. С. 166–173.

⁸ П. Н. Базанов, И. А. Шомракова. Русские издательства в Берлине, 1920–1924 гг. // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры № 4 (33). Декабрь 2017. С. 6–11.

А. А. Мига́й

Изобразительные традиции наскального искусства Канозера

Данное исследование посвящено анализу изобразительных традиций в наскальном искусстве Канозера. В иностранной и отечественной литературе принято выделять две изобразительные традиции – северную и южную. Петроглифы Канозера принадлежат к северной традиции, то есть обществам с присваивающим хозяйством. Многочисленные сцены охоты и морского промысла доказывают это. В статье обозначены основные черты северной изобразительной традиции: натуралистическая манера изображения, отсутствие переднего и заднего планов, фигуры животных в профиль, интерес к внутреннему содержанию, изображение сцен морской и сухопутной охоты.

Ключевые слова: петроглифы, Фенноскандия, Канозеро, изобразительные традиции, неолит

Aglaya A. Migai

The image traditions in the rock art of Kanozero

The research is devoted to the analysis of the image traditions in the rock art of Kanozero. According to the foreign and Russian literature, the rock art is divided into northern and southern tradition. Petroglyphs of Kanozero belong to the northern tradition. As the proof of it images of hunting and marine fisheries are presented. The article identifies the main features of the northern image tradition: naturalistic style of depiction, the absence of foreground and background, the figures of animals are shown in profile, interest in the inner content, the depiction of hunting and sea hunting.

Keywords: petroglyphs, Fennoscandia, Kanozero, the image traditions, Neolithic

Петроглифы Канозера – это уникальный археологический и художественный памятник, который входит в число самых крупных памятников наскального искусства Фенноскандии. Наскальные изображения Канозера являются относительно новой находкой среди остальных открытий европейского Крайнего Севера. Первые рисунки были случайно открыты в июле 1997 г. Юрием Олеговичем Ивановым, сотрудником Краеведческого музея поселка Ревда Мурманской области, Ю. О. Иванов принимал участие в экспедиции – сплавлился по реке Умба.

Наскальные рисунки Канозера находятся на Кольском полуострове в 28 км к северу от Кандакшского залива Белого моря и в 26 км к северо-западу от поселка Умба¹. Добраться до памятника достаточно сложно, так как местность окружена непроходимыми болотами. Наскальный комплекс состоит из более чем 1300 изображений, которые объединены в 18 групп и расположены на трех островах озера Канозера: Каменный, Еловый, Горелый, а также на скале под названием – Одинокая. В основном это фигуры животных, людей, лодок, абстрактных знаков, следов и чашевидных углублений.

Многочисленные сцены морской и сухопутной охоты свидетельствуют о том, что наскальное искусство Канозера относится к миру охотников-собирателей, то есть принадлежит обществам с присваивающим хозяйством. Точных научных данных для датировки наскального искусства Канозера нет, но на основе типологического сходства изображений лодок и сцен охоты с лодок на территории Северной Фенноскандии, а также найденных при раскопках на островах Канозера археологических артефактов, предполагаемая датировка – 4000–2000 лет до н. э.²

Исследователям наскального искусства постоянно приходится обращаться к понятиям «стиль», «традиция», «тип». В искусствоведении существует такое понятие, как «изобразительная традиция», для которого предложено много определений. Для нашего исследования наиболее подходящим является определение советского и российского искусствоведа А. А. Каменского. Данный автор понимает изобразительную традицию как процесс постижения, развития и передачи художественного опыта, формировавшегося в течение длительного времени³. То есть изобразительная и ремесленная традиции отличаются друг от друга. Во втором случае целью является передача технических навыков. В наскальном искусстве Фенноскандии традиция проявляется в различных изображениях лодок, людей и животных при помощи определенных художественных приемов.

В Скандинавии еще в XIX в. наскальное искусство было разделено на две изобразительные традиции – северную и южную⁴. К северной традиции относится искусство охотников-собирателей

каменного века, а к южной – землевладельцев бронзового века⁵. Здесь их можно обозначить, как охотничий и земледельческий типы наскальных изображений.

Более десяти тысяч лет назад на территории Фенноскандии появились первые охотники и собиратели. Изобразительные традиции наскальных рисунков в регионе возникают и распространяются по всей территории еще в эпоху позднего мезолита⁶. На севере Фенноскандии старый быт охотников-собирателей существовал дольше, чем у жителей южных областей, следовательно, сохранялись здесь и древние формы искусства, преимущественно связанного с миром природы, животных и охоты на них.

Охотничий тип широко представлен среди петроглифов крупных памятников наскального искусства Фенноскандии: Альты, Немфорсена, Онего, Выга и Канозера. Наскальные рисунки данного типа связаны с бесклассовыми обществами каменного века, которые существовали за счет охоты и рыбной ловли. Соответственно на скалах отображены их основные занятия, образ жизни, ритуалы и мифология.

Отличительной чертой северной изобразительной традиции является натуралистическая манера изображения. Животные, как правило, показаны в профиль, при этом отсутствуют передний и задний планы. Чаще всего изображались олени и лоси, как правило, в контурном стиле. В петроглифах Альты и Канозера встречаются изображения медведя, в основном силуэтные (сплошные), только лишь самые крупные фигуры – контурные. Самыми древними считаются большие по размеру, иногда больше натуральной величины изображения животных.

Наибольший интерес представляют изображения лодок. Небольшие лодки, возможно, рыбацкие, появляются в самых ранних петроглифах, позже появляются более крупные суда. Характерной чертой в изображениях лодок охотничьего периода является украшение в виде головы животного (чаще всего лосиной) на носовой и кормовой частях.

Возвращаясь к проблеме датировки, стоит сказать, что при изучении древних рисунков исследователи обычно обращаются к анализу стиля. В наскальном искусстве охотничьего типа выделяются четыре стилистические фазы⁷:

Контурные натуралистические прошлифованные фигуры животных в натуральную величину, появившиеся около 3000 лет до н. э.

«Субнатуралистические» контурные изображения животных практически натурального роста, людей и символов, которые были сделаны около 2000 лет до н. э.

Стилизованные крупные фигуры животных и людей с заполнением внутри контура, появились около 1000 лет до н. э. в северных Швеции и Норвегии. Стиль отличается наличием стилизованных фигур животных в половину натуральной величины, заполненных различными орнаментами внутри контура.

Сильно уменьшенные по размеру фигуры и крайняя стилизация, зародился около 500 лет до н. э. в Скандинавии. Фигуры зверей лишаются индивидуальных особенностей и зачастую не поддаются определению.

Рассмотрим характерные черты северной изобразительной традиции на основных участках Канозера. На сегодняшний день на острове Каменный выявлено семь групп петроглифов, данный участок занимает первое место по количеству найденных изображений (более 800 рисунков⁸). Примечательно, что петроглифы высечены с помощью разных типов выбивки – шлифованная линейная и сплошная, точечная однорядная и многорядная. Многие рисунки выполнены в смешанной технике. Самым распространенным сюжетом здесь является охота с лодки на морского и лесного зверя. Но встречаются и уникальные сцены.

В группе Каменный-1 есть две необычные композиции. Первая – это «бес» (шаман) держащий на вытянутых вверх руках женскую фигуру. Вторая – изображение трех фигур: беременной женщины, к которой направляется существо в виде большой ящерицы с длинным хвостом, и третья антропоморфная фигура, хватящая ящерицу за хвост. Рядом с правой рукой третьей фигуры изображен крест. Интересно, что изображение фигур людей на острове Канозеро отличается от остальных памятников, принадлежащих к северной изобразительной традиции. На примере группы Каменный-1 в этом можно убедиться. Если в петроглифах других комплексов Северной Фенноскандии антропоморфные фигуры в основном изображены в профиль, то на Канозере чаще в фас, иногда даже с выделенными пальцами на руках и ногах. Есть и профильное изображение человека, который показан на лыжах и с копьем в руках. Также в группе представлено 17 изображений лодок с типичным для охотничьей традиции оформлением форштевня в виде головы лося.

Группа Каменный-2 состоит всего из двух антропоморфных фигур, которые тоже показаны в фас и расположены «валетом» друг к другу. Одна из фигур значительно больше другой по размеру,

вместо головы изображена «корона», возможно, это ритуальный головной убор или маска. В группе Каменный-3 с северной части скалы на юг протянулась цепочка следов, человеческих или медвежьих. Остальные фигуры сконцентрированы в южной части скалы. В основном это изображения людей в фас, а также лодок и оленей, выполненных в профиль, что характерно для петроглифов охотничьего типа.

Уже знакомый сюжет борьбы за беременную женщину представлен в группе Каменный-4. Всего здесь 17 фигур, которые объединены в единую композицию. Интересно показана женская фигура в рентгеновском стиле. В овальный живот помещена еще одна маленькая антропоморфная фигура. Подобное изображение беременной женщины есть среди петроглифов Алты в Норвегии. На участке Каменный-5 среди остальных изображений выделяется «любовная сцена»: мужская и женская фигуры с подчеркнутыми половыми признаками расположены ногами друг к другу. Скорее всего, данная сцена имела ритуальный характер. Похожая сцена есть в наскальных изображениях бронзового века – знаменитая «пара влюбленных» на скале Витлюке в Тануме.

В группе Каменный-6 внимание привлекают олени следы, выполненные в реалистичной манере в натуральную величину. Также здесь есть изображение самих оленей, антропоморфных фигур и даже колеса. Группа Каменный-7 самая большая по количеству выбивок. В данную группу входит половина от всех обнаруженных канозерских рисунков. В частности, в группе Каменный-7 собраны почти все сюжеты и ряд уникальных композиций, что можно встретить на озере Канозеро. Три бобра, хищная птица крупных размеров в профиль, силуэт журавля анфас – все это примеры уникальных изображений.

Еще один пример – огромная антропоморфная фигура, держащая в руках топор-жест. Примечательно, что подобное изображение человека схоже с фигурами людей, отображенных на петроглифах Танума, что является южной изобразительной традицией. Изображение процесса охоты на медведя с копьем на лыжах также относится к сложной, исключительной композиции. Кроме того, на скале воспроизведены сложные сцены охоты на сухопутного зверя с лодки, а также сцены морской охоты. Если изображения острова Каменный рассматривать в процентном соотношении, то первое место по количеству рисунков занимают неясные фигуры (20%), второе – лодки охотничьего типа (19%), на третьем месте следы человека/лыж (12%). Изображения антропоморфов (11%), лоси и олени (9%), следы животных и чашевидные углубления (7%), киты (6%), знаки и геометрические фигуры, птицы и звери (4%)⁹.

На острове Еловый на данный момент насчитывается около 300 рисунков. Многие из петроглифов находятся у самой воды, из-за чего сильно повреждены, от некоторых сохранились лишь более глубоко выбитые фрагменты.

Также на скалах присутствует наложение изображений друг на друга. В группе Еловый-1 выделяется изображение антропоморфа с овальной головой и опущенными вниз руками с тремя пальцами, к которым снизу направлены еще две руки, но остальная часть изображения подверглась сильным повреждениям, поэтому прочесть его невозможно.

Отличительной особенностью группы Еловый-2 являются сцены морской охоты, в которых с помощью линий лодки соединены с белухами. По центру изображения располагается крупная фигура антропоморфа в фас с вытянутыми вверх руками. В северо-восточной части скалы выбита необыкновенная сцена с гигантской рыбой, у которой из плавника растет антропоморфная фигура с трехпалыми руками. На участке Еловый-3 фигуры небольшие по размеру, много неясных изображений и знаков, есть кресты, а также три символических круга, расположенные треугольником. Изображения животных и людей достаточно упрощены. Для данной группы свойственны фигуры зооморфов, показанные с тремя или четырьмя ногами. В группе Еловый-4 насчитывается всего 5 фигур. Стилистически уникальным изображением является фигура антропоморфа с ярко выраженными женскими половыми признаками.

Группа Еловый-5 состоит из девяти фигур, две из которых – антропоморфы, один из них изображен на лыжах, другой в фас и с небольшими рожками на голове. В группе Еловый-6 некоторые из рисунков повреждены. Внимание привлекает фигура антропоморфа с поднятыми руками, на которых растопырены пальцы, на правой руке пять пальцев, а на левой – шесть. В процентном соотношении на острове Еловый первое место занимают неясные фигуры (39%), второе – лодки (16%), на третьем антропоморфные фигуры (13%). Далее лоси, олени (12%), киты и рыбы (8%), знаки, символы (4%), чашевидные углубления (4%), следы (3%), звери (1%)¹⁰.

На острове Горелый найдено наименьшее количество петроглифов. Группа Горелый-1 представлена всего четырьмя фигурами: два антропоморфа в фас, олень и неясная фигура. В группе Горелый-2 находится шесть фигур: колесо, антропоморф анфас с небольшой головой необычной

формы в виде двух ушек или рожек, две зооморфные фигуры и две неясные. Данная группа напоминает петроглифы в Южной Швеции, датируемые ранним металлом. Возможно, что остальные рисунки на острове могут быть датированы неолитом и ранним металлом. Две лодки охотничьего типа изображены в группе Горелый-3. Рисунки в группе Горелый-4 сильно повреждены, поэтому четыре фигуры не поддаются прочтению, только одно изображение является понятным – это зооморфная фигура в профиль.

На северо-восточном берегу озера на отдельной, выступающей здесь скале под названием Одинокая, находится 61 изображение. Судя по стилю, технике выбивки и типологическому сходству композиций, изображения выполнены в одно время одним автором. Для данной группы характерны выбивки небольшой глубины, сделанные точечными ударами с помощью каменного отбойника. Все антропоморфные фигуры однолинейные, изображенные в фас. Есть изображения лодок с головой лося в кормовой части судна, животных, а также неясные фигуры. Рисунки скалы Одинокой датируются неолитом и ранним металлом, они также сходны с некоторыми изображениями в Альте.

Таким образом, при изучении наскального искусства, как и любого другого вида искусства, исследователю важны понятия «стиль», «техника», «изобразительная традиция» и т. п. В сфере изобразительного искусства стиль можно определить как единство выразительных средств и художественных особенностей, отличающих творческую манеру каждого мастера. В нашем исследовании стиль – это совокупность повторяющихся изобразительных приемов, образов, сюжетов, некоторая изобразительная традиция, передающаяся из поколения в поколение на определенной территории в ту или иную эпоху.

Наскальное искусство Фенноскандии принято делить на две изобразительные традиции – северную и южную. Первая традиция принадлежит охотникам-собираателям каменного века, вторая – земледельцам бронзового века. Изобразительные традиции севера и юга имеют как сходные, так и отличительные черты. На севере чаще всего можно встретить изображения зооморфных (олени, лоси, киты) и антропоморфных фигур, лодок, сцены морского промысла и охоты, на юге – лодки, животные (быки, олени, лошади), люди, сцены пахоты, ладони и ступни, колесные повозки, диски и круги.

Наскальное искусство охотников-собираателей можно разделить на три группы: натуралистические изображения животных и людей, подробные сцены морской и сухопутной охоты; стилизованные изображения животных, человека, ритуальных сцен; абстрактные изображения, к которым можно отнести геометрические знаки и символы. С течением времени изобразительные традиции подвергаются изменениям, идет процесс стилизации и схематизации фигур, исчезают видовые различия, становится сложно отличить лося от северного оленя. Начинает развиваться «рентгеновский» или «скелетный стиль». Обозначаются важные внутренние органы животных – ребра, сердце. Интерес к внутреннему содержанию является важным стадийным признаком в эволюции охотничьего наскального искусства.

Примечания

¹ Колпаков, Е. М. Петроглифы Кольского полуострова и Северной Фенноскандии: дисс. ... д-ра ист. наук / Е. М. Колпаков. СПб.: РАН, 2019. С. 17.

² Колпаков, Е. М., Шумкин, В. Я. Петроглифы Канозера / Е. М. Колпаков, В. Я. Шумкин. СПб.: Искусство России, 2012. С. 350.

³ Каменский, А. А. О смысле художественной традиции // Критерии и суждения в искусствознании. М.: Советский художник. 1986. Т. 216.

⁴ Lødøen, T. K. The Meaning and Use(-Fulness) of Traditions in Scandinavian Rock Art Research // North Meets South: Theoretical Aspects on the Northern and Southern Rock Art Traditions in Scandinavia. Oxbow Books, 2017. Т. 6. С. 4.

⁵ Sognnes K. Prehistoric imagery and landscapes: rock art in Stjørdal, Trøndelag, Norway. British Archaeological Reports Limited, 2001. Т. 998. С. 206.

⁶ Дубровский, Д. К., Грачёв В. Ю. Уральские писаницы в мировом наскальном искусстве. 2010. С. 45.

⁷ Савватеев, Ю. А. Вечные письмена (наскальные изображения Карелии). Петрозаводск, 2007. С. 424.

⁸ Колпаков, Е. М. Петроглифы Кольского полуострова и Северной Фенноскандии: дисс. ... д-ра ист. наук / Е. М. Колпаков. СПб.: РАН, 2019. С. 19.

⁹ Лихачёв, В. А. Рисунки Канозера: открытие, изучение, сохранение / Кольский центр охраны дикой природы, Кольская археологическая экспедиция ИИМК РАН. Апатиты, 2011. С. 56.

¹⁰ Там же.

М. Р. Нежданова

Вроцлавский миссал. Особенности художественного оформления и история бытования

Миссал из Вроцлава является одним из самых ярких произведений позднего Средневековья среди экспонатов библиотеки доминиканского ордена в г. Кракове, однако остается недостаточно изученным по сей день. В статье рассмотрены его художественное оформление и предприняты попытки систематизировать имеющиеся гипотезы о его происхождении.

Ключевые слова: искусство Средневековья, искусство Восточной Европы, искусство Польши, богослуженная литература, медиевистика, рукописная книга, книжная миниатюра, иллюминированные рукописи

Margarita R. Nezhdanova

Wroclaw missal. Features of decorations and history of existence

The Missal from Wroclaw is one of the brightest artworks of the late Middle Ages among the exhibits of the library of the Dominican Order in Krakow, but it remains extremely insufficiently studied. The article examines its decorating and attempts are made to systematize the existing hypotheses about its origin.

Keywords: medieval art, art of Eastern Europe, art in Poland, liturgical literature, medieval studies, manuscripts, handwritten book, book miniatures, illuminated manuscripts

В римско-католической традиции миссал является разновидностью литургической книги, он содержит тексты молитв и рекомендации к ходу проведения богослужения. Широкое распространение подобные манускрипты получили с XII в., но строгих канонов в отношении текстов выработано не было. Многократные поправки вносились в период с XIV по XX вв., и к настоящему времени традиционный миссал имеет четкую структуру: описания литургического года, чин мессы о святых, обрядовые мессы и мессы различных нужд.

В настоящее время широко распространены миссалы на национальных языках, однако оригинальный чин мессы представлен на латыни¹.

В данной работе предпринята попытка описания и введения в научный оборот некоторых данных об одном памятников книжной иллюминации средневекового искусства Польши. Основной задачей исследования стала необходимость расширить спектр изучаемых в России рукописных манускриптов XIV–XV вв. путем исследования предметов их коллекции архива доминиканского монастыря св. Троицы в г. Краков.

Рассматриваемый нами миссал является одним из самых ярких экспонатов данного собрания², однако, в его истории есть множество темных пятен. Изучение его затрудняется как сложностями его экспонирования, затрудненным доступом к оригиналу, так и недостатком научной литературы на русском языке.

Особенности рассматриваемого кодекса крайне мало представлены в научной литературе, существует лишь ряд работ на польском языке (автором большинства из них является Жюстина Куска, проводившая исследования манускриптов в Папском университете г. Краков). Хотя эта рукопись была опубликована для массовой аудитории более четверти века назад, до сих пор не было проведено исчерпывающего исследования, посвященного ее художественным особенностям. Такому положению вещей способствовала непростая история памятника, неизученная до 1946 г., когда его предполагалось доставить в Краков.

Впервые о кодексе упоминали: Юзеф Ежи Копич в своей работе о Страстях Христовых³, Елена Малкевичуна в «Каталоге памятников искусства Польши», Барбара Миодоньска⁴, а также Гражина Юрковлянец⁵. Эти авторы датируют кодекс рубежом XIV и XV вв. или началом XV в. Гипотезы относительно стиля оформления его живописи аналогичны. Исследователи единодушно указали Силезию как место, где манускрипт был создан.

Елена Малкевичуна предполагает, что данная рукопись – одна из книг, написанных в кругу Миоколя из Нисы⁶, а Барбара Миодоньска отметила сходство формальных черт, близких к стилистике пражских кодексов, «с явной долей сиенской традиции». Автор иллюминации, по мнению исследовательницы, сформировал свой стиль в последнее десятилетие XIV в. Задача нашего исследования

состоит в описании художественных особенностей данного произведения искусства и обобщении ряда имеющихся сведений о его исторической судьбе.

Вроцлавский миссал получил свое название благодаря городу, из которого предположительно он произошел. Он представляет собой хорошо сохранившийся кодекс на латинском языке размером 360 x 270 мм. Манускрипт состоит из 360 листов пергамента, а также 6 защитных листов бумаги и форзаца, которые были добавлены в ходе реставрации. Последний этап реставрации и консервации был произведен в 1977 г., однако документов об этих процессах не сохранилось⁷.

В начале книги отсутствуют как минимум 4 листа; на имеющихся страницах, помимо основного текста видны дополнительные трудночитаемые надписи, в частности, на арабском языке. Основной текст расположен в виде двух столбцов по 72 мм. Текст написан мелкой готической фактурой на специально подготовленной линовке.

Переплет книги выполнен из кожи темно-вишневого цвета, части передней и задней обложек оригинального переплета и фурнитуру можно отнести к готическому стилю. Переплет был также дополнен и поновлен при реставрации. Он декорирован сеткой из двойных сплошных линий, окрашенной миниатюрой в виде вписанного ромба и двух пересекающихся в его центре линий, образующих форму буквы «X». На их перекрестке ромбовидная розетка окружена небольшой надписью: «*mari [a] / m [utte] r / hilf / auf*».

Первые страницы кодекса (от 1r–5v) содержат неполный литургический календарь (от середины марта до середины января), который описала Барбара Миодоньска из Вроцлавской епархии⁸. Он включает в себя такие праздники, как *Cantii et Cantiani*, *Translatio S. Hedvigis*, *Decollatio S. Ioannis Baptistae* и *St. Jadwiga łąska*. В *Proprium Sanctorum* также упоминается зачатие св. Иоанна Крестителя. Принадлежность к Вроцлавской епархии подтверждается также колонкой: *eodem die se [cun] d [u] m chor [um] wrat [islaviensem]*, расположенной в конце произведения⁹.

Художественное оформление Вроцлавского миссала состоит из девятнадцати красочных миниатюр. Большинство из них написаны инициалами, с фигурными изображениями на карточках:

- 6r – A (*d te leuau*) – Благовещение;
- 18v – P (*uer natus est*) – Мария с младенцем;
- 25r – E (*cce advenit*) – пророк Исайя;
- 121v – R (*esurrexi*) – Воскрешение;
- 141r – U (*iri galylei*) – Вознесение;
- 147r – S (*piritus domini*) – Пятидесятница;
- 160r T (*e igitur*) – *Misericordia Domini* (Христос Скорби, стоящий в саркофаге);
- 166v – C (*ibavit eos*) – жрец с дарованием;
- 217v – D (*ominus secus*) – Св. Апостол Андрей;
- 231r – S (*uscipimus*) – Мария с младенцем;
- 251v – D (*e ventre matris*) – Св. Иоанн Креститель;
- 270r – U (*eneranda nobis*) – Успение Марии (Последняя молитва);
- 298r – E (*go autem*) – Св. Апостол Петр. Лист украшен четырьмя орнаментальными инициалами;
- 33v – C (*ircumdederunt me*);
- 165r – B (*enedicta sit*) – Благословение св. Троицы;
- 215v – T (*эррибилис*);
- 278r – P (*amulis*).

Кроме того, перед канонном находится полностраничная миниатюра – Распятие (лист 159v), а далее – на листе 162r, миниатюра, созданная другой рукой, иллюстрация на полях с изображением Спаса Нерукотворного. Ширина инициалов почти во всех случаях равна ширине столбца, некоторые немного шире (листы: 6r, 18v, 141r, 147r, 160r). Их высота равна примерно девяти строкам текста.

Большинство миниатюр заключены в квадратные рамки, заполненные орнаментом из сусального золота, а также украшены узорами. Буквы преимущественно светло-розового цвета, заполнены плоскими листьями аканта, реже – мотивом симметричной косы (лист 18v, 231r) или витого шнура (лист 121v). Фоны украшены расписными или позолоченными цветочными украшениями каллиграфического характера.

Инициалы дополнены богатой разноцветной росписью в виде вставок из пышных листьев аканта с мягко закрученными концами (они заполняют поля и пробелы между столбцами текста). На s-образных стеблях часто встречается мотив небольших «колец», украшенных белым жемчугом.

Акант дополнительно украшен мотивом из золотых капель, помещенных между листьями. Листы кодекса также украшены многочисленными каллиграфическими инициалами, выполненными

ми красной или синей краской. Семь из них дополнительно декорированы филигранью и другими украшениями, нарисованными красными чернилами.

Происхождение рукописи в данный момент широко обсуждается, однако подробная его атрибуция возможна при проведении иконографического анализа.

Вопрос об установлении происхождения рукописи был еще более спорным. Описываемые авторы либо не смогли дать ему развернутое определение, либо соглашались с тезисом Барбары Миодоньской.

По ее мнению, происхождение Вроцлавского миссала следует отнести к библиотеке церкви Св. Успения Пресвятой Девы Марии в Рацебоже, откуда он, вероятно, был перевезен в Краков после 1946 г. Однако прямых доказательств, подтверждающих эту гипотезу, нет¹⁰. Известно, что в библиотеке храма в Рацебуже до Второй мировой войны хранилась большая коллекция рукописей и старинных гравюр, которые достались ей от коллегиальных и монашеских коллекций, в основном от доминиканского монастыря в Рацебуж¹¹, и от цистерцианцев.

Немецкий историк Эрнст Клосс заинтересовался собраниями бывшей коллегиальной сокровищницы храма Рацебуж в 1942 г. В своей работе «Die Schlesische Buchmalerei des Mittelalters»¹² он описывает состояние силезской книжной живописи в период непосредственно перед Второй мировой войной, и сообщает, что в церкви Успения Пресвятой Девы Марии находились, среди прочих, три иллюстрированные рукописи. Это работы доминиканских монахов, датированные примерно 1500 г., пергаментный псалтырь примерно 1400 г. и «Силезский мессам второй половины пятнадцатого века»¹³. Эти книги, вероятно, хранились там до 1945 г., до момента, когда Рацебуж и его приходская церковь были разрушены и разграблены после оккупации города российскими войсками (31 марта). В течение нескольких месяцев они управляли приходом и, по приблизительным оценкам, за это время коллегиальная библиотека потеряла более 50% своей коллекции, то есть около 1140 томов¹⁴.

Рукописи, упомянутые Эрнстом Клоссом, долгое время считались утерянными. Две страницы из серии были найдены в 2004 г. на одном из аукционов лондонского аукционного дома Sotheby's¹⁵. Судьба двух других книг до сих пор не определена. Гжегож Вавочин предположил, что, возможно, миссал и псалтырь были перевезены в доминиканский монастырь в Кракове¹⁶.

Несмотря на данные параллели, Ж. Куска считает, что условно названный миссал «Рацебуж» Барбары Миодоньской и манускрипт, описанный в работе Эрнста Клосса в 1942 г. – не одно и то же произведение. Книга, описанная Э. Клоссом, действительно имела девять иллюминированных фигурных инициалов, однако набор сцен, содержащихся в нем, значительно отличается от сцен из Вроцлавского миссала в Кракове.

Это, например, изображение преклонившего колени папы (Григорий I) в инициале A(d) te levavi, Вход в Иерусалим в инициале D (omīni) и изображение Престола благодати в инициале B (enedicta). Подобные сюжеты не представлены в миссале из Вроцлава. Оба кодекса также различаются стилистикой оформления декоративных элементов.

Клосс определил vfuесrhhbgn из Рацебужа как произведение круга Яна Лытавского, датировав его второй половиной XV в.¹⁷. Это исключает возможность отождествления с ним вроцлавского миссала. Вторая из рукописей, описанных Эрнстом Клоссом – латинский псалтырь, также, вероятно, перевезенная в Краков, может быть связана с вроцлавским бревиариумом, который, по мнению Б. Миодоньской, также происходит из церкви Успения Пресвятой Девы Марии в Рацебоже¹⁸.

Как показывает данный обзор мнений о миссале из Вроцлава, эта рукопись требует дальнейшего исследования, в том числе источниковедческих, которые могли бы пролить новый свет на вопрос о ее происхождении. В данный момент, можно с уверенностью сказать только то, что это кодекс силезского происхождения, что доказала Барбара Миодоньска¹⁹.

Что касается источников, исследователями предпринимались попытки создать подробный запрос в архивы церкви Успения Пресвятой Девы Марии в Рацебуже. В архивах пресвитерия сохранился реестр утраченных произведений из рацебужской библиотеки и архив, в котором сравнивалось состояние коллекций после окончания военных действий с состоянием, зафиксированным в двух инвентарных книгах XIX в., которые в настоящее время отсутствуют. Таким образом, в данной статье были представлены результаты формально-стилистического анализа иллюминированных вставок на страницах Вроцлавского миссала, а также его общее описание. Кроме того, были систематизированы некоторые сведения о его исторической судьбе. Оставшиеся вопросы, в том числе вопрос о стиле живописного оформления всей рукописи, а также о его происхождении и художественных связях, благодаря которым оказалось возможным его создание, требуют существенной доработки и могут стать темой дальнейшего исследования.

Примечания

- ¹ Католическая энциклопедия. М., 2007. Т. 3. С. 441–443.
- ² [Электронный ресурс]: Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanów. URL: <https://archiwum.dominikanie.pl/> (дата обращения: 10.09.2020).
- ³ Kopeć E., Męka Pańska w kulturze polskiego średniowiecza, Warszawa 1975 (Textus et Studia III). S. 323–353.
- ⁴ Miodońska B., Małopolskie malarstwo książkowe 1320–1540, Warszawa 1993. S. 125.
- ⁵ Jurkwlaniec G, Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku, Warszawa 2001. S. 157 i 189.
- ⁶ Śląsk perła w koronie czeskiej: trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech, red. A. Niedzielenko, V. Vlnas, Praha – Legnica 2006. S. 490.
- ⁷ Kuska J. Kilka uwag na temat proveniencji Missale Wratislaviense w zbiorach Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanów w Krakowie Krakowie1. Sztuka w kregu Kralowskich dominikanow / c. 941–946.
- ⁸ Miodońska B., Małopolskie malarstwo książkowe 1320–1540, Warszawa 1993. S. 125.
- ⁹ Kuska J. Kilka uwag na temat proveniencji Missale Wratislaviense w zbiorach Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanów w Krakowie Krakowie1. Sztuka w kregu Kralowskich dominikanow. c. 941–946.
- ¹⁰ Malarstwo gotyckie w Polsce, red. A. Labuda, K. Secomska, vol. 2: Katalog zabytków, Warszawa 2004. S. 393.
- ¹¹ Zob. J. Newerla, G. Wawoczny. Historia kościoła i parafii Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny do 1945 r., [w:] Dzieje parafii Wniebowzięcia NMP w Raciborzu, red. J. Cieślak [et al.], Racibórz 2005. S. 31–61.
- ¹² Kloss E. Die Schlesische Buchmalerei des Mittelalters, Berlin 1942. S. 233–234.
- ¹³ Там же. S. 340.
- ¹⁴ Там же. S. 349.
- ¹⁵ Wawoczny G, Sensacyjne odkrycie, „Nowiny Raciborskie”, 48 (2004), s. 1–2; Graduał wrócił, „Nowiny Raciborskie”, 25 (2005), s. 1–2 oraz Tenże, Sensacja w Londynie, czyli graduał z Raciborza, „ZiemiaRaciborska”, 7 (2004). S. 10–11.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Śląsk perła w koronie czeskiej: trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech, red. A. Niedzielenko, V. Vlnas, Praha – Legnica 2006. S. 506.
- ¹⁸ Miodońska B., Breviarium Wratislaviense, Malarstwo gotyckie w Polsce. S. 392–393.
- ¹⁹ Miodońska B., Małopolskie malarstwo książkowe 1320–1540, Warszawa 1993. S. 213.

А. В. Никитин

Живопись Б. Б. Гребенщикова

Б. Б. Гребенщиков, широко известный в качестве поэта и музыканта, более сорока лет занимается живописью. Но если песенное его творчество изучено достаточно полно и многообразно, то его живопись, напротив, обделена вниманием исследователей. Настоящая статья посвящена изучению взаимодействия художественных и литературных практик Гребенщикова, а также выявлению основных стилистических особенностей его живописи.

Ключевые слова: Б. Б. Гребенщиков, русская живопись, примитивизм в искусстве, тема природы

Aleksey V. Nikitin

Boris Grebenshchikov's Painting

B. Grebenshchikov, commonly known as poet and musician, has been painting for over forty years. But if his songs are well and widely studied, then his painting, on the contrary, does not receive the attention of researchers. This article is devoted to the study of Grebenshchikov's artistic and literary practices interaction, as well as to the identification of the main stylistic features of his painting.

Keywords: Boris Grebenshchikov, Russian painting, primitivism in art, nature as theme

Творческий метод Б. Б. Гребенщикова – применительно ли к его поэзии, музыке или – в нашем случае – к живописи – в целом можно охарактеризовать словами из его же песни «Капитан Африка»: «Я возьму свое там, где я увижу свое»¹. Цитирование – один из излюбленных приемов Гребенщикова, его способ выразить свою принадлежность к мировой культуре². Возможно, поэтому полотна, вышедшие из-под кисти лидера рок-группы «Аквариум», нередко воспринимаются как всего лишь небезынтересное дополнение к основной его деятельности: круг влияний, определивших его стиль, кажется слишком широким, а техника исполнения – слишком простой для того, чтобы видеть в нем самостоятельного художника³. С последним, впрочем, готов солидаризоваться и сам автор: никогда не обучавшийся живописи, он занимается ею от случая к случаю, в перерыве между длительными гастрольными турами, а потому свои способности оценивает более чем скромно⁴. Мы же, в свою очередь, согласимся с тем, что картины Гребенщикова корреспондируют с его текстами (а также с его мировоззренческими установками), хотя и не являются их буквальными иллюстрациями. В сущности, он продолжает – уже в пространстве живописи – работу над созданием единого поэтического мира, который, вслед за А. К. Жолковским и Ю. К. Щегловым, мы будем понимать как совокупность сквозных тем, мыслей, мотивов и образов, характерных для творчества автора в целом⁵. Именно о способах его создания, обуславливающих своеобразие живописи Гребенщикова, нам представляется важным поговорить.

Памятуя о дилетантизме Гребенщикова-художника, мы вынуждены признать, что сюжетно-тематический репертуар его полотен сравнительно невелик и, вероятно, в немалой степени определяется тем небогатым набором изобразительных приемов, которым он владеет. В большинстве своем это либо пейзажи, либо небольшие жанровые сценки, разворачивающиеся в пространстве пейзажа, либо изображения памятников архитектуры – конкретных и типизированных. Впрочем, классификация по жанровому признаку в данном случае нам представляется довольно условной, потому что в сущности эти три большие группы картин можно свести к одной – магистральной – теме природы. Ее идейное содержание мы подробно рассмотрим ниже, а пока сфокусируем внимание на формальном ее воплощении.

Обращение к образам природы кажется естественным для художника-любителя: залогом их узнавания служат простейшие контуры. Они не требуют тщательной прорисовки, зато предоставляют широкие возможности для использования цвета в качестве основного выразительного средства. С этой точки зрения жанровые предпочтения Гребенщикова обнаруживают вполне рациональное объяснение. Не обладая должными умениями в лепке форм фигур и предметов (которые зачастую выглядят плоскостными либо изображенными с нарушением правил перспективного построения) и нередко пренебрегая светотеневой моделировкой, он талантливо разрешает задачи именно колористического порядка. И не удивительно, что свои полотна он начинает «обычно с неба» и что

оно «диктует все остальное»⁶: изображение неба не предполагает создания сложных объемов, при этом его колористическое решение сообщает ландшафту определенное настроение и организует цветовой строй картины в целом.

Как правило, Гребенщиков предпочитает использовать яркую, насыщенную цветовую гамму. В живописи последних лет эта яркость особо подчеркивается сочными пастозными мазками, но преобладание интенсивных тонов заметно и в более ранних работах. При этом с точки зрения количества оттенков палитра художника характеризуется скорее сдержанностью: колорит картин нередко строится вокруг двух-трех цветов с незначительными их вариациями, а иногда и вовсе тяготеет к беспримесности. Подобная лаконичность позволяет Гребенщикову создавать эффектные цветовые контрасты, которые, впрочем, не привносят диссонанс в благостную атмосферу его картин («Разве бывает что-то негативное в природе?»⁷ – риторически вопрошает Гребенщиков в интервью, приуроченном к открытию выставки его картин), а напротив, делают более ощутимой, более зримой их гармоническую целостность.

Кстати, то же самое мы можем сказать и о композиции гребенщикофских полотен. Большая их часть построена на мнимом противопоставлении двух разновеликих плоскостей: неба и земли (реже – неба и воды). Четко разграниченные линией горизонта, они, однако, не вступают в смысловое противоречие друг с другом. Напротив, то состояние безмятежности и возвышенного спокойствия, которое возникает из глубины и ясной простоты неба, передается всему, что находится на земле. Объединенные этим настроением, небо и земля становятся единым смысловым целым.

Идиллические пейзажи Гребенщикова вполне соотносятся с тем образом «гуру», отрешенного от всего мирского, который укоренился за ним в отечественной массовой культуре.

Символика, связанная с природой, занимает весомое место в его поэтических текстах, часть из которых воспроизводит сцены, столь же исполненные гармонии и умиротворения (среди них, например, «Десять стрел», «Деревня», «Наблюдатель», «Дерево», а также «Город золотой», который, хоть и принадлежит авторству А. Г. Волохонского, органично вписывается в поэтический мир исполняющего его Гребенщикова). В этом отношении мироощущение Гребенщикова во многом наследует воззрениям немецких романтиков, для которых, по мнению Г. Н. Храповицкой, пейзажный жанр представлял собой не что иное как «воплощение в деталях природы на картине своего представления о ее одухотворенности, о единстве всего сущего»⁸. И стоит заметить, что там, где Гребенщиков отказывается от яркой палитры в пользу приглушенных тонов («Путь на Афон», «Утро в темном царстве (подражание Карлу Блехену)»), сходство с немецкими романтиками действительно оказывается очевидным.

Пожалуй, наиболее заметным исключением, вносящим определенный диссонанс в благостный поэтический мир Гребенщикова, является цикл работ, посвященных Вождю мирового пролетариата (именно такой эвфемизм используется в названиях картин). Карикатурно изображенный В. И. Ленин с легкой руки художника становится героем абсурдистских сценок, сюжет которых вынесен в названия полотен: «Вожди мирового пролетариата убеждают Прометея передать огонь по ведомству партии» (два других «вождя» не поддаются идентификации, что, вероятно, следует считать частью авторского замысла), «Вождь мирового пролетариата поучает Адама о пользе яблок» и т. д. Незыменным атрибутом Вождя оказывается сабля, которую он наготове держит в руке, причем даже при отсутствии реальной на то необходимости (например, во время чаепития). Эта сабля вполне может вызывать ассоциации с серпом – одним из символов созданного Лениным государства. Впрочем, воинственный настрой, демонстрируемый Вождем, не придает связанным с ним сюжетам ни драматичности, ни какой-либо эмоциональной напряженности. В иронической интерпретации художника одна из краугольных мифологем официальной советской культуры низводится до персонажа соц-арта, наделенного гротескной внешностью и помещенного в странные, подчас даже нелепые обстоятельства, а клишированный образ Ленина-Вождя в качестве борца за социальную справедливость, буквализируясь, причудливо трансформируется в образ разбойника, вносящего дисгармонию в априорно гармоничный мир.

В одном из интервью Гребенщиков утверждает, что «мир сотворил Бог. Значит, мир совершенен. Если мы его воспринимаем несовершенным, значит, несовершенно наше сознание»⁹, – и можно сказать, что Вождь в этой небольшой лениниане выступает в качестве носителя несовершенного сознания – и репрезентуется соответствующим образом.

Вообще, изображения людей в живописи Гребенщикова встречаются сравнительно нечасто. Обычно они оттеснены на второй или третий план и имеют характер стаффажа, выписанного предельно схематично («В чужую деревню за водой», «Витя», «Пленение И. В. Сталина ирландским народным героем Фер-Диадом»). В тех случаях, когда им отводится центральное место, они, про-

работанные уже более тщательно, обнаруживают сходство с персонажами лубочных картинок. Это – свидетельство влияния художников-неопримитивистов из группы «Митьки», которое испытывает Гребенщиков в середине 1980-х гг.¹⁰ Один из наиболее узнаваемых «митьковских» маркеров – тельняшка – можно увидеть на картине Гребенщикова «Один летает», весьма богатой разнообразными аллюзиями. Само ее название восходит к картине «митька» В. Н. Шинкарева «Один танцует». Образ мужчины, парящего над полями с бутылкой водки в руках, с одной стороны, вызывает ассоциации с летающей над Витебском парой влюбленных с картины М. Шагала «Над городом» (с той разницей, что герой Гребенщикова свою возлюбленную в полет не берет; она смиренно дожидается его на земле). С другой стороны, столь же явственно он напоминает Ангела всенародного похмелья – героя гребенщикофской поэтической мифологии, встречающегося в его одноименной песне и в его же картине «Насыщенная летняя жизнь».

Забавные и трогательные своей непосредственностью «народные» типажи с окладистыми бородами и выразительными большими глазами, исполненные восторга и одухотворенности, во многом принадлежат тому поэтическому миру, наивысшим выражением которого стал «Русский альбом», одна из важнейших музыкальных работ Гребенщикова. Его содержание довольно точно описал П. Зеленкин в статье «Гребенщиков на сломе эпох»: «В нем [в «Русском альбоме» – А. Н.] – имена православных святых и слезы утерянных чудотворных икон, древние, как мир, архетипы и звук шагов по ту сторону сознания, флора и фауна, сон мистика и бубен шамана, фавны и русалки, неразборчивый шепот и прикосновение пальца к губам. Полнота очаровательной веры в безвозмездное добро, наставительная мудрость предков, возможность вдохнуть могучей грудью чистый воздух на бескрайних просторах полей, и полноводное, жизнедающее озеро»¹¹. Ассоциативный ряд, выстраиваемый Зеленкиным в отношении «Русского альбома», обладает не только эстетической, но и этической целостностью.

Возможно, именно благодаря последней мир гребенщикофских персонажей, внешне кажущихся лубочными, приобретает многомерность и эмоциональную убедительность. И мы вправе говорить о том, что связь между живописью Гребенщикова и его поэзией достигается не перекрестными аллюзиями (которых сравнительно мало), а общностью их тем и мотивов.

Немногочисленные же автоцитаты, к которым прибегает Гребенщиков, имеют характер не столько визуальный, сколько вербальный. Названия отдельных картин – «Серые камни на зеленой траве в свете луны», «Контрданс», «Дом всех святых» – представляют собой прямые отсылки к песням группы «Аквариум», которые, однако, не отражают их содержания либо отражают их крайне поверхностно. Название картины «Пленение И. В. Сталина...» и вовсе восходит к одноименной инструментальной композиции «Аквариума», написанной в то же время (1989). Такого рода автоцитаты выступают скорее элементом постмодернистской игры, предлагаемой художником.

Впрочем, в выборе названий для своих полотен у Гребенщикова нет единой стратегии. Иногда они нарочито просты и указывают на центральный образ произведения («Зимняя заря», «Красная башня», «Восход над морем»), чаще – вступают с его содержанием в сложное взаимодействие, требующее от зрителей приложения определенных усилий. Поиск логических связей между двумя компонентами картины – вербальным и собственно изобразительным – становится предметом еще одной игры, результатом которой оказывается бесконечное число интерпретаций, порождаемых зрительской фантазией. Открытая структура изобразительного текста присуща многим произведениям живописи двадцатого столетия (в т.ч. произведениям почитаемого Гребенщикофым Р. Магритта¹²), однако в данном случае она, скорее всего, проистекает из поэтической практики самого автора, который на этот счет высказывается следующим образом: «Я не имею никакого права диктовать людям, как они должны понимать мои песни или реагировать на них. Это лишит волшебство силы»¹³.

Возможно ли понимание живописи Гребенщикова без осмысления того поэтического мира, визуальным продолжением которого она является? Эффектные с точки зрения колорита и неприятательные с точки зрения исполнения, его картины, кажется, и рассчитаны прежде всего на эмоциональное восприятие. Образы, исполненные света и ясности, возвышенной радости и гармонии, есть своего рода напоминание о том, что «смысл жизни – в переживании фантастической красоты вселенной»¹⁴.

Источником вдохновения для самого Гребенщикова является «все, что есть вокруг»¹⁵, и, подобно тому, как его поэтические тексты представляют собой причудливое переплетение аллюзий и реминисценций, его живопись также несет на себе отпечаток не столько даже влияний, сколько впечатлений, полученных от тех или иных произведений искусства. И в этом отношении изучение живописи Гребенщикова способно дать ключи к пониманию его необычной поэзии.

Примечания

¹ Гребенщиков Б. Б. Песни / Б. Б. Гребенщиков. М.: Эксмо, 2013. С. 93.

² См.: БОБ-музыка: Интервью с БГ в Минске // Справочник Павла Северова. URL: <https://handbook.severov.net/handbook.nsf/Main?OpenFrameSet&Frame=Body&Src=1/4D47C25D23A6648DC3256A9C0040B755%3FOpenDocument> (дата обращения: 03.02.2021).

³ См.: Краснобаев В. Выставка Бориса Гребенщикова в Киеве: «Если бы Клод Моне увидел мои творения, то убил бы меня». URL: <https://gloss.ua/expos/34269> (дата обращения: 03.02.2021).

⁴ См.: Борис Гребенщиков: «Любое искусство – это мистика» // Справочник Павла Северова. URL: <https://handbook.severov.net/handbook.nsf/Main?OpenFrameSet&Frame=Body&Src=1/A2073FB47AF704CEC32576BA003EE074%3FOpenDocument> (дата обращения: 03.02.2021).

⁵ Жолковский А. К. Работы по поэтике выразительности / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. М.: Прогресс, 1996. С. 213–214.

⁶ Осина М. «Мы достигли дна и стремительно движемся дальше»: Борис Гребенщиков открыл свою выставку в Петербурге. URL: <https://topdialog.ru/2018/01/25/boris-grebenshnikov-takoj-durosti-kak-sejchas-ne-bylo-dazhe-pri-samyh-sovetskih-idiotah/> (дата обращения: 05.02.2021).

⁷ Там же.

⁸ Храповицкая Г. Н. Природа в литературе и живописи немецкого романтизма / Г. Н. Храповицкая // Культурология. 2008. № 1 (44). С. 211.

⁹ Борис Гребенщиков: «Любовь – это все, что мы есть» // Справочник Павла Северова. URL: <https://handbook.severov.net/handbook.nsf/Main?OpenFrameSet&Frame=Body&Src=1/9B619577BD060F794325795C0058FB4F%3FOpenDocument> (дата обращения: 09.02.2021).

¹⁰ Митьки. Архив 1989 // Диалог искусств. 2012. № 5. С. 88–90.

¹¹ Зеленкин П. Гребенщиков на сломе эпох // Роккульт.ру: Музыкальное сообщество. URL: <https://rockcult.ru/po/bg-radio-silence-russian-album/> (дата обращения: 08.02.2021).

¹² См.: Осина М. «Мы достигли дна и стремительно движемся дальше»...

¹³ Борис Гребенщиков: «Любовь – это все, что мы есть» // Справочник Павла Северова. URL: <https://handbook.severov.net/handbook.nsf/Main?OpenFrameSet&Frame=Body&Src=1/9B619577BD060F794325795C0058FB4F%3FOpenDocument> (дата обращения: 09.02.2021).

¹⁴ Борис Гребенщиков в программе «Детский недетский вопрос» (28.11.2019). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tl8g6CVW34M> (дата обращения: 09.02.2021).

¹⁵ «Почему бы и нет?» – ответил Гребенщиков на приглашение выступить в НКР // Panorama.am: Новости Армении. URL: <https://www.panorama.am/ru/news/2010/10/30/acvarium/1035907> (дата обращения: 09.02.2021).

М. В. Стрельникова

Новаторство творческой манеры Жан-Мишеля Баския в работах уличного периода

Статья раскроет основные понятия уличного искусства на сегодняшний день, а также основные вехи его развития в XX–XXI в. Выявит новаторство творческой манеры Ж.-М. Баския в уличном искусстве Нью-Йорка 1980-х гг. Проследит зарождение проекта SAMO, ставшего культовым в современном стрит-арте, и его влияние на формирование логоцентричного сегмента стрит-арта. Раскрытие этой темы особенно актуально в свете расширения взаимовлияния стрит-арта и контемпорари арта.

Важно акцентировать внимание на раннем этапе творчества Баския и его культурного формирования в художественной среде Нью-Йорка 1980-х. Эта информация в значительной степени позволяет понять истоки авторского визуального языка мастера, который оказывает значительное влияние на современную визуальную культуру всего мира.

Ключевые слова: Баския, стрит-стайл, граффити, Samo, Нью-Йорк, Al Diaz, Даунтаун

Maria V. Strelnikova

The innovation of the creative manner of Jean-Michel Basquiat in the works of the street period

The article will reveal the basic concepts of street art today, as well as the main milestones of its development in the XX–XXI century. Will reveal the innovation of the creative manner of J.-M. Basquiat in 1980s NYC street art. She will trace the origin of the SAMO project, which has become a cult in modern street art, and its influence on the formation of the logo-centric segment of street art. The disclosure of this topic is especially relevant in light of the expansion of the mutual influence of street art and contemporary art.

It is important to focus on the early stage of Basquiat's work and his cultural formation in the artistic environment of New York in the 80s. This information largely allows us to understand the origins of the author's visual language of the master, which has a significant impact on the modern visual culture of the whole world.

Keywords: Basquiat, street-style, graffiti, Samo, New York, Al Diaz, Downtown

Вклад Жан-Мишеля Баския в развитие и институционализацию уличного искусства отмечается сегодня как художниками, так и исследователями уличного искусства. Лаконичность стиля и глубокая философичность высказывания, ставшие отличительной чертой его творчества, до сих пор используются представителями стрит-арта. «Баския – не только, возможно, последний великий живописец, но и первый художник, который стал известен благодаря своим уличным надписям, и уже затем явил миру свою гениальную живопись. Можно сказать, что он использовал улицу для продвижения своих живописных полотен. Живи он сегодня, то некоторые институции окрестили бы его «художником уличной волны»¹.

Феномен граффити возник в середине 1960-х годов в Филадельфии (США) и быстро завоевал популярность среди подростков из малообеспеченных семей, живущих в неблагополучных районах. Сам термин был введен журналистами газеты «New York Times», написавшими в 1971 г. статью о райтере Таки183 под названием «Таки183' Spawns Pen Pals». До того, как американские журналисты применили слово граффити в своей статье, это понятие использовалось в исследовательской литературе для обозначения примитивных процарапанных слов и изображений, которые нередко встречаются при археологических расчистках. Именно в этом контексте термин применяется и в названии альбома «Граффити Брассая», вышедшем в 1961 г. Книга включала серию фоторабот Брассая, документировавшего жизнь и фактуру непарадного Парижа. Фиксацию примитивных образов, процарапанных на уличных стенах, Брассай начал с 1933 г. Вероятно, именно эта книга вдохновила журналистов на использование термина граффити и определила название нового молодежного движения.

Короткая статья о Таки183 стала важной вехой в популяризации рейтинга и его дальнейшем развитии. Журналисты осветили не только новое явление, но и взяли интервью у Таки, выяснив мотивы подростка для тиражирования своего имени по всему Нью-Йорку: «Ты делаешь это не для девушек; им, похоже, плевать. Ты делаешь это для себя. Ты не собираешься после этого быть избранным пре-

зидентом»². Таки (настоящее имя Деметриус) прославился тем, что невольно стал популяризатором первоначальной примитивной формы субкультурного граффити – теггинга. Тег включал в себя имя или прозвище райтера и номер улицы, на которой он жил. В статье также подчеркивается то влияние, которое Таки183 оказал на других подростков: «Он породил сотни имитаторов, включая Джо136, Барбару62, Ила159, Янка135 и Лео136»³. После этой статьи, прославившей молодого райтера за пределами субкультуры, остановить распространение граффити было уже невозможно.

Движение приобрело особенную актуальность в Нью-Йорке в годы сильнейшего экономического кризиса города. 30 октября 1975 г. в Daily News вышла статья с заголовком «Форд городу: Сдохни» («Ford to City: Drop Dead»), в которой было сказано: «Президент Форд сегодня категорически заявил, что наложит вето на любой законопроект, призывающий к «федеральной помощи Нью-Йорку», и вместо этого предложил закон, который упростит для города банкротство»⁴. Целые районы мегаполиса превращались в криминализованные руины, которые практически вышли из-под влияния муниципальных властей. По воспоминаниям Глена О'Брайна, «Нью-Йорк был дешевым, бедным, обветшалым, грязным и опасным»⁵.

В такой обстановке огромное число подростков, большинство из которых являлись представителями этнических меньшинств, искали способы самоутверждения в мире, отвернувшемся от места их обитания. Несмотря на то, что сами представители субкультуры не акцентировали внимание на социальной составляющей своего противозаконного хобби, мыслители XX в. замечали в граффити и его нарочитой бессодержательности новую форму протеста против общества потребления.

Жан Бодрийяр в своем эссе «Kool Killer, или Восстание посредством знаков», опубликованном в 1976 г. в социально-философском трактате «Символический обмен и смерть», пишет следующее: «В случае с нью-йоркскими граффити впервые были использованы столь широко и столь вольнонаступательно городские артерии и подвижные носители. А главное, впервые объектом атаки оказались масс-медиа в самой своей форме, то есть в присущем им способе производства и распространения знаков. И это именно оттого, что в граффити нет содержания, нет сообщения. Эта пустота и образует их силу.

Тотальное наступление на уровне формы не случайно сопровождается отступлением содержания. Это вытекает из революционной интуиции — догадки о том, что глубинная идеология функционирует теперь не на уровне политических означаемых, а на уровне означающих, и что именно с этой стороны система наиболее уязвима и должна быть разгромлена»⁶.

На протяжении десятилетия между 1970-м и 1980-м гг. в нью-йоркском граффити происходило постепенное усложнение технических приемов. Изначальный теггинг быстро приелся, поэтому стали появляться более усложненные шрифтовые композиции, привнесшие соревновательный элемент в эволюцию художественного языка граффити. Основа оставалась прежней – тиражирование никнейма райтера или наименования команды. Для того чтобы новую работу увидело как можно больше людей, художники стали использовать составы поездов. Они пробирались по ночам в депо и расписывали вагоны, оставляя на них свои имена в окружении символов и персонажей массовой культуры. Комиксовая и анимационная эстетика этих произведений была задокументирована Мартой Купер и Генри Чалфантом, на основе их фотографий в 1984 г. была издана книга «Subway art»⁷. Кроме того, ярким свидетельством субкультуры рубежа 1970–1980-х гг. служит фильм Тони Сильвера и Генри Чалфанта «Style wars»⁸ 1983 г. Этот фильм осветил не только становление хип-хоп культуры, но и ужесточение борьбы властей с граффити.

Ближе к 1980-м гг. начинается новый виток в истории нью-йоркского уличного искусства. Художники начинают использовать улицы для выражения своей гражданской позиции. Демократичность и завоеванный плюрализм мира искусства порождали огромное количество идей и невероятных проектов. В книге Ханса Ульриха Обриста «Краткая история кураторства» в интервью Люси Липпард описывается художественная атмосфера, царившая в Нью-Йорке: «Это был конец 1970-х, такое время, когда стоило мне только сесть за один стол с кучкой художников, как немедленно придумывался какой-нибудь новый проект или новый коллектив»⁹.

Атмосфера бунтарства, царившая в то время в Америке и в Англии вылилась в феномен панк-культуры, ставшей музыкальной разновидностью искусства аутсайдеров и напоминавшей шумовую музыку Луиджи Русоло. Вот что пишет о том времени Роузли Голдберг в своей книге «Искусство перформанса. От футуризма до наших дней»: «...завсегдатаи панк-рок-клуба CBGB, художники молодого поколения, вскоре основали собственные группы и влились в новое течение. <...> работы отличались бунтарским, циничным духом; во многих отношениях они больше других напоминали некоторые перформансы футуристов: их авторы отвергали идеалы и теории истеблишмента, предъявляя свои права на искусство будущего, которое представлялось им органичной частью жизни»¹⁰.

Появляется плеяда новых художников, которые работают в принципиально иной манере, но выбирают местом самовыражения стены улиц. Во многом это было связано с закрытостью арт-мира, в который многим молодым художникам было сложно попасть, поэтому они формировали свои партизанские сообщества, проводили нелегальные выставки в заброшенных зданиях и привлекали как уже значимых личностей, вроде Йозефа Бойса, так и никому неизвестных молодых художников, вроде Баския.

В уличном нью-йоркском искусстве формируется новый, более интеллектуальный художественный язык, основанный на идее и тексте. Граффити по-прежнему существует, но при этом часть райтеров выходит за рамки субкультуры, ориентируясь на широкую публику. Помимо этого появляется ряд институций, заинтересовавшихся продвижением художников из среды граффити. Основанная в 1978 г. галерея Fashion Moda Стефана Эйнса, стала местом неформальных встреч для многих райтеров Южного Бронкса. «Эйнс поощрял райтеров как наносить краску прямо на стены галереи, так и экспериментировать с холстом»¹¹. В 1981 г. открылась галерея Fun Gallery, принадлежавшая Патти Астор и Биллу Стеллингу, это было первое галерейное пространство, в котором прошли персональные выставки художников граффити. Появляется термин «постграффити», обозначающий произведения, которые уличные художники создавали на холстах и других носителях для представления своих работ на выставках. В «Энциклопедии российского уличного искусства» существует следующее определение понятия постграффити: «изначально, в 1980-х гг., в нью-йоркской арт-среде термин использовался для обозначения работ граффити-художников, сделанных на холстах.<...> В начале нулевых термин стал обозначать ранний стрит-арт, когда некоторые европейские райтеры заменили написание своего псевдонима на тиражирование графических образов: логотипов, персонажей и различных знаков;<...> Сейчас термин «постграффити» может использоваться для описания любой художественной активности, имеющей корни в этой субкультуре»¹². Среди самых значимых художников того периода можно выделить Джесси Хольтцер, Ли Квинонеза, Фэб Файв Фрэзди, Кита Хэринга, Жан-Мишеля Баския, Леди Пинк, Кенни Шарфа, Футура и др.

В этой атмосфере Жан-Мишель Баския обрастает большим количеством друзей и знакомых. Первое время молодой художник жил на улице и перебивался тем, что получал с продажи самодельных открыток и расписанной одежды.

Совместно с Ал Диазом он создал проект SAMO. Это слово является акронимом американского сленгового выражения «Same old, same old shit», употреблявшегося подростками из гетто в ответ на вопрос: «Как дела?»¹³. Как персонаж впервые был придуман Жан-Мишелем Баския в школьные годы. Позже эта задумка трансформировалась в историю, написанную для школьной газеты. Короткий рассказ «SAMO», изданный в 1978 г. в Basement Blues Press, повествует о мужчине, который пришел в офис, чтобы купить религию для всей семьи. Консультант перебирает варианты и останавливается на SAMO, говоря, что он сам сэймоид. Суть религии заключается в следующем: «SAMO – это вера в милосердие, в которой мы делаем все, что хотим здесь, на земле, а затем полностью полагаемся на милость Бога под предлогом того, что мы не знали. Это основа всего. Мы не знали»¹⁴. В центре вставлена рисованная реклама религии SAMO с лозунгом: «SAMO – все, все – SAMO. Если вы думаете, что знаете что-то об этом, вы просто трепитесь. Не задавайте вопросов, вы в надежных руках. SAMO – религия освобождающая от вины... и не только»¹⁵.

На момент встречи с Баския Ал Диаз уже был райтером и писал свой тег «BOMB1». В одном из интервью он рассказал, что идея писать на улице принадлежала ему, и Жан-Мишель Баския «никогда не был граффити художником»¹⁶. Пионер граффити Флинт Джэннери (FLINT), начинавший свой творческий путь в 60-е гг., упоминает в интервью сайту Street Art NYC: «В Высшей школе искусства и дизайна я встретил Ал Диаза и оказал влияние на него и Баския, чтобы они писали сообщения»¹⁷. FLINT оставлял на стенах и поездах послания в подобном стиле: «For Those Who Dare» («Для тех, кто осмелится»), «Bad but Not Evil» («Плохой, но не злой») ¹⁸. Ал Диаз подтвердил влияние творчества FLINT на SAMO в интервью, данном Джэннери ¹⁹.

С 1978 г. Баския и Диаз начали оставлять надписи неподалеку от галерей Манхэттена, подписывая их тегом SAMO©///, включавшим название команды, значок копирайта и три полоски – символ из хобо-кода, отмечавший небезопасное место. Большинство работ являлись ироничной игрой слов и во многом были похожи на рекламу, например, «SAMO is all» («SAMO это все») или «SAMO anti-art!» («SAMO анти-искусство»). Многие работы содержали социальную критику и критику арт-мира. Остроумные и интригующие надписи быстро привлекли внимание прессы и 21 сентября 1978 г. в SoHo Weekly News было опубликовано фото с работой «SAMO© as an alternative to booshwah-zee fantasies... think...» («SAMO© как альтернатива фантазиям буш-ва-зи...думай») и предложением связаться с журналистом, подписанным STEVO©. 28 сентября газета опубликовала ответ

Жан-Мишеля Баския «to STEVO©»: «SAMO© as a means of drawing attention to insignificance...we'll contact you» («SAMO© как привлечение внимания к ничтожному... мы свяжемся с вами»)²⁰.

После этого Филип Фафлик из Village Voice предложил команде 100\$ за интервью. Они согласились с условием, что будут использованы только их первые имена, кроме того, на фотографии Диаз и Баския были в солнцезащитных очках, их лица было сложно разглядеть. Статья о SAMO с фотографией художников была напечатана в Village Voice 11 декабря 1978 г. В заметке «SAMO© Graffiti: BOOSH-WAH or CIA?» Ал Диаз и Жан-Мишель Баския рассказали о создании и философии своего проекта. Позже Баския стал использовать SAMO как средство самопродвижения, постепенно присвоив его себе. В 1979 г. он оставил несколько надписей «SAMO is dead» и таким образом символично покончил с проектом, не обсуждая это с Диазом.

Несмотря на «смерть» SAMO, Баския продолжал общаться с другими райтерами и работать как уличный художник. В 1981 г. во время съемок в фильме «Downtown 81» он создает несколько индивидуальных работ. Большинство из произведений лишены подписи и более масштабны, чем работы дуэта. Некоторые тексты, созданные в это время напоминают работы в технике «нарезки», ярким примером служит стихотворение «the whole livery line bow like this With the big money All crushed into these feet» («Вся нарядная линия Поклонись вот так со всеми большими деньгами Раздавленными этими ногами»). Для своих социальных высказываний Баския использует форму вопроса с вариантами ответов, например:

«Which of the following institutions has the most political influence?

A. Television B. The church C. SAMO D. McDonalds

Во время трансляции Canal Zone Party в 1979 г. Жан-Мишель Баския использует такую же форму для создания работы в прямом эфире. Целью этого жеста было заявление о себе через телевидение как о знаменитом и загадочном SAMO.

Баския становился неотъемлемой частью всего, что происходило на андеграундной сцене Нью-Йорка и даже после того, как он оставил уличное искусство ради студийного творчества, граффити навсегда остались частью его живописи. Особенно важным является более подробное освещение взаимовлияния Баския и других уличных художников, которое зачастую отодвигается на задний план. Частично это связано с тем, что сам Жан-Мишель Баския впоследствии отрицал свою принадлежность к граффити субкультуре: «Я никогда не был частью какой-либо граффити группы; я много зависал сам по себе. Я также продавал много самодельных открыток и свитеров, расписанных вручную в стиле абстрактного экспрессионизма, чтобы заработать денег»²¹. Райтеры также не считали Баския частью своей субкультуры, Леди Пинк отмечала: «Мы любили их, и да, мы зависали вместе, но потому, что Хэринг был таким очень белым, он не подвергался такому же риску, как мы. То же касалось и Жана-Мишеля Баския. Он тегал немного. Но он определенно был одним из тех высокомерных беспокойных людей из другого мира. Он не был представителем гетто»²². Несмотря на эти противоречия, искусство Баския все же несет яркий отпечаток как субкультуры граффити, так и исторического граффити. Он интуитивно умело объединил в своем искусстве два мира – современный и древний, показав, насколько они схожи между собой. Например, в Церковном уставе Владимира «резание на стенах» тоже было указано как преступление и приравнивалось к ведьмовству и еретичеству²³, но сейчас палеография древних граффити активно изучается. Та же судьба постигла и творчество райтеров, ставшее частью истории Нью-Йорка.

История SAMO и Жана-Мишеля Баския до сих пор является вдохновляющим примером для современных уличных художников. В мире уличного искусства статус культуры приобретает достаточно быстро. Существующее разделение на «тойс» (от англ. «Toy» – игрушка) – начинающих неумелых райтеров и «кингс» (от англ. «King» – король) – уважаемых в субкультуре граффити художников, формирует определенную иерархию, в которой «короли» становятся объектами подражания. Характерной особенностью Баския является то, что он стал вдохновителем молодой волны уличных художников и одним из родоначальников нового витка уличного искусства, значительно повлиявшего на дизайн и урбанистику – стрит-арта.

Из важных этапов развития уличного искусства отмечают появление фильма Wildstyle режиссера Чарли Эхерна в 1983 г., в котором принимали участие не профессиональные актеры, а райтеры, брейкеры и диджеи. В то же время появляется первая попытка осмыслить граффити как форму искусства в «Библии уличных художников» – книге Subway art Генри Чалфанта и Марты Купер 1984 г. и фильме Тони Сильвера и Генри Чалфанта Style wars 1983 г.

Эволюция граффити и стремительный захват территории Нью-Йорка молодым экспрессивным искусством разбили ряд законодательных проектов, ужесточивших наказание для райтеров. В 1982 г. Джеймс Уилсон и Джордж Келлинг формулируют «Теорию разбитых окон». Суть данной

теории заключается в том, что мелкие правонарушения, например граффити, оставленные без внимания, влекут за собой более серьезные. Разбитое окно, разрисованная стена – это сигнал для общества, что порядок на данной улице не поддерживается и не контролируется властями, что в свою очередь провоцирует более тяжелые правонарушения. Эта теория обрела огромную популярность и считается действенной до сих пор. Все эти события способствовали переходу граффити художников в галереи, что в свою очередь толкало их на поиски новых форм самовыражения.

В июне 1983 г. коллекционер Долорес Нойман организовала симпозиум постграффити, на который пригласила дилеров, критиков и коллекционеров искусства. Во время мероприятия прошел десятиминутный перформанс, включавший создание мурала под хип-хоп композицию. В мероприятии участвовали Кит Хэринг, Леди Пинк и другие художники. После этого интерес к данной форме искусства возрос и стали проходить выставки под названием «Постграффити». В 1984 г. на Learning Channel в программе ART/new york, задокументировавшей самые яркие тенденции в искусстве Нью-Йорка 80-х годов, вышла серия Graffiti/Post Graffiti²⁴. В передаче художники, коллекционеры и галеристы рассказывают о новой форме искусства, его значении для американской культуры и будущих перспективах. Среди коллекционеров, заинтересовавшихся искусством постграффити, выделяют имя немецкого предпринимателя Петера Людвиг. Интересно, что в собрании Русского музея представлены две работы постграффити 1984 г. художников Crash и Toxic, подаренные музеем четой Людвиг в 1994 г.

Постепенно искусство граффити распространилось по всей Европе, включая СССР, в котором появляется художник Крыс из Риги. Француз Блек ле Рэт начинает использовать трафарет для быстрого создания изображений. Так география и технический арсенал уличных художников стремительно расширяются, привлекая в субкультуру все большее количество адептов. С появлением интернета растет количество сайтов, посвященных граффити и стрит-арту, повсеместно начинают издавать журналы об уличном искусстве. В 1990-х гг. рост популярности хип-хопа и рэпа среди подростков способствуют росту интереса к граффити крупных брэндов, ориентированных на молодежную аудиторию. Несмотря на активное влияние хип-хоп культуры на мир рекламы, музыки и дизайна, арт мир оставался закрыт для большинства художников. Исключение составляли те, кто смог переквалифицироваться и создавать работы в иной манере, более подходящей для арт институций. Ситуация значительно изменилась с появлением проекта Banksy.

Английский художник Banksy заявил о себе в 2000-х гг., устроив несколько ярких выставок. Вокруг личности этого художника ходит много легенд, но очевидно, что под этим псевдонимом работает целая команда. Это отчетливо видно и в фильмах, освещающих творчество британца, таких как «Выход через сувенирную лавку» и «Бэнкси уделяет Нью-Йорк». Оригинальные ироничные работы в стиле поп-арт, эксплуатирующие образы массовой культуры, быстро привлекли внимание прессы. Banksy сделал стрит-арт темой номер один в мировых новостях культуры и искусства, что отразилось на всех уличных художниках. Образ анонимного Робин Гуда, освещающего социальные проблемы через хлесткие образы, журналисты стали экстраполировать на других представителей субкультуры, героизируя стрит-арт. Уличное искусство стало модным и дорогим.

С 2000-х гг. появляются фестивали стрит-арта, художники выходят из подполья и начинают работать легально. Формируется паблик-арт, форма уличного искусства, при которой эскизы работ проходят согласование с владельцами зданий и представителями власти. Набирает популярность такое явление, как неомурализм. Постепенно многие художники приобретают все большую известность и обрастают заказами. Все это приводит к появлению галерей, музеев и институтов, ориентированных на изучение и презентацию современного уличного искусства. Активная институционализация продолжается по сей день и вызывает множество споров. Основной проблемой является изначальная субкультурная природа уличного искусства. Избыточная теоретизация, которой это художественное явление подвергается сегодня, противоречит самим основам граффити и стрит-арта. Многие художники скептически относятся к попыткам искусствоведов осмыслить уличное искусство, хотя активно сотрудничают с институциями и сами читают лекции и выпускают книги.

За последнее десятилетие в мире вышло множество материалов, посвященных уличному искусству, был выработан глоссарий, дифференцирующий художественные практики. Список основных понятий выглядит следующим образом: «граффити» – тиражирование своего имени или названия команды; «стрит-арт» – несанкционированные художественные произведения, выполненные на улице; «паблик-арт» – санкционированные произведения, выполненные в общественном пространстве при поддержке спонсоров или на заказ; «неомурализм» – масштабные росписи; «уличное искусство» – в российской теоретике используется для обозначения всех художественных практик, связанных с работой в публичном пространстве (аналог в мировой практике – «урбан арт»). Кроме

того, глоссарий раскрывает и внутрисубкультурный сленг, например, слово «баф» (от англ. buff – полировать) означает уничтожение уличной работы, чаще всего путем закрашивания. Несмотря на то внимание, которое сегодня привлекает уличное искусство, оно по-прежнему остается в стороне от искусства современного, хотя многие уличные художники активно сотрудничают с институциями, ориентированными на контемпорари арт. В российской практике появился термин «художники уличной волны», характеризующий тех артистов, которые вышли из субкультуры граффити.

Жан-Мишель Баския стал одним из первых художников создавших свой бренд, используя только интеллект, баллончик с краской и уличные стены. Спустя годы этот путь повторил Banksy, а за ним множество других молодых художников, начинавших с граффити. Личность Баския и текстовая форма самовыражения, которую он избрал, сегодня являются важной частью уличного искусства. Во многих странах стрит-артисты создают муралы с портретом Жана-Мишеля Баския, отдавая дань его вкладу в продвижении стрит-арта с улиц в галереи. Такие значимые теоретики уличного искусства, как Карло Маккормик в США и Игорь Поносов в России отмечают значительное влияние личности и художественного наследия Баския. Мастер сумел обрести признание как в маргинализированном сегменте уличного искусства – граффити, так и в его более интеллектуальных и элитарных формах – стрит-арте и паблик-арте.

Примечания

- ¹ Владимир Абих для Beat Films x Masters. URL: <https://vk.com> (дата обращения: 17.09.2020).
- ² Taki183' Spawns Pen Pals / New York: New York Times, 1971. P. 37.
- ³ Там же.
- ⁴ Ford to City: Drop Dead. URL: <https://www.nydailynews.com> (дата обращения: 11.11.2020).
- ⁵ Buchhart D., Nairne E. Basquiat: Boom for Real / D. Buchhart, E. Nairne. London: Barbican Centre, 2017. P. 101.
- ⁶ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. Москва: Добросвет, 2000. С. 161–162.
- ⁷ Chalfant H., Cooper M. Subway Art / H. Chalfant, M. Cooper. New York, 1984. С. 215.
- ⁸ Silver T. Style Wars (Documentary, Music) / T. Silver. USA, 1983. 1h 9min.
- ⁹ Обрист Х. У. Краткая история кураторства / Х. У. Обрист. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 242.
- ¹⁰ Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Р. Голдберг. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 228.
- ¹¹ Waclawek A. Graffiti and Street Art / A. Waclawek. London: Thames&Hudson Ltd, 2011. P. 58.
- ¹² Энциклопедия российского уличного искусства. Москва: АРТМОСФЕРА, 2019. С. 310.
- ¹³ Shulman D. Basquiat: Rage to Riches (Documentary, Biography) / D. Shulman. UK, 7 October 2017. 8:30 min.
- ¹⁴ Buchhart D., Nairne, E. Basquiat: Boom for Real / D. Buchhart, E. Nairne. London: Barbican Centre, 2017. P. 58.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Gennari F. SAMO Story (Part 1 of 4). URL: <https://www.youtube.com> (дата обращения: 12.08.2020).
- ¹⁷ Speaking with Pioneering Graffiti Writer and Photographer FLINT. URL: <https://streetartnyc.org> (дата обращения: 13.08.2020).
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Gennari F. SAMO Story (Part 1 of 4). URL: <https://www.youtube.com> (дата обращения: 12.08.2020).
- ²⁰ Henry A. Flynt, Jr Viewing SAMO© 1978–1979. URL: <http://www.henryflynt.org/overviews/Samo/viewingsamo.pdf> (дата обращения: 13.08.2020).
- ²¹ Munsell L. Tate G. Writing the future: Basquiat and the Hip-Hop Generation / L. Munsell, G. Tate. Boston: MFA Publications Museum of Fine Arts, 2020. P. 38.
- ²² Lewisohn C. Street art: The graffiti revolution / C. Lewisohn. London: Tate Publishing, 2008. P. 96.
- ²³ Щапов Я. Н. Княжеские уставы и церковь в Древней Руси XI–XIV вв. / Я. Н. Щапов. Москва: Наука, 1972. С. 30.
- ²⁴ Tschinkel P., Miller M. H. Graffiti/Post Graffiti ART / P. Tschinkel, M. H. Miller. New York, 1984. 28 min.

М. С. Шульпина

Новые медиа как способ трансформации городского пространства

В статье исследуется формирование искусства новых медиа, которое охватывает широкий спектр форматов от привычных видео до компьютерной графики и масштабных световых шоу и находится в междисциплинарном пространстве, синтезируя опыт разнообразных искусств и язык программирования. Медиаискусство работает с такими темами, как личная идентификация, наблюдение, вмешательство, манипуляция, потеря себя, политическое давление, общественное сознание и др. Задачей медиахудожников становится коммуникация и активное взаимодействие со зрителем, удержание его внимания, следовательно, городские улицы становятся привлекательной локацией для экспонирования. Медиаарт активно использует в своих целях урбанизм и архитектуру. Глубокое вовлечение в мультимедийную среду огромного числа людей позволяет этому виду искусства быть всегда актуальным и использовать наиболее действенные способы апелляции к человеческому сознанию. Медиа существуют как существенным образом меняют динамику городского пространства, трансформируя как атмосферу, так и формы его использования.

Ключевые слова: искусство новых медиа, городское пространство, видеомэппинг, медиафасады, 3D-проекции

Margarita S. Shulpina

New media as a way to transform urban space

The article explores the formation of the art of new media, which covers a wide range of formats from familiar videos to computer graphics and large-scale light shows and is located in an interdisciplinary space, synthesizing the experience of various arts and a programming language. Media art works with topics such as personal identification, surveillance, interference, manipulation, loss of self, political pressure, public consciousness, etc. The task of media artists is to communicate and actively interact with the viewer, to hold his attention, therefore, the city streets become an attractive location for exposure. Media art actively uses urbanism and architecture for its own purposes. The deep involvement of a huge number of people in the multimedia environment allows this art form to be always relevant and use the most effective ways of appealing to the human consciousness.

Keywords: new media art, urban space, video mapping, media facades, 3D-projections

В XXI в. визуализация, включающая в себя такие важные аспекты, как социокультурные факторы, информатизацию, урбанизацию и многое другое, стала неотъемлемым явлением современной культуры. Тенденции в искусстве, направленные на эффект формы и открытое эмоциональное восприятие, так же сообщают об установлении особого отношения к реальности как к визуальному образу. При этом для конструирования этих образов все чаще художники обращаются к новым технологиям, с которыми неразрывно связан способ мышления современного человека. Французский психолог А. Моль в книге «Искусство и ЭВМ» размышляет о том, что если искусство по своей сути является эстетической информацией, то следовательно ее можно запрограммировать и высказывает предположение, что «с помощью компьютера, могущего запоминать, синтезировать и воспроизводить широчайший ассортимент аудио и визуальных сегментов ... каждый художник, занимаясь комбинаторикой, пермутацией этого разнообразнейшего знакового материала, будет создавать уже не просто новые произведения искусства, а новые его виды», чем сегодня и является искусство новых медиа¹.

Медиаискусство охватывает широкий спектр форматов от привычных видео до компьютерной графики и масштабных световых шоу. Медиахудожник благодаря инновациям создает новые смысловые контексты, предлагает альтернативные символические формы сосуществования, переопределяя их как составную часть искусства². В середине прошлого столетия мир стал стремительно меняться. Все началось с телевидения, которое в 1960-е было уже почти в каждом доме американского гражданина, что неминуемо влияло на общественное сознание. Первым, кто представил телевизор в качестве объекта искусства, стал Вольф Фостель, включив в свои монументальные скульптуры, он переосмыслил и уничтожил его первоначальную функцию. Подобным образом играл со смыслами и другой участник группы Fluxus – пионер видео-арта Нам Джун Пайк. В 1995 г. он создает инсталляцию Electronic Superhighway, которая представляет собой гигантскую карту

Соединенных Штатов, выложенную из множества ТВ-ящиков, ведущих собственную, не связанную с другими, трансляцию. Работа символизировала власть, которую имело телевидение до изобретения персональных компьютеров и смартфонов. Отдельно от каких-либо творческих союзов работал американский концептуалист Брюс Науман, создающий в своем искусстве ситуации, дезориентирующие интеллектуально и физически. В инсталляции Video Surveillance Piece: public room, private room зрителю доступна только одна ее часть – комната с камерой и телевизором, который показывает то, что происходит в соседней комнате, где в свою очередь также стоит телевизор и транслирует происходящее в комнате со зрителями. Получается замкнутый круг, провоцирующий ощущение тотальной слежки и безысходности. Дэн Грэм в инсталляции Present Continuous Past использовал зеркальную комнату с экранами, передающими происходящее с 8-секундной задержкой, что создавало ощущение множественных временных потоков, многоуровневости пространства. Как видно из представленных примеров, как только медиа входят на территорию искусства, художники находят в этом повод для рефлексии. Осмысливая новую реальность и пытаясь делать прогнозы, чувствуется некая ностальгия по тому, чего уже не вернуть. Медиаискусство работает с такими темами, как личная идентификация, наблюдение, вмешательство, манипуляция, потеря себя, политическое давление, общественное сознание и др.³.

Следующим этапом становится стремительное развитие технологий, распространение интернета, выхода искусства из закрытых галерей и музеев и, следовательно, распространение искусства новых медиа, которое находится в междисциплинарном пространстве – соединяя звук, свет, кино, театр, архитектуру, науку, технологии и язык программирования. Последние 30 лет мы наблюдаем непрерывный процесс демократизации искусства, задачей художников становится коммуникация и активное взаимодействие со зрителем, удержание его внимания, следовательно, городские улицы становятся привлекательной локацией для экспонирования. В «Пассажах» Вальтер Беньямин писал, что публичное пространство – это в основе своей пространство выставочное, пространство экспонирования и самоэкспонирования. Его восхищает способность представлять улицу интерьером, то есть обживать и приспособлять для своих нужд. Автор строит аналогии: вместо письменного стола – фасады домов, вместо библиотеки – газетные витрины, вместо балкона – терраса кафе. Подобный подход значительно расширяет сферу влияния человека, включая его в процессы конструирования действительности⁴. Таким образом, для медиа-художника город может служить холстом, где одним из возможных вариантов выстраивания диалога со зрителем может быть видеомэппинг – технология разработки и наложения трехмерной проекции на объекты окружающей реальности⁵. Проекция может подчеркнуть архитектурные особенности или использовать их в своих целях, по такому же принципу, как наскальные рисунки взаимодействуют с природным рельефом, то есть грамотно подобранная картинка в сочетании с фактурой, габаритами и формами здания создают совершенно новые пространства. Важным аспектом, влияющим на восприятие проекции, является цвет, чередование которого придает динамику пространству, а так же умело играет с объемами, масштабами и настроениями.

Видеомэппинг – это коллективное искусство и создается оно в команде с художником, программистом, сценаристом, режиссером и звукорежиссером. Чаще всего 3D-проекции носят развлекательный и просветительский характер. Изменение городской среды с помощью видеомэппинга позволяет использовать самобытные архитектурные объекты – например, здание Большого театра, на котором в рамках фестиваля «Круг света» в 2017 г/ была показана история о русских драматургах – Островском, Толстом, Гоголе и Чехове. В Санкт-Петербурге традиционно участниками светового шоу становятся архитектурные шедевры: Исаакиевский собор, Александринский театр, Мариинский дворец, Казанский собор, ансамбль Дворцовой площади. Среди российских арт-групп, работающих над созданием масштабных проекций, можно выделить Illuminarium, Dream Laser, Raduga Design, Russian Visual Artists. Команда Hypnotica Visual Performance создала масштабный проект для центра Гайдара Алиева в Баку, идея которого заключалась в путешествии по самым ярким и значимым моментам различных видов искусства в Азербайджане. Бельгийская арт-группа Skullmapping, известная юмористическими короткими историями оживших картин Рубенса и Брейгеля в Брюссельском аэропорту, также участвует в ежегодных городских фестивалях. Можно вспомнить проект Urban Safari, рассказывающий о вымерших видах фауны⁶. Работы узнаваемы по изобразительным средствам, выдержанному единому стилю и сочетанию живого действия и анимации. Совершенно развлекательный характер носил проект французской дизайн-группы Le3, которая решила не останавливаться на статичной проекции, транслируемой на заранее выбранное здание, а создала иллюзию альтернативной реальности. «Золотой тигр» проецировался на поверхности уличных зданий и тротуаров с движущегося автомобиля, создавая ощущение настоящего бегущего хищ-

ника, тем самым взбудоражив вечерний город и местные газеты заголовками «Виртуальный тигр терроризирует Париж»⁷.

Медиаарт активно использует в своих целях урбанизм и архитектуру. Альтернативой проекционному мэппингу являются интерактивные фасады (медиафасады), которые позволяют зданиям менять облик в зависимости от времени суток, погоды, какого-либо важного события и, являясь новым выставочным пространством, всецело взаимодействуют со зрителями и случайными прохожими. Первый полноценный мультимедийный фасад появился на Таймс-Сквер в Нью-Йорке в 1996 г. В Европе также, осознав необратимость развития технологий, постарались использовать это для улучшения внешнего вида городов, проведения арт-фестивалей и популяризации нового вида визуального искусства, благодаря чему появились многочисленные артхаус проекты, как например дортмундский дом искусств, где проводятся эксперименты с искусством новых медиа. В Россию данное направление тоже проникло – в Екатеринбурге в рамках фестиваля Pixels Fest на конкурсной основе отбирали работы, которые будут транслироваться на фасаде Ельцин Центра. Путем открытого голосования среди большого числа международных проектов победу одержал Женя Lukuta с «Манифестом цифровой утопии», сообщающим, что уже сейчас виртуальное и реальное пространство не имеют четких разграничений, что способности взаимодействия человека с окружающей средой сильно трансформировались, перевернув привычное восприятие⁸. По иронии судьбы фестиваль проходил в 2020 г. за две недели до локдауна, заставившего человечество принять новую цифровую эру.

В данном контексте, вспоминается гипотеза теоретика медиаискусства Маршала Маклюэна в книге «Война и мир в глобальной деревне», согласно которой появление новых технологий оказывает тотальное влияние на человеческое общество, изменяет сенсорное восприятие человеком окружающей среды, разрушая его самоидентификацию и вынуждая к адаптации и видению мира в «зеркале заднего вида». По мнению Маклюэна, наступление компьютерной эпохи характеризуется как финальная стадия расширения человека в общественном пространстве, технологии становятся продолжением человеческого тела и его нервной системы.⁹ Немецкий искусствовед Оливер Грау также развивает эту идею, говоря о том, что всеми чувствами зритель втягивается в вымышленный мир – часто произведение окончательно создается лишь, когда внутрь него попадает зритель, реакция которого крайне важна для достижения цели художника и успешного прочтения его сообщения¹⁰. Искусство новых медиа способно на то, чтобы создаваться самим зрителем. К примеру, работа Flora, представленная Филлипом Артусом в Германии, являет собой абстрактные световые линии, напоминающие растения и приводимые в движение любым желающим с помощью сенсорной панели. Другой вариант – создание платформы для коммуникации. В 2013 г. в Сеуле художники совместно с правительством Южной Кореи создали проект, где любой гражданин мог оставить аудио сообщение в специально созданном устройстве, выставленном на улице города. Речь транслировалась по громкой связи в холле здания правительства, таким образом, показывая солидарность власти с народом. Тем не менее, любые негативные и некорректные высказывания превращались в музыку. Размышления на тему межкультурной коммуникации творческого тандема испанского художника Мара Канета и эстонской художницы Варвары Гуляевой натолкнули на идею создания проекта Binoculars to... Binoculars from – инсталляции, позволяющей необычным способом соединяться с другими городами и странами: человек смотрит в бинокль, а жители связанного города видят на медиаэкране огромную пару глаз, наблюдающих за ними. Новое технологичное искусство, являясь неотъемлемой частью глобализационных процессов в мире, тем не менее, может использоваться в качестве обозначения каких-либо культурных особенностей. Клемент Бриан в 2014 г. создает проект Divine Trees, где автор проецирует на деревья изображения духов, божеств и мифологических персонажей той страны, где происходит показ (Мексика, Сингапур, Камбоджа). Другой пример, относящийся к европейской культуре, проект Ghost Ship, который сами авторы называют «ретро-футуристической голограммой». Легенда о Летучем голландце – важная часть культуры нидерландского мореплавания. С помощью водяных потоков и проекторов был возведен мираж корабля, дрожащий и преображающийся от малейшего дуновения ветра. Экология, размышления о будущем человечества, о нехватке природных ресурсов, осознанное отношение к окружающей среде, избыточное потребление – все это важные проблемы, к которым обращается contemporary art. С помощью новых медиа художники так же могут говорить на эти темы. Творческая студия Loop.pH в 2012 г. создала проект Tree Lungs – мерцающие «легкие», вpletенные в кроны парковых деревьев. Установленные датчики уровня углерода распределяются по всему парку и находятся, в том числе, в непосредственной близости от магистрали. В момент высокого уровня дорожного трафика, когда уровень углекислого газа в воздухе становится максимальным, мерцание инсталля-

ции сильно ускоряется, создавая тревожное ощущение. Другой проект, призывающий к трепетному отношению и сохранению порядка на Земле, называется Water Light. Инсталляция напоминает о том, что без должного ухода за дамбами, Амстердам легко может оказаться под водой. Медиахудожники показали с помощью света, что было бы, если бы дамбы перестали функционировать. Синие лучи над головами зрителей находятся на уровне, где могло бы заканчиваться море. С помощью светодиодных ламп, проекторов и необходимой влажности воздуха, мы можем наблюдать своего рода виртуальное наводнение¹¹.

Однажды включив видеоарт в экспозицию Documenta в 1972 г. ее куратором Харельдом Зееманом, мир искусства шагнул в сторону слияния с технологиями, то есть перешел на совершенно новый уровень, который до сих пор полностью всеми не осознается.

Теперь искусство новых медиа показывается на фестивалях Ars Electronica, Transmediale, Elektra, Node, Resonale, Mapping Festival, Future Everything, Live Performance Meeting и многих других. Глубокое вовлечение в мультимедийную среду огромного числа людей позволяет этому виду искусства быть всегда актуальным и использовать наиболее действенные способы апелляции к человеческому сознанию.

Подводя итог вышесказанному, мы видим, что искусство новых медиа отвечает всем требованиям современности: оно социально, т. е. направлено на освещение самых актуальных тем; оно концептуально, т. е. критично по отношению к политическим и социальным реалиям общества; оно свободно в плане выбора средств для выражения художественных идей и образов; и, наконец, оно взаимодействует со зрителем с целью вовлечения его в творческий процесс и получения обратной связи. Массовое потребление медиа происходит в общественных, доступных каждому, местах, а именно на городских улицах. К событиям подобно рода, можно отнести фестивали света, видеомэппинг, использование интерактивных фасадов, различные инсталляции с дополненной реальностью и т. д. Развитие технологий позволяет менять городскую среду – создавать медиа спектакли с продуманными спецэффектами, синтезируя опыт разнообразных искусств и способствуя рождению общественного пространства перформанса.

Медиа существенным образом меняют динамику городского пространства, трансформируя как атмосферу, так и формы его использования. Главную цель медиа-арта можно обозначить как раскрытие новых возможностей для коммуникации – через интерактивность налаживается диалог между художником и адресатом.

Также значительная роль новых медиа в публичном пространстве связана с отсутствием «фильтра специализированных проектов», тем самым привлекая людей, которые не посещают на регулярной основе картинные галереи. Современный город становится не просто местом для пребывания человека, но и местом, где город «говорит» с человеком с помощью искусства: архитектуры, граффити, видео, инсталляций, современных технологий и т. д.

Примечания

¹ Моль А. Искусство и ЭВМ / А. Моль; В. Фукс; М. Касслер. М.: Мир, 1975. С. 315.

² Сарно Я. Современный медиаарт. Куда идут технологии? URL: <http://www.chaskor.ru/p.php?id=168> (дата обращения: 15.03.2021).

³ Tribe M., Reena J. New Media Art. Koln: Taschen. 2006. 99 p.

⁴ Елена Трубина. Город в теории: опыты осмысления пространства. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 520 с.

⁵ Наумова О. Г., Рудченко С. К. Видеомэппинг как отражение аудиовизуальной культуры. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/videomapping-kak-otrazhenie-audiovizualnoy-kultury> (дата обращения: 28.02.2021).

⁶ Urban Safari. URL: <https://skullmapping.com/project/urban-safari/> (дата обращения: 05.03.2021).

⁷ Михайлов С. М. Суперграфический подход в дизайне города. Основные этапы становления и развития. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/supergraficheskiy-podhod-v-dizayne-goroda-osnovnye-etapy-stanovleniya-i-razvitiya> (дата обращения: 28.02.2021).

⁸ Pixels Fest. Международный фестиваль и конкурс цифрового видео-арта. URL: <https://pixelsfest.com/> (дата обращения: 19.03.2021).

⁹ Маклюэн М., Фиоре К. Война и мир в глобальной деревне/ пер. с англ. И. Летберга Авторы: Маршалл Маклюэн, Квентин Фиоре Издательство: М.: АСТ: Астрель 2012. С. 218.

¹⁰ Oliver Grau. Virtual Art: From Illusion to Immersion. URL: https://vk.com/doc4043932_437519174?hash=da5fc7f2409565d3a2&dl=2caac29de086c41e8f (дата обращения: 05.03.2021).

¹¹ Хрущ С. В. Медиаарт инсталляции в городской среде. URL: <https://ru.calameo.com/read/005423141c9eef10e7499> (дата обращения: 13.03.2021).

А. Ю. Серикова

Графический роман как форма визуализации «диссонантного» наследия

Работа посвящена проблематике графического романа как инструмента музейной интерпретации «диссонантного» наследия. Раскрывается специфика графического романа как литературного жанра и произведения изобразительного искусства. Далее рассматриваются векторы интерпретации графического романа «Мaus: Записки выжившего» Арта Шпигельмана в рамках проекта музейного занятия Музея памяти жертв нацизма (Военно-медицинский музей, Санкт-Петербург). Выделяются два ключевых подхода по адаптации «трудной» темы для детско-юношеской аудитории – спиральный и сценарный. Предлагаются структура музейного занятия с графическим романом «Мaus: Записки выжившего».

Ключевые слова: культурно-образовательная деятельность музеев, музейная педагогика, диссонантное наследие, музейная интерпретация, графический роман, Арт Шпигельман, преподавание холокоста

Anastasiia Yu. Serikova

The graphic novel as a form of visualization of the «dissonant» heritage

The work is devoted to the problems of the graphic novel as an instrument of the museum's interpretation of the „dissonant“ heritage. The specificity of the graphic novel as a literary genre and a work of fine art is revealed. Further, the vectors of interpretation of the graphic novel «Maus: A Survival's Tale» by Art Spiegelman are considered taking into account the framework of the project of a museum lesson at the Museum of the Memory of Victims of Nazism (Military Medical Museum, St. Petersburg). There are two key approaches to adapting a „difficult“ topic for children and youth audiences - spiral and scenario. The structure of a museum lesson with the graphic novel „Maus: A Survival's Tale“ is proposed.

Keywords: cultural and educational activities of museums, museum pedagogy, dissonant heritage, museum interpretation, graphic novel, Art Spiegelman, teaching the Holocaust

В Санкт-Петербурге ключевой темой, традиционно относимой к категории «трудных» при обсуждении и проработке с детско-юношеской аудиторией, является блокада Ленинграда. По этой теме регулярно проводятся сотни программ – уроков, лекций, экскурсий, встреч с ветеранами, музейно-педагогических занятий, театральных постановок на базе музеев. Через активное вовлечение школьников в образовательные проекты память о блокаде становится для молодых людей частью «своей», личной истории. Однако, такая проработка необходима и другим трагическим страницам истории XX в., которые постепенно становятся для современной молодежи очень далекой историей. Создание Музея памяти жертв нацизма (Военно-медицинский музей) в Санкт-Петербурге расширяет категорию «болезненных» тем и периодов истории, интерпретируемых в музеях города, до преступлений нацизма и холокоста. Сам термин холокост был введен в российский стандарт общего образования только в 2004 г.¹, и до сих пор в учебных пособиях по истории, музейных программах для школьной, молодежной аудитории эта тема рассматривается фрагментарно, часто без историй конкретных людей или в очень формальном ключе.

Интерпретация «диссонантного» наследия в рамках культурно-образовательной деятельности музеев, как правило, сопряжена с рисками травматизации детско-юношеской аудитории. В российских музеях осмысление «трудных» тем музейно-педагогическими средствами часто выстраивается в русле патриотического воспитания. Однако, существует и другой подход к адаптации трагических исторических событий в музее, основанный на гуманистической миссии, которую М. Б. Гнедовский формулирует как «утверждение ценности отдельной человеческой жизни»². Музейного занятия «Истории Мауса» для Музея памяти жертв нацизма направлено на реализацию гуманистической миссии «диссонантного» наследия при работе с детско-юношеской аудиторией. Теоретически, методическая разработка опирается, с одной стороны, на концепцию «постпамяти» М. Хирш³ и заложенную в ней ценность семейных отношений, с другой стороны, на исследования Н. Наварро⁴, И. Абрамской и Н. Сигал⁵, Ю. Мацкевич⁶, А. Д. Рапопорт и Н. Г. Шейко⁷, Б. Б. Романова⁸, посвященных методическим аспектам музейной адаптации «трудных» тем для детской и юношеской аудитории.

Графический роман или комикс – это система образов и текстов, которая, на первый взгляд совсем не ассоциируется с трагическими историческими событиями, «диссонантным» наследием. Однако, музейная интерпретация графического романа может сделать его эффективным средством адаптации «трудных» исторических тем для молодой аудитории.

Обратимся к определению графического романа, его сходствам и отличиям от комикса. Термин «последовательное искусство» был сформулирован в 1985 г. художником комиксов Уиллом Эйснером и обозначал художественную форму, в которой используются изображения, развернутые в определенном порядке для передачи информации. Корни этого искусства уходят вглубь веков, к иероглифическому письму, древнеегипетским фрескам, колонне Траяна и средневековой религиозной живописи⁹. Комикс долгое время рассматривался как главный и самый яркий пример последовательного искусства, однако, в современных исследованиях существует тенденция отделять комикс от последовательного искусства и анализировать его как жанр визуальной литературы – это особый вид искусства, построенный на постоянном взаимодействии текста и изображения, которые сплетены так плотно, что в принципе невозможны друг без друга. Основными визуально-литературными жанрами являются книжка-картинка, комиксы и графические романы, визуальная поэзия, фотозэссе¹⁰.

Итак, графический роман – это целостное литературное произведение, воплощенное в графике. В отличие от комиксов, основанных на серийности, графический роман представляет собой законченное повествование с завязкой, основными событиями, кульминаций, развязкой, финалом. Графический роман, как правило, издается в виде отдельной книги (иногда это случается и с комиксами). Так как графический роман является одним из видов комиксов (наряду с манга, стрипами, веб-комиксами) у них есть и общие черты: смысловая нагрузка ложится на рисунок, при этом, сам текст тоже выступает визуальным элементом, есть четкий ритм и движение повествования¹¹.

Почему мы употребляем именно термин графический роман? Не все исследователи визуальной литературы сходятся во мнении, сложился окончательно термин графический роман или нет. Однако, используя такое визуальное средство для музейной интерпретации «диссонантного» наследия, в частности – холокоста, необходимо учитывать контекст употребления термина комикс. На русском языке комикс – это в первую очередь истории про супергероев и какие-нибудь смешные картинки, карикатуры. Само это слово несет в себе определенный положительный заряд, который очень тяжело преодолеть. Поэтому, применяя в культурно-образовательной деятельности музея комикс, посвященный холокосту, уместнее именовать его именно графическим романом¹².

Графический роман «Маус: Рассказ выжившего» Арта Шпигельмана¹³ является многогранным объектом для музейной интерпретации. Создававшийся с 1972 по 1991 г., роман является одним из лучших произведений визуальной литературы, посвященного теме холокоста. 1986 г., когда была опубликована первая часть романа, стал поворотным для всего формата комиксов: в этом году вышли сразу три важные книги комиксов – «Бэтмен: Темный рыцарь», «Хранители» и первая часть «Мауса». Это, конечно, были абсолютно разные книги, но их объединяло то, что каждая была написана в форме комикса и каждая при этом была очень серьезной, явно непредназначенной для детей, именно это вывело комикс на новый уровень.

В 1992 г. «Маус: Записки выжившего» получил Пулитцеровскую премию, и до сих пор остается единственным графическим романом, удостоившимся такой высокой награды. Это позволяет интерпретировать графический роман «Маус: Записки выжившего» как шедевр последовательного искусства – художественной формы, в которой используются изображения, развернутые в определенном порядке для целей графического повествования или передачи информации¹⁴.

С содержательной точки зрения графический роман «Маус: Рассказ выжившего» является автобиографическим повествованием, в нем рассказывается история взаимоотношений автора (Арта) и его отца (Владека), в контексте истории жизни отца, пережившего холокост в годы Второй мировой войны, заточение в концентрационном лагере Аушвиц и нелегкое возвращение к той жизни, что осталась у него после окончания войны¹⁵. Такое содержание графического романа делает возможным его интерпретацию как своеобразного исторического источника, документа, так как в основе романа лежит подлинное воспоминание очевидца исторических событий.

Фигура автора, его биография, непосредственное участие в сюжете и творческий путь задают вектор интерпретации романа как способа личной «проработки» травмы через творчество.

Также, графический роман «Маус: Записки выжившего» можно интерпретировать и как визуальную метафору: в романе активно используется зоометафора - все персонажи представлены в виде животных в зависимости от их национальной принадлежности: такая визуальная метафора позволяет характеризовать человеческие взаимоотношения в конкретных, изменившихся усло-

виях и подчеркнуть стереотипичность человеческого восприятия¹⁶. Так, благодаря зоометафоре, подлинные биографии родителей Арта Шпигельмана оказались в фантастической реальности. На вопрос о таком выборе, автор романа отвечал – «А как еще можно показать эту абсолютно бесчеловечную страницу истории XX века?»¹⁷. Необходимо отметить, что зоометафора романа – это самый сложный аспект при работе с аудиторией, и здесь мы будем использовать сравнение значения животных (кошка, мышка, свинка и т. д.) в русском фольклоре и культуре, с их значением и употреблением в американской культуре. Так, графический роман «Маус: Записки выжившего» может стать основой цикла музейных занятий, интерпретирующих векторы этого произведения для разных групп посетителей.

Проект музейного занятия (с рабочим названием «Истории Мауса») направлен на показ человеческого измерения холокоста и восстановление связи прошлого и настоящего при помощи очень близкого молодежной аудитории визуального средства – графического романа. Проект предлагает решение проблемы по адаптации «трудной» темы преступлений против человечности для подростковой и молодежной аудитории при помощи графического романа «Маус: Записки выжившего» в Музее памяти жертв нацизма с опорой на методические разработки музеев Санкт-Петербурга по работе с блокадной тематикой и опыт зарубежных мемориалов. Форма музейного занятия для работы с графическим романом «Маус» в музейном пространстве была выбрана нами, поскольку она позволяет аудитории не просто пассивно воспринимать информацию и визуальные образы, но и совершать определенные творческие действия, что особенно важно при работе с трагическим историческим событиям. Творчество позволяет аудитории выразить эмоции через действие (в память о жертвах).

Музейное занятие, посвященное графическому роману «Маус: Записки выжившего» опирается на два ключевых подхода, первый, спиральный подход касается адаптации «трудных» тем (как холокост и другие преступления против человечности) к возрастным особенностям аудитории. Он был предложен Международной школой изучения холокоста Яд-Вашем (Израиль) и предлагает преподавание холокоста для детско-юношеской аудитории разных возрастов через разные темы¹⁸.

Целевая аудитория проекта музейного занятия «Истории Мауса» – это учащиеся средней и старшей школы (13–17 лет), а также студенты колледжей, техникумов и вузов. Опираясь на спиральный подход, музейное занятие для этих аудиторий строится на интерпретации графического романа «Маус: Записки выжившего» как исторического документа, с обязательным изучением зоометафоры. Также, рассматривается и тема межличностных отношений главных героев. В графическом романе подробно раскрываются отношения между родителями и детьми, отношения внутри семьи, романтические отношения – до, во время и после холокоста. Эти очень близкие и знакомые современным молодым людям темы, затронутые в музейном занятии, они позволяют им пересмотреть свои личные взаимоотношения, научиться их ценить.

Объем графических романов (100 и более страниц) не позволяет строить музейное занятие просто как его «чтение», созерцание и обсуждение в течении нескольких уроков, как например, строятся занятия со специальным графическим романом «Поиск» Дома-музея Анны Франк (Эрик Хевел) в общеобразовательных учреждениях Европы¹⁹. Мы предлагаем универсальную структуру (сценарий) музейного занятия с романом «Маус» – продолжительность, методы и приемы, содержательные компоненты музейного взаимодействия будут подстраиваться под возрастные особенности каждой группы. Здесь применяется второй подход – сценарный. Вариантом «прочтения» и интерпретации графического романа «Маус» является перенос в музейное занятие принципов сценарии (применяемых в проектировании музейных экспозиций) через использование выразительных средств и дидактических материалов (музейных предметов, света, звука, оформления помещения и т. д.). Сценарный подход к построению музейного занятия, посвященного трагическим страницам истории, позволит вызвать у посетителей сопереживание людям – персонажам графического романа, а также выразить эти эмоции через конкретное действие – творчество. Структура музейного занятия предусматривает три части (акта).

Первая часть «завязка» – связь с прошлого и настоящего через графический роман: Знакомство с графическим романом как жанром визуальной литературы, темами графических романов, в том числе холокоста, обращение к личному опыту взаимодействия с графическими романами (через беседа, дискуссию). Вторая часть «развитие сюжета» – деликатное, не травмирующее погружение целевой аудитории в тему и визуальные образы холокоста: знакомство с биографией Арта Шпигельмана, адаптация к теме холокоста через творчество, изучение зоометафоры романа, краткое изучение основных сюжетных арок персонажей, знакомство с последствиями влияния травмы на отношения персонажей. Важно сформировать сопереживания автору и персонажам, обратиться к

личному опыту восприятия холокоста через ассоциации – ключевые слова. Третья часть «кульминация» занятия через образ – предлагаем посетителям сделать цветной рисунок, так наше черно-белое восприятие холокоста сменится на цветное – как мы воспринимаем мир сейчас и те события перестанут быть от нас настолько эмоционально, колористически отдаленными, сломаются цветовой барьер восприятия. «Завершение» – крепление рисунков на специальное место – акт памяти.

В заключение, отметим, что реализация проекта музейного занятия по интерпретации графического романа «Маус: Записки выжившего» позволит расширить спектр культурно-образовательных программ, реализуемых музеями Санкт-Петербурга для детско-юношеской аудитории, и включении в них, помимо темы блокады, «тяжелых» тем преступлений против человечности, холокоста в контексте Второй мировой и Великой Отечественной войн. Музея памяти жертв нацизма, разрабатывающий и реализующий комплекс таких программ для разных групп посетителей, способствует формированию толерантной образовательной и культурной среды, сокращает формализованный подход к теме преступлений против человечности нацизма.

Примечания

¹ Романов Б. Б. Графический роман «Поиск» как образовательное пособие для изучения темы холокоста // Как говорить с детьми о блокаде и обороне Ленинграда. Педагогические ресурсы, идеи и технологии. СПб: АППО, 2016. С. 98.

² Гнедовский М. Б. Старые и новые исторические музеи. Панорама мемориальных музеев («музеев совести») // Уроки истории XX век. 2010. URL: <https://urokiistorii.ru/article/1194> (дата обращения: 20.05.2021).

³ Что такое постпамять. Перевод статьи Марианны Хирш // Уроки истории XX век. 2016. URL: <https://urokiistorii.ru/article/53287> (дата обращения: 20. 04.2021).

⁴ Наварро Н. Педагогика преступления: соперничество образовательных пространств // холокост: 70 лет спустя: Материалы Международного Форума и 9-й Международной конференции «Уроки холокоста и современная Россия» / Сост. И. А. Альтман, Н. В. Анисина, Л. А. Терушкин; под ред. И. А. Альтмана, Игоря Котлера и Юргена Царуски. М.: Центр «Холокост»: МИК, 2015. С. 233–239.

⁵ Абрамская И, Сигал Н. Три куклы. Учебное пособие, предназначенное для младших школьников // Официальный сайт Яд-Вашем. URL: <https://www.yadvashem.org/ru/education/educational-materials/lesson-plans/three-dolls.html> (дата обращения: 15.03.2021).

⁶ Мацкевич Ю., Рапопорт А. Проект «Луч света в блокадной тьме» // Культура участия: музей как пространство диалога и сотрудничества. Санкт-Петербург, 2015. С. 112–122.

⁷ Рапопорт А. Д., Шейко Н. Г. Современные дети и блокадное знание: педагогическое сопровождение «трудных» тем в образовательном процессе // Как говорить с детьми о блокаде и обороне Ленинграда. Педагогические ресурсы, идеи и технологии. СПб.: АППО, 2016. С. 5–21.

⁸ Романов Б. Б. Графический роман «Поиск» как образовательное пособие для изучения темы холокоста. С. 97–110.

⁹ Широкова Н. Графический роман и комикс: найдите отличия // Издательство Иванов, Манн и Фербер официальный сайт. URL: <https://blog.mann-ivanov-ferber.ru/2018/04/26/graficheskij-roman-i-komiks-najdite-otlichiya/> (дата обращения: 10.04.2021).

¹⁰ Скаф М. К. Комикс и книжка-картинка: границы визуально-литературных // Киберленинка официальный сайт. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/komiks-i-knizhka-kartinka-granitsy-vizualno-literaturnyh-zhanrov> (дата обращения: 06.04.2021).

¹¹ Гущина А. Холокост в комиксах // Самиздат. URL: <https://batenka.ru/aesthetics/reading/holocaust-comics/> (дата обращения: 12.04.2021).

¹² Карасик О. Б., Струкова А. В. Комикс о Холокосте: «Маус» А. Шпигельмана и «Приключения Кавалера и Клея» М. Чабона // Киберленинка официальный сайт. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/komiks-o-holokoste-maus-a-shpigelmana-i-priklyucheniya-kavalera-i-kleya-m-chabona> (Дата обращения: 10.04.2021).

¹³ Шпигельман А. Маус: графический роман / Пер. с английского В. Шевченко. М.: АСТ: COPRUS, 2014. 296 с.

¹⁴ Черникова Ю. «Маус» Арта Шпигельмана: Холокост в комиксах // Уроки истории XX век официальный сайт. URL: <https://urokiistorii.ru/article/1042> (дата обращения: 15.04.2021).

¹⁵ Френкель Л. Народ Книги в мире комиксов // Народ Книги в мире книг. Официальный сайт. URL: http://narodknigi.ru/journals/114/narod_knigi_v_mire_komiksov/ (дата обращения: 02.04.2021).

¹⁶ Мельничук Т. А. Реализация текстовых стратегий в графическом романе (на примере графического романа А. Шпигельмана «Masus: a survivor's tale») // Научный журнал КубГАУ. 2012. №78 (04). С. 1–20.

¹⁷ Интервью переводчика Василия Шевченко о графическом романе «Маус» Арта Шпигельмана // Газета официальный сайт. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2013/11/18/a_5758397.shtml (дата обращения: 08.04.2021).

¹⁸ I Wanted to Fly Like a Butterfly // официальный сайт Яд-Вашем. URL: <https://www.yadvashem.org/education/educational-materials/lesson-plans/butterfly.html> (дата обращения: 30.03.2021).

¹⁹ Романов Б. Б. Графический роман «Поиск» как образовательное пособие для изучения темы холокоста. С. 97–110.

А. Н. Шипунов

Музей «Чесменская победа»: наследие в фалеристике

Победа в Чесменском сражении 24–26 июня (5–7 июля) 1770 г. является одним из наиболее значительных событий в истории русского военно-морского флота. Память о ней была неоднократно увековечена в произведениях искусства и литературы. В 1970-е гг. в Ленинграде был создан тематический музей «Чесменская победа», посвященный триумфальной битве. Это учреждение, функционировавшее менее 15 лет, оставило в напоминовение о себе ряд объектов наследия, в частности – сувенирный значок, ныне нередко встречающийся в частных коллекциях и музейных собраниях. Уточнение описания и атрибуции данного артефакта является предметом настоящей работы.

Ключевые слова: Центральный военно-морской музей, Чесменское сражение, Чесменская церковь, диорама, атрибуция, фалеристика, значок

Artiom N. Shipunov

Phaleristic heritage of the museum «Chesmenskaya pobeda»

The victory in the Battle of Chesma on June 24–26 (July 5–7) 1770 is one of the most significant events in the history of the Russian Navy. Its memory has been repeatedly immortalized in works of art and literature. In the 1970s in Leningrad was created a thematic museum «Chesmenskaya pobeda» dedicated to the triumphal battle. This institution, which has been functioned for less than 15 years, has left a number of heritage sites as a reminder of itself, in particular – a souvenir badge, now often found in private and museum collections. Clarification of the description and attribution of this artifact is the subject of this work.

Keywords: Central Naval Museum, Battle of Chesma, Chesme Church, diorama, attribution, phaleristics, badge

Немногие морские триумфы русского флота могут сравниться по своим масштабам и значимости с победой над турками в Чесменском сражении 24–26 июня (5–7 июля) 1770 г. Поистине ошеломляющее впечатление произвело это событие на современников как в России, так и за рубежом. Историк Е. В. Тарле так охарактеризовал политическую атмосферу в Европе после Чесменской победы: «... Чесма заставила всю Европу вздрогнуть и принять в соображение, что мечта Петра как будто бы сбылась и что у русского «Потентата» налицо обе руки – не только армия, но и флот»¹.

В царствование Екатерины II в России была развернута масштабная кампания по увековечению памяти о подвигах соотечественников у берегов Эгеиды. По указу Адмиралтейств-коллегии в память о Чесменской битве были отчеканены специальные серебряные медали². 7 июля 1776 г., в честь годовщины победоносного сражения, в Финском заливе, в присутствии императрицы, состоялся грандиозный военно-морской парад, в котором приняли участие 14 линейных кораблей и 6 фрегатов Балтийского флота³. Свои произведения посвятили Чесменскому бою Г. Р. Державин, В. И. Майков, М. М. Херасков и другие русские поэты второй половины XVIII в. Впоследствии данная литературная традиция была продолжена и развита «Воспоминаниями в Царском Селе» А. С. Пушкина.

В 1770–1780-х гг. в Санкт-Петербурге и ряде императорских резиденций вокруг столицы были созданы прославленные художественные памятники, посвященные как непосредственно Чесменскому бою, так и русско-турецкой войне 1768–1774 г. в целом. В частности: интерьеры Мраморного дворца украсили барельефы «Великодушные действия к свободе военнопленных графа Алексея Григорьевича Орлова-Чесменского в 1770 г.», созданные в 1780–1782 гг. Ф. И. Шубиным⁴; в Большом дворце Петергофа в 1778 г. по проекту архитектора Ю. М. Фельтена был устроен Чесменский зал, оформленный полотнами на тему рассматриваемого сражения, заказанными русским правительством у немецкого живописца Я. Ф. Хаккерта⁵; в Дворцовом парке Гатчины в 1770-е гг. по проекту А. Ринальди был сооружен Чесменский обелиск⁶.

Наиболее масштабная мемориальная программа, результаты которой впоследствии произвели неизгладимое впечатление на А. С. Пушкина, была реализована в Екатерининском парке Царского Села, фактически превращенном в единый ансамблевый памятник победам русского оружия в войне с турками 1768–1774 гг. Неотъемлемыми составляющими частями данного пространственного монумента стали: Чесменская колонна (А. Ринальди и др., 1774–1778 гг.), Морейская колонна (А. Ринальди и др., 1771 г.), Крымская (Сибирская) колонна (А. Ринальди и др., 1777 г.) и Башня-руина

(Ю. М. Фельтен, 1771–1773 гг.)⁷. В 1774–1780 гг., как своеобразное «архитектурное предисловие» данного комплекса монументов, на 7-й версте Царскосельского тракта (дороги из Санкт-Петербурга в императорскую резиденцию) по проекту архитектора Ю. М. Фельтена был воздвигнут один из наиболее нетривиальных памятников Чесменской победе – ансамбль, состоящий из путевого дворца и церкви Рождества святого Иоанна Предтечи, впоследствии, по велению Екатерины II, названных Чесменскими⁸.

Чесменская церковь представляет собой редкий образец русской псевдоготической архитектуры второй половины XVIII в. Фасад этого симметричного в плане пятикупольного храма украшают стрельчатые окна, башенки-пинакли, окно-«роза» и иные декоративные элементы, весьма условно, но оригинально и выразительно воспроизводящие образцы средневекового зодчества Западной Европы. Храм являлся действующим до 1919 г. После закрытия в нем размещались различные хозяйственные учреждения. В 1930 г. произошел пожар, в результате которого погибло все его внутреннее убранство, включая иконостас. В годы Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда здание, находившееся в непосредственной близости от линии переднего края обороны города на Неве, сильно пострадало и с 1947 г. находилось в законсервированном состоянии. В 1960-х–1970-х гг. состоялась реставрация памятника по проекту архитектора А. П. Куликова, позволившая полностью восстановить его внешний облик. Кладка сооружения была частично переложена и укреплена, купола заново покрыты оцинкованным железом, утраченные лепные декоративные элементы на фасаде, оконные решетки и венчающие кресты воссозданы. Работы выполнялись с применением исторических технологий⁹.

В конце 1968 г. было принято решение Исполкома Ленгорсовета о передаче здания Чесменской церкви Центральному военно-морскому музею (далее – ЦВММ) для размещения филиала, посвященного победе русского флота в Чесменском сражении¹⁰. Следует упомянуть, что это был не первый музейный проект, посвященный данной теме. В 1950-е гг. в пространстве Камероновой галереи в Царском Селе действовала временная выставка, называвшаяся «Чесменская победа». Она была организована Центральным хранилищем музейных фондов и включала в себя исторические реликвии и произведения искусства по теме Чесменского сражения, эвакуированные из пригородных дворцов-музеев Ленинграда в годы Великой Отечественной войны, в частности – живописные полотна Я. Ф. Хаккерта из Чесменского зала Большого дворца в Петергофе¹¹.

В 1973 г. в структуре ЦВММ был сформирован первый штат нового подразделения – филиала «Чесменская победа». В его состав вошли три человека: научные сотрудники Л. З. Хвоцинская и М. П. Печатица, а также начальник филиала – капитан 1 ранга запаса И. М. Кулешов, в 1959–1973 гг. (до выхода в запас) занимавший должность начальника ЦВММ¹². Впоследствии Иван Михайлович Кулешов будет возглавлять музей «Чесменская победа» на всем протяжении его существования в стенах Чесменской церкви, с момента создания в 1970-х гг. и вплоть до закрытия в 1990-х гг.¹³

В 1974–1977 гг. специалистами ЦВММ были проведены основные работы по устройству филиала в Чесменской церкви, а 6 декабря 1977 г. состоялось его торжественное открытие. В этот день в газете «Ленинградская правда» была опубликована иллюстрированная заметка о данном событии, содержащая краткую характеристику экспозиции нового музея: «В экспозиции представлены модели русских и взятых в плен кораблей, оружие и навигационные инструменты того времени, монеты, атлас морских карт, чертежи, составленные участником Архипелагской экспедиции Г. Г. Кулешовым, копия грамоты о награждении лейтенанта Д. С. Ильина орденом Георгия 4-й степени, донесение адмирала Г. А. Спиридова Адмиралтейству. <...> На одном из стендов демонстрируются закладные доски кораблей – участников экспедиции. <...> Заключительные стенды экспозиции рассказывают о делах советских моряков, воспринявших славные боевые традиции моряков прошлого»¹⁴.

Ядром экспозиции музея «Чесменская победа» стала диорама «Чесменское сражение», созданная в 1975–1977 гг. художниками И. М. Григорьевым и П. В. Назаровым, а также макетчиком А. В. Ломановым под руководством художника А. М. Яковлева. Активное участие в создании данного произведения принял главный хранитель модельного фонда ЦВММ А. Л. Ларионов, отвечавший за соответствие демонстрируемых на диораме изображений и макетов кораблей историческим прототипам¹⁵. Общее представление о художественном решении диорамы «Чесменское сражение» помогает составить ее описание, данное в 1986 г. авторами путеводителя по музею «Чесменская победа» – вышеупомянутыми И. М. Кулешовым, М. И. Печатиной и Л. З. Хвоцинской: «Диорама размещена в центральной апсиде, ограниченной аркой, опирающейся на пилоны. Такое размещение определило ее композицию, несколько необычную для подобных произведений искусства. Диорама вытянута по вертикали. Размер ее живописного полотна около 160 кв. м. На фоне горящего неприятельского флота – силуэты русских кораблей. Справа – макет кормы линейного корабля

«Европа», левее на полотне изображен линейный корабль «Ростислав», за которым виден корабль «Не тронь меня». Левую часть диорамы завершают макеты двух брандеров, изготовившихся к атаке. Зеркальное покрытие переднего плана диорамы создает иллюзию поверхности моря. Покачиваясь на волнах, к нам плывет обломок мачты турецкого корабля с разорванным флагом. В глубине поднимаются клубы дыма, бушует огонь, кроваво-багровые языки пламени высоко поднимаются над турецкими кораблями.

Развевающиеся паруса, ярко-оранжевый колорит второго плана диорамы придают динамичность и масштабность картине исторической битвы, состоявшейся 26 июня 1770 года»¹⁶.

Музей «Чесменская победа» быстро стал локальной достопримечательностью небогатого на публичные учреждения подобного рода Московского района Ленинграда. Активно посещали его и туристы, останавливавшиеся в близлежащих гостиничных комплексах или же направлявшиеся в центральные районы города со стороны аэропорта «Пулково». О востребованности в 1970–1980-х гг. рассматриваемого музея среди жителей и гостей Ленинграда свидетельствует тот факт, что уже осенью 1983 г. он принял своего миллионного посетителя, которым стала преподаватель 268-й школы Ленинграда В. М. Круглова¹⁷.

Радикальные преобразования в общественно-политической жизни России, случившиеся в начале 1990-х гг., негативным образом сказались на судьбе музея «Чесменская победа». В конце 1992 г. Патриархат и Санкт-Петербургская епархия Русской православной церкви обратились к Главнокомандующему Военно-морским флотом России с требованием о возвращении Чесменского храма верующим. Оно было удовлетворено и уже в феврале 1993 г. в Чесменской церкви был начат демонтаж музейной экспозиции. 28 января 1994 г. здание храма было официально передано Санкт-Петербургской епархии¹⁸. Диорама «Чесменское сражение», несмотря на попытки сотрудников ЦВММ спасти уникальное произведение искусства, была уничтожена вскоре после демонтажа экспозиции¹⁹. Отдельные реликвии, ранее демонстрировавшиеся в музее «Чесменская победа», впоследствии были представлены посетителям на одноименной выставке, размещавшейся в здании павильона «Адмиралтейство» в Екатерининском парке Царского Села. Однако данный совместный проект ЦВММ и Государственного музея-заповедника «Царское Село» просуществовал лишь до 2000 г.²⁰.

На сегодняшний день прошло уже более 20 лет с того момента, как музей «Чесменская победа» окончательно исчез с карты Санкт-Петербурга. Но его ликвидацию нельзя назвать абсолютной. Короткая, но яркая история данного учреждения оставила последующим поколениям ряд интересных культурных артефактов. В их числе – неоднократно упомянутый на страницах настоящего исследования путеводитель 1986 г., а также сувенирный значок, который в наши дни можно встретить как в частных фалеристических коллекциях, так и в собраниях ряда государственных музеев, например: Амурского областного краеведческого музея им. Г. С. Новикова-Даурского, Губкинского музея освоения Севера или Ханты-Мансийского «Музея Природы и Человека» (предметы размещены в Государственном каталоге Музейного фонда России на страницах соответствующих учреждений). Упомянутый значок, как памятник истории музейного дела XX в., представляет определенный научно-исследовательский интерес и заслуживает отдельного рассмотрения.

Значок музея «Чесменская победа» имеет вид овальной алюминиевой пластины высотой 35 мм, шириной 30 мм и толщиной 1,5 мм. На лицевой стороне помещено рельефное изображение: в обрамлении лаврового венка на синем эмалированном фоне представлены здание Чесменской церкви (слева) и корма линейного корабля «Европа» с диорамы «Чесменское сражение» (справа), в нижней части, на рельефной ленте, надпись: «МУЗЕЙ / ЧЕСМЕНСКАЯ / ПОБЕДА». На оборотной стороне расположено два клейма (с указанием производителя и розничной стоимости), а также латунная булавка для крепления к одежде. Согласно клейму, производителем значка являлся Опытный завод металлической галантереи и сувениров «Ленинградский сувенир» (здесь и далее клейма атрибутированы согласно электронной версии «Каталога товарных знаков и клейм на значках» Ю. В. Коржика²¹).

Известно два варианта рассматриваемого нами артефакта, отличающиеся рядом деталей. Первый вариант: на лицевой стороне значка в верхней части изображена пятиконечная звезда высотой 3 мм, цвет эмали – голубой; на оборотной стороне – раннее заводское клеймо (1968–1977 гг., № 200 в каталоге Ю. В. Коржика), стоимость – 20 коп. Второй вариант: на лицевой стороне значка отсутствует изображение звезды, цвет эмали – кобальтовый; на оборотной стороне – позднее клеймо (после 1978 г., № 201 в каталоге Ю. В. Коржика), стоимость – 25 коп.

Исходя из выявленных различий, мы предполагаем, что первый вариант интересующего нас значка был заказан ЦВММ у «Ленинградского сувенира» в 1976–1977 гг., т. е. непосредственно перед

открытием музея «Чесменская победа», но еще до смены заводского клейма в 1978 г. Второй вариант мог быть заказан в любой период между 1978 и 1992 гг., но наиболее вероятно, что это произошло во второй половине 1991 г., т. е. вскоре после крушения СССР, на что указывает исчезновение с лицевой стороны значка звезды – символа советского государства.

Как уже говорилось выше, значок музея «Чесменская победа» в обоих его вариантах весьма широко представлен в частных и музейных собраниях. Вместе с тем, следует отметить, что атрибуция данного артефакта в большинстве известных автору коллекционных описей сделана весьма поверхностно. Датировка ограничивается стандартной обобщенной формулой «вторая половина XX в.», не определен завод-изготовитель, не указаны или указаны неверно изображенные на значке объекты (Чесменская церковь в Санкт-Петербурге и корма линейного корабля «Европа» с диорамы «Чесменское сражение»). В результате проведенного исследования была уточнена атрибуция данного объекта культурного наследия (значка), определено время его изготовления, объяснены изменения в его дизайне, а также осмыслена общая культурно-историческая ситуация, приведшая к наделению памятника фалеристики статусом музейной вещи и превращению его в предмет повышенного внимания коллекционеров.

Примечания

¹ Тарле Е. В. Чесменский бой и первая русская экспедиция в Архипелаг (1769–1774) // Российский флот в Средиземноморье. М.: АСТ; Владимир: ВКТ, 2009. С. 56.

² Баторевич Н. И. Чесменский дворец и Государственный университет аэрокосмического приборостроения. СПб.: «Белое и черное», 1998. С. 56.

³ Гребенщикова Г. А. Чесменская победа. Триумф России в Средиземном море. СПб.: ИЦ «Остров», 2015. С. 451.

⁴ Баторевич Н. И. Чесменский дворец... С. 33.

⁵ Кислицына О. С. Чесменский зал: Петергоф. Большой дворец. СПб.: Абрис; Петергоф: Государственный музей-заповедник «Петергоф», 2003. С. 1–2.

⁶ Баторевич Н. И. Чесменский дворец... С. 102.

⁷ Там же. С. 92–100.

⁸ Там же. С. 44–68.

⁹ Кедринский А. А., Колотов М. Г., Ометов Б. Н., Раскин А. Г. Восстановление памятников архитектуры Ленинграда. 2-е изд., испр. и доп. Л.: Стройиздат. Ленингр. отделение, 1987. С. 268–271.

¹⁰ Ларионов А. Л., Курносов С. Ю., Нехай Р. Ш., Климовский С. Д. История Центрального военно-морского музея. 1709–2019. СПб.: Центральный военно-морской музей, 2019. С. 548.

¹¹ Дергачева М. В. Чесменская победа: Краткий путеводитель. Л.: Лениздат, 1951. С. 3–11.

¹² Ларионов А. Л., Курносов С. Ю., Нехай Р. Ш., Климовский С. Д. История... С. 549.

¹³ Там же. С. 422.

¹⁴ Федорова В. Реликвии Чесменской битвы // Ленинградская правда. 1977. № 282 (19122) (6 декабря). С. 4.

¹⁵ Ларионов А. Л., Курносов С. Ю., Нехай Р. Ш., Климовский С. Д. История... С. 552–554.

¹⁶ Кулешов И. М., Печатина М. И., Хвощинская Л. З. Музей-памятник «Чесменская победа»: Путеводитель. Л.: Лениздат, 1986. С. 37–38.

¹⁷ Кулешов И. М. Миллионный посетитель // Ленинградская правда. 1983. № 262 (20904) (13 ноября). С. 1.

¹⁸ Ларионов А. Л., Курносов С. Ю., Нехай Р. Ш., Климовский С. Д. История... С. 560.

¹⁹ Там же.

²⁰ Центральный военно-морской музей (1950–1990-е гг.) // Центральный военно-морской музей имени императора Петра Великого [Электронный ресурс]. URL: https://navalmuseum.ru/history/1950_1999 (дата обращения: 30.05.2021).

²¹ Клейма / GerboWiki [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gerbowiki.ru/wiki/GerboWiki:Клейма/1> (дата обращения: 30.05.2021).

Ю. М. Лазовикова

Музейный предмет малого музея в экспозиции и виртуальной реальности

В статье рассматривается малый музей, как объект исследования микромузеологии. Предпринята попытка обозначить место вещи, как музейного предмета в малом музее. Представлены виды содержания информационного образа музейного предмета в виртуальной реальности. На примере музея города Гатчины показан подход представления музея себя через свои вещи в интернет-пространстве. Проведен анализ реакций посетителей при взаимодействии с музейным предметом на экспозиции музея и в виртуальной реальности.

Ключевые слова: малый музей, виртуальная реальность, информационный образ музея, информационный образ предмета

Iuliia M. Lazovikova

Museum thing of the small museum at the exposition and virtual reality

A small museum considers as an object of micromuseology research in the article. An attempt was made to designate the place of the thing as a museum item in a small museum. The types of content of the information image of a museum thing in virtual reality are presented. Using the example of a Gatchina town museum, an approach to presenting the museum itself through its belongings in the Internet is shown. The analysis of the reactions of visitors when interacting with a museum thing at the museum exposition and in virtual reality is carried out.

Keywords: small museum, micromuseum, micromuseology, information image of museum, virtual reality

В сегодняшнем мире объектом исследования и изучения музеологов становятся не только крупные музеи, но и музеи малые, которые приобретают все большую популярность у посетителей, жаждущих впечатлений от оригинальности, уникальности в интерпретации культурного наследия. Помимо этого посетители ищут в малых музеях уединения, покоя, тишины, свойственные залам таких музеев, а также камерности, способствующей особой психологической близости музейного экспоната и посетителя. Такие микромузеи, как их обозначила Фиона Кэндлин, «невелики, поскольку имеют относительно низкое количество посетителей и скромный доход, занимают физически ограниченное пространство и концентрируются на типах объектов, темах или лицах, которые выходят за рамки традиционного академического компаса»¹.

Исследование малых музеев происходит на уровне микромузеологии, когда микромузеи рассматриваются в деталях, при этом учитываются накопленные в них знания и опыт. В малых краеведческих музеях, в частности городских музеях, которые по своей сути универсальны, рассматривается микроистория – местная история, которая «исключена из академической дисциплины истории»². Такая микроистория «касается деталей и структур небольшой общественной, семейной или индивидуальной жизни и стремится «задавать большие вопросы в маленьких местах» и, таким образом, комментировать более широкую картину»³. Понятие и содержание микромузеологии и микроистории отвечают идее «микрометафизики» М. Н. Эпштена, где «каждое слово содержит в себе значение, которое может оказаться центральным для определенной метафизики»⁴.

Но отличается ли представление вещи, которая трансформировалась в музейный предмет, в малом музее от других музеев? Что есть вещь в музее вообще и вещь в малом музее?

Когда мы говорим о вещи из мемориальной коллекции, мы подразумеваем то, что вещь кому-то принадлежит – человеку или семье («вещь в качестве дополнения требует одушевленного существительного»⁵). Когда эта вещь оказывается в музее, она трансформируется в предмет, экспонат, то есть теряет свою духовность, принадлежность. Но даже несмотря на эту утрату, «в каждом предмете дремлет что-то «вещное», след или возможность какого-то человеческого свершения»⁶.

В экспозиции предмет, являясь «единичной вещью, вписанной (вклеенной, встроенной) в трактат» и обладая «этостью», то есть «свойством быть собой и ничем другим»⁷, связан с остальными предметами общей идеей, между которыми ведется диалог. Все предметы в совокупности представляют собой последовательный рассказ о событии, явлении, личности и пр. И каждый из представленных предметов «становится последним метафизическим словом, означающее которого совпадает с означаемым»⁸. Любой предмет из этой экспозиции, который находится здесь и сейчас,

невозможно заменить, поскольку нарушится вся смысловая целостность «трактата», возникнет что-то другое, отличное от первоначального замысла.

Не обладая шедеврами мирового искусства, малый музей (далее, музей города) способен через бытовые, повседневные вещи, «вещи повсеместного распространения, лишенные особой материальной, или художественной ценности», показать окружавшее нас прошлое, свидетелями которой были эти вещи. И примечательно то, что «владельцы таких вещей – обыкновенные люди, ничем не прославившие своих имен, а главное – живые люди»⁹. То есть музей города «сосредотачивает внимание на ограниченной области»¹⁰ – местной истории, которая важна для людей, живущих на данной территории, и преподносится через простые, понятные каждому бытовые предметы.

В качестве примера возьмем экспозицию Советского зала Музея города Гатчины. Здесь представлены предметы советского быта 1950–1960–1970-х гг., которые когда-то были типичными, были у всех, в каждом доме, но здесь, в музее, выхваченные из своего бытования, из своего времени – они превращаются в своеобразную «машину времени», которая отправляет человека, созерцающего эту вещь, в прошлое. Такие вещи становятся уже уникальными тем, что они вызывают у посетителей старшего поколения общие, но вместе с тем индивидуальные воспоминания. Нередко во время экскурсии посетители, увидев книжные полки производства Гатчинского мебельного комбината, восклицают: «И у нас такие были!». Или, обнаружив мягкую игрушку-медведя, сидящего в кресле, удивляются: «Это же мой мишка!». А сколько радости и восторга вызывает школьная форма 1970–1980-х гг. или радиолы RIGONDA, которую «родители привезли из Риги». Интересна также реакция одной из пожилых посетительниц, пришедшей в музей вместе с внуком. Обратив внимание на катушечный ламповый магнитофон «Чайка-66», посетительница, поясняя внуку, что это за устройство, сравнила магнитофон с айфоном: «Для нас это был айфон!», тем самым доходчиво объяснив юному спутнику, что значила эта техническая новинка в их время. Данным высказыванием о вещи посетительница будто соединила прошлое и настоящее («[Вещи] как бы слова и записки, которые прошлое передает будущему»¹¹). А предмет из прошлого (магнитофон «Чайка-66»), старинная вещь, «явленная нам исключительно затем, чтобы нечто означать»¹², в этой ситуации и именно с этими посетителями, означала (в сравнении с современным гаджетом) – что в прошлом, что в настоящем – неизменный интерес к развитию техники и моде на все новое.

Таким образом, можно ли говорить о том, что вещь, которая находится в музее, имеет личностную или лирическую ценность даже для посетителя, увидевшего ее впервые в музее, и которая напоминает ему точно такую же, какой он пользовался когда-то в прошлом? Или же это только образ, похожий той самой вещи вызывает в человеке переживания, воспоминания? Не сама вещь, ведь этой самой вещи у него не было, была типичная. Во всяком случае, узнаваемость вещи, ее образ вызывает эмоции, ностальгическую реакцию и, таким образом, отправляет человека в его воспоминания, личное прошлое. Похожий эффект мы можем наблюдать, когда представляем музейные предметы в виртуальной реальности.

Говоря о презентации предметов и коллекций музеев в виртуальном пространстве, мы уже имеем в виду не материальные предметы и вещи, а образы, в виде которых предстают эти самые предметы и вещи. Информационный образ предмета музея может складываться из разных составляющих: это текстовая информация, в которой приведено подробное описание истории, бытования, физических характеристик предмета, раскрыто его символическое значение. При создании такого информационного образа можно ли говорить о том, что текст о предмете становится своеобразным «трактатом – текстовой емкостью виртуально-электронного пространства, который разворачивается вокруг единичности, и одновременно подчеркивает его инородность понятию, но в тоже время показывает несводимость к общему»¹³, при условии, что мы видим предмет? Также и образ-аудиофайл, представляющий собой звуковое описание предмета или же запись его звуковых характеристик (например, колокола), становится аудиальным трактатом при созерцании предмета (образа предмета). Ведь, если мы при создании образа определенного музейного предмета используем текст и (или) аудио (без изображения), то теряется свойство этого предмета – «быть собой и ничем другим»¹⁴. То есть без наглядного изображения того самого представляемого предмета, он становится не единичностью, а чем-то абстрактным.

Когда образ предмета представлен в виде цифрового изображения, или же в видео, где предмет можно посмотреть со всех сторон (если создатели видео представили таким образом предмет), то не возникает никаких сомнений в том, что мы имеем в виду тот предмет, о котором говорим и который показываем. Таким образом в качестве видеорассказов сотрудники Музея города Гатчины представляют радиоприемник «Рекорд-46», октябрьскую звездочку или пионерский галстук из фондов музея. Причем длительная демонстрация предметов в видеороликах, показ их крупным планом и то, что лектор держит в руках предмет, тем самым показывая материальность описываемого предмета, его объем – все это еще больше акцентирует внимание виртуального посетителя на предмете.

Что же касается представления самого музея в виртуальной реальности через предметы, то здесь предметы могут выступать как вместе (в виде виртуальных выставок – выставка посуды и столовых предметов из фондов музея; выставка мемориальных предметов, принадлежавших главному хирургу блокадного Ленинграда И. П. Виноградову), так и по отдельности (в виде рассказа об одном предмете). В качестве примеров отдельно взятых предметов можно привести информационные публикации (с изображениями) в социальных сетях Музея города Гатчины из рубрики #музейный-кусочек. Так представлены предметы конца XIX в. из фондов музея – курительный прибор (бонг), каретные часы, зеркало-псише, двухместная детская коляска и другие. Эти предметы, более далекие от современности, вызывают любопытство и, порой, удивление. В то время как представленные таким же образом предметы советского периода – керосиновые лампы, фарфоровая статуэтка олимпийского мишки, печатная машинка и другие – вновь навевают воспоминания о детстве, юности. Символизируют перфект – «время, в котором живет мифологический предмет» и которое «имеет место быть в настоящем в качестве сбывшегося прежде»¹⁵.

В реальном музее экспозиции и выставки создаются в ограниченном трехмерном пространстве, которое является основой для помещенных в это пространство музейных предметов, формирующей особую атмосферу. При этом в таком пространстве предметы ведут диалог между собой, общаются и взаимодействуют. В виртуальной реальности из-за отсутствия такого трехмерного пространства предметы представляются по отдельности (даже в составе виртуальной выставки), тем самым они разобщаются, теряют связь друг с другом. Но это в своем роде становится преимуществом для отдельно взятого предмета, ведь таким образом обращается внимание на музейный предмет как единицу, а не как часть целого, системы. То есть самая обычная керосиновая лампа, которая не представляла особого интереса и входила в состав большой экспозиции реального музея, в виртуальной реальности может предстать полноценным музейным объектом, заслуживающим внимания со стороны посетителя.

Таким образом, в малых городских музеях история, выраженная в местной истории – микроистории, представлена в предметах, бывших повседневных бытовых вещах, которые принадлежали обычным людям. Эти простые вещи, которые «заколдовывают время», «переживают как знак» и «обозначают время»¹⁶, вызывают у посетителей воспоминания и ностальгию, ощущение причастности их к прошлому, и уже поэтому становятся уникальными музейными предметами на фоне остальных. Образы таких знакомых предметов, представленные в виртуальной реальности, также вызывают эмоции, при этом образ отдельного предмета воспринимается ярче, здесь внимание фокусируется на определенном музейном предмете, тем самым выделяя его из массы, а «однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда»¹⁷.

Примечания

¹ Candlin F. *Micromuseology. An Analysis of Small Independent Museums* [Электронный ресурс]. 2021. URL: <https://www.bloomsburycollections.com/book/micromuseology-an-analysis-of-small-independent-museums> (дата обращения: 27.02.2021).

² Там же.

³ Там же.

⁴ Эпштейн М. Н. *Проективный словарь гуманитарных наук*. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 65.

⁵ Там же. С. 99.

⁶ Там же. С. 99.

⁷ Там же. С. 66.

⁸ Там же. С. 66.

⁹ Там же. С. 300.

¹⁰ Candlin F. *Micromuseology. An Analysis of Small Independent Museums* [Электронный ресурс]. 2021. URL: <https://www.bloomsburycollections.com/book/micromuseology-an-analysis-of-small-independent-museums> (дата обращения: 14.03.2021).

¹¹ Лотман Ю. М. *Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века)* [Электронный ресурс]. 2021. URL: https://www.booksite.ru/localtxt/lot/man/lotman_u_m/1.htm (дата обращения: 14.03.2021).

¹² Бодрийяр Ж. *Система вещей*. М.: Издательство «Рудомино», 2001. С. 39.

¹³ Эпштейн М. Н. *Проективный словарь гуманитарных наук*. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 67.

¹⁴ Там же. С. 66.

¹⁵ Бодрийяр Ж. *Система вещей*. М.: Издательство «Рудомино», 2001. С. 40.

¹⁶ Там же. С. 39.

¹⁷ Набоков В. В. *Приглашение на казнь. Другие берега. Защита Лужина. Камера обскура. Дар: [романы]* / Владимир Набоков. М.: АСТ Москва, 2006. С. 314.

В. С. Пономарева

Роль предметного мира в формировании музейной культуры младших школьников

Взаимодействие посетителя с музейным предметом при посредничестве музейного педагога является одной из основ музейной коммуникации. При этом диалог «маленького» посетителя с экспонатом – это особый вид коммуникации, который способствует формированию познавательного интереса у ребенка. На примере выставки «Люди большой воды» Сургутского краеведческого музея изучено, как предметная среда выставки соотносится и взаимодействует с возрастными особенностями своей целевой аудитории (младших школьников) и какое место в этом занимает музейная педагогика. Рассмотрение специфики предметного мира выставки производится на основании исследования феномена «вещи» в контексте культуры.

Ключевые слова: младшие школьники, музейная педагогика, музейная культура, предметный мир, музейный предмет, вещь

Veronika S. Ponomareva

The role of the object world in the creating of the primary schoolchildren's museum culture

The interaction of a museum visitor with exhibits featuring the museum teacher is one of the museum communication foundations. At the same time, the dialogue between young visitor and exhibits is a special type of communication that contributes to the formation of the child's cognitive interest. Using as an example the Surgut Local History Museum exhibition «People of Big Water» the article illustrates how museum items interacts with the age-appropriate qualities of its target audience (primary schoolchildren), and what place museum pedagogy occupies in this. The specificity of the exhibition objective world is examined through the phenomenon of «things» in the context of culture in works of famous philosophers, culturologists, philologists.

Keywords: primary schoolchildren, museum pedagogy, museum culture, objective world, museum item, thing

С раннего детства человек окружен разного рода предметами. Знакомство с предметным миром вокруг себя является основой для формирования у детей представлений об окружающем мире. Находясь в музейном пространстве, ребенок также окружен разными вещами – чаще всего такими, коих он еще не встречал и не мог встретить в привычной действительности¹.

Знакомство ребенка с предметами в музее способствует не только расширению кругозора, но и формированию у ребенка специфического «музейного» отношения к действительности. Такое явление можно описать как «музейная культура»: познавая предмет и особенности его происхождения, у человека с детства закладывается понимание важности существования музеев в обществе.

Однако изучение музейных предметов должно происходить с учетом возрастных особенностей аудитории, а потому вопросы интерпретации музейных предметов и работа при этом музейного педагога в вопросе формирования музейной культуры выходят на передний план.

В настоящее время музеи разного профиля все активнее вводят в музейное пространство специальные детские зоны, поскольку, находясь в таком «постоянном» пространстве, дети чувствуют себя наиболее комфортно и свободно², а потому они более расположены к усвоению информации, в том числе и предметной. В связи с этим, например, особенное «детское» пространство возникло в Сургутском краеведческом музее. Экспозиционно-игровая площадка «Детская гостиная» была открыта в 2008 г. Согласно статистике, начиная с 2007 г. дети и подростки составляют более 70% от общего числа посетителей музея³. С конца 2018 г. на данной площадке функционирует выставка «Люди большой воды», посвященная культуре сургутских ханты, которая пользуется большим спросом и у взрослых посетителей музея, в частности – у гостей города, туристов. Однако целевой аудиторией остаются дети младшего школьного возраста.

Выставка насыщена вещественным материалом. Она содержит более 200 предметов⁴ традиционной культуры сургутских ханты – орудия рыболовства, охоты и оленеводства, предметы бытовой и духовной культуры, образцы рукоделия и детские игрушки. Такая необходимость вызвана тем, что дети в младшем школьном возрасте восприимчивы к конкретике⁵, а потому нацелены на восприятие предметной информации – рассматривание экспонатов.

В связи с большой насыщенностью выставки предметным материалом возникает необходимость особой интерпретации вещественной информации. При этом важно, что понимание предметов строится, во-первых, с точки зрения самого посетителя, т. е. ребенка (первостепенно), а вторых, параллельно с этим, исходя из рассказа экскурсовода. Ввиду этого необходимо понимание семиотической составляющей музейного предмета: каждая отдельная представленная на выставке вещь не является чем-то изолированным. Так, согласно учению Ю. М. Лотмана, в контексте своего времени вещи связаны между собой⁶. С одной стороны, даже для ребенка не составит труда заметить функциональную связь представленного на выставке ряда предметов, выраженную в «единстве стиля»: большинство из них изготовлено из натуральных материалов – дерева, бересты, кожи, кости и металла. Это дает понимание принадлежности представленных вещей к одному «культурному пласту»⁷. Но на выставке есть и иные предметы (например, чучела животных или платья, расшитые орнаментами из бисера) – с ними существует другая связь (которую для детей освещает экскурсовод): все они повествуют о традиционном укладе жизни групп сургутских ханты и, дополняя друг друга, предметы дают возможность посетителям погрузиться в этническую среду.

Во же время, каждая отдельная вещь имеет свой культурный контекст. Каждый представленный на выставке предмет был создан людьми-ханты вручную. Секреты производства каждого такого предмета передавались столетиями от мастера к мастеру, что превратило каждую вещь в историю вещи и в память о связанных с нею жестах⁸. В качестве очевидного для понимания примера можно привести хантыйскую лодку – облас. Такую лодку изготавливают из одного цельного ствола дерева – «выдалбливают» из него форму специальным инструментом по типу топора. Примечательно, что на выставке представлена заготовка для обласа, а не лодка в своем итоговом варианте. Это побуждает детей к вопросу: как можно сидеть и плыть в такой лодке, если она слишком узкая? Так, сами того не подозревая, они уже «читают» историю этой вещи. Тогда экскурсовод объясняет школьникам технологию изготовления лодки и описывает, как она будет выглядеть, если продолжить выдалбливать ту заготовку, что они видят перед собой. Заглянув вовнутрь представленной заготовки, дети действительно видят щепки, а рядом с «почти готовой» лодкой инструмент – тесло, с помощью которого она изготавливается. Все это является наглядной демонстрацией истории представленной вещи, памятью о связанных с нею жестах.

Таким образом, вещи на выставке могут «говорить» о себе самостоятельно. Однако именно под влиянием музейного педагога (экскурсовода) дети могут прийти от конкретных вещей и их совокупности (предметного мира) к общим выводам, пониманию выставки в целом и к тому, как отдельный предмет соотносится с темой.

Несмотря на то, что детям младшего школьного возраста свойственен интерес к рассматриванию деталей предмета, в целом восприятие предметной информации данной аудиторией ограничено ввиду повышенной утомляемости и отсутствия длительной концентрации внимания. Оптимальный период усидчивости у исследуемой аудитории – 15–20 минут⁹, а потому при проведении экскурсии/музейного занятия продолжительностью 45 минут рассказу о конкретных предметах стоит уделить внимание в первой части, а вторую необходимо провести с элементами игры/двигательной активности. При этом в целях сокращения большого объема информации (в первой части) важно понимать, на что стоит обратить внимание, а что можно и упустить.

Детям свойственен прагматический интерес к музейным предметам. Поэтому экскурсоводу важно обращать внимание на «нужность», «используемость»¹⁰ вещи – это понятия, на которых акцентирует внимание В. Н. Топоров, размышляя о статусе вещи в антропоцентрической перспективе. Вещь является нужной не сама по себе, а для человека, который надеется с помощью нее достичь определенного результата¹¹. Так, при рассказе об экспонатах, экскурсоводу стоит акцентировать внимание детей младшего возраста в том числе и на необходимости существования и использования определенного предмета. Цель, которая достигается с помощью того или иного предмета, может быть легко уловима, исходя из предыдущего опыта ребенка (весло – чтобы управлять лодкой, нож – чтобы резать что-либо), либо же из названий вещей, в которых выражена внутренняя мотивировка (пороховница – для хранения пороха; аркан – чтобы заарканить животное (олень) и т. д.).

При этом рядом с музейными предметами, которые сопровождаются этикетажем с наименованиями, располагаются и вспомогательные элементы, имеющие уже не прикладную функцию «нужности», а дополняющую или эстетическую функции. Так, например, в витринах разделов «Мировоззрение» и «Охота» помимо основных предметов представлены шкуры животных – белок, лисицы, горностая. Примечательно, что порой именно эти предметы привлекают внимание детей в первую очередь и, таким образом, отвлекают их от самих экспонатов в витрине, пока на них не укажет экскурсовод. Это может быть связано опять же с прагматическим восприятием вещей: ребенок

не понимает, как связана шкура известного ему животного с неизвестными для него предметами, лежащими в витрине. Именно поэтому правильное взаимодействие ребенка с музейным предметом должно быть выстроено музейным педагогом. Так, сотрудник объясняет ребенку, что, прежде всего, в витрине, посвященной мировоззрению, представлен сундук с деревянными изображениями покровителей – лунгами, которые содействуют своему хозяину в промыслах, дают ему здоровье, отвечают за счастье и успех. А шкурки животных, лежащие рядом с ними, являются дарами для покровителя (наряду с тканями и одеждой). При рассказе же про охоту шкурки, представленные рядом с оружием и иным инвентарем хантыйского мужчины – охотника, иллюстрируют то, на каких животных охотятся ханты, а также то, что шкуры животных являются важнейшим материалом при создании традиционной зимней одежды.

Интересно также то, что предметный ряд выставки дополнен фотографиями Александра Заики, отснятыми на стойбищах – родовых угодьях Сургутского района в ходе этнографических экспедиций 2004–2016 гг. Александр Владимирович является членом Союза фотохудожников России, а потому его работы по-настоящему являются «художественным творением», что отсылает нас от семиотического восприятия предмета к онтологии М. Хайдеггера. Так, искусство, находящееся в эстетическом поле, является одновременно музейным предметом и частью выставки, а также может продемонстрировать, что поистине есть такое та или иная вещь. Через художественное произведение (фотографию) посетитель обретает «дельность творения»¹² (т.е. какого-либо предмета выставки). Смотри на фотографии, посетитель может «побывать в ином месте»¹³ (в родовых угодьях ханты, чьи повседневно используемые предметы расположены в витринах) и через это «художественное творение» выявить предметные особенности.

Так, ребенок понимает, что данный предмет, находящийся перед ним, определенно является подлинным и важным в контексте той культуры, откуда он был изъят. Но то, как он демонстрируется в музейной среде – это результат деятельности уже других людей: не представителей культуры, а музейных сотрудников.

В результате осмысления музейными сотрудниками особенностей предметной среды выставки «Люди большой воды» и осознания возрастных особенностей ее целевой аудитории, на базе выставки были введены разнообразные музейно-педагогические формы работы. Ввиду того, что важной особенностью восприятия предметной информации детьми младшего школьного является необходимость тактильного взаимодействия с предметом¹⁴, а сами экспонаты потрогать невозможно, в музейное пространство активно вводятся интерактивные элементы, способные дополнить зрительную информацию и удовлетворить осязательную потребность детей. А с учетом того, что игра остается ведущей формой активности детей младшего школьного возраста¹⁵, обязательным при этом является внедрение двигательной активности и элементов игры.

Так, в 2019 г. на площадке выставки «Люди большой воды» было разработано музейное занятие «ЮГРАполия». Первая часть занятия представляет собой краткую экскурсию по выставке, в ходе которой происходит первичное ознакомление детей с выставочным пространством (в дальнейшем оно становится для них игровым). Вторая часть занятия – это игра – ходилка. Детям предлагается поделиться на две команды, каждая из которых будет «ходить» с помощью большой фишки по игровому полю (выставочному залу – цифры расклеены прямо под ногами посетителей), предварительно бросив кубик. Выполняя задания разной степени сложности, для того чтобы фишка команды обогнала соперника и быстрее приблизилась к финишу, участники используют полученные на предварительной экскурсии знания и, таким образом, закрепляют их. Выполняя задания и размышляя над вопросами, дети двигаются в выставочном пространстве, вновь подходят к изученным ранее витринам и сами воспроизводят то, что услышали от экскурсовода. Применение подобных форм коммуникации при работе со школьной аудиторией помогает совмещению двигательной и познавательной активности, что, в свою очередь, способствует активизации познавательного интереса к предметной среде и внесению разнообразия во взаимодействие детей с предметным миром выставки.

Таким образом, предметный мир выставки оказывает большое влияние на формирование музейной культуры аудитории младшего школьного возраста, при этом важными остаются проблемы интерпретации вещественной информации и методы ее трансляции. Ведущую роль при этом играет деятельность музейного сотрудника, который направляет ребенка и выстраивает его взаимодействие с предметом, что способствует формированию определенного особого отношения к музейной среде – музейной культуры.

На примере этнографических предметов можно установить, что семиотический подход к интерпретации предметной среды выставки позволяет раскрыть не только их атрибутивные харак-

теристики предметов, но и нематериальную составляющую¹⁶. Такие предметы являются результатами причинно-следственных процессов, обусловивших их появление в той или иной культуре, фиксируют определенный опыт человечества и аккумулируют в себе все сведения о явлениях, предопределивших их появление и бытование¹⁷. Культурологический подход к их интерпретации позволяет через раскрытие для посетителя значения предмета в контексте данной культуры извлечь закодированную информацию, что и способствует формированию музейной культуры при участии музейного педагога.

Примечания

¹ Юхневич М. Ю. Я поведу тебя в музей: учеб. пособие по музейной педагогике // М. Ю. Юхневич; М-во культуры РФ. Рос. ин-т культурологии. М., 2001. С. 84.

² Исаева Т. А., Фролова Л. Л. Детство как состояние души (Обобщение опыта работы музейной площадки «Детская гостиная») // Музейное дело в Ханты-Мансийском автономном округе – Югре: науч-метод. сб. Вып. 5 / отв. ред. Я. А. Яковлев. Ханты-Мансийск: Изд-во Том. ун-та, 2017. С. 111.

³ Там же. С. 111.

⁴ Люди большой воды: Сургутский краеведческий музей / ARTEFACT: Проект Министерства культуры Российской Федерации и портала «Культура.РФ». URL: <https://artefact.culture.ru/ru/exhibition/lyudi-bolshoy-vody> (дата обращения: 23.03.2021).

⁵ Юхневич М. Ю. Я поведу тебя в музей... С. 85.

⁶ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб.: «Издательство-СПб», 1994. С. 11.

⁷ Там же. С. 11.

⁸ Там же. С. 12.

⁹ Юхневич М. Ю. Я поведу тебя в музей... С. 87.

¹⁰ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. С. 16.

¹¹ Там же. С. 16.

¹² Хайдеггер М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер; пер. с нем. Михайлова А. В. М.: Академический Проект, 2008. С. 40.

¹³ Там же. С. 40.

¹⁴ Юхневич М. Ю. Я поведу тебя в музей... С. 85.

¹⁵ Там же. С. 85.

¹⁶ Кимеева Т. И. Методология исследования этнографического музейного предмета: на примере коллекций по культуре коренных народов Притомья // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. 2017. Т. 23, № 4 (168). С. 146.

¹⁷ Шляхтина Л. М., Мастеница Е. Н. Музеология и ее методы в системе социально-гуманитарных наук // Факты и версии. СПб., 2005. Кн. 4. С. 25.

Л. Ш. Чобан

Отражение повседневности в кабинете интеллектуала

Рассматриваются подходы к феномену повседневности в исследованиях Р. Барта и Ж. Бодрийяра, общие и различные аспекты. Быт и повседневность интеллектуала интерпретируются на примере его рабочего кабинета, опираясь на анализ соотношения текста и изобразительного материала в книге Р. Барта «Ролан Барт о Ролане Барте» и эссе Дж. Агамбена «Автопортрет в кабинете».

Ключевые слова: Р. Барт, Ж. Бодрийяр, Дж. Агамбен, повседневность, быт, рабочий кабинет, кабинет интеллектуала, фотография, структурализм, постструктурализм

Lyaden Sh. Choban

Reflection of everyday life in the office of an intellectual

This scientific work considers approaches to the issue of everyday life in the works of R. Barthes and J. Baudrillard, general and various aspects. A special phenomenon, the way of life and everyday life of an intellectual is considered on the example of his office. The works of J. Agamben «Self-portrait in the study» and R. Barthes «Roland Barthes about Roland Barthes» were studied as illustrations.

Keywords: R. Barth, J. Baudrillard, J. Agamben, everyday life, everyday culture, desk, intellectual's office, photography, structuralism, post-structures

Существует несколько подходов к изучению темы культуры повседневности: социальный, культурологический, философский. Одной из первых попыток интеграции этих подходов были исследования Жана Бодрийяра, которые оказали большое влияние на последующие модели интерпретации повседневности. В рамках этого интеграционного направления повседневность может быть рассмотрена в качестве основного пространства развертывания и проявления идентификационных стратегий¹. Возникают сложные исследовательские задачи, которые заключаются в том, чтобы объяснить, почему те или иные сферы повседневности становятся носителями конкретных идентификационных значений, указывают на определенные виды идентичности. В этом контексте одним из существенных вопросов, позволяющих наметить векторы развития и иерархии современной культуры, может быть определение повседневности интеллектуала на примере его окружения и рабочего места.

Повседневность интеллектуала отличается тем, что она отрефлексирована на многих уровнях, основывается не столько на факторах внешнего влияния, сколько на частной памяти и субъективном взгляде на вещи. Наиболее характерный пример рефлексивного отношения к своей биографии и своему окружению, к его предметной и визуальной составляющим, а также опыт их семиотического анализа представлен в работах Ролана Барта. Размышляя о собственной биографии и фотографиях своей юности, Барт пишет: «Когда при медитации (пораженности) образ становится чем-то отдельным от субъекта, непосредственным объектом наслаждения, то такая медитация не имеет ничего общего с размышлением (пусть и мечтательным) о себе самом; она мучительно очарована каким-то видением – отнюдь не морфологического (я никогда не похож на себя), а скорее органического свойства. Охватывая всех моих родственников, эта галерея образов действует словно медиум, соотносит меня и мое тело как «оно»; она вызывает во мне какие-то непроницаемые грезы [...]»². Далее он размышляет о различиях визуальных образов и текстов. На примере своей жизни Барт четко разграничивает эти понятия, делит свою жизнь на юность, которая условно заканчивается одной фотографией (выписка из санатория). И на вторую «взрослую» и «производительную» часть жизни, когда он начинает писать: «Как только я начинаю производить, писать, то сам Текст и лишает меня (к счастью) повествовательной длительности. Он, Текст, не может ничего рассказывать; он увлекает мое тело далеко прочь от моей воображаемой личности, к какому-то беспамятному языку [...]»³. То есть, философ предполагает, что фотографии более позднего периода его жизни не способны передать нужные визуальные образы. Для раскрытия его идентичности теперь недостаточно просто зафиксировать момент с помощью камеры, границы реконструкции образа расширяются в тексте. Для чего и была написана автобиографическая книга «Ролан Барт о Ролане Барте» (1975). В самой книге представлены фотографии с комментариями только «первого» периода жизни. В какие-то моменты, в отсутствие нужной фотографии, автор возвращается к тексту и стремится компенсировать недостающие образы словами.

Для «второго» есть только текст, который передает другие, не зафиксированные на фото образы. Рассуждения о том, что вообще способно отразить внешний облик человека, приводят к тезису о том, что ничего не способно передать то, как человек воспринимает себя. Так, человек, в поисках отражения самого себя, приходит к отражению в зеркале, на фотографии, в видео и в тексте.

Кабинет для интеллектуального деятеля является не только местом его работы, но и своеобразным «зеркальным» отражением своего владельца. Закономерно, что в автобиографической работе «Ролан Барт о Ролане Барте» возникает тема кабинета. Барт размышляет о значении рабочего места на примере своих двух кабинетов: «Мое тело свободно от всякого воображаемого лишь тогда, когда оказывается на своем рабочем месте. Это место всюду одинаково и тщательно приспособлено для наслаждения рисованием, письмом, раскладыванием бумаг»⁴. Первый кабинет в Париже он называет своей комнатой, потому что тот стал местом не только работы, но и досуга. Свою подготовку к работе Барт описывает как целый ритуал: он ставит стол определенным образом (перпендикулярно окну), раскладывает письменные принадлежности и вещи, с которыми работает в тот или иной период времени. Все пространство стремится к подчинению и осмыслению, случайных вещей нет, а беспорядок является особым порядком. С этим порядком соотносится и распорядок рабочего дня, что позволяет упорядочить не только личное место, но и время.

Второй свой кабинет, находящийся за городом, Барт устраивает так же. Он пишет, что материальная организация жизненного пространства им так хорошо отлажена и упорядочена, что ее легко воспроизвести и в другом месте: «Едва приехав в новый дом, я восстанавливаю мою «структуру» [...] природа объектов не так уж и важна; функционирует только форма пространства, отношения между инструментом и декором»⁵. И хотя вещи между кабинетами не перевозятся и наполнение каждого из них уникально, все же сами кабинеты в своей внутренней структуре и логике построения оказываются идентичны, а их наполнение выглядит тождественным. Получается, что система, которую создал философ и в которую он превратил свое рабочее место, преобладает над бытием вещей. Образ кабинета, а не сами вещи, становится первичен для Барта уже и в реальном времени, а не только в момент осмысления своей жизни. Символическим значениям наделяется этот особый порядок, который возможно воспроизвести и реконструировать в любом пространстве и времени.

Ж. Бодрийяр в своих работах, опираясь на структуралистскую методологию, развивает идеи Р. Барта о семиотике. Его интересует феномен потребления и построение семиотической концепции культуры. На подобию Барта в своих работах он выявляет некоторые универсальные объекты, анализируя общественный быт. Например, в «Системе вещей» Бодрийяр исследует феномен уникального и серийного. Он пишет: «Серия располагается совсем не в актуальной современности, но и не в давнем прошлом, составляющем исключительную принадлежность богатства и образованности, – ее временем является «ближайшее» прошлое, то неопределенное прошлое, которое, по сути, определяется лишь своим временным отставанием от настоящего...»⁶. Поэтому серийная вещь, по отношению к своей модели вторична и представляет собой совершенно иной предмет, лишенный привычного понятия времени. Уникальность и возможность погружения в давнее прошлое связано для него в том числе с образованностью. В системе Бодрийяра в целом большое внимание уделяется политико-социальному аспекту, а именно классовому: он описывает значение господствующего класса в формировании символической стоимости, потому что именно в его руках находятся все материальные и медиа ресурсы⁷. Можно заметить схожие рассуждения у Барта, который в работе «Ролан Барт о Ролане Барте» пишет: «Я прописан, приписан к некоторому (интеллектуальному) месту, к некоторому кастовому (если не классовому) менталитету»⁸. Именно классовость как свойство идентичности стало связующим элементом изучения повседневности.

Процесс потребления в современном обществе не основывается на удовлетворении нужд, он основывается на самом этом процессе, на возможности потреблять. Сам процесс становится частью идентичности групповой и личной, ведь сами предметы стали знаками идентификации. Такие объекты в работах Бодрийяра получили название «симулякры третьего порядка»: «Со времен эпохи Возрождения, параллельно изменениям закона ценности, последовательно сменились три порядка симулякров: симулякр первого порядка действует на основе естественного закона ценности; второго порядка – на основе рыночного закона стоимости; третьего порядка – на основе структурного закона ценности»⁹. Чем больше различных видов идентичности в обществе, тем активнее люди участвуют в процессе потребления. В целом рефлексия интеллектуала над своей собственной повседневностью здесь может быть истолкована как выход за пределы «неопределенного прошлого», как попытка точной социокультурной идентификации своего места и времени. И в тоже время эта позиция не исключается, но интегрирована в общий процесс формирования групповых и личностной идентичности, в особый порядок ценностного потребления, разворачивающийся в повседневности.

Другой иллюстрацией отрефлексированной повседневности является работа Джорджо Агамбена «Автопортрет в кабинете» (2017). Здесь возникает схожий и в то же время альтернативный способ

обозначения и осмысления личного пространства: «Жизнь, которая сохраняет связь с поэтической практикой – какой бы та ни была, – неизменно связана со студией, со своей студией... Студия – это образ способности, способности писать в случае писателя, способности рисовать или ваять в случае художника или скульптора. Попытаться описать собственную студию значит попытаться описать образы и формы собственной способности – задача неосуществимая, по крайней мере на первый взгляд»¹⁰. Руководствуясь схожими с Бартом идеями, Агамбен создает свою «систему» кабинета и описывает его. Различия заключаются в том, что для Агамбена в этом пространстве и в его описании первым выступает не «порядок», а вещи, которые он перевозит с собой из кабинета в кабинет.

На фотографиях, которыми иллюстрирует свою работу автор, несколько кабинетов в разных местах и в разное время, но все они, в целом и в частности, – пример того, как человек способен наделять вещи символическим смыслом. Агамбен, запечатлев с помощью фотографий свои кабинеты, фиксирует не только общий вид своего рабочего места, но и элементы, из которых оно состоит. А хранит он многое: книги, открытки, письма, фотографии и записки. Например, две открытки, отправленные автору М. Хайдеггером. На них написан адрес первого кабинета, но обе открытки висят уже в венецианском (втором) кабинете, оформленные в раму. Эти открытки стали связующим элементом между двумя кабинетами, как и многие другие вещи, о которых рассуждает автор и между которыми он находит связи через многие годы. Память Агамбен связывает с любовью, размышления об этих двух понятиях магистральной линией проходят в книге: «Ты любишь кого-то, потому что помнишь о нем, и, наоборот, помнишь, потому что любишь»¹¹. Так, в конце концов, любят воспоминания, нечто нематериальное и сложно описываемое.

Описывая вещи, которые Агамбен всегда хранит, перевозит и наделяет каким-то смыслом, он описывает и события связанные с ними. Общая картина его повседневностей складывается из частей, но каждый элемент этой общей картины отрефлексирован. С этих позиций не так важно, где именно висит фотография и как расположен стол, вещи в кабинетах Агамбена передвигаются, дополняются, «живут». Какие-то предметы он откладывает, другие соединяет чем-то общим (например, рамой). Все эти вещи в их вариациях комбинаций являются отражением повседневности итальянского философа в конкретный период времени, а в совокупности – отражением его идентичности.

Символично, что Агамбен начинает свою книгу с фотографии кабинета 2007 г. в Венеции, она же расположена на обложке и сопровождается размышлениями о том, что текст неспособен передать всей полноты образа и о том, как сложно поймать момент и описать его. Завершается же книга другим символическим кадром – это фотография травы, о которой Агамбен говорит, что возложил свою веру не на небеса, а на нечто такое земное, как трава: «На траву – во всех ее формах, в паучках тонких стеблей, в виде милого клевера, люпина ... в виде пальчатника и крапивы во всех подвидах, который покрывает часть сада, где я прогуливаюсь каждый день. Трава, трава – это Бог. В траве – в Боге – находятся все те, кого я любил»¹².

Рассмотренные примеры примечательны тем, что в обоих случаях созданное личное пространство подвергнуто глубокой философской рефлексии. Все кабинеты Р. Барта и Д. Агамбена, их предметное наполнение и его проживание, подчинены их личности. Само описание этих кабинетов в той же мере представляет упорядоченный процесс, подчиненный авторской логике и идентичности. И если традиция осмысленного проживания своего быта интеллектуалами существует давно, то проведенный анализ показал, что именно во второй половине XX – начале XXI вв. такое описание приобретает характер исследования, влияет на концептуальные подходы и актуальные методы научного осмысления и представления повседневности.

Примечания

¹ Смирнов А. В. Идентификационные стратегии повседневности: методологический аспект // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 6. Политология. Международные отношения. 2008. Вып. 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/identifikatsionnye-strategii-povsednevnosti-metodologicheskii-aspekt> (дата обращения: 31.05.2021).

² Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте / сост., пер. с фр. и послесл. С. Н. Зенкина. М.: Ad Marginem; Сталкер, 2002. С. 4.

³ Там же. С. 15.

⁴ Там же. С. 46.

⁵ Там же. С. 405.

⁶ Бодрийяр Ж. Система вещей. / Ж. Бодрийяр. М.: Рудомино, 2001. 168 с.

⁷ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. / Ж. Бодрийяр. М.: Добросвет, 2000. 389 с.

⁸ Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. С. 58.

⁹ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. С. 122.

¹⁰ Агамбен Дж. Автопортрет в кабинете. / Дж. Агамбен. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 10.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 115–116.

А. С. Колобов

Понятие «артефакт» в «Проективном словаре гуманитарных наук»**М. Н. Эпштейна**

М. Н. Эпштейн – один из ведущих российских философов, чьи труды являются актуальными для самых разных гуманитарных дисциплин. В своем «Проективном словаре гуманитарных наук» М. Н. Эпштейн неоднократно употребляет термин «артефакт», непосредственное определение которого внутри текста словаря отсутствует. Системный анализ ряда словарных статей «Проективного словаря» позволяет предположить значение и функции этого термина в контексте представлений о статусе предметного мира культуры и специфике его взаимодействия с человеком, что имеет особое значение для музеологии.

Ключевые слова: артефакт, вещь, предмет, музеология, концепция, проективный словарь

Alexander S. Kolobov

The concept of «artifact» in the «Projective Dictionary of the Humanities» of M. N. Epstein

M. N. Epshtein is one of the leading Russian philosophers whose works are relevant for a variety of humanitarian disciplines. In his «Projective Dictionary of the Humanities» M. N. Epshtein repeatedly uses the term «artifact», which is not directly defined within the text of the dictionary. A systematic analysis of a number of dictionary entries in the «Projective Dictionary» suggests the meaning and function of this term in the context of ideas about the status of the objective world of culture and the specifics of its interaction with humans, which is of particular importance for museology.

Keywords: artifact, thing, object, museology, concept, projective dictionary

В данном тексте представлена попытка определить с каким значением в своем труде М.Н. Эпштейн употребляет термин «артефакт». Данный термин автор использует в статье «Юзеризм и антиюзеризм» (также в некоторых других), однако прямого пояснения и объяснения понятия «артефакт», в словаре не представлено. Возникает предположение, что несмотря на то, что сам М. Н. Эпштейн не счел нужным как-то обозначать данный термин, он использует его в соответствии с каким-то индивидуальным определением, понимание которого, может способствовать раскрытию и развитию идей, представленных в словаре. К тому же, это соответствует мотивации самого М. Эпштейна о которой он пишет в разделе «Цель и построение словаря»: «Словарь-гипертекст вводит в знаковую систему культуры новые концепты актом их манифестации – и предполагает дальнейшее «самовозрастание логосов», развитие понятий и терминов в новых текстах, создаваемых на основе данного словаря или по его мотивам»¹.

Попытка сформулировать понятие «артефакт», которое использует в своем словаре М. Н. Эпштейн, может позволить расширить диапазон вектора развития идей других концепций, представленных в словаре, например: реалогия (вещеведение), реалитет, самобытие, человечность, юзеризм, антиюзеризм, интернет вещей и др. Также важно попытаться определить само положение понятия артефакт относительно понятий «вещь» и «предмет», поскольку само понятие «артефакт», может выступить фикцией замещения этих понятий, либо может выступить новым структурным элементом. Само понятие «артефакт» потенциально может иметь довольно большое значение в построении новых концепций и теоретических конструкций в разных гуманитарных сферах, в том числе культурологии и музеологии. Опираясь на этот предполагаемый потенциал, можно начать выстраивать некоторые рассуждения основываясь на словарной статье М. Н. Эпштейна.

Нужно отметить, что в написанном тексте, обращение непосредственно к понятиям «юзеризм» и «антиюзеризм» исключительно косвенное. Поскольку основным полем исследования является понятие «артефакт», которое в своем тексте русский философ неоднократно употребляет, более того, вводит новые концепции с его упоминанием («права артефактов», «защита прав артефактов», «агентство по соблюдению прав артефактов»). В словарной статье «Юзеризм и антиюзеризм» Михаил Эпштейн, давая определения этим понятиям пишет: «Узурпаторское, эксплуататорское отношение человека к вещам, к предметам потребления – и критика такой позиции с точки зрения защиты прав артефактов»². В приведенном фрагменте из словаря, автор не отождествляет понятие «предмет»

и «вещь» (что также подтверждается в нескольких других статьях, в частности в статье «Веществование»³: «Предмет превращается в вещь лишь по мере своего духовного освоения, подобно тому как индивидуальность превращается в личность в ходе своего самосознания, самоопределения, саморазвития. Сравним: «он сделал хороший предмет» – «он сделал хорошую вещь». Первое означает – произвести что-то руками, второе – совершить какой-то поступок»⁴). Эпштейн выделяет четкое различие между понятиями «вещь» и «предмет» посредством сравнения. В случае же с понятием «артефакт» исследователь, вероятно всего, обобщает оба понятия в отдельную категорию.

Можно предположить, что, выделяя определения «вещь» и «предмет», а также ключевой элемент их различия – «духовное осмысление» и «функциональность», – автор подразумевает определенное взаимодействие понятий внутри категории «артефакт», либо вовсе мыслит «артефакты» как новые структурные элементы. Поскольку далее в статье «Юзеризм и Антиюзеризм», рассуждая о концепции «Агентство по соблюдению прав артефактов» Эпштейн пишет: «Автомобиль сможет подавать жалобы в Агентство по соблюдению прав артефактов на недостаточную чистоту в салоне, а пищевой продукт – на плохие условия хранения; с нерадивого пользователя будет взиматься штраф. Можно предвидеть, что юридические кодексы пополнятся статьями о неотчуждаемом праве вещей на достойное существование, на охрану от порчи...»⁵. В данном фрагменте текста, философ предлагает мыслить «артефакты» как совершенно отдельные объекты, обладающие собственными правами. Появляется возможность, далее использовать понятие «артефакт» именно как отдельную категорию, которая включает в себя ряд других понятий и некую систему взаимодействий между ними. В разбираемой словарной статье М. Н. Эпштейн цитирует манифест американского философа Билла Капра «Освобождение артефактов»: «Быть может, артефакты сами имеют права и обязанности. Может быть, велосипед имеет право на то, чтобы его шины были надутыми, а в спицы не совали палки. <...> Нет ли здесь ранее не признанной формы угнетения?»⁶. Если обращаться напрямую к манифесту Капра, то также можно сделать вывод, что американский философ выделяет «артефакты» как отдельную категорию. Он пишет: «Возможно, у нас есть обязанности по отношению к артефактам [...] возможно, сами артефакты имеют права и обязанности»⁷. Таким образом, рассмотрение понятий «артефакт» и «права артефактов» позволяет обозначить соприкосновение в этом вопросе современной русской и западной философии.

Хорошим примером, способным продемонстрировать опыт «жизни артефакта», может выступить короткометражный фильм Рамина Бахрани «Пластиковый пакет» (2009)⁸. Его главным героем выступает пластиковый пакет, мысли и наблюдения которого озвучивает известный немецкий документалист Вернер Херцог. Данная картина очень хорошо соприкасается с идеей «защиты прав артефактов». Картина Бахрани, имеет довольно сатирический характер, однако это не мешает ей быть удобным полем для анализа, наполненным множеством примеров. Отдельный интерес представляет процесс жизни и оживления главного героя. Герой произносит фразу «мой первый вздох», в тот момент, когда его впервые открывают в супермаркете, то есть он обретает свою жизнь с того момента, как его начинают эксплуатировать, что вполне достоверно отражает мысль М. Н. Эпштейна.

Еще довольно примечательный момент, что Пакет называет свою хозяйку «создателем» в тот момент, когда она впервые его использует. Он рассуждает о той близости, которая возникает между ним и человеком, когда его используют; также он полагает, что именно «создательница» показала ему мир. Здесь уместно снова обратиться к словам Эпштейна: «Предмет превращается в вещь лишь по мере своего духовного освоения, подобно тому как индивидуальность превращается в личность в ходе своего самосознания, самоопределения, саморазвития»⁹, а также сравнить эти действия с процессом импринтинга, что позволяет предположить сатирический смысл, заложенный в данную ситуацию режиссером. Импринтинг, как процесс запечатления объекта комфорта и доверия у животных, принцип, по которому особь определяет первый увиденный им объект как своего родителя. Пакет определил, как своего «создателя» первого увиденного им человека. Эта мысль довольно интересна, если перенести ее с позиции «артефакт – человек», на обратное соотношение «человек – артефакт». К примеру, человек может запечатлеть свой духовный опыт с каким-то определенным объектом: первый фотоаппарат, первая игрушка, первая самостоятельно купленная вещь и т. д. В таких ситуациях, в процессе рождения какого-то осмысленного первого опыта, некоего духовного осмысления объекта, человек запечатлел в нем некую духовную составляющую как в первом освоенном, увиденном. Поэтому можно предположить присутствие «импринтинга вещи» в жизни каждого человека.

Фильм Р. Бахрани в ироничной манере подчеркивает отчуждение природы человеком, в том числе опредмечивание домашних животных, и начинает обретать выраженный экологический подтекст. Пожалуй, самым примечательным является эпизод фильма, в котором пакет окончательно

отрекается от своего «создателя» после того, как встречает другие пакеты, застрявшие на заборе. Режиссер называет их «свободными», обретающими собственное существование, не зависящее от человека. Далее предлагается аналог рая для артефактов – «мусороворот», – скопление мусора (в частности пакетов) в океане. Это сообщество артефактов, не нуждающихся в использовании: главный герой называет их своими соплеменниками. Данный момент довольно интересен, поскольку он оспаривает мысль о том, что артефакты нуждаются в функциональности, он предлагает думать, что напротив, свободу артефакты обретают лишь лишившись своих функций, навязанных человеком. Если мыслить концепцию «защиты прав артефактов» с этой точки зрения, то она сама становится примером узурпирующего отношения к артефактам.

Апофеозом фильма выступает финальная сцена, в которой Пакет рефлексирует о собственном существовании, находясь на дне океана. Он спрашивает себя: «Существует ли мой создатель, или я выдумал ее?». Важнейшей и самой занимательной мыслью является его последнее утверждение: «Если я ее встречу, то скажу только одно я бы хотел, чтобы ты меня создала – тогда бы я мог умереть». Артефакт размышляет над вопросами собственного существования подобно человеку, вот только Пакет, в отличие от человека, упирается в проблематику «бессмертия», что является довольно естественным для немецкой традиции: несмотря на то, что фильм американский, главного героя озвучивает немецкий культовый режиссер. Предложенный фильмом опыт, дает новый вектор развития идей в контексте изучения «прав артефактов», направляет на новые, уточняющие вопросы. Также если рассматривать этот фильм опираясь на мысли М.Н. Эпштейна, на идеи его «Проективного словаря», то можно сформулировать новую концепцию «импринтинга вещи». Сущность данной концепции заключается как-раз в опыте предмета быть принадлежащим кому-то, запечатлеть в себе определенный опыт.

Согласно мысли Эпштейна, артефакты имеют право быть не только употребляемыми, но и употребленными окончательно. Поскольку, если отталкиваться от желания Пакета в фильме Бахрани, он бы хотел быть как люди – смертным. Однако, здесь возникает новый вопрос, что такое «смерть артефакта»? Умирает ли артефакт тогда, когда он больше не может быть использован и должен отправиться на переработку, или смерть артефакта наступает тогда, когда он естественным образом разлагается?

Здесь может быть уместно обращение к кругу идей московского концептуализма, в частности, к работам, связанным с мусором, созданным Ильей Кабаковым. Мусор является ключевым элементом в его творчестве. Идея мусора Кабакова с позиций «прав артефактов» представляет особый интерес. В работах художника мусор – это не какая-то конкретная категория артефактов, ведь она не может поддаться никакой систематике. То, что может являться мусором для одного, совершенно не является таковым для другого. Таким образом, мусором выступают вещи, лишённые некоего духовного наполнения. Вещи, лишённые идей. Примером «защиты прав артефактов», близким идеям М. Н. Эпштейна, может выступить работа Ильи Кабакова «Ящик с мусором» (1986, ГТГ). Здесь артефакты вновь обретают возможность быть употребляемыми и более того, они обретают новый слой духовного осмысления и многие вещи конвейерного производства получают свой художественный характер, становясь «вещами». Таким образом можно сделать вывод, что артефакты переживают некий процесс реинкарнации, на который в биологическом смысле, не способны люди.

Неочевидным примером, который может быть истолкован в рамках концепции вещей М. Н. Эпштейна, имеющим возможность оповещать о своем состоянии наделяемого сознанием артефакта, который в последствии может нуждаться в защите своих прав, выступает также робот Валли из одноименного мультфильма студии Pixar (2008)¹⁰. Робот-артефакт, созданный человеком, имеющий строго назначенную функцию – сбор мусора, – сам становится условным «мусором», поскольку для человечества (во вселенной мультфильма) он потерял какое-либо значение, как и сама земля. Все время находясь в обществе своих «соплеменников», – другого «мусора», – если сравнивать его с Пакетом из фильма Бахрани, он начинает обретать человеческие черты. Из-за долгого существования среди «свободных вещей» Валли обрел собственную личность. Его мир, как и мир человека, точно также сформирован из «артефактов». Валли занимается их собирательством, он регулярно их использует, возвращает их к «жизни» вновь наделяет идеей, и более того, он наделяет их функцией, как-бы повторяя процесс, духовного осмысления. И в то же время происходит процесс импринтинга: Валли запечатлел в себе опыт артефактов, который те запечатлели в себе от людей.

Валли, будучи сам артефактом с собственной личностью, с помощью просмотра видеозаписей, которые все также запечатлены на созданных людьми «артефактах», учится эмоциям и многому другому. Мультфильм сатирически представляет будущее, в котором артефакт более человечен, чем сам человек.

Возможно, это сравнение представляется ироничным и гротескным, однако это намеренное преувеличение образа позволяет четче и конкретнее сформировать представление о мире артефактов, об их сущности и процессах взаимодействия как между самими артефактами, так и между артефактом и человеком. Отталкиваясь от абсурдистской мысли Эпштейна о «правах артефактов», можно сформировать еще более глубокую и продуманную концепцию взаимодействия между людьми и артефактами, не ограничиваясь лишь их «защитой».

В процессе написания статьи удалось выяснить, что Михаил Эпштейн мыслит артефакты как отдельную категорию объектов, наделенную сложным проектным смыслом. Также немаловажным было отразить и то, что эта концепция легко находит свое отражение в художественных произведениях современности, что в очередной раз подтверждает актуальность и точность идей русского мыслителя.

Примечания

¹ Эпштейн М. Н. Проективный словарь гуманитарных наук. Москва. Новое литературное обозрение, 2017. С. 12–13.

² Там же. С. 574–575.

³ Там же. С. 122–123.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Сагра В. Artifact Liberation // Philosophy now. A magazine of ideas. 104. Sept. Oct. 2014. P. 23.

⁷ Ibid.

⁸ Бахрани Р. Пластиковый пакет. 2009. URL: <https://ocean-tv.media/plastikovyj-paket-puteshestvie-odnogo-geroya/> (дата обращения: 14.06.2021).

⁹ Эпштейн М. Н. Вещь и слово. О лирическом музее и новой мемориальности // Эпштейн М. Н. Постмодернизм в России. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 299.

¹⁰ Стэнтон Э. Валли. 2008. URL: <https://multifilms.online/11385-valli.html> (дата обращения: 14.06.2021).

Е. И. Курбатова

Особенности репрезентации голографии: конфликт предметности

Рассматривается явление репрезентации как способа преодоления конфликта предметности. В статье анализируется голография как явление, которое само являясь способом репрезентации не воспринимается как ценность ввиду невозможности ее восприятия как предмета идентичности. Сам процесс сравнивается со схожим ему фотографическим процессом для сравнительной характеристики и более четкого понимания технической части.

Ключевые слова: голография, семантика, предметность, репрезентация, репродукция, диссенсус

Elizaveta I. Kurbatova

Features of the representation of holography: the conflict of objectivity

The phenomenon of representation is considered as a way to overcome the conflict of objectivity. The article analyzes holography as a phenomenon, which itself, being a way of representation, is not perceived as a value due to the impossibility of its perception as an object of identity. The process itself is compared with a similar photographic process for comparative characteristics and a clearer understanding of the technical part.

Keywords: holography, semantics, objectivity, representation, reproduction, dissensus

В работе предпринята попытка осмысления голографии как объекта, являющегося затруднительным для репрезентации в контексте музейной экспозиции. Приводя основной содержательный контекст проблем изучения предметности, символических концепций, феномена репрезентации некоторых авторов, работа является началом осмысления проблемы определения семантики голограммы. Голограмма – то, что вызывает главным образом конфликт восприятия, не является понятной в архаических, традиционных формах воспроизведения. Визуальная оболочка предмета не имеет отношения к его содержательной стороне. Перед зрителем предстает трансформер, нечто тающее в себе воспроизведение абсолютно другой вещи. Зритель, наблюдающий голограмму, задается вопросом о том, как получить информацию и эстетический опыт при ее восприятии и каким образом его оценивать.

Главной целью статьи является анализ восприятия голографии как предмета и определение того, что по факту наделяется «предметностью»: физическая оболочка предмета, или отображенное на нем, так как два этих визуальных образа различны. Приступая к осмыслению этого вопроса, нужно определить изначальный контекст репрезентации в данном конкретном случае. Для этого определим место, время и непосредственных участников возможного факта репрезентации. По мнению Ганса-Георга Гадамера, репрезентация – это инструмент, делающий первообраз первообразом¹, то есть репрезентация является начальной и одновременно конечной формой определения вещи.

В музейном пространстве репрезентация музейного предмета происходит в контексте времени и места, то есть репрезентация рассматривается как базовый человеческий опыт. Если место можно определить с точки зрения классической семантико-семиотической концепции построения музейной экспозиции, рассмотрев каждую отдельную ее часть как элемент, знак, символ, то время начинает анализироваться как несколько составных процессов: рефлексивное действие и «нерефлексивная отдача»². Определение взято из статьи Паскаля Гилена «Музеехронотопы: репрезентация прошлого в музеях», контекстуально означающее процесс конечного эстетического удовлетворения музейным предметом. Предшествует этому процессу процесс активного познания, узнавания предмета, для того, чтобы потом всецело «отдаться процессу наслаждения объектом. То есть процесс репрезентации сам по себе воссоздает образ, ориентируясь в том числе на эстетическую, визуальную составляющую. Образ, обращаясь к словам Жака Рансьера, обладает «живой реальностью»³. Примененное в диалоге с Уильямом Митчеллом определение, использованное в контексте разговора о визуальном образе, трактует его не редуцируя к символу или знаку, способном подтолкнуть к наделению информацией, но освобождая от рамок, границ понимания к вариативности смыслов. То есть важно не столько значение образа, сколько смыслообразующий, смыслопорождающий контекст процесса факта репрезентации.

Следующим этапом в трансформации понятия репрезентации становится повсеместное использование средств медиа в музейном пространстве. Изначально они являлись научно вспомогательными средствами, при помощи которых возможно было придать экспозиции наибольшую привлекательность. Данное использование во многом образовывало утилитарный контекст цифровых технологий.

Постепенно эта тенденция претерпевает изменения. Философы, теоретики культуры начинают обращать к иным парадигмам, мысля код как способ накопления информации, а не только ее трансляции. Происходит обратная связь: то, что когда-то было способом репрезентации, само по себе стало в ней нуждаться. Такая тенденция особенно подчеркнута в работах современных кураторов. Проблемы поиска новых смыслов восприятия художественного языка отражена в работах Л. Мановича, который через структурные элементы определяет медиа как всеобъемлющий феномен современного общества. На примерах кинофильмов автор изучает «многослойность объектов „новых медиа“»⁴.

Построение образа, образование впечатления (эмоционального или интеллектуального) происходит в процессе узнавания вещи в определенном месте, времени. Традиционные вещи, вписанные в архаичные образы, вызывают у нас узнавание на бытовом, практическом уровне. То есть их имманентность не нужно подтверждать, она и так определена. В данном случае стоит подчеркнуть, что традиционные вещи уместны в семантико-семиотической парадигме. Системно-семиотический подход к изучению музейной коллекции позволил говорить о специфических способах диалога с музейными предметами как со знаками на всех уровнях взаимоотношений в музейном пространстве. Научный сотрудник или рядовой посетитель музея, заходя в музей, невольно оказываются в музейном пространстве, где на каждой витрине, стене, постаменте и т. д. стоят музейные предметы, образующие сложно структурированную хранения и передачи информации⁵. Здесь важно подчеркнуть, что предметы, попадающие в музей и на экспозицию, в частности, являются источниками информации, способами представления, то есть репрезентации прошлого. Трансформируя, воссоздавая и моделируя через музейную действительность информацию, музейный предмет является способом, инструментом репрезентации. Мы с достаточной простотой можем рассмотреть привычные нам музейные предметы, что-либо и когда-либо репрезентирующие. Если выставка посвящена знаменитому писателю или деятелю науки, нам очень важно иметь тот набор музейных предметов, посредством которого мы сможем построить рассказ о персоне. К примеру, воссоздание кабинета ученого может содержать плоскостной материал (документы, очерки, труды, написанные им), некоторые предметы личного пользования (ручка, стул, стол, за которым сидел человек). Все это, при грамотном использовании возможностей музейного дизайна способно создать репрезентацию, то есть посредством воплощения образа транслировать информацию, созданную в контексте музейной действительности. В этой ситуации у смотрящего не возникает сомнений в правильности подобранного материала, базовая коммуникация с экспозицией происходит успешно.

Этот пример был приведен исключительно для предметного понимания традиционной схемы контакта и взаимодействия между смотрящим и осматриваемым, в процессе которого выстраивается система образа как знака, несущего или, можно сказать в некотором смысле, привязывающего значение через познание. В наши дни такая парадигма конечно же является фундаментальной, но, в некотором смысле, утратившей свою актуальность. Зачастую, объекты нашего наблюдения вызывают у нас конфликт понимания. Таким образом можно искусство в эпоху цифровизации как новое направление в призме усовершенствования семиотической теории. Эта проблема была в достаточно полной мере рассмотрена в эссе Вальтера Беньямина ««Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»»⁶. Анализируя трансформацию произведений искусства как физических объектов в контексте развития технологий создания культурных явлений, автор подчеркивает тенденцию утраты особой «ауры» оригинала. Этот пример нужен для анализа голограммы как материального носителя, хранящего образ. В этом случае она легко вписывается в определение репродукции.

Для наиболее простого понимания того, что такое голограмма, стоит определить явление, продуктом которого она является. Голография – это процесс регистрации информации об оптических свойствах объекта, основанный на интерференции. Регистрируя, проще говоря, запечатлевая лучи лазера на фотопластине, картинка репродуцируется в трехмерном образе. Световое поле, записываемое оптическими элементами, обладает рядом характеристик: сохранение эффекта глубины, многоаккурность, ультрареалистичность, полноцветность. Принципиальным отличием голографии от всех остальных способов регистрации изображения является распределенность, разобщенность информации обо всех снятых объектах по всей поверхности фотопластинки⁷.

Самым близким «родственником» голограммы является фотография. Появившись в первой половине XIX в. фотография быстро заняла лидирующие как самый четкий и детализированный способ фиксирования информации. Она закрепилась во всех сферах жизни, от первых опытов Ньепса и Дагера, в том числе обрела популярность и среди деятелей искусства. Долгое время фотография считалась «стыком» между наукой и искусством. Долгие споры шли и о «обезличенности», «бездущности» фотографии⁸. В этом смысле процессы представляют особую схожесть.

Находя различия между «видеть» и «смотреть», человек каждый раз обозначает для себя разрыв между образом и тем знаком, который он обозначает. Цепочка «видеть – образ – знать» зачастую не может до конца функционировать, или же функционировать правильно, потому что между информацией, полученной в ходе коммуникации и знанием, приобретенным в процессе размышления, должны находиться «маркеры», позволяющие определить предмет как «знакомый», чтобы позже понять его смысл.

Голограмма яйца Фаберже «Орден Святого Георгия», представленная на экспозиции Музея оптики Университета ИТМО, несет в себе визуальную информацию в виде псевдотрехмерного образа пасхального подарка для матери Николая II. Благодаря изображению мы можем понять размеры оригинала, материалы изготовления, увидеть блеск инкрустированных камней. То есть в действительности это и есть идеальная модель, созданная в идеальных условиях, что по мнению В. Беньямина так же является отличительной чертой репродукции⁹. Таким образом, с одной стороны, голограмма это есть продукт репрезентации, код, знак, несущий в себе информацию. В тот момент, когда источник света перестает освещать фотопластину- изображение исчезает, то есть та действительная модель, которая высокоточно воссоздавала облик оригинала исчезла, а перед нами осталась лишь стеклянная пластинка. Здесь и начинается происходить диссенсус, то есть конфликт между видимым и действительным. Зритель чувствует несоответствие, его только что обманули собственные глаза.

На уровне ощущений и визуального восприятия зритель чувствует подмену образа. Поэтому зачастую отношение к голографии сводится к его осознанию как продукта высокоточной технологии копирования чего-либо. Подобные дискуссии были характерны процессу изучения фотографии. Посетитель, испытав несоответствие, в какой-то мере испытывает состояние шока весь последующий отрезок времени в музее до конца так и не поняв, как это работает. Один предмет транслирует другой предмет, без телевизионного экрана, без проекции, а благодаря физическому явлению, которое мы все проходили еще в школе. Все это произошло лишь потому, что один поток фотонов встретился в нужное время в нужном месте с другим и эта информация была закреплена на фотопластине. То есть зритель, смотря на голограмму ощущает так же конфликт символической связи материала, формы и образа вещи, не подчиняющейся рамкам архаических и традиционных культур.

На фотопластине находятся два взаимоисключающих состояния транслируемого объекта, с одной стороны его копия, с другой-абсолютно самостоятельный образ. В виду развития и усовершенствования технологий записи голограммы записанный объект становится четче и детальнее.

Современная голография определяется как создание ультрареалистичного, полноцветного изображения, с сохранением эффекта глубины, что делает изображение обозримым с нескольких точек осмотра. Процесс записи голографии чем-то напоминает «фотографирование» или, точнее сказать, фиксирование объекта при помощи лучей лазера. Регистрируя разность фаз в каждой точке на фотопластине, фотопластина (пластинка, покрытая светочувствительной эмульсией) фиксирует информацию об оптических свойствах объекта в каждой точке воздействия. Таким образом, при вторичном освещении фотопластины мы наблюдаем предмет, голограмму которого записали. Метод имеет несколько видов, к примеру для записи портрета нужно воспользоваться импульсной голограммой, а для создания иллюзии движения используется мультиплексная¹⁰. Метод представляет особую ценность с точки зрения своей уникальности, потому что ни один носитель не имеет подобных характеристик.

Если рассматривать голографию как банальное столкновение световых потоков, ее можно характеризовать как способ репродуцирования того, что мы хотим показать зрителю. То есть она сама по себе изначально и есть код, набор символов, которые нельзя закодировать искусственно. Конфликт здесь может быть интерпретирован как неспособность зрителем наложить определенный символ на символ, потому что в этом случае наслоение символов приведет не к вариативности восприятия, а к изначально неверному, неправильному результату. Интерпретируя в данном случае «наложения» символа на символ не как дизайнерского метода, а как вариативности восприятия зрителем образа, проблема изучения голографии и способов ее интерпретации становится основой для приобретения голограммы статуса научно-технической ценности.

Вернемся к зрителю. Фактически сталкиваясь с голограммой происходит процесс невозможности преодоления диссенсуса без получения информации, касающейся технологии ее создания. Визуальный образ голограммы не способен даже намекнуть на ее предметность. Парадигма «видеть – значит знать» в данном случае не работает. Перед нами чистый, первородный образ, который мы должны понять и принять в чистом виде. Образ как образ, символ как символ. Только поняв это мы сможем насытиться и преодолеть понимание самого по себе образа. Об этом писал в своей работе «Эмансипированный зритель» философ Жак Рансьер, приводя главным примером усиление образа искусства через ослабление их интеллектуализации. Голограмма насыщена множеством кодов и смыслов, которые составляют ее саму как образ, при этом понять ее можно, только лишь смирившись с тем, что это так. Усиление ее визуального действия происходит из-за детерминированности ее как таковой.

В «Эмансипированном зрителе» автор приводит обратное доказательство, а именно «знать – значит видеть», по-настоящему знать, знать, не объективизируя и не «отупляя», – значит видеть¹¹. В этом, как представляется, и заключен объективный способ преодоления проблемы понимания голографии как образа. Знать как осознать важность, это актуальный подход к осмыслению голограммы как предметной природы образа, который сам по себе есть образ.

Резюмируя вышесказанное, процесс осмысления голограммы как репрезентации, нуждающейся в репрезентации для того, чтобы осмыслить ее значимость и ценность, можно сравнить с иллюзией. Голография подчеркивает сразу несколько особенностей человеческого восприятия. Восприятие само по себе конструктивно, то есть мы не просто отражаем объект пассивно, а строим его образ. И каждая система восприятия старается устранить конфликт между воздействием и прошлым опытом, в основном конфликт решается в пользу опыта. Только когда «опыт» в широком смысле будет трансформирован, то есть наделен новыми знаниями, проблема преодоления предметности будет исчерпана.

Примечания

¹ Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. С. 116.

² Гилен П. Музеехронотопы: Репрезентация прошлого в музее. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/31/article/556> (дата обращения: 05.04. 2021).

³ Рансьер Ж. Эмансипированный зритель. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. С. 7.

⁴ Манович Л. Язык новых медиа. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 278.

⁵ Никишин Н. Я. «Язык музея» как универсальная моделирующая система музейной деятельности // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности: сб. науч. тр. Москва, 1988. С. 7–16.

⁶ Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: Ad Marginem, 2013. С. 60–113.

⁷ Одиноков С.Б. Голография и прикладные оптические технологии // Фотоника. 2018. № 8. С. 47.

⁸ Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 152.

⁹ Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 28.

¹⁰ Рябухо В. П. Радужные голограммы. Физическое образование в вузах: учебн. пособие. Саратов: Саратовский государственный университет. Кафедра оптики и биофотоники, 2006. Вып.2. С. 29–40.

¹¹ Рансьер Ж. Эмансипированный зритель. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. С. 128.

А. Д. Бабанова

Трансисто́ризм в современных выставочных проектах

Рассматривается явление трансисторизма в современных выставочных практиках от его генезиса в независимых кураторских проектах до трансформации в определенный подход к построению экспозиций и выставок. В статье анализируется трансисторический подход в структуре дискурса современного искусства, через обращение к эссе американской исследовательницы Клэр Бишоп. Дается характеристика риторике трансисторических проектов и их отличию от мимикрирующих под них. Анализируются трансисторические интенции в выставке «Линия Рафаэля. 1520–2020», прошедшей в Государственном Эрмитаже.

Ключевые слова: трансисторизм, экспозиция, выставочная деятельность, кураторство, Харальд Зееман, Государственный Эрмитаж

Anna D. Babanova

Transhistoricism in modern exhibition practice

The phenomenon of transhistoricism in modern exhibition practices is considered from its genesis in independent curatorial projects to its transformation into a method of construction of exhibitions. The article attempts to consider the transhistorical method in the structure of contemporary art discourse, through an appeal to the essay of the American researcher Claire Bishop. The author characterizes the rhetoric of transhistorical projects and their difference from those that mimic them. Transhistorical intentions are analyzed in the exhibition «After Raphael. 1520–2020», held in the State Hermitage Museum.

Keywords: transhistoricism, exhibition, exhibition practices, curatorship, Harald Szeemann, State Hermitage Museum

В современной выставочной практике можно обозначить группу проектов, в которых происходит столкновение классического и современного искусства. Обратившись к истории выставочной деятельности, мы увидим, что подобное столкновение старого и нового встречается в кураторских проектах. Примером может послужить выставка Харальда Зеемана «А-исторические звуки» (1988), прошедшая в музее Бойманса – ван Бенингена в Роттердаме. На выставке три работы Й. Бойса, Б. Наумана и И. Кнобеля, отобранные куратором, соседствовали с произведениями XV–XVII вв. по принципу «свободных ассоциаций»¹. Тенденция к такому столкновению прошлого и настоящего набирает обороты, СМИ окрестили ее трендом выставочной практики², а сам феномен стал обозначаться термином трансисторизм.

Трансисторизм – понятие, широко распространенное в ряде гуманитарных дисциплин от философии до литературоведения. Под него попадают те идеи, представления или категории, которые имеют способность существовать вне времени и вне контекста, то есть «сквозь историю».

В выставочной практике термин трансисторизм укоренился значительно позже, чем появление таких проектов. Выставка Х. Зеемана, по всей видимости, стала отправной точкой для определения таких проектов как аисторические³. Фигура этого куратора действительно важна при рассмотрении трансисторического подхода. В программах издания Х. Зеемана «Индивидуальные мифологии», «Музей obsessions» широко представлены философские взгляды автора, воплотившиеся в его подходе к созданию выставок⁴.

В «Индивидуальных мифологиях» куратор утверждает концепцию «личного мифа» и пишет о том, что художник предлагает для обозрения объект или концепцию, в которой воплощает свое личностное понимание реальности, необязательно раскрываемое как история или текст. Х. Зееману близка именно символическая трактовка мифа, а в риторике О. Шпенглера⁵ это его понимание как прасимвола, представляющегося основанием культуры. Из понятия «личного мифа» берут начало три знаковые идеи, на которых строится большинство проектов Зеемана: 1) преемственность традиции; 2) существование праидеи; 3) возможность ее отображения уже существующими воплощениями⁶. Таким образом, в программах Харальда Зеемана, воплотивших в себе, с одной стороны, индивидуализм, присущий личностным качествам куратора-художника, с другой же – критику традиционализма в музее, можно усмотреть генезис трансисторического подхода в выставочной практике.

До недавнего времени не существовало единого обобщающего исследования относительно трансисторических проектов. Осмысление этого феномена можно было отследить в программных текстах кураторов. Концептуализация трансисторизма как подхода проходила одновременно с опытом практической работы. Тем не менее, уже в эссе Клэр Бишоп «Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства?» дается глобальная характеристика тенденции, к которой относится трансисторизм: проблема современного и дисъюнктивное отношение к темпоральности. Исследовательница опирается на понимание современности философом Джорджо Агамбеном как анахронизма, то есть нарушения хронологической точности⁷. Философ постулирует: быть современным – значит быть несвоевременным, иметь способность вступать со своим временем в отношения дистанцированности и уметь улавливать вещи, которые возникают «слишком рано» и в то же время «слишком поздно», которые «уже», но еще «не»⁸. Клэр Бишоп приходит к выводу о том, что современность утверждает множественность пересекающихся темпоральностей, а это возрождает интерес к анахронизму⁹. На этом поприще рождаются тематические выставки, отказывающиеся от хронологии, выставочные проекты, критикующие большие нарративы в пользу микроистории, а также выставки, в которых происходит столкновение исторического и современного.

В 2018 г. в СПбГУ на Факультете свободных искусств и наук была защищена магистерская диссертация, посвященная трансисторизму в выставочной практике¹⁰. Эта работа является первым русскоязычным исследованием, пытающимся теоретизировать трансисторическую выставку и определить ее риторику. Е. А. Носкова понимает ее как выставку, которая стремится к преодолению границ, устанавливаемых линейным хронологическим взглядом на историю за счет объединения прошлого и настоящего. Трансисторическая выставка подчеркивает хронологический разрыв. Важно отметить, что такие проекты уделяют внимание контексту и личности художника, при этом сопоставление исторического и современного не строится на основе внешних сходств, здесь не реализуется универсалистский подход, основанный на принципе аналогии, хотя и такие проекты имеют место быть¹¹.

Вспомним проекты М. М. Шемякина «Рука в искусстве», «Нос в искусстве», где тот или иной объект рассматривается как самостоятельная вещь, существующая в своем собственном континууме, отвергая любые представления о прошлом и современном. Если пытаться найти аналогии трансисторическому, то в пример можно привести атлас «Мнемозина» немецкого историка искусства Аби Варбурга. Атлас представлял собой различные комбинации из репродукций произведений искусства, которые сближал мотив. Под мотивами следует понимать различные Pathosformel¹² – жесты, отсылающие к историческому прошлому, хранящиеся в коллективной памяти и заявляющие о себе в разные исторические периоды.

Другой отличительной особенностью трансисторического проекта является его сопровождение письменным комментарием: кураторским текстом, статьями теоретиков, фрагментами философских трудов. Эти тексты служат обоснованием концепции, позиции куратора или институции¹³. Такая теоретизация объясняется необходимостью в составлении содержательного образа выставки. Задача репрезентации художников, стилистических особенностей сменяется репрезентацией идеи, ситуации, затрагиваемой выставкой¹⁴. Итак, характеризуя трансисторический проект, можно выделить следующие ключевые особенности: 1) критическое отношение к линейности и утверждение множественных темпоральностей; 2) столкновение исторического и современного, в котором подчеркиваются с одной стороны сходства, с другой – хронологический разрыв; 3) наличие письменного комментария.

Трансисторический подход зарождается внутри кураторской практики, однако становясь приемом экспонирования, он претерпевает изменения и порождает ряд типов выставок, которые Е. А. Носкова называет мимикрирующими¹⁵. Это выставки-интервенции¹⁶, для которых характерно внедрение произведения современного искусства в экспозиционные залы музея. В этом случае происходит неравномерное взаимодействие: предметы из коллекции музея занимают доминирующее положение, а произведения современного искусства предстают «интервентами». Примером может послужить выставка «Ян Фабр: рыцарь отчаяния – воин красоты» (2014), прошедшая в Государственном Эрмитаже. Художник преклоняется перед великими мастерами прошлого, подчеркивает преемственность своего искусства. Это процесс самопознания художника, а не дистанцированное исследование тех основ, на которых эта самая преемственность прослеживается.

Другой тип мимикрирующего проекта – выставки, курируемые художниками¹⁷. Художники приглашаются музейными институциями для работы с произведениями, хранящимися в фондах музея. Здесь могут присутствовать трансисторические связи, однако работы, которые отобрал

художник, становятся частью его тотальной инсталляции¹⁸. Художник остается в доминирующей позиции, он осуществляет отбор, занимается поиском содержательных связей, вкладывая в проект свои субъективные переживания, симпатии и представления. Здесь отсутствует непредвзятость, дистанция, которую может привнести независимый куратор-исследователь. Примером может быть выставка «Трейси Эмин / Эдвард Мунк. Одиночество души» (2020), прошедшая в Королевской академии художеств в Лондоне. Для выставки художница отобрала 19 произведений Э. Мунка, дополнив их 25 собственными работами. Трейси Эмин вложила личное переживание в основу выставки, поскольку мотивы выражения различных состояний, душевных переживаний близки ей и ее творчеству¹⁹.

Еще один тип выставки, близкий к трансисторической – выставка-диалог²⁰. Такая выставка показывает прямое влияние одного художника на другого. В качестве примера можно рассматривать проект Виктора Пивоварова «Потерянные ключи» (2016), прошедший в ГМИИ им. Пушкина. Выставка-оммаж позволила состояться диалогу художников-мыслителей прошлого: Лукаса Кранаха, Питера Брейгеля, Джованни Беллини с художником-концептуалистом Виктором Пивоваровым на почве поиска интерпретации, загадки старых и новых загадок²¹. Перечисленные типы выставок Е. А. Носкова называет периферийными.

Однако, если рассматривать трансисторическую практику как тренд выставочной деятельности, то эти разделения можно назвать условными. Трансисторический подход в понимании автора статьи – понятие широкое, объединяющее в себе трансисторическую выставку с ее канонической риторикой и проекты, обозначенные ранее мимикрирующими под трансисторические. Определив сущность трансисторизма в современной выставочной практике, обратимся к конкретному примеру и рассмотрим его в рамках данного подхода.

В выставочной практике Государственного Эрмитажа трансисторический подход не новое явление. В кураторских проектах А. В. Ипполитова «Роберт Мэпплторп и классическая традиция: фотографии и гравюры маньеризма» (2004) и «Хогарт, Хокни и Стравинский. „Похождения повесы“» (2006) присутствуют трансисторические интенции, однако их особенность в том, что они подчинены программной ориентации Государственного Эрмитажа, его миссии в современном обществе как музея универсума. Поэтому трансисторический подход здесь не радикален, он не нарушает традиционное экспонирование предметов искусства.

Интерес в рамках данного исследования представляет выставка «Линия Рафаэля. 1520–2020», прошедшая в главном здании музея и приуроченная к 500-летию со дня смерти мастера. Выставка была посвящена феномену Рафаэля Санти, его влиянию на европейское искусство начиная с XVI в. до наших дней²². На ней были представлены фрески самого Рафаэля Санти, а также произведения Д. Романо, Ф. Пармиджанино, Н. Пуссена, П. П. Рубенса, А. А. Иванова, А. Г. Венецианова, П. Пикассо и даже Е. Острова – художника, члена Новой Академии Изящных Искусств Тимура Новикова. По случаю выставки состоялась панельная дискуссия «Рафаэль сегодня», на которой обсуждалось значение фигуры Рафаэля Санти в XXI в. Это событие создало дополнительное поле размышлений вокруг магистральной темы – линии классического искусства и фигуры Рафаэля Санти, его значения в прошлом и настоящем.

Панельная дискуссия «Рафаэль сегодня» позволяет составить более четкое представление о выставочном проекте. Во время первой дискуссии, озаглавленной как «Рафаэль и классическая традиция в XXI веке», были озвучены ключевые положения, позволяющие отнести эту выставку к трансисторической. А. Г. Бойко и М. О. Дединкин в ходе дискуссии сошлись на мнении о том, что выставка обнажает то, что зародилось в мастерской Рафаэля, то, что близко и понятно человеку нашего времени, но при взгляде на искусство прошлого не очевидно – синтез искусств. В мастерской Рафаэля Санти воплотилась идея тотального произведения искусства. Также речь шла о том, что «линия Рафаэля Санти» нашла свое воплощение в академиях и, например, Новая Академия Изящных Искусств Тимура Новикова воплощение этой традиции²³. Все это, по словам участников дискуссии, дает прочувствовать Рафаэля сегодня.

Не менее важную тему поднял С. А. Фофанов, обратив внимание на проблему трансформации имени в бренд: у человека от звучания имени Рафаэль рождается ассоциация с конфетами «Рафаэлло» или с персонажем из мультфильма «Черепашки ниндзя» – Рафаэлем. Развивая дискуссию, И. А. Доронченков подчеркнул, что человеку нашего времени становятся далеки для понимания те сюжеты, которые воплощал мастер. Рафаэль Санти и та культура, к которой он принадлежал базировалась на конкретных корпусах текстов и визуальной культуре, в нашей же культуре затерялся ключ к пониманию этих топосов, тем не менее сама традиция продолжает свое существование²⁴.

Из этих двух тезисов мы видим, что выставочный проект обращается к прошлому, проводя существенное разграничение, подчеркивая дистанцированность. Выставка отражает линию преемственности, которая наблюдается в современности. Важно отметить, что здесь ставится вопрос не столько о современном искусстве, сколько об ощущении современности. По выражению Джорджо Агамбена, «современность вступает в настоящее, обозначая его архаику, и только тот, кто замечает в новейшем и самом недавнем признаках и знаменьях архаического, может быть его современником»²⁵. Архаическое Агамбен понимает, как нечто близкое к «началу», а оно в свою очередь «подобно тому, как эмбрион продолжает действовать в тканях взрослого организма, а ребенок – в психической жизни каждого взрослого»²⁶. Этот отрыв и одновременное сближение определяют современность, точно так же и наше стремление к познанию исторического прошлого определяет нас в настоящем.

Таким образом, в современной выставочной практике трансисторический подход занимает передовую позицию. Зародившись как кураторский жест, трансисторизм с течением времени трансформировался в широко распространенную практику построения экспозиции. Трансисторический подход – это возможность для музея дать новое прочтение предметам коллекции, взглянуть на исторические произведения через современное переосмысление, а также вписать искусство наших современников в традицию. Трансисторизм позволяет ощутить себя современным, прочувствовать дистанцированность и вместе с тем близость, что представляется важным для самоощущения человека в этом мире.

Примечания

¹ Носкова Е. А. Трансисторизм как принцип выставочной экспозиции (на материале кураторских проектов 2000–2010-х гг.): маг. дисс.: 50.04.01. СПбГУ, СПб., 2018. С. 10.

² «И сладок нам лишь узнаванья миг». Трансисторизм как кураторский тренд // Артгид. URL: <https://artguide.com/posts/1505> (дата обращения: 31.05.2021).

³ Meijers D. J. The Museum and the 'Ahistorical' Exhibition: The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon? // *Thinking About Exhibitions*. L: Routledge, 1996. P. 5–14.

⁴ Бирюкова М. В. Выставка современного искусства как авторский проект. СПб.: ФГБОУ ВПО «СПбГУТД», 2013. С. 56.

⁵ См.: Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М.: Мысль, 2010. 2816 с.

⁶ Бирюкова М. В. Выставка современного искусства как авторский проект... С. 71–76.

⁷ Бишоп К. Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства? М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 25–30.

⁸ Агамбен Д. Что современно? К: Дух і літера, 2012. С. 46.

⁹ Бишоп К. Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства... С. 32.

¹⁰ Носкова Е. А. Трансисторизм как принцип выставочной экспозиции...

¹¹ Там же. С. 10.

¹² Доронченков И. А. Аби Варбург: Сатурн и Фортуна // *Великое переселение образов: исследование по истории и психологии возрождения античности*. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 36.

¹³ Носкова Е. А. Трансисторизм как принцип выставочной экспозиции... С. 26.

¹⁴ Бирюкова М. В. Выставка современного искусства как авторский проект... С. 96.

¹⁵ Носкова Е. А. Трансисторизм как принцип выставочной экспозиции... С. 19.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 21.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Совместную выставку Трейси Эмин и Эдварда Мунка покажут в Осло и Лондоне. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/7205/> (дата обращения: 31.05.2021).

²⁰ Носкова Е. А. Трансисторизм как принцип выставочной экспозиции... С. 22.

²¹ «Потерянные ключи»: Виктор Пивоваров и мастера Северного Возрождения. URL: <https://artguide.com/posts/997> (дата обращения: 31.05.2021).

²² Линия Рафаэля. 1520–2020. [Электронный ресурс] URL: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp_exh/2020/raphaelline/?lng=ru (дата обращения: 31.05.2021).

²³ Панельная дискуссия «Рафаэль сегодня». К выставке «Линия Рафаэля. 1520–2020». YouTube (28.03.2021). [URL: https://www.youtube.com/watch?v=bxu2GF_ukos (дата обращения: 31.05.2021)].

²⁴ Там же.

²⁵ Агамбен Д. Что современно... С. 55–56.

²⁶ Там же.

А. М. Шегрен

Музейное кураторство в России в современной культурной ситуации

Музейное кураторство в России находится в стадии активного развития и нуждается в профессиональной рецепции. Необходимость куратора подтверждается практически и является уже неоспоримым условием функционирования музея, однако на теоретическом и юридическом уровнях данный процесс выражен слабо. В настоящем исследовании фокус внимания сконцентрирован на музейном кураторстве в отечественном дискурсе. Автор представляет различия независимого и институционального кураторства, выделяет особенности зарубежного и отечественного опытов. Анализируется современная культурная ситуация через обращение к концепции нового институционализма. Предпринята попытка выявить специфические черты институционального кураторства в России.

Ключевые слова: музей, выставка, музейное кураторство, кураторский проект, новый институционализм, музейное проектирование

Anastasiia M. Shegren

Museum curatorship in Russia in the contemporary cultural situation

Museum curatorship in Russia is in active development and needs professional reception. The author distinguishes between independent and institutional curatorship, highlighting the peculiarities of foreign and domestic experiences. The current cultural situation is analysed through the introduction of concept of new institutionalism. An attempt was made to identify specific features of institutional curatorship in Russia.

Keywords: museum, exhibition, museum curatorship, curatorial project, new institutionalism, museum design

Феномену кураторства посвящено множество трудов, написанных от лица теоретиков искусства, бывших или действующих кураторов. Корпус текстов и монографий, анализирующих генезис и развитие кураторских практик, преимущественно апеллирует к западному опыту. Появление фигуры куратора в пространстве отечественной культуры представляет собой исследовательскую лакуну, требующую теоретизации и концептуализации. А. Мизиано, рассуждая о специфике данной профессии в России, так описывает ситуацию: «История кураторства в России еще не написана <...>. Думается, еще не время собирать камни, но пора задавать вслух вопросы»¹. Это позволит очертить и конкретизировать формы, давно существующие в практическом поле, изучить локальные особенности и сделать их доступными для последующего анализа.

В настоящем исследовании фокус внимания сконцентрирован на музейном кураторстве в отечественном дискурсе. Музейное кураторство в России находится в стадии активного развития и нуждается в профессиональной рецепции.

Сегодня исследователи разделяют независимое (independent curator) и институциональное (museum curator) кураторство. Независимые практики ассоциируются прежде всего с contemporary art, в контексте которого стремительно развиваются в 1960–1980-х гг., в том числе и как альтернатива выставочной политике музея². В западной традиции институциональное кураторство тесно связано с историей музейного дела и характеризуется длительным процессом формирования профессиональных компетенции и закреплением особенного статуса за фигурой музейного куратора.

Отечественная традиция имеет свою специфику. В советской действительности куратор – это приставленный к учреждению сотрудник КГБ или райкома партии³. Таким образом, первоначально кураторство обладало определенными коннотациями, главной функцией становился контроль. Однако сегодня слово куратор в российском дискурсе имеет другое значение, прежние ассоциации нивелированы. Формирование института музейного кураторства в России можно обозначить как необходимость включения фигуры куратора западного образца в культурный процесс, обладающий самобытностью и специфическими чертами. В. Мизиано так описывает эволюцию отечественного музейного кураторства: «от одиозности и расцвета в 1990-е к сотрудничеству с официальными институтами в 2000-е и последующая формализация»⁴.

Если говорить о современном состоянии описываемого феномен, то ситуация складывается неоднозначно. Примечательно, что в рамках XXI международного фестиваля «ИНТЕРМУЗЕЙ», проходившего в 2019 г., проблемам институционального кураторства было посвящено три дискуссии с

участием директоров ведущих музеев, музейных и независимых кураторов. Название одного из заседаний звучало как вопрос «Можно ли без куратора сегодня?»⁵, который в ходе обмена опытом был признан риторическим. Произшедшая два года назад полемика и фактическое отсутствие такой штатной единицы как «институциональный или музейный куратор» обозначают новое проблемное поле: возможно ли в данных условиях придерживаться принципов кураторской работы такие как необходимость, авторское начало, наличие субъективности. Складывается следующая ситуация: необходимость музейного куратора является неоспоримым условием функционирования отечественного музея, однако на теоретическом и юридическом уровнях данный процесс выражен слабо.

Обратимся к характеристике международного опыта. Выше мы отметили, что институциональное кураторство тесно связано с развитием музейного дела и сопряжено с работой по сохранению и актуализации наследия. Так, еще 2011 г. в одном из своих выступлений директор Центра искусства королевы Софии в Мадриде М. Борха-Вильель выделил три этапа эволюции музея в XX в.: от рафинированного «белого куба» модернистского музея, где история искусства представляется линейно через инклюзивный постмодернистский музей, экспериментирующий с методами показа к текущему кризису всей системы репрезентации культурного опыта. Данный кризис, по словам М. Борха-Вильель, вынуждает нас переосмыслить наше понимание наследия и начать относиться к нему как «общему архиву»⁶. Призыв изменить отношение к музею и представить его как пространство для диалога был сформулирован десять лет назад, но и сегодня представляет собой актуальную задачу.

Кажется, что мы являемся свидетелями того движения от храма к форуму, которое еще в 1972 г. предсказывал канадский музеолог Д. Камерон⁷. Мировой опыт экспозиционно-выставочной деятельности демонстрирует ориентацию институций на организацию крупных междисциплинарных проектов. Некогда сакральное пространство музея из хранилища коллекций превращается в выставочные площадки. Выставка обретает статус события в текущем моменте и подчеркивает свою темпоральность. Б. Гройс сравнил такой музей с «театром для передвижных широкомасштабных инсталляций», каждая из которых создается «с целью предложить новую систему организации исторической памяти»⁸. Это становится возможным после того, как современные художественные практики, ориентированные на работу со смыслами, проникают в музей и оказывают влияние на способы репрезентации. Традиционный рафинированный контекст универсального музея замещается постоянно изменяющимся контекстом музейного пространства, которое исследователь сравнивает с «Гераклитовой рекой», где растворяются любые системы⁹. В таких условиях природа кураторства отделилась от своей первоначальной функции – заботе о коллекции. Необходим поиск новых стратегий. Рассуждая о новом определении кураторской практики, теоретик искусства и куратор Т. Смит формирует ее цель следующим образом: «Выставлять <...> современное присутствие в настоящем и показывать текущий момент (то есть современность) так, как они отражены в искусстве нынешнем, прошлом и мультимедийном, или даже вневременном»¹⁰. Автор конкретизирует, что «выставлять» – это показывать «через экспериментальный набор визуальных связей» совокупность смыслов, обнажая отношения между объектами и создавая площадку для дискурса¹¹. Так, выставка мыслится значительно шире, чем публикация музеем результатом своих исследований.

Данный подход во многом совпадает с идеями нового институционализма, которому исследователи предрекают «стать преемником традиционного институционального кураторства»¹².

Новый институционализм признан противостоять коммерциализации учреждений культуры¹³. Отметим, что новый институционализм на сегодняшний день является предметом активных дискуссий на разных уровнях. Опуская политические и экономические факторы, поясним, что в соответствии с принципами данного явления выставка не занимает больше господствующее положение над другими формами кураторской работы. Мероприятия, направленные на формирование открытого дискурса, такие, как симпозиумы, лекции, издательские платформы обретают независимый статус и больше не рассматриваются как вспомогательная часть для поддержания и продвижения выставки. Куратор А. Фаркухарсон так определяет события, организованные в соответствии с принципами нового институционализма: «Эти разворачивающиеся во времени проекты, которые зачастую длятся не один год, основываются на том интересе к интеллектуальному исследованию, который более мейнстримные институции вольно или невольно приносят в жертву бесконечной череде сменяющихся выставок»¹⁴. Импульсом для таких изменений стал опыт биеннале, а также проникновение в музейные институции современного искусства, в частности искусства взаимоотношений, которое требует иного подхода. Название «выставка» все чаще заменяется «выставочным проектом» или «событием», а программа предполагает широкий спектр мероприятий образовательного и дискуссионного характера. Реализация указанного подхода в стенах музея создает активное пространство для диалога и конструирования опыта. В связи с этим

необходима команда специалистов. Для отечественного культурного поля это также справедливо. Можно наблюдать достаточное количество примеров подобных проектов, реализованных российскими музейными институциями разного уровня.

Валентин Дьяков, сотрудник и куратор Музея современного искусства «Гараж», определяет институциональное кураторское в России как «управляемое поле иномыслия»¹⁵. На наш взгляд это как нельзя лучше описывает специфику музейных кураторских проектов в рамках отечественной ситуации.

Институциональный куратор в России – сотрудник конкретного музея, работающий в соответствии с выставочным планом. В связи с этим существует зависимость куратора от институции. Деятельность отечественного музея регулируется и находится в тесных взаимоотношениях с различными общественными институтами. Во-первых, государственное музейное учреждение функционирует в рамках принятой культурной политики. Во-вторых, не мало важный аспект – сотрудничество со спонсорами и инвесторами, где механизмом выстраивания долгосрочного партнёрства выступает институт репутации. И наконец, профессиональная музейная деятельность опирается на нормы музейной этики. Так, невозможно назвать музейные кураторские проекты полностью субъективными, как, например, выставки, организуемые независимыми кураторами на других площадках. Музея, рассказывая тот или иной сюжет, несет ответственность как перед посетителями и спонсорами, так и перед руководящим органом, в юрисдикции которого находится. Так, в 2016 г. было выдвинуто требование закрыть выставку Яна Фабра «Рыцарь отчаяния – воин красоты» в Государственном Эрмитаже. В сети была создана петиция на имя Министерства культуры, которую подписали более четырнадцать тысяч человек. Музей подвергался критике¹⁶.

Для отечественных музеев важным элементом кураторской деятельности становится посредничество, так как оно напрямую связано с просветительской функцией. В широком смысле куратор стремится предъявить отобранные аспекты индивидуального и коллективного опыта и соотнести его с современностью, создав пространство для дискуссий и пригласив в это пространство зрителя. Полученный результат может представлять собой эксперимент.

Авторская интерпретация темы в совокупности с вариативностью применения подходов, концептуальных решений и междисциплинарного сотрудничества позволяет говорить о воплощении экспозиционного замысла с позиции прецедента, который выступает стимулом для последующего теоретического осмысления и развития всей системы выставочных практик. В данном контексте справедливы слова А. В. Лебедева: «Проектирование – это управление инновациями»¹⁷. Примером может послужить выставка «Сесил Битон и культ звезд» в Государственном Эрмитаже (2020 г.). Инсталляция в центре зала символизировала глаз художника и объектив фотоаппарата. Миллионы кристаллов – аллюзия на звездное небо и тысячи вспышек, которые олицетворяют стиль жизни богемы XX в.

И наконец, процесс создания кураторского проекта, включающий себя выставку, образовательную тематическую программу, дискуссионную площадку крайне специфичен и сложен. В большинстве случаев кураторами в музее являются научные сотрудники, хранители или руководители отделов. Их труд помимо кураторской деятельности, которая предписывает активное взаимодействие с международными институтами и специалистами, а также постоянное включение в современный культурный и художественный процесс, в высокой степени сопряжен с другими служебными обязанностями. Работа над большим событием ведется кураторской группой, состоящая из нескольких десятков профессионалов, каждый из которых вносит свой вклад в реализацию и дальнейшее функционирование проекта.

А. Мизиано подобное явление называет «общем интеллектом» музея¹⁸. Такой подход не нов и давно используется при подготовке биеннале и крупных фестивалей современного искусства. Коллективное кураторство фундируется на кризисе метанарратива и утверждении концепции множественности голосов, однако вопрос об авторстве в данном случае опускается, ведь автором является музей.

Подведем итог. Предмет отечественного современного институционального кураторства значительно шире современного искусства и зависит от миссии и профиля музея. Изменяется не только отношение к выставке, которая мыслится значительно шире, чем показ артефактов в пространстве музея, но и сам подход к ее организации, где действующим механизмом становится «поиск общих культур-философских символов и мифологем»¹⁹, благодаря которым формируется диалог прошлого и настоящего. Кураторская экспозиция, в отличие от тематической выставки, предлагает свою концепцию современности, тематизируя ее отдельные аспекты, строится на основе взаимной ответственности автора и зрителя и всегда учитывает особенности экспонируемого контента.

В зависимости от выбранной куратором стратегии она может стать более энциклопедичной или более синхроничной²⁰. Перед куратором встает задача – создать для посетителей многогранное культурное событие, артикулирующие поток современности и ввести его пространство для дискурса. Куратор Р. Сторр выводит аксиому, которая гласит, что «бесконечность невозможно созерцать, (создатели выставок) помогают зрителю, сосредоточившись на деталях, напоминая тому же зрителю, что они составляют лишь часть большего целого»²¹. Таким образом, куратор, соотнося опыт прошлого с опытом настоящего и будущего, находится в состоянии рекурсии.

Кураторская практика, как нематериальное производство, тесно связана со зрителем. Ведь, как отмечает Б. Гройс «роль искусства в эпоху материализма заключается в том, чтобы делать вещи видимыми»²². Акт смотрения – это активная форма участия, направленное на созидание смыслов. Зрители или ученики согласно концепции Ж. Рансьера «воспринимают и понимают нечто в той степени, в какой они слагают свое собственное сочинение»²³. В связи с этим немаловажным является тот уровень подготовленности и насмотренности, который есть у публики. С завидной регулярностью можно наблюдать по определению теоретика искусства и профессора И. Д. Чечота «кондитерские выставки»²⁴, в которых содержание адресовано нескольким знатокам, а эффектная форма многочисленным обычным посетителям.

В связи с этим необходимо заниматься воспитанием зрителя, но не как потребителя выставочного продукта, а как соучастника культурного события. В отечественной традиции это явление пока не нашло широко распространения, однако существуют все предпосылки для удачной реализации данной стратегии.

Примечания

- ¹ Мизиано А. Институция кураторства в России. Заметки на полях едва ли сложившейся профессии // Художественный журнал 2017. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/55/article/1116> (дата обращения: 24.04.2021).
- ² Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 11–15.
- ³ Мизиано А. Институция кураторства в России. Заметки на полях едва ли сложившейся профессии // Художественный журнал 2017. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/55/article/1116> (дата обращения: 24.04.2021).
- ⁴ Мизиано В. «Другой» и разные. М.: НЛО, 2003. С. 102–113.
- ⁵ Панельная дискуссия «Можно ли без куратора сегодня?». YouTube (19.06.2019). URL: https://youtu.be/o0AqVV9_udo (дата обращения: 05.04.2021).
- ⁶ The Now Museum: Contemporary Art, Curating Histories, Alternative Models // Independent Curators International (ICI) . 2011. URL: https://curatorsintl.org/events/the_now_museum (дата обращения: 17.05.2021).
- ⁷ Cameron D. F. The museum, a temple or the forum? //Curator, 1971. P. 12.
- ⁸ Гройс Б. Политика поэтики. М.: Ad Marginem, 2013. С. 68.
- ⁹ Там же. С. 68.
- ¹⁰ Смит Т. Осмысляя современное кураторство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 12.
- ¹¹ Там же. С. 13.
- ¹² Борохов К. Институциональное курирование: очерк моментов обновления // Диалог искусств [Электронный ресурс]. 2011. URL: <https://di.mmoma.ru/news?mid=2285&id=904> (дата обращения: 01.06.2021).
- ¹³ О’Догерти Б. Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства. М.: Ad Marginem, 2015. С. 15.
- ¹⁴ Фаркухарсон А. Институциональные обычаи // Художественный журнал. 2012. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/115> (дата обращения: 12.04.2021).
- ¹⁵ Панельная дискуссия «Институциональное и независимое кураторство: иллюзия и реальность». YouTube (20.06.2019). URL: <https://youtu.be/oiR1HCgHLVk> (дата обращения: 12.04.2021).
- ¹⁶ Герасименко П. Ни одно животное не пострадало: скандал вокруг выставки Яна Фабра в Эрмитаже // The Art Newspaper Russia 2016. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/3711/> (дата обращения: 04.05.2021).
- ¹⁷ Лебедев А. В. О природе музейного проектирования // Музейное проектирование М., 2009. С. 12.
- ¹⁸ Мизиано А. Институция кураторства в России. Заметки на полях едва ли сложившейся профессии // Художественный журнал. 2017. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/55/article/1116> (дата обращения: 24.04.2021).
- ¹⁹ Бирюкова М. В. Философия кураторства. СПб.: Дмитрий Буланин, 2018. С. 256.
- ²⁰ Krauss R. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum // October, 1990. P. 14.
- ²¹ Storr R. Show and Tell // What Makes a Great Exhibition? London, 2003. P. 14.
- ²² Гройс Б. В потоке. М., Ad Marginem, 2018. С. 127.
- ²³ Рансьер Ж. Эмансипированный зритель. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. С. 9.
- ²⁴ Панельная дискуссия «Рафаэль сегодня». К выставке «Линия Рафаэля. 1520–2020». YouTube (28.03.2021). URL: https://youtu.be/bxu2GF_ukos (дата обращения: 05.05.2021).

С. К. Савченко

Архитектурные макеты в пространстве музейной экспозиции

Зодчество – один из древнейших видов искусства. Его первостепенное значение для человека обусловило непрерывность совершенствования строительных и архитектурных практик на протяжении истории. Одной из таких практик является создание строительной модели, или, если шире, макета здания. В статье пойдет речь о значении архитектурного макета, а также о постепенном обретении макетом того или иного сооружения не только прикладной, но и самостоятельной ценности.

Ключевые слова: музей, архитектурные макеты, архитектурные модели, экспозиция, выставочная деятельность

Sofia K. Savchenko

Architectural layouts in museum exhibition

Architecture is one of the most ancient forms of art. Its high importance for the mankind has made architectural and building practices continually improve throughout human history. One of these practices is creating a building model or, generally, a layout. The article deals with significance of architecture layout and how it can gradually acquire its independent artistic value in addition to the practical one.

Keywords: museum, architectural layouts, architectural models, exposition, exhibition

В процессе своего развития множественность продуктов архитектуры (систем зданий, различных по назначению и типу) сформировала для человека «вторую природу» – искусственно созданную среду, в которой утилитарная польза сочетается с эстетической и этической концепцией, характерной для того или иного периода. Соединение перечисленных элементов в произведении строительного искусства нашло отражение в известной триаде римского архитектора Витрувия: прочность, польза, красота (*firmitas, utilitas, venustas*). Поскольку произведения архитектуры служили удовлетворению человеческих потребностей, здания являются «завершенными», «полными», «цельными» в непосредственном их «сотрудничестве» с людьми, функционирующими внутри их стен. Рассуждая об образе города, американский градостроитель К. Линч пишет: «Подвижные элементы в городе, и особенно люди и их деятельность, столь же существенны, как его неподвижные материальные части»¹.

Отсюда вытекает особенность понимания объектов зодчества, амбивалентность их восприятия человеческим сознанием, наблюдателем. По мнению немецкого философа В. Беньямина, архитектура реципируется через «использование и восприятие», «Или, точнее говоря, тактильно и оптически»². Оптическое может быть равнозначным созерцанию, требующему напряженного всматривания, концентрации внимания. Тактильное же познание архитектуры происходит скорее через привычку, чем через наблюдение.

Акцентированная В. Беньямином особенность восприятия произведения архитектуры выявляет негативную черту: формирование обыденного отношения к памятникам строительного искусства ввиду функционирования и постоянного близкого соприкосновения человека с объектами зодчества. Формируя постоянную среду человека, городской ландшафт, его отдельные компоненты – здания, – начинают сливаться с образами, привычными для человеческой повседневности. Приходя в музей, воспринимаем помещенные в его стенах произведения искусства, посетитель дистанцирован от них в системе своих ценностных координат, в системе привычно-повседневного и сакрально-избранного – творения, шедевры, наоборот, «выхватывают» человека из повседневности и могут быть ей противопоставлены.

Важным является и факт невозможности в целом ухватить взглядом какое-либо здание: выбранный зрителем угол обзора будет определять внешний образ постройки, изменяющийся при выборе иного положения. Найти «всеохватный» угол наблюдения, позицию тотального схватывания объекта в его абсолютной целостности практически невозможно. Помочь получить объемно-пространственный в своей полноте образ архитектурного сооружения может макет, особенно помещенный в музейную экспозицию, которая противопоставлена обыденной среде обитания и воспринимается как сакральное пространство в контексте культурного досуга. Потому помещенные в пространство музея модели зданий являются не только единственной доступной возможностью экспонирования «произведений архитектурного искусства» – их образа, но и возможностью для аудитории по-иному взглянуть на знакомое сооружение. Увидеть его в общих объемах и формах, в целостной архитектурной концепции. Исследователь архитектуры Ренессанса Л. Хейденрейх предлагает классификацию макетов

по трем группам: проектные макеты (Entwurfsmodelle), макеты возведенных построек (Modelle nach gebauten Architekturen) и идеальные, фантазийные макеты (Idealmodelle, Phantasiemodelle)³.

Проектные макеты, являясь фазой жизненного цикла проекта, служили в первую очередь архитектору (и далее заказчику), благодаря которым тот мог охватить взглядом все компоненты своей работы и внимательно изучить их. Стоит отметить, что в эпоху Возрождения *modello* назывались лишь те модели, что были предназначены для дальнейшего их воплощения в натуре⁴.

Возможность увидеть здание в масштабе является важным, безусловно, не только при его проектировании, но также и восприятии. Это особенно актуально в пространстве музейной экспозиции, в которой макет, обретая свойства музейного предмета, теряет свое функциональное назначение: перестает быть этапом, предшествующим строительству здания, некой материализованной точкой в длительном процессе его проектирования. Макет приобретает самостоятельную ценность, становится «вещью для себя». Искусно выполненные модели зданий, помещенные в пространство музейной экспозиции, позволяют посетителям увидеть, возможно, знакомое произведение архитектуры в отвлечении от оптических искажений глаза, перспективных эффектов, освобожденное от особенности восприятия здания в его реальном размере. Перед зрителем предстает архитектурная форма, доступная для охвата зрением в полном объеме. Проектные макеты были представлены на выставке «Студия 44. Анфилада», проходившей с 16 февраля по 26 апреля 2020 г. в Главном штабе. Семьдесят макетов к сорока четырем проектам экспонировались в восьмиметровом «Доме макетов»⁵, состоявшего из строительных лесов и деревянных настилов, покрытых антипиреном. Предметы были расположены на двух «этажах» «дома». Посетитель мог подняться на второй уровень и разглядеть экспонаты вблизи. Некоторые проекты включали несколько макетов, обозначающих определенные части сооружения.

Выставка демонстрировала деятельность архитектурной студии, и потому макеты здесь являлись продуктом непосредственной работы архитекторов: материализованной точкой в длительном процессе проектирования, окончание которого ведет к воплощению проекта в натуре. Использование оборудования и материалов, связанных со строительством при создании «Дома макетов», может читаться как высказывание о непосредственной связи возведения здания и макета. Однако вместо строителя появляется посетитель, а вместо части реального сооружения – макет, обретающий в выставочном пространстве свойства музейного предмета.

Помимо традиционного представления макета как части проекта, необходимой для строительства здания, объемная миниатюра может воспроизводить объекты: здания и целые городские ландшафты, уже существующие в действительности. Цели их создания различны: административные, военные, религиозные. Например, сохранившийся макет города Виченца из серебра и дерева, созданный в честь избавления города от чумы. Создание моделей «постфактум» несет в себе и педагогическую ценность, утвердившуюся в XVIII в.: в школах, в которых велось преподавание архитектурных дисциплин, выполнение макета какой-либо «образцовой» постройки являлось обязательным заданием⁶. Дж. Ф. Кристиани, рассуждая о пользе таких «вторичных» макетов, утверждал, что с их помощью «можно наглядно выявить все прекрасное и достойное, что присутствует в зданиях, построенных и завершенных по всем правилам»⁷. Также модели, выполненные после завершения строительства здания, были актуальны до изобретения фотографии, в связи с возможностью наглядного воспроизведения вида постройки при её ремонте, перестройке.

Учебные макеты, как уже было отмечено ранее, не соответствуют наиболее распространенному представлению о понятии макета, как предмета, создание которого обусловлено необходимостью, исполнение которой может повлечь за собой сооружение реального здания. Однако они не теряют своего функционального значения: теперь они служат не архитектору, но ученику; их создание влечет за собой не дальнейшее возведение постройки, а обретение профессиональных навыков человеком их создавшим.

К произведениям, созданным «постфактум» можно отнести модель собора Святого Петра в Риме, заказанного императрицей Екатериной II и хранившегося в собрании Академии художеств до пожара 1900 г. Модель была изготовлена в 1785 г. Карло Луканжели и достигала в высоту более трех метров (7,5 аршин). На площади мастер поместил фигурки людей всех сословий, а возможность зажечь факелы давала «русской публике красочное представление о праздничной иллюминации и об обаянии римского ансамбля»⁸. Работы Карло Луканжели были сделаны с памятников римской архитектуры и отличались большими размерами. У него же Парижская Школа архитектуры приобрела модель Колизея.

Важной является также демонстрация в экспозиционном пространстве макетов, ставших конечным этапом в ходе развития проекта, заключенная идея в которых так и осталась не воплощенной в действительности. Они являются единственно способными материализовать идею, заключить эту идею в трехмерном пространстве. В музейной среде, задуманные архитектором формы и решения, выраженные в фантазийном архитектурном проекте, реализовываются не в городском про-

странстве, но в воображении посетителя. Музей также способен более информативно представить архитектурные утопические замыслы при помощи вспомогательных материалов, используемых в музейной практике, поскольку в контексте города здание способно донести содержащее в себе высказывание лишь подготовленному зрителю. Потому в популяризации архитектурного наследия, оставшегося невоплощенным в натуре, но оставившего след в истории искусств и повлиявшего на дальнейшее развитие современной архитектуры, музей играет одну из решающих ролей.

Фантазийные макеты, часто являющиеся частью утопических проектов, во многом не реализовываются за счет игнорирования ими контекста: архитектурного опыта прошлых поколений, организующего пространство исторического города – единого текста, создающегося зодчими различных столетий. Города, представляющего собой подвижную, изменяющуюся во времени систему, в котором собраны памятники различных исторических периодов, порой случайно переплетающихся друг с другом. К рассматриваемой группе утопических проектов можно отнести «Лучезарный город» Ле Корбюзье. Выполненный архитектором макет представляет собой наиболее доступную в познании «иную» реальность.

Потеря любых утилитарных функций архитектурным макетом вследствие признания его исторической, художественной и научной ценности ведет к изменению его статуса. Ознаменованное такого восприятия может служить появление коллекций макетов и дальнейшее помещение их в пространство музея, обретение макетами статуса музейного предмета. Так, в Научно-исследовательском музее Российской академии художеств хранится «единственная в мире коллекция проектных моделей», переданных в стены учебного заведения «для пользы воспитанников»⁹. Некоторые копии произведений архитектурного искусства были приобретены Екатериной II, которые императрица закупала наряду с живописью и скульптурой. Например, коллекция пробковых моделей памятников древнеримской архитектуры, созданных А. Кикки¹⁰.

Экспозиция «Петербург в архитектурных моделях и чертежах. XVIII–XIX вв.» позволяет увидеть посетителям музея модели ключевых для города произведений архитектуры, обладающих исторической и художественной ценностью. Она включает в себя модель Воскресенского Новодевичьего монастыря, проект ансамбля которого был создан Ф. -Б. Растрелли в 1747 г.; модель Академии художеств, здание которой было спроектировано А. Ф. Кокориновым и Ж.-Б. М. Валлен-Деламотом в 1764 г.; модель Исаакиевского собора, спроектированного А. Ринальди в 1768 г., на месте которого в настоящее время располагается собор, архитектором которого стал О. Монферран и другие.

В заключение отметим, что макет в музейной экспозиции способен занять особое место исключительно важного предмета, музейного предмета, обладающего самостоятельной ценностью. Экспозиционное пространство в силу своей камерности (отличной от огромного масштаба градостроительной среды) превращает макет в объект пристального созерцания посетителем. Это созерцание является концентрацией не просто внимания, но напряженного всматривания, приносящего эстетическое удовольствие. В макете здание схватывается зрением и сознанием сразу, все целиком, симультанно, позволяя видеть замысел архитектора как бы в точке фокуса. Экспозиционное пространство музея способно наделять макеты свойствами отдельных самостоятельных произведений искусства.

Примечания

¹ Линч К. Образ города. М.: Стройиздат, 1982. 15 с.

² Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Девять работ. М.: Панглосс, 2019. 188 с.

³ Heydenreich L.H. Architekturmodel. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart, 1937. Bd. I. 921–940 s.

⁴ Шукурова А. Н. Архитектурные модели. Очерки истории и мастерства. М.: Индрик, 2011. 35 с.

⁵ Студия 44. Анфилада // Государственный Эрмитаж. URL: [⁶ Шукурова А. Н. Архитектурные модели. С. 9.](https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/wat-s-on/temp_exh/2020/arch44/!ut/p/z1/pVJNU4MwFPwtHjyL3yUhCODnQFapIzTc7kweVKIUwLFSpxfGxy9WtVw5Jm9uXt7IugKAGVbBQ1U6KT7KDvOfWkVRB4lhOizBUvMApW1mYe49i-izFsgQI9yBry4XU69qWolk9sa4-5X5q-QxzTrezSD6uTOxinxCPelx7E7qUqlcN5AofWqFYzQ1UdlJxqzE3xrxJCYeLwZ5vO27gQ3vBrL1NhAbyS21YXeJH9XP6MwKk6nlyC5boGLJbK8yHethMyiWxTY20UYudhCvg27UfATbGQ3tNqxhz-6EH13OCdijX7qsAvTYrZ23-va69y_ILmv6p6zk09ZfBqOTJZ6PRxroFEWjF1OQXR0D_Zk9pGFaa45MNaaQw6yCQLZF6rVW-K0ZobMPBPp8eolDK5MzuMy-DmA0AheMw/dz/d5/L2dBISEvZ0FBIS9nQE5h/?lng=ru (дата обращения: 20.02.2020).</p>
</div>
<div data-bbox=)

⁷ Цит. по: Шукурова А. Н. Архитектурные модели. С. 9–10.

⁸ Михайлова М. Б. Римский ансамбль Сан Пьетро как образец в европейском градостроительстве и его русские интерпретации XIX в. // Итальянский сборник. М., 1999. 235 с.

⁹ Архитектурные модели и чертежи // Музей Академии художеств. URL: <https://artsacademymuseum.org/exhibition/peterburg-v-arkhitekturnykh-modelyakh-i-ch/> (дата обращения: 20.02.2021).

¹⁰ Шукурова А. Н. Архитектурные модели. С. 287.

И. А. Сташин

Актуализация промышленного наследия в России и Великобритании: история и современность

Промышленное наследие было признано составляющей частью общекультурного наследия в середине – второй половине XX в. Великобритания одна из самых прогрессивных стран в плане сохранения материальных свидетельств эпохи индустриализации. В докладе сравниваются наиболее популярные способы актуализации и ревитализации обозначенного вида наследия. Исследуются различные примеры преобразований индустриальных памятников. Рассматривается возможность перенять опыт британской традиции для отечественной системы.

Ключевые слова: промышленное наследие; ревалоризация; актуализация наследия; музеефикация; охрана наследия

Ivan A. Stashin

Actualization industrial heritage in Russia and Great Britain: past and present

Industrial heritage was recognized as a constituent part of the general cultural heritage in the middle – second half of the 20th century. Great Britain is one of the most progressive countries in terms of preserving material evidence of the era of industrialization. The report compares the most popular ways of actualizing and revitalizing the designated type of heritage. Various examples of transformations of industrial monuments are investigated. The possibility of adopting the experience of the British tradition for the domestic system is being considered.

Keywords: industrial heritage; revalorization; actualization the heritage; museification; protection of heritage

Промышленное наследие является ценным с культурно-исторической точки зрения. Оно отражает различные аспекты существования общества в период индустриальной революции. История бурного развития фабричного производства полна противоречий – прогрессу производственных сил противопоставлялись социальные проблемы, сыгравшие значительную роль в политических пертурбациях, обрушившихся на весь мир в конце XIX – начале XX вв. В России практика музеефикации памятников промышленного наследия недостаточно разработана. При существующем количестве индустриальных объектов, обладающих высокой историко-культурной значимостью, проекты по их актуализации реализуются редко. Методологическая база осуществления подобных преобразований не создана, единой государственной системы поддержки проектов ревитализации не существует. Таким образом, проблема сохранения и использования промышленного наследия, в том числе и посредством музеефикации, актуальна.

Одной из наиболее прогрессивных стран мира в сфере актуализации и ревитализации промышленного наследия является Великобритания. В задачи данной работы входит рассмотреть теорию и практику работы с промышленным наследием в России и Великобритании, и исследовать примеры обращения с этой категорией памятников. Актуализация, то есть включение в современную культурную среду может проходить как музеефикация объекта или как его адаптация к новым задачам и условиям. Музеефикация памятника означает такую деятельность, которая придает ему музейный статус, исключая его из культурного и природного окружения¹. Результатом этой деятельности является создание отдельной музейной институции в отдельном здании. Помимо музеефикации отдельных памятников существует иной – средовой подход к сохранению наследия, то есть создание средовых музеев. Они воспринимаются не как исключенные из окружающей культурной среды, а как единые с ней. Музеи, созданные на таких основаниях, Е. Н. Мастеница определяет, как «урбоскансены». Основная масса подобных музеев на территории России представлена музеями-заповедниками². В подавляющем большинстве случаев музеефицируется внегородской ландшафт.

Хронологически первым музеефицированным памятником индустриального наследия на территории РСФСР был Усть-Боровского сользавода в Соликамске. Заводской процесс там был остановлен в 1972 г., как музей производственный комплекс был вновь открыт в 1986 г.³, во время проведения Всесоюзной конференции «Соль и освоение края»⁴. Уникальность его заключается в том, что это единственный, даже на настоящий момент, в России музеефицированный комплекс деревянных строений «воссоздающий процесс добычи соли даже не конца XIX, но по сути XVII в.». Второй – музей-завод был создан при Нижнетагильском краеведческом музее. Он был основан в 1989 г. и посвящен развитию техники черной металлургии. Предполагался этот музей в Нижнем Тагиле на базе действующих цехов завода им. В. В. Куйбышева.

В постсоветский период шире развернулась деятельность по музеефикации промышленного наследия. Самый часто встречающийся вариант музеефикации – мемориализация, то есть создание

музея на базе промышленного памятника либо на месте его изначального расположения (*in situ*), либо с переносом (*ex situ*). Для России традиционным способом мемориализации является музей-заповедник.

Один из ранних примеров деятельности в области музеефикации промышленного наследия постсоветской России это – музей-заповедник «Красная горка», который был открыт в 1991 г.⁵ Он располагается на месте открытия Кузнецкого угольного бассейна, в здании управления рудником, построенного в 1910-е гг. Памятники на угольном руднике отражают развитие углепромышленности Кузнецкого бассейна и историю страны. Были музеефицированы штольни и постройки акционерного общества «Копикуз» дореволюционных времен. Множество жилых домов для работников остались от АИК «Кузбасс», предприятия, основанного на интернациональной коммунистической идее, сплотившей рабочих из более 30 стран. Заводская территория прирастала новыми памятниками и на протяжении последующей своей истории.

В качестве примера, который освещался в литературе, можно также привести «Музей золота» в г. Бerezовский. Музей раскрывает тему золотодобычи как в целом в мире, так и конкретно на Урале. Горное дело со времен Петра I является одной из важнейших сфер занятости в регионе. Большое количество месторождений в настоящее время оказались выработаны за более чем 100 лет золотодобычи. Тем важнее сохранять о них память. Экспозиционное пространство разделено на наземное и подземное⁶.

В постсоветской России разрабатывались и новые для отечественного опыта способы представления промышленного наследия, к примеру, артосмысление. Как пример можно указать «Лофт-проект ЭТАЖИ» в Санкт-Петербурге. Старое здание хлебозавода превратили в зону творчества. Это негосударственный проект, в настоящее время финансово независимый от спонсорской поддержки.

В Великобритании большое количество промышленных памятников и проработанная система их охраны позволяют ознакомиться со значительным количеством примеров их актуализации. В круг задач автора статьи не входит перечислить все эти примеры. Существует необходимость обозначить материал для сравнения.

Первый из памятников, который стоит отметить отдельно это один из самых известных музеефицированных промышленных объектов – «Айронбридж». Этот чугунный мост был построен в 1779 г. Его уникальность состоит в том, что это первый из крупных мостов, который был построен из полностью чугуна⁷. К 1950-м гг. мост требовал серьезной реконструкции. Его функциональность не удовлетворяла требованиям времени – по нему не могли ездить машины. В 1967 г. был создан Ironbridge Gorge Museum Trust – частный фонд, целью деятельности которого стало сохранение промышленного наследия «Ущелья Айронбриджа». Благодаря финансовой помощи для Ironbridge Gorge Museum Trust от Совета по историческим памятникам Англии и от местных властей была проведена реконструкция моста и прилегающих территорий, создана музейная инфраструктура. В 1980 г. при содействии Университета в Бирмингеме был организован «Институт индустриальной археологии Айронбридж». В 1986 г. музейный комплекс «Ущелье Айронбридж» был внесен в список объектов всемирного наследия ЮНЕСКО. К настоящему времени комплекс содержит 10 отдельных музейных институций. Финансирование осуществляется за счет грантов, благотворительности и непосредственно за счет музейной и издательской деятельности.

Пример средовой музеефикации в практике Великобритании – «Живой музей «Черная страна», который открылся в 1978 г. и идея которого состоит в сочетании объектов *in situ* с объектами *ex situ*. История музея началась еще в 1960-х гг., когда в г. Дадли была проведена выставка, посвященная истории «Black Country» («Черная страна») – области графства Уэст Мидлэндс. Такое название эта область получила в середине XIX в. из-за высокоразвитой тяжелой промышленности и угледобывающей отрасли. Эта выставка, проводимая на волне интереса к промышленным памятникам в одном из центральных промышленных районов Великобритании, имела вполне однозначный посыл – подчеркнуть угрозу для наследия региона. После этой выставки было создано общество «Блэк Кантри» и фонд при нем, где начали аккумулировать средства для осуществления проекта актуализации. Руководство фонда, курировавшего создание музея, приняло решение собрать из различных аутентичных построек, привезенных с разных областей региона, настоящий шахтерский город XIX в.⁸

Музей был организован с возможностью дальнейшего расширения. Помимо различных экспонатов 1825–1913 гг., вроде трамвайного и троллейбусного депо, шахт и рудников, кузницы и паба в музейном пространстве существуют (оформленные в виде отдельной улицы) памятники 30-х гг. XX в., а также готовятся к монтажу памятники послевоенной эпохи, для создания «городского центра» 30–60-х гг. XX в. В данный момент музей, с финансовой точки зрения, существует за счет собственных доходов, а также при поддержке, оказываемой более чем 40 различными фондами и трастами. Еще один пример музеефикации памятника наследия угледобывающей промышленности – «Национальный музей угольной промышленности в Англии»⁹. Свою историю музей ведет с 1988 г., когда был открыт «Йоркширский шахтерский музей». Располагается музей на территории бывшей угольной шахты «Капхауз». Общая площадь территории 18 га, большую ее часть составляют две угольные шахты – «Хоуп-Пит» и «Капхауз».

Все приведенные примеры описывают актуализацию через музеефикацию, причем полную, выполненную с разными особенностями от воссоздания аутентичного облика *in situ*, до создания «урбоскансенов» и

промышленных музеев на базе недавно прекратившего работу предприятия. Следует также привести примеры иных видов актуализации, а также пример более «мягкой» музеефикации промышленного наследия.

Как современный пример частичной музеефикации промышленного объекта в Великобритании можно привести работу «Лестерширского индустриального общества» с Гленфилдским туннелем¹⁰. Он был сооружен в 1832 г., к 1960-м гг. он оказался заброшен из-за открытия новой железнодорожной ветки. Сразу после закрытия он был выкуплен администрацией Лестер-Сити, но находился в бесхозном состоянии до 2013 г. Тогда у «Лестерширского индустриального общества» появилась мысль об актуализации этого тоннеля. Общество имело связь с «Фондом наследия Суоннингтона», который начал финансово спонсировать эту идею. На инициативу откликнулись местные органы власти, на средства индустриального общества, фонда и казны был осуществлен ремонт. На данный момент «Лестерширское индустриальное общество» проводит по нему экскурсии.

Среди примеров современной актуализации через перепрофилирование можно представить Буш-хаус в «Эдинбургском Технополисе» и «The Granary» в Лондоне¹¹. Первый – перестроенное под офисные нужды кирпичное сооружение викторианской эпохи. Сам «Технополис» – это научно-деловой парк, в нем есть много пространств, которые сдаются арендой различным компаниям. Парковая зона дополняется необходимой инфраструктурой – дорогами, парковками, конференц-залами. Второй пример – The Granary в Лондоне. Это кирпичное здание заброшенного зернохранилища, которое было расширено, достроено и организовано для использования под офисные и иные нужды. Новый комплекс также формирует условия для новой общественной площади в рамках восстановления области в качестве нового квартала для творческих индустрий.

Резюмируя вышесказанное, можно сделать вывод о том, что практика актуализации промышленного наследия в Великобритании разнообразна. В зависимости от существующей в регионе потребности, желания спонсоров и возможностей объекта применяются разные ее способы. Следует заметить, что в крупных российских городах также существуют проекты ревалоризации промышленных территорий, создания на месте неиспользуемых заводских пространств бизнес центров и общественных кластеров. К первым относятся, к примеру, бизнес-центр «Фидель» и бизнес-центр «Александро-Невская мануфактура» в корпусах прядильно-ткацкой фабрики им. В. П. Ногина – Александро-Невской мануфактуры. Ко второй группе можно причислить «Севкабель порт», «Лофт проект ЭТАЖИ», «Технопарк» на заводе им. Степана Разина в Санкт-Петербурге¹², частный Центр современного искусства «Винзавод» в Москве.

Практика актуализации памятников промышленного наследия в двух странах демонстрирует восприятие и применение различных способов актуализации и ревитализации в соответствии с общественным запросом, спецификой памятника и уровнем развития музеологической теории. В целом, британский опыт более насыщен примерами. На современном этапе, когда система охраны памятников промышленности в РФ проходит стадию становления, закономерно обращение к зарубежному опыту. На основании исследования можно констатировать, что апелляция к опыту Великобритании возможна в восприятии примеров актуализации промышленного наследия в виде частичной музеефикации и ревалоризации, которые в отечественной практике встречаются редко.

Примечания

¹ Мастеница Е. Н. Музеефикация городской среды: подходы и методы // Исторические философские политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 10. Ч. 1. С. 138.

² Мастеница Е. Н. Музеефикация промышленного наследия: опыт и перспективы // Музей. 2012. № 5. С. 8.

³ Добрейцина Л. Е. Музеи-заводы на Среднем Урале: осмысление прошлого и индикатор настоящего в культуре индустриального Урала // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2014. № 1. С. 27.

⁴ Музей истории соли. Официальный сайт. URL: <http://muzeisolik.ru/> (дата обращения: 02.05.2020).

⁵ Музей «Красная Горка». Официальный сайт. URL: <https://redhill-kemerovo.ru/o-muzee/> (дата обращения: 06.05.2020).

⁶ Музей золота. Раздел на официальном сайте Свердловского краеведческого музея. URL: <http://uole-museum.ru/museums/muzej-zolota/> (дата обращения: 15.04.2020).

⁷ Ironbridge gorge museums. Официальный сайт. URL: <https://www.ironbridge.org.uk/our-story/the-iron-bridge/> (дата обращения: 23.05.2020).

⁸ Black Country Living Museum. Официальный сайт. URL: <https://www.bclm.co.uk/about.htm#Xsrzl1UzZph> (дата обращения: 22.05.2020).

⁹ National Coal Mining Museum. Официальный сайт. URL: <https://www.ncm.org.uk/about> (дата обращения: 22.05.2020).

¹⁰ Glenfield Tunnel Tours. Официальный сайт Leicestershire Industrial History Society. URL: <http://www.lihs.org.uk/Tunnel.html> (дата обращения: 22.05.2020).

¹¹ Сазыкина Е. В. Обзор проблематики современной промышленной архитектуры Великобритании // Международный научно-исследовательский журнал. 2016. № 5–2 (47). С. 24.

¹² Сташин И. А. Ревитализация здания завода пивоварни им. Степана Разина в Санкт-Петербурге: концепция создания технопарка // Chronos. 2021. Т. 6. № 4 (54). С. 15–17.

Н. В. Рыбина

Зимний дворец и революция: музей в бывшей царской резиденции

Музейное строительство в первые послереволюционные годы получило небывалый рост и развитие. Это выразилось не только в накоплении и увеличении музейных собраний, но и в создании как в центре, так и на местах новых профильных групп музеев. В то время, как в бывших пригородных императорских резиденциях открывались историко-бытовые музеи, Зимний дворец пошел по иному пути развития. В его стенах был создан Государственный музей Революции. В настоящем исследовании раскрывается роль и идеологическое значение музея, а для анализа экспозиций привлекается печатное издание – путеводитель по Музею Революции 1920-х гг., которое существенно дополнило использовавшиеся ранее источники.

Ключевые слова: Петроград, Ленинград, Государственный Эрмитаж, Зимний дворец, императорская резиденция, Музей Революции

Natalia V. Rybina

Winter Palace and Revolution: a museum in the former Tsarist residence

Museum construction in the first post-revolutionary years has received unprecedented growth and development. This resulted not only in the accumulation and expansion of museum collections, but also in the creation of new specialized groups of museums both in the centre and in the field. While historical museums were opened in the former suburban imperial residences, the Winter Palace followed a different path of development. The State Museum of the Revolution was established within its walls. In this study the role and ideological significance of the museum is explained, and for the analysis of the expositions the printed edition – the guide to the museum of the 1920s is used, which substantially supplemented previously used sources.

Keywords: Petrograd; Leningrad; the State Hermitage; Winter Palace; emperor's residency; Museum of Revolution

На протяжении почти двухсот лет в старейшей зимней императорской резиденции Романовых проектировались анфилады, создавались парадные залы и личные покои, а их хозяевами приобретались коллекции живописи, гравюр, камей, медалей, камнерезных изделий. Для собраний ценных предметов возводились новые дворцы – Малый и Большой Эрмитаж, что и определило название будущего музея.

Согласно воле Николая I, в середине XIX столетия было сооружено здание императорского музея, двери которого распахнулись для публики в 1852 г. Несмотря на то, что музей открылся в качестве публичного учреждения, доступ в него мог получить далеко не каждый. К тому же, вводились строгие правила посещения. Положение дел изменилось лишь по прошествии половины столетия.

После крушения самодержавия в феврале 1917 г. императорские дворцы были национализированы. Встал вопрос об усилении охраны бывших царских резиденций в условиях ухудшения криминальной обстановки после февральских событий. Петроградский военно-революционный комитет назначил 25 октября (7 ноября) 1917 г. комиссарами по защите музеев и художественных коллекций Б. Д. Мандельбаума и Г. С. Ятманова.

В первые послереволюционные годы значительную роль в деле сохранения культурного наследия сыграли художественно-исторические комиссии. Так, еще Временным правительством летом 1917 г. были образованы художественно-историческая комиссия Зимнего дворца, Царскосельская, Гатчинская, Петергофская комиссии. Эти учреждения вели регистрацию имущества дворцов, а также занимались выявлением предметов, обладающих высокой ценностью, для последующей передачи их в музеи¹.

В январе 1918 г. Комиссариат просвещения во главе с А. В. Луначарским дал художественным комиссиям установку на превращение бывших императорских резиденций в музеи. Стоит отметить, что это были музеи нового вида, а именно – историко-бытовые.

Чем же была продиктована необходимость создания музеев данного профиля? Ответ на этот вопрос достаточно ясен. Е. Н. Мастеница в своем исследовании подчеркнула, что «экстремальные условия послереволюционного периода, в особенности первого десятилетия советской власти в России, явились фактором внимания к радикально меняющемуся социальному укладу, социальной

структуре общества, а, следовательно, к изменениям быта. Причем это внимание было двунаправленным. С одной стороны, создание историко-бытовых музеев было обосновано идеологической задачей наглядно показать, как жили «верхи», а, с другой, среди организаторов историко-бытовых музеев было немало представителей «старой интеллигенции», которые не только осознавали необратимость утраты ценных памятников и коллекций, целых пластов «уходящей» культуры, но и способствовали их сохранению в музеях»².

Так, в мае 1918 г. был открыт в качестве музея Большой Петергофский дворец, затем Гатчинский дворец-музей, 9 июня 1918 г. – Екатерининский и Александровский дворцы-музеи Царского Села³.

На первом этапе национализированные дворцы представляли интерес в качестве вчерашних резиденций «угнетающего класса». «Победившему» пролетариату, крестьянам было невероятно интересно посмотреть, как жили первые лица государства. В то время как в бывших пригородных императорских резиденциях открывались историко-бытовые музеи, Зимний дворец пошел по иному пути развития.

30 октября 1917 г. народным комиссаром просвещения А. В. Луначарским Зимний дворец был объявлен государственным музеем и получил название «Дворец искусств»⁴. А. В. Кониевец утверждает, что функциональное назначение дворца вполне отвечало его новому наименованию⁵. Вниманию посетителей предлагались концерты классической музыки, театральные постановки и сеансы кино, которые устраивались в парадных залах, где еще совсем недавно вальсировали знатные особы, а с осени 1915 г. до октября 1917 г. был устроен госпиталь.

Но 9 октября 1919 г. в чрезвычайных условиях Гражданской войны Петроградским советом было принято постановление об учреждении Государственного музея Революции в Петрограде⁶. Для него выделили помещения в Зимнем дворце, и 11 января 1920 г. Музей Революции был торжественно открыт. В связи с этим событием в газете «Петроградская правда» была опубликована заметка, в которой отмечалось значение создания музея в «бывших покоях кровавых императоров и... у стола, где ими, быть может, подписывались смертные приговоры, теперь будут висеть портреты многочисленных мучеников революции, как вечное напоминание о возмездии»⁷. Главной задачей открывшегося музея была демонстрация массовому посетителю того, как рабоче-крестьянская власть чтит память предшествующих поколений⁸.

Для обозначения целевой установки музея Революции звучали формулировки о том, что новое музейное учреждение должно превратиться в центральный музей, который, в свою очередь, сможет повествовать о ходе и развитии революционных движений в мировом масштабе и заниматься созданием музеев революции по всей стране⁹.

Вскоре после открытия Музей приступил к собиранию историко-революционных материалов как в Петербурге, так и в провинции. Были организованы специальные экспедиции в разные области СССР, на Украину, Белоруссию, Центральную Россию, на юго-восток России, в Вологодскую и Архангельскую губернии с целью не только собирания материалов, но и организации на местах филиалов Петроградского Музея Революции. В поддержку музея выступал Исполком Петроградского совета, провозглашающий о необходимости всем советским учреждениям передать музею имеющиеся материалы о «советском строительстве и истории революционного движения»¹⁰. В результате предпринятых мер в музее были собраны чрезвычайно ценные материалы и коллекции. Благодаря этому сотрудникам можно было немедленно приступить к организации ряда выставок и к большой экскурсионно-просветительной работе.

Собранные в музее богатые материалы по истории русского революционного движения и истории Всесоюзной коммунистической партии (большевиков) были распределены по трем отделам.

I отдел – «Подпольный период. От крестьянских восстаний XVII и XVIII вв. до революции 1905 г. включительно». Экспозиция этого отдела повествовала о Крестьянских движениях под предводительством Степана Разина, Емельяна Пугачева. Отдельное место на экспозиции занимал раздел о восстании Семеновского полка. Ведь, согласно комментариям научных сотрудников в путеводителе по музею, обращение с солдатами было так же жестоко и бесчеловечно, как и с крестьянами¹¹. Значительное место было отведено под материалы по теме «Восстание декабристов». Здесь экспонировались и диаграммы, и схемы, портреты, документы, планы, пушки, из которых расстреливали декабристов 14 декабря 1825 г., модель фрегата «Князь Владимир», витрина с реликвиями декабристов, рукописи и документы декабристов, их мемуары.

Третья комната I отдела содержала материалы о периоде с 1830-х до конца 1860-х гг. Крупнейшим событием этого времени являлась борьба вокруг крестьянской реформы и революционное движение после освобождения крестьян¹². Были представлены предметы, повествующие о философских и литературных кружках 30-40-х гг., общественном подъеме в связи с реформами, начавшимися после

Крымской войны, о революционной эмиграции, публицистике и литературе 60-х гг. XVIII в. Отдельное внимание уделялось в экспозиции революционному движению разночинной интеллигенции, отражавшей недовольство крестьянства, «обманутого и обобранного реформой 1861 года»¹³: это и революционные кружки, и политические процессы 60-х гг., и попытка террора 1866 г.

Целые разделы, занимающие комнаты музея с № 4 по № 15 были посвящены темам: «Народничество 70-х и 80-х гг.», «Зарождение социал-демократии», «1905 год». В комнате № 12 экспонировались материалы, повествующие о событиях 9 января 1905 г.: карта следования рабочих Путиловского завода к Зимнему Дворцу, фотографии, в т.ч. и священника Гапона, подлинная петиция, подписанная им, окровавленная книга, подобранная на баррикадах, картины со сценами расстрела. Январские события дали толчок развитию революционного рабочего движения¹⁴. Полоса забастовок, следовавших за 9 января, привела в октябре 1905 г. ко всеобщей забастовке. Предметы по этой теме размещались в комнате № 13.

В III отделе («Империалистическая война. Февральская революция. Великая Октябрьская революция. Гражданская война») в длинной галерее, стены которой были разбиты на ряд пронумерованных простенков, находились материалы по Империалистической войне и Февральской революции. Стоит отметить, что при монтажке экспонатов применялись условные цвета.

Так, красный фон был подобран для большевистских материалов, розовый – «для соглашательских партий», желтый – «для буржуазных группировок», черный – «для реакционных группировок»¹⁵. Комната, в которой размещались предметы по теме «Октябрьское восстание», являлась немым свидетелем штурма Зимнего дворца.

Во время обстрела здания снаряд, пущенный из Петропавловской крепости, попал в эту комнату. Фотография с бреши в стене и простые (не зеркальные, как в прочих залах) стекла комнаты, вставленные впоследствии, а также заплаты на пробитых октябрьскими пулями окнах других комнат III отдела служили подлинными следами штурма Зимнего¹⁶.

Следующие комнаты (№ 3–13) были посвящены теме Гражданской войны: «От октября до Бреста», «От Бреста до конца мировой войны», «Деникинщина», «Колчаковщина», «Борьба за Петроград», «Война с Польшей», «Борьба с Врангелем», «Быт эпохи военного коммунизма», «Борьба с голодом 1921 года», «Борьба с разрухой и восстановление промышленности».

IV отдел («Каторга и ссылка») Музея Революции, это – история политической тюрьмы, каторги и ссылки за 100 лет революционного движения, от восстания декабристов 1825 г. до амнистии 1917 г.

Создателями путеводителя по музею Революции было отмечено, что II Отдел – «революционное движение Западной Европы. Парижская Коммуна. История Интернационала и Коминтерна» – на момент публикации издания в 1928 г. был временно закрыт в виду коренной его переработки.

Необходимо подчеркнуть, что экспозиции отделов были построены на основе тематического принципа. При помощи конкретных материалов они раскрывали определенную тему, сюжет, проблему, а также создавали музейный образ отражаемых событий и явлений. Структура такой экспозиции представляла собой систему взаимосвязанных и соподчиненных разделов и тем, содержание которых было обосновано концептуально.

Так, в музее Революции экспозиционным отделам соответствовали различные периоды развития революционного движения в России. В каждом тематико-экспозиционном комплексе (комнате) располагались предметы различного типа – вещи, документы, изобразительные материалы, макеты, графики, планы, схемы. Связующим звеном между ними выступала содержательная сторона, способность предметов выступать в качестве наглядного подтверждения определенной концептуальной ситуации.

Так, например, значительное место в экспозиции I отдела было отведено под материалы по теме: «Восстание декабристов». Экспозиция разделялась на несколько подтем:

- Тайные общества – на камине – диаграмма социального состава, схема, повествующая о связях тайных обществ в начале XIX в., схема государственной власти в России по «Русской Правде» Пестеля и по «Конституции» Никиты Муравьева.

- Междоусобица – в простенке между дверью и стеной – предметы, повествующие о периоде междоусобицы, наступившего после смерти Александра I в виду отказа от престола Константина. Здесь находились портреты Константина, карикатура, в витрине – документы, относящиеся к данному периоду.

- Восстание 14 декабря – стена напротив окон – материалы посвящены выступлению Северного общества на Сенатскую площадь (план Петербурга с обозначением движения войск на площадь, диаграмма соотношения сил, знамена, древки, образец пистолета, из которого Каховский стрелял в Милорадовича).

- Подавление восстания – стена напротив входа – представлены картины с изображением Николая I, портреты членов Следственной комиссии, карандашные зарисовки декабристов на допросе, объявление о розыске Кюхельбекера, портреты участников восстания. В простенке между окон – портреты писателей и революционеров конца XVIII и начала XIX вв., имевших влияние на политическое развитие декабристов. У левого и правого окна – четыре пушки, из которых расстреливали декабристов 14 декабря 1825 г. Посередине комнаты – модель фрегата «Князь Владимир», на котором «шельмовали» декабристов-моряков, осужденных за участие в восстании¹⁷.

Во второй комнате, также посвященной данной теме, на стенах располагались портреты декабристов. В витрине размещались их реликвии: собственноручный рисунок Рылеева, шкатулка, шахматы и кольца из кандалов, сделанные самими декабристами в ссылке. В другой – рукописи и документы декабристов. В простенке – шкафчик с личными книгами осужденных. Отдельный раздел был посвящен женам декабристов.

Таким образом, можно сделать следующий вывод. После Октябрьской революции национализированные императорские резиденции превращались в историко-бытовые музеи. Но в Зимнем дворце – в «бывших покоях кровавых императоров» – в 1919 г. были выделены помещения для создания Государственного музея Революции. На него возлагалась важная идеологическая миссия, он пользовался поддержкой руководства страны на высоком уровне¹⁸. Массовому посетителю демонстрировалось, что в тех комнатах, где еще «вчера» жили его «угнетатели», теперь устроен музей, повествующий о революционном движении в России. Эта мысль была наглядно отражена при помощи собранного экспозиционного материала: личных вещей, документов, изобразительных материалов, макетов, графиков, планов, схем, организованного в пространстве музея по тематическому принципу. Это подтверждает путеводитель по музею Революции периода 1920-х гг., на основе которого проводилось данное исследование.

Примечания

¹ Юренева Т. Ю. Музееведение: Учеб. для студентов гуманитар. спец. вузов. М.: Академ. проект, 2003. С. 275.

² Мастеница Е. Н. Историко-бытовые музеи как явление культуры 1920-х годов // Быт как фактор экстремального влияния на историко-психологические особенности поведения людей: материалы XXII Международной научной конференции. Санкт-Петербург, 2007: В 2 ч. Под ред. д-ра ист. наук, проф. С. Н. Полторака. СПб.: Нестор, 2007. Ч. 2. С. 70.

³ Грицкевич В. П. История музейного дела в новейший период (1918–2000). СПб.: Изд-во СПбГИК, 2009. С. 10.

⁴ Конивец А. В. Музей Революции во «Дворце тиранов и деспотов» // От «Авроры» до «Философских пароходов». Борьба с инакомыслием в первые годы советской власти (1917–1920-е гг.). Региональный аспект. Материалы III Всероссийской научно-практической конференции. Пермь: Пермский национальный исследовательский политехнический университет, 2018. С. 101.

⁵ Там же.

⁶ Саркисян Н. М. Государственный музей Революции в 1920-х гг.: идеологическое значение и материальные трудности // Вестник НовГУ. 2015. № 7 (90). С. 49.

⁷ Цит. по: Конивец А. В. Зимний дворец в послереволюционные годы. Открытие Музея Революции // История Петербурга. 2010. № 2. С. 66.

⁸ Конивец А. В. Музей Революции во «Дворце тиранов и деспотов» // От «Авроры» до «Философских пароходов». Борьба с инакомыслием в первые годы советской власти (1917–1920-е гг.). Региональный аспект. Материалы III Всероссийской научно-практической конференции. Пермь: Пермский национальный исследовательский политехнический университет, 2018. С. 104–105.

⁹ «Осветить ... в мировом масштабе» // Государственный музей политической истории России. Санкт-Петербург: ГМПИ [2004–2021]. URL: <http://www.polithistory.ru/museum/history/view.php?id=23> (дата обращения: 10.05.2021).

¹⁰ Цит. по: Саркисян Н. М. Государственный музей Революции в 1920-х гг.: идеологическое значение и материальные трудности // Вестник НовГУ. 2015. № 7 (90). С. 49.

¹¹ Государственный музей революции. Краткий путеводитель по музею. Л.: Комитет популяризации художественных изданий при Государственной академии истории материальной культуры, 1928. С. 12.

¹² Указ.соч. С. 19.

¹³ Указ.соч. С. 21.

¹⁴ Указ.соч. С. 33.

¹⁵ Указ.соч. С. 37.

¹⁶ Указ.соч. С. 48.

¹⁷ Указ.соч. С. 13–16.

¹⁸ Саркисян Н. М. Государственный музей Революции в 1920-х гг.: идеологическое значение и материальные трудности // Вестник НовГУ. 2015. № 7 (90). С. 49.

Д. В. Гладкая

Специфика изучения и презентации наследия учеников К. С. Петрова-Водкина

Возрождение и сохранение исторических ценностей – вопрос, который волнует большинство современных музейных специалистов. Именно поэтому темой данной работы является анализ выставочной деятельности частной галереи искусств KGallery, где впервые были представлены уникальные работы учеников Кузьмы Петрова-Водкина – Александра Лаппо-Данилевского и Бениты Эссен, а также неизвестный ранее широкой публике творческий путь художников. Проблематикой работы является уникальность экспозиции и ее значение как средства восстановления и сохранения исторической памяти.

Ключевые слова: изобразительное искусство, галерея KGallery, художественная выставка, К. Петров-Водкин, А. Лаппо-Данилевский, Б. Эссен, наследие, художественные традиции

Daria V. Gladkaya

Specifics of study and presentation of the heritage of pupils of K. S. Petrov-Vodkin

The revival and preservation of historical values is an issue of concern to most modern museum professionals. That is why the topic of this work is the analysis of the exhibition activity of the private art gallery KGallery, where for the first time unique works of pupils of Kuzma Petrov-Vodkin – Alexander Lappo-Danilevsky and Benita Essen were presented, as well as the previously unknown to the general public creative path of artists. The subject of the work is the uniqueness of the exhibition and its importance as a means of restoration and preservation of historical memory.

Keywords: Fine Art, KGallery Gallery, Art Exhibition, K. Petrov-Vodkin, A. Lappo-Danilevsky, B. Essen, heritage, artistic traditions

В июне 2016 г. в Государственном Русском музее открылась экспозиция «Круг Петрова-Водкина», показавшая всемирно известного художника не как создателя, но как учителя и наставника. Спустя два года на выставке «Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. К 140-летию со дня рождения» залы Михайловского дворца вновь увидели мастера во всем его проявлении. Посетители смогли проследить все периоды творческой биографии художника и познакомиться с широким спектром его работ.

В наше время в музейном мире все более четко прослеживается тенденция заинтересованности публики в произведениях русского изобразительного искусства первой трети XX в., в частности, Петрова-Водкина и его последователей. Исходя из чего перед специалистами возникает вопрос сохранения и презентации наследия художников данного периода в современных выставочных практиках.

«Чрезвычайно огорчает, что из-за недостатка средств пришлось ограничиться столь убогим количеством репродукций, выбранных из сотен его работ. Будем надеяться, что с пробуждением интереса к искусству, найдутся и средства, чтобы дать исчерпывающее представление о творчестве этого молодого мастера, слишком рано и трагически ушедшего от нас», – Кузьма Петров-Водкин об ученике Александре Лаппо-Данилевском 4 июля 1927 г.¹

Спустя почти сто лет, надеждам творца знаменитого «Купания красного коня» будет суждено сбыться. Галерея искусств KGallery представит выставку «Любимые ученики Петрова-Водкина. Александр Лаппо-Данилевский и Бенита Эссен», которая вернет забытых художников к жизни и сохранит историческую память о них.

Нужно отметить, что вопрос о наследии «водкинской школы» не раз звучал в стенах галереи. В 2007 г. KGallery уже представляла публике выставку «Кузьма Петров-Водкин и его ученики». Удивительно, как данная тема оказалась настолько неисчерпаемой, что спустя 13 лет специалисты вновь обратились к ней и создали выставку работ хоть и не самых известных, но точно одних из самых горячо любимых учеников мастера.

История частной галереи KGallery, собрание которой основывается на русском искусстве XIX–XX вв., начинается в 2005 г. Передвижники, художники Серебряного века, модернисты, авангардисты... Огромный пласт культуры, занимающий ключевую ячейку формирования современного

искусства, нашел отражение и в этом месте. Однако главная миссия галереи – временные экспозиции, одной из которых и является выставка «Любимые ученики Петрова-Водкина. Александр Лаппо-Данилевский и Бенита Эссен».

Инициатором выставки стал историк и искусствовед Владимир Владимирович Левшенков, который разыскал вывезенные Евой Малагис в Париж произведения Лаппо-Данилевского и вернул их в Россию. Как писал сам собиратель: «... когда выпала удача приобрести цельное наследие уникальных высокохудожественных работ мало известного широкому кругу автора, вывезенное из нашей страны в далекое советское время, я не мог упустить шанса возвратить их на родину и сразу стал мечтать о проведении персональной выставки»².

Вопрос собирания наследия художников стоит как нельзя остро. Выставка собрана благодаря заимствованию предметов из абсолютно различных собраний, начиная от частного коллекционирования, заканчивая более крупными по масштабам фондами.

Работы из Государственного Русского музея подготовили фундамент для формирования экспозиции. Частная коллекция Левшенкова, содержащая неизвестную до недавних пор, однако именно этим и уникальную, часть работ Лаппо-Данилевского и Бениты Эссен, стала основой выставки и отразила самобытность художников. Собрание Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства дало возможность посетителю увидеть сценические работы мастеров. А о представленной на выставке журнальной графике мы узнаем благодаря архиву библиотеки Академии наук.

Специалистами были привлечены собрания и многих других музеев. Это и Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, и Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, «Галеев-Галерея», а также это работы из собрания KGallery.

Если рассматривать экспозицию в контексте смысловых блоков, можно выделить три части, составляющие единое целое: биографический зал, где с точностью до дней мы видим восстановленную историю жизни двух мастеров, залы с их работами и показ снятого галереей фильма «Александр и Бенита. Путь художников» 2020 г.

Первое, что производит впечатление на зрителя – темный коридор, словно «барьер», отделяющий реальность, из которой посетитель приходит на выставку, и мир искусства – залы, где возрождается творчество художников. Оставив суетную жизнь позади, мы входим в светлое помещение. Здесь стены зала рассказывают неизвестную до сегодняшнего дня широкой публике трагическую биографию «двух переплетенных судеб».

Повествование о художниках основывается на широком спектре различных видов источников. «Жемчужиной» среди письменных стал посмертный сборник воспоминаний об Александре Лаппо-Данилевском, написанный в 1928 г. его женой Бенитой, Кузьмой Петровым-Водкиным, его первым учителем – Чахровым и другими близкими.

Такие письменные источники как каталог выставки театрально-декорационного искусства 1917–1927 гг., состоявшейся в 1927 г., и каталог шестой выставки «Общины художников» в Ленинграде в 1925 г. открывают нам огромный кладезь информации не только о самих художниках, но и о выставочном мире того периода.

Отдельного внимания заслуживает такой вид источников, как воспоминания о художниках. Истории, ненаписанные в книгах, и сведения о петербургских адресах, связанных с жизнью и творчеством супругов, передавались в искусствоведческих кругах и лишь сейчас впервые были представлены публике.

В 1916 г. Бенита Николаевна Эссен поступила в частную художественную школу М. Д. Бернштейна и Л. В. Шервуда и познакомилась с Александром Александровичем Лаппо-Данилевским, обучавшемся там с 1913 г. До школы юноша «впитывал» знания в студии своего первого учителя Я. А. Чахрова – ученика И. Е. Репина. Однако самым значимым в жизни Данилевского станет его последний мастер – Кузьма Петров-Водкин.

Встретившись однажды, Бенита и Александр через год поженились и больше не разлучались. Осенью 1917 г. они совместно устраивают выставку, куда приглашают К. С. Петрова-Водкина с учениками, а спустя год художник принимает их в свою мастерскую. Без официального экзамена, но благодаря огромному рвению, они становятся частью «водкинской школы».

После знакомства с художниками, путешествуя по «временному лабиринту», посетитель попадает в первый зал с работами Лаппо-Данилевского. У входа мы наблюдаем автопортрет 1907 г. самого Кузьмы Сергеевича из собрания галереи, а также его картину «Христос-сеятель». Словно благословляя последующий путь, она открывает экспозицию.

Значительную часть среди произведений юного дарования составляют графические работы. Однако графика – всего лишь один из спектров, волнующих пытливого творца. Александр рисует эскизы костюмов, занавеса, театральных декораций и даже занимается драматургией совместно с Бенитой. Театр, любовь к которому передалась художникам от Кузьмы Сергеевича и Натана Исаевича Альтмана, с которым им посчастливилось познакомиться летом 1917 г. на отдыхе в Бахчисарае, всецело пленяет супругов, что мы и видим в их театральных работах. Струющаяся акварель, чистые яркие оттенки алого, ультрамаринового, желтого... Таким Лаппо-Данилевский ощущал этот необыкновенный вид искусства.

Цветовидение прошли все ученики Петрова-Водкина. Но Александру Александровичу удалось освоить пространство картины, постоянно экспериментируя со сменой ракурсов и осей движения. Учитель отмечал в его работах «соравенство формы и содержания», а также «органическое понимание пространственности»³.

Вместе с Бенитой художник много путешествует. Летом 1918 г. они совершают поездки в Вологду, Великий Устюг, Углич. Множество впечатлений и огромная насмотренность вносят свою лепту в развитие иллюстративного рисования Александра. В этот период Лаппо занимается книжной и журнальной графикой, где начинает формироваться его персональный стиль, отличающийся «шаржированностью» и «гротескностью». В одном из выставочных залов K-Gallery экспонируются рисунки, иллюстрации и заставки мастера из журналов «Ультрамарин» и «Пламя». Линия Лаппо-Данилевского в них – живая, быстрая и смелая, как сам автор в эти юные годы. Бенита Эссен также много пишет в поездке, однако работы художницы того периода не сохранились.

Пройдя сквозь залы с графическими работами мастера, зритель оказывается на втором этаже, где его ожидает показ фильма, снятого специально к выставке. Идея небольшой кинокартины о художниках принадлежит куратору выставки – Ксении Ремезовой. Литературовед Константин Юрьевич Лаппо-Данилевский – родственник художника – рассказывает зрителю о семье и образовании Александра Александровича. Школа Бернштейна и то влияние, которое было оказано окружением на формирование личности Лаппо-Данилевского – еще одни детали мозаики, которые посетитель узнает от российского галериста и арт-критика Ильдара Ибрагимовича Галеева. О самом Кузьме Сергеевиче, его педагогической деятельности, пристрастиях в искусстве и любви к «движущемуся человеку», рассказывает советский и российский искусствовед, заведующий отделом новейших течений Государственного Русского музея, Александр Давидович Боровский: мастер не любил «маленьких» и «послушных» петровых-водкинцев. Его привлекала самобытность творцов, что ему и удалось разглядеть в юном Лаппо.

Вспоминая своего ученика, Чахров – первый учитель Александра – отмечает в его работах «бодрость» и энергию формы, совмещенные с «большой интеллектуальной культурой»⁴. Этот заряд художник сохраняет на протяжении всей своей жизни: недолгой, но очень яркой. В начале января 1920 г. по дороге из очередного путешествия с женой художник заразился сыпным тифом. 13 января 1920 г. Александра Александровича Лаппо-Данилевского не стало.

Жизнь всех учеников Петрова-Водкина оказалась драматичной: рок судьбы или же это и есть цена таланта? Удивительно, но всего за 21 год Лаппо-Данилевскому удалось оставить наследие, родившее такой массив исторических и искусствоведческих вопросов. Однако сколько еще замыслов мог бы осуществить так рано ушедший из жизни мастер – вопрос, ответ на который никогда не будет найден.

В сборнике воспоминаний о муже Бенита Николаевна Эссен пишет, как, невзирая на мнение отца, Александр уходит из университета в Академию художеств, будто чувствует, что «нельзя откладывать работу», как в Бахчисарае он ежедневно с 6 часов утра «пишет с жадностью и мучается над южным колоритом», стремясь совершенствовать свое ремесло.⁵

Встреча в художественной школе озаряет Бениту на всю оставшуюся жизнь. Относясь с большим трепетом к искусству мужа, после его смерти она посвящает себя сохранению памяти о нем. Именно благодаря супруге были организованы две посмертные выставки художника в мае 1920 г. в залах Академии художеств и в 1928 г. в «Общине художников». А также издан сборник воспоминаний – «скромная памятка о Лаппо-Данилевском», как его называл сам Петров-Водкин. Всеми силами она старается продолжить его творчество, отдает картины Александра на выставки, «будто он все еще живой». Однако об искусстве самой Бениты Николаевны Эссен известно немного, так как большинство работ не сохранились.

Продвигаясь, по пространству галереи, посетитель прокладывает маршрут с нижних этажей наверх – от прошлого к будущему. Так, оказавшись в последних залах, зритель может наблюдать сохранившиеся работы Бениты Эссен периода 1950-х гг., написанные карандашом, тушью и аква-

релью. Однажды приехав в Петроград в 1916 г., художница раз и навсегда полюбила этот город и изобразила его в контексте новой поп-культуры. Последняя серия Эссен «Невский проспект», невзирая на уже немолодой возраст художницы, излучает мощную энергию и независимость творца.

В следующем зале находится агитационное искусство Бениты Николаевны 1918–1920-х гг. из собрания Государственного Русского музея, где невозможно не заметить влияние творческих мотивов Лаппо-Данилевского, что прослеживается в характерной для него цветовой гамме. В отличие от супруга, в 1922 г. она оканчивает Академию художеств дипломной работой «Сказка», эскиз которой представлен в последнем зале экспозиции, и становится членом «Общины художников».

Эссен с ее немецкой фамилией и прибалтийским акцентом было очень нелегко в советском Ленинграде. От удушающего одиночества ее спасала семья Владимира Ильича Малагиса и, в особенности, их дочь Ева, к которой Бенита относилась с особой теплотой и любовью. Собрав рисунки Лаппо-Данилевского, художница передала их на хранение Малагисам, так как опасалась, что «в приступе душевной муки может уничтожить хранящиеся у нее работы»⁶. В 1974 г. Бенита Николаевна Эссен ушла из жизни.

Художники, имена и искусство которых могли так и остаться утерянными и незамеченными, возродились, благодаря выставочной деятельности частной галереи искусств KGallery. Первая совместная выставка Александра Лаппо-Данилевского и Бениты Эссен, работу над которой провели галеристы, искусствоведы и специалисты Государственного Русского музея, поистине стала знаковым событием. Статья осветила вопросы сохранения и презентации наследия художников, оставивших в культуре свет кометы, который, спустя столетие, посчастливилось увидеть жителям Петербурга.

Примечания

¹ А. А. Лаппо-Данилевский. 1898–1920. Сборник воспоминаний о художнике. Л.: Община художников, 1928. С. 6.

² Звенигородская, Н. Г. Вступительная статья // Александр Лаппо-Данилевский. 1898–1920. Бенита Эссен. 1893–1974. СПб.: KGallery, 2020. С. 6.

³ А. А. Лаппо-Данилевский. 1898–1920. Сборник воспоминаний о художнике. С. 5–6.

⁴ Там же. С. 14–15.

⁵ Там же. С. 8.

⁶ Соколова, И. А. Друзья Бениты Эссен – Владимир Малагис и Евгения Байкова // Александр Лаппо-Данилевский. 1898–1920. Бенита Эссен. 1893–1974. СПб.: KGallery, 2020. С. 50.

А. А. Егорова

Парижские салоны в изобразительных источниках

Парижские салоны являются значимой частью выставочной деятельности во Франции. В статье рассматривается история происхождения и развития салонов во Франции. Затрагивается сюжет, посвященный «Салону отверженных» и его влиянию на дальнейшие художественные выставки. Особое внимание уделяется изобразительным источникам, на которых показаны Парижские салоны, и благодаря которым передается атмосфера того времени.

Ключевые слова: Парижский салон, выставки, живопись, Франция, произведения искусства

Aleksandra A. Egorova

The Paris Salons in the art sources

The Paris Salons are a significant part of the history of the development of exhibition activities in France. The article examines the history of the origin and development of the Salons in France. It also tells about the history of the Salon des Misérables and its influence on further art exhibitions. Special attention is paid to the art sources that show the Salons of the Paris, and thanks to which the atmosphere of that time is transmitted.

Keywords: Paris Salon, exhibitions, painting, France, works of art

История салонов началась еще в Риме, где два раза в год устраивали выставки произведений искусства в Пантеоне. Данную традицию во Францию привезла Екатерина Медичи. Придворные дамы королевы были восхищены светскими вечерами Италии и стали устраивать похожие собрания у себя дома, чтобы вести беседы на различные темы, связанные с искусством. Первым образцом Салона стала приемная для гостей, организованная Катрин де Вивон, маркизой Рамбуйе, для своих гостей в 1617 г. Стены зала были обиты кожей, украшены букетами цветов, большим количеством хрустальных канделябров и фарфором. Таким образом, данное помещение передавало атмосферу некой выставки с яркими предметами.

В дальнейшей истории ключевую роль в создании Салонов сыграла Королевская академия живописи и скульптуры. Она была основана по инициативе короля Людовика XIV в 1648 г. в Париже. Академия установила, что образование строилось на канонах классической античности. Главная цель Академии заключалась в помощи художникам стать профессионалами в своем деле. Для ее достижения Королевская академия живописи и скульптуры начала проводить периодические Салоны.

Первый Парижский салон был открыт не для всей публики в 1667 г. Выставка проходила под патронатом французской монархии и располагалась в Лувре. Она демонстрировала только работы выпускников Королевской академии живописи и скульптуры и так продолжалось до 1791 г. Художники, которые не являлись членами Академии, выставляли свои работы на мосту Нотр-Дам или на площади Дофина. Первоначально Парижские салоны проводились каждый год, однако с 1746 г. – раз в два года. Салоны не имели постоянного помещения. В конце XVII в. выставки устраивались в таких дворцах, как Пале-Рояль и Ришелье. Позднее с 1699 г. Салоны проводились в Большой галерее Лувра, а в период с 1725 по 1848 гг. экспозиция осуществлялась в Квадратном салоне Лувра. С середины XIX в. официальные Салоны проходили во Дворце промышленности, который был построен к Всемирной выставке в Париже 1855 г.¹

Обычно открытие салона проводили в конце августа во время именин короля, а закрытие совершалось в конце сентября. Таким образом, выставка длилась примерно месяц, однако за это небольшое время ее могли посетить большое количество людей. За организацией выставок следил смотритель королевских строений, а за развеску произведений искусства отвечал таписьер, что с французского языка обозначает «обойщик», «оформитель». В центре стены помещали портрет короля, а вокруг, вплотную, рядами от пола до потолка – все остальные картины по жанрам. При данной системе развески художественные произведения одного автора могли оказаться в различных местах экспозиции. В Салоне также были размещены небольшие скульптуры. В 1673 г. была издана первая брошюра с описанием представленных произведений, и это являлось первым каталогом выставки. В нем подробно описывались сюжеты картин, имена авторов и номера работ, так как на экспозиции присутствовала только нумерация произведений искусства.

В эпоху Наполеона I было учреждено жюри Салона, которое являлось государственным органом и занималось отбором работ, предоставляемых художниками для выставки. Жюри придерживалось традиций и выбирало работы, которые соответствовали канонам академического искусства. На Парижских салонах большинство картин получали положительные отклики в прессе. Тем самым данные отзывы приводили художников к финансовому успеху. Обычным посетителям Салона предоставлялась возможность приобщиться к салонному искусству и изучить академические традиции. На выставки приходила разнообразная публика. Французский писатель и драматург Луи-Себастьян Мерсье в своем произведении «Картины Парижа» пишет, что в день открытия Салона «поток посетителей не прекращается с утра до вечера. Бывают час, когда в нем задыхаешься. Это – настоящее смятение»². Он также отмечает, что «зрители столь же пестры, как изображенные сюжеты, где все смешано – духовное и светское, патетическое и гротескное»³. Таким образом, автор выделяет несколько разных людей приходило, чтобы полюбоваться на произведения искусства художников.

Стоит выделить такое яркое событие в истории парижских выставок, как «Салон отверженных», который проводился в 1863 г. В этот период отбор работ осуществлялся довольно строго, и жюри утвердило всего три тысячи картин из пяти тысяч, которые были представлены художниками. Более того на данной выставке было сокращено количество работ до трех картин, которые мог подать автор. В числе непринятых работ оказалась картина «Завтрак на траве» Эдуарда Мане. Отвергнутых авторов было большое количество. В сложившуюся ситуацию решил вмешаться император Наполеон III. Он разрешил «отверженным» устроить свой Салон, который открылся на две недели позже официального. На выставку их работ пришло намного больше людей, однако реакция посетителей была в основном негативной, многие картины подверглись критике. В первые дни «Салона отверженных» произведение «Завтрак на траве» Эдуарда Мане собрало толпу и в дальнейшем стало символом Парижского салона 1863 г.

Более сильную критику на следующей выставке «Отверженных» спровоцировала картина «Олимпия», представленная также Эдуардом Мане. Это произведение хоть и связано с классическими исканиями таких мастеров, как Джорджоне, Тициан, Диего Веласкес, однако оно является абсолютно оригинальным. Эдуард Мане пользовался композиционной схемой предшественников, но при этом создал образ своей современницы. Художник тем самым подчеркивал, что она не менее привлекательна, чем Венеры прошлого времени. На выставке данное произведение искусства было высмеяно публикой и критиками⁴.

В течение истории Салонеров неоднократно писались различные обзоры, статьи такими великими критиками, писателями и философами, такими как Э. Золя, Г. Гейне, Стендаль и др.⁵. Д. Дидро в 1759 г. написал хронику Парижского салона, где подробно описал, какие картины были представлены в том или ином году, а также выразил свое мнение. Данная работа стала первым образцом искусствоведческой критики.

Салоны неоднократно становились источником вдохновения для художников в разные десятилетия. Авторы картин и гравюр, посвященных Парижским салонам, старались более точно передать атмосферу, царившую на них. Благодаря таким произведениям искусства можно больше узнать о некоторых сторонах или страницах истории Салонеров. Так, например, линогравюра Шарля Мотта, которая была написана до 1836 г., иллюстрирует, как Наполеон Бонапарт поздравляет Жака Луи Давида с его картиной «Посвящение императора Наполеона I и коронавание императрицы Жозефины в соборе Парижской Богородицы 2 декабря 1804 года». Данная линогравюра отражает значимое событие в истории Парижских Салонеров, ведь можно увидеть, что монархи поддерживали проведения таких выставок. Более того данная картина важна и для изучения биографии Жака Луи Давида, так как работа отображает важный момент в истории жизни самого художника.

Вторым значимым изобразительным источником является картина Франсуа-Жозефа Эма, которая написана в 1827 г. и называется «Салон 1824 года». Это произведение искусства показывает, как Карл X награждает призеров Салона 1824 г. Тем самым автор картины запечатлел такой момент, как вручение наград художникам за лучшие работы. Благодаря работе «Салон 1824 года» можно увидеть, как развешаны картины на стенах помещения, а также удостовериться, что в 1824 г. в Салоне были представлены помимо картин и скульптуры.

Следующим примером изобразительного источника, на котором запечатлен Парижский салон, является гравюра Поля Густаве Доре «Салон 1855 года». Как ранее было отмечено, с 1855 г. Салон обретает постоянное помещение, и Доре смог передать атмосферу Дворца промышленности, где всего были представлены 4979 работ 2176 художников из 28 стран. В данной выставке приняли участие Эжен Делакруа и Жан Огюст Доминик Энгр. Таким образом, картина показывает сколько разнообразных работ было продемонстрировано, а также какая публика была в тот период.

Яркая работа, которая изображает Салон, – это картина Джузеппе Кастильоне «Квадратный салон 1861 года». На данном произведении искусства художник показал Квадратный Салон, однако во время написания картины в Лувре в этом зале уже была постоянная музейная экспозиция. Благодаря этой работе можно увидеть, как выглядел Квадратный Салон в XIX в. и отметить, что развеска произведений искусства оставалась неизменной. Художник смог передать образы копииста, посетителей, рассматривающих картины и атмосферу того времени⁶.

Не менее интересной является картина Эдуарда Дантана «Салон 1880 года». На ней художник сделал акцент на посетителях выставки. Он показал, в какой одежде посещали Салоны, насколько внимательно человек рассматривал картину и даже смог передать настроение посетителей. Более того, художник изобразил, как были развешены картины в Салоне 1880 г.⁷

Парижские салоны изображались не только на картинах, но также и в таких изобразительных источниках, как карикатуры. Ярким мастером сатирических образов салонной публики был Оноре Домье. Он высмеивал различные неверные представления публики об искусстве, их социальные притязания и притворство, а также их взгляд на искусство как на занимательное зрелище⁸. Самые известные карикатуры Оноре Домье, изображающие Салоны – это «Критик» и «Критики», на которых художник хотел показать, как он представляет людей, пишущих отзывы о разнообразных произведениях искусства, представленных на выставках. Еще одна его карикатура – это «Вход свободный». На ней делается акцент на разнообразии посетителей, обращается внимание зрителя на то, что на Парижских салонах были посетители от аристократии и состоятельной буржуазии до демократических слоев населения. Еще две похожие по сюжету карикатуры – это «Перед картиной» и «Близко», где Оноре Домье изображает, как люди рассматривали произведения искусства: одни изучали картины с помощью каталога, другие хотели более детально и близко изучить картину.

В заключение можно сделать вывод, что Парижские салоны оказали огромное влияние на выставочную деятельность Франции. Они поменяли взгляд публики на искусство, ведь благодаря Салонам представлялась возможность любому человеку приобщиться к искусству. Такие выставки оказали влияние и на мир художников, так как они могли себя проявить как профессионалы и показать свои работы. В 1881 г. Парижский салон под влиянием таких событий, как падение Второй империи и установление режима Третьей республики, переходит в ведение Общества французских художников и утрачивает свой официальный характер⁹. Но в наши дни во Франции продолжают сохранять традицию Салона и его ежегодно проводят в павильоне Эйфель-Бранли. Более того, стоит подчеркнуть, что изобразительные источники, на которых можно увидеть страницы истории Салонов, показывают, насколько значимыми были данные выставки на протяжении нескольких веков. Благодаря произведениям искусства, иллюстрирующим Парижские салоны, можно изучить, как именно были развешены работы, какие посетители приходили полюбоваться картинами или же оставить свою критику. Некоторые авторы изображали, каким образом публика рассматривала работы художников, представленных на экспозиции. Стоит отметить, что именно изобразительные источники передают атмосферу Салона в разное время.

Парижские салоны оказали огромное влияние не только на деятельность внутри страны, но и на другие страны, дав некий опыт для создания тех или иных выставок в дальнейшем, а изобразительные источники помогают понять насколько ярким и значимым было такое событие, как Парижские салоны.

Примечания

¹ Таньшина Н. П. Как Парижский салон вершил судьбы художников. URL: <https://arzasamas.academy/materials/212> (дата обращения: 02.06.2021).

² Цит. по: Дидро Д. Салоны. М.: Искусство, 1989. С. 9.

³ Там же.

⁴ Гордеева М. Эдуард Мане. М.: Директ-Медиа, 2010. С. 14–15.

⁵ Золя Э. Творчество. М.: Акт, 2003. С. 685–689.

⁶ Официальный сайт музея Лувр. История. URL: <https://www.louvre.fr/decouvrir/le-palais/l-histoire-du-louvre-s-expose> (дата обращения: 05.06.2021).

⁷ Catalogue illustré du Salon//sous la direction de F.-G. Dumas. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k213779f/f211.item> (дата обращения: 02.06.2021).

⁸ Paris salon. URL: <https://olympia1865.wordpress.com/paris-salon/> (дата обращения: 02.06.2021).

⁹ Le Salon des Artistes Français. URL: <https://www.artistes-francais.com/> (дата обращения: 01.06.2021).

А. Г. Романова

Сравнительный анализ волонтерских проектов по сохранению исторических зданий и объектов культурного наследия

Проекты по сохранению исторических зданий и объектов культурного наследия с привлечением участия волонтеров становятся распространенной практикой. Определены проблемы, характерные как в целом для волонтерской деятельности, связанной с культурным наследием, так и для рассматриваемой темы. Выявлена специфика волонтерской деятельности в рамках различных проектов, а также специфика работ самих волонтерских организаций с волонтерами-участниками проектов. Предложены перспективы развития и пути усовершенствования проектов.

Ключевые слова: охрана объектов культурного наследия, объект культурного наследия, исторические здания и сооружения, культурное волонтерство, волонтерская деятельность, добровольческие проекты

Aleksandra G. Romanova

Comparative analysis of volunteer projects for the preservation of historical buildings and cultural heritage sites

Projects for the preservation of historical buildings and cultural heritage sites involving the participation of volunteers are becoming common practice. The article identifies common problems for volunteer activities related to cultural heritage, especially for projects under the topic. The research reveals specificity of volunteer activity of various projects and the specificity of the work of the volunteer organizations themselves with volunteers. The topic proposes prospects for development and ways of improving the volunteer projects on the preservation of historical buildings and cultural heritage sites.

Keywords: protection of cultural heritage, cultural heritage, historical buildings and structures, cultural volunteering, volunteer work, volunteer projects

Широко известно, что волонтерская работа – это форма, благотворительной деятельности, а также взаимовыгодного обмена, для которого главным продуктом выступает труд, предоставляемый волонтером на безвозмездной основе. Добровольческое движение активно развивается, его роль, в том числе и как важной составляющей гражданского общества, растет, появляются новые формы добровольчества¹. Волонтерство существует как на федеральном уровне в качестве крупных общероссийских проектов, так и на уровне локальных сообществ, как форма гражданской активности. Численность добровольцев также растет. Новые участники волонтерского движения появляются за счет увеличения досугового времени на современном этапе развития общества. Также отдельными факторами привлечения добровольцев необходимо выделить получение чувства социальной значимости от добровольческого труда, самосовершенствование и развитие социальных связей².

На сегодняшний день проекты добровольческой работы широко востребованы в разных сферах общества, в том числе и в сфере сохранения культурного наследия. Само же культурное волонтерство, как одно из направлений волонтерского движения, появилось во второй половине XX в. и изначально имело направленность на сохранение историко-культурного наследия³. Такие организации, как REMPART во Франции, National Trust в Великобритании уже более ста лет привлекают добровольческие силы для работы с культурным наследием. В нашей стране реставрационное добровольческое движение существует с 1960-х гг.⁴. Начиная с 1990-х гг. культурное волонтерство является постоянным и развивающимся направлением в добровольческом движении России. Наиболее востребованным форматом добровольческой деятельности в сфере культуры является помощь волонтеров в музее. Тем не менее, последнее время стали заметны проекты в работы с внемузейными объектами в сфере сохранения культурного наследия.

В связи с этим, хотелось бы изучить добровольческую деятельность по сохранению исторических зданий и объектов культурного наследия как отдельное направление волонтерской деятельности в сфере культуры, а также выявить перспективы его развития, как в рамках общего развития добровольческого движения, так и индивидуально.

В данной работе рассмотрена реализация пяти проектов волонтерских работ по сохранению исторических зданий и объектов культурного наследия общественными организациями в Санкт-

Петербурге и изучены последние на момент проведения исследования работы. Для анализа были выбраны как проекты, для которых работа на объектах культурного наследия является основной («Крохино», «ТомСойерФест»), так и те, в которых волонтерские работы являются лишь одним из направлений деятельности («Культурный проект», «Открытый город» и др.).

Проект «Открытый город» осуществляется ВООПИИК на материальной базе Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры. В рамках проекта проводят «Волонтерские субботы»: это выезды участников на различные объекты культурного наследия с целью приведения их в надлежащий вид. Волонтерский проект «Культурный патруль» проводит выезды «Полезно путешествуя». Это волонтерские поездки выходного дня на объекты культурного наследия с целью проведения работ по благоустройству территорий. Благотворительный фонд «Центр возрождения культурного наследия «Крохино»» создан в конце 2010 г. для реализации общественных проектов по сохранению и консервации культурного наследия, развития и популяризации сферы сохранения наследия. Основной проект фонда – реставрация и развития Храма Рождества Христова. Это один из самых долгосрочных проектов, представленных в анализе. Молодежное движение «Городские горизонты» летом 2020 г. провело комплекс волонтерских работ по благоустройству территорий исторических мест «#Петергофник». «ТомСойерФест» – фестиваль восстановления исторической среды силами волонтеров.

Одной из важных характеристик осуществления волонтерской деятельности является ее конкуренция с другими формами досуговой деятельности. В сфере сохранения культурного наследия проекты по осуществлению волонтерских работ на объектах культурного наследия либо на объектах, представляющих историко-культурную ценность, являются именно такой востребованной и перспективной формой деятельности. Процесс привлечения волонтеров для сохранения исторических зданий и объектов культурного наследия не только благоприятно влияет на объект работ, но и помогает в развитии памятникоохранительной культуры и популяризирует культурное наследие. Говоря же о пользе для участников волонтерского проекта, следует отметить, что помимо получения чувства социальной значимости от добровольческого труда, самосовершенствования и развития социальных связей, данное направление волонтерского движения дает уникальный опыт непосредственного контакта с объектом культурного наследия и приобретение уникальных навыков⁵. Это делает волонтерские проекты по сохранению исторических зданий и объектов культурного наследия особенно востребованными среди добровольцев. К другим особенностям, характерным для данного направления, следует отнести возможность видеть результаты своих трудов и практическую пользу работ. Тем не менее, именно приобретение новых знаний путем специализированной подготовки волонтеров хотелось бы выделить основополагающей чертой для волонтерских проектов в сфере сохранения культурного наследия. Это во многом продиктовано спецификой сферы, стремлением не навредить памятникам. В то же время, именно это становится проблемой при реализации проектов. Даже с принятым в 2018 г. законом о волонтерах наследия, проведение ремонтно-охранных работ на памятниках добровольческими организациями остается либо под запретом, либо с сильными ограничениями⁶. Это связано с необходимостью лицензировать специалистов, работающих с культурным наследием. С другой стороны, не доказано, что мотивированная добровольческая работа выполняется хуже, чем лицензированными компаниями. Это приводит к тому, что общественные организации, реализующие волонтерские проекты, отходят от работы с памятниками истории и культуры. Все чаще общественные организации начинают работать с объектами, не включёнными в охранный реестр. Это снижает востребованность таких волонтерских проектов и может в дальнейшей перспективе навредить культурному наследию⁷. Таким образом, с одной стороны, расширяются временные рамки охранных поля волонтерских проектов, обращается внимание на объекты, только представляющие историко-культурную ценность, но не находящиеся под государственной охраной, но выводятся из-под внимания общественных инициатив более ранние и уже включенные в реестр памятники.

В ходе проведения анализа тенденция приведения в порядок объектов, представляющих историко-культурную ценность, но не имеющими охранный статус, была подтверждена. Также ярко выражена однотипность проводимых организаторами проектов с участием волонтеров, хотя именно экскурсионная деятельность, приобретение новых знаний и умений привлекает участников. Видится острая необходимость в разработке новых и усовершенствовании старых форм работы. Проекты, для которых деятельность по сохранению исторических зданий и объектов культурного наследия является основным направлением, более внимательно относятся к подготовке волонтеров. Не установлено, что проекты, в которых приведение в порядок объектов культурного наследия являются лишь одним из направлений деятельности, привлекают менее качественную волонтерскую силу.

Можно предположить, что успешность проекта зависит от привлекательности самого проекта. Важным различием между этими двумя типами проектов и важным составляющими их успешной деятельности является подход к вовлечению волонтеров в постоянную и регулярную работу по сохранению культурного наследия. Это может быть постоянный штаб волонтеров, характерный для проектов, для которых работа по сохранению исторических зданий и объектов культурного наследия является основным направлением, например, когда проект занимается регулярными работами по сохранению одного и того же объекта. В то же время, может существовать штаб волонтеров при проекте, занимающемся разнонаправленной деятельностью по сохранению культурного наследия. Тем не менее, возникает трудность в сохранении постоянного штата волонтеров. В данном случае, мотивацией волонтера выступает чувство причастности к конкретному проекту, интерес к разным форматам работы и приверженность к идеологии проекта. Важно подчеркнуть общую важность сохранения постоянных волонтеров в проектах как важную составляющую развития памятнико-охранительной культуры в обществе.

При анализе волонтерских проектов по сохранению исторических зданий и объектов культурного наследия было выявлено, что необходимо подготовки волонтеров к контакту с объектом культурного наследия осознается и обеспечивается организаторами проектов. На базе проектов проводятся специализированные подготовительные курсы и вводные инструктажи. Хотелось бы отметить как форму взаимодействия с объектом волонтерской деятельности осуществление работ под надзором архитекторов-реставраторов. Такой формат работ увеличивает привлекательность проекта для потенциальных волонтеров, способствует успешной реализации проекта. Обращая внимание на проблему доступа волонтеров к объектам культурного наследия, необходимо выделить появление проектов, проводящих подготовку специализированных волонтеров с правом работать с объектами культурного наследия. Таким проектом, например, является «Школа волонтеров наследия» ВООПИиК. На примере этого явления, а также вышеупомянутого привлечения профессиональных реставраторов в качестве волонтеров на проекте, ярко видна тенденция на сближение волонтерской и профессиональной деятельности, как в конкретном направлении работы с культурным наследием, так и добровольчества в целом. Данная тенденция также проявилась в Американской ассоциации музейных добровольцев, где введены Стандарты для программ музейного волонтерства⁹. Введение стандартов для волонтерских проектов видится перспективным развитием добровольчества в сфере сохранения культурного наследия.

В представленных проектах ярко выражена однотипность проводимых организаторами проектов образовательных форм работ с волонтерами, таких как экскурсии и лекции. Образовательная деятельность является одной из определяющих для волонтерских проектов по сохранению исторических зданий и объектов культурного наследия, способствует установлению чувства причастности волонтера к истории объекта работ. Видится острая необходимость в разработке новых образовательных форм работ с волонтерами на объектах и усовершенствование старых.

На основе анализа можно выделить две перспективы развития волонтерских проектов по сохранению исторических зданий и объектов культурного наследия. «Фестивализация» чаще характерна для проектов, для которых волонтерские работы являются лишь одним из направлений деятельности в сфере сохранения культурного наследия. В рамках фестиваля создается серия мероприятий на разных объектах. Данное направление развития также дает возможность интеграции с другими формами работы – создание тематических выставок, лектория. Тем не менее, для фестивалей представляется сложным поддержание постоянного штата волонтеров, ввиду их нерегулярности. Важным аспектом развития данной формы волонтерского проекта остается его общая успешность и осведомленность о нем среди широкой аудитории.

Вторым путем развития является создание долгосрочных проектов на базе одного объекта культурного наследия. В рамках этого направления видится перспективным развитие окружающей их территорий, работа с местным населением, создание локального сообщества на базе объекта волонтерских работ и планирования дальнейшего развития объекта, на котором проводятся волонтерские работы. Преимуществом такого проекта является создание уникального опыта, чувства общности среди волонтеров, что позволяет эффективней создавать постоянную аудиторию, также существует перспектива дальнейшего развития объекта культурного наследия после окончания волонтерских работ.

Подводя итог, при проведении анализа было выявлено, что волонтерские проекты по сохранению исторических зданий и объектов культурного наследия являются уникальной формой добровольческой работы, способной конкурировать с другими проектами, как в добровольческой сфере, так и в целом с различными формами досуговой деятельности. На примере изученных проектов

видна глобальная тенденция сокращения работ с объектами, имеющими охранной статус, в связи с усложнением законодательства, регулирующего доступ к объектам культурного наследия при осуществлении волонтерской деятельности. Из этого следует тенденция на сближение волонтерской и профессиональной деятельности, создание курсов подготовки волонтеров наследия, привлечение профессионалов в волонтерское движение. Также необходимо выделить однообразие существующих форм работ с волонтерами в рамках добровольческих проектов и необходимость их усовершенствования. Дальнейшее развитие волонтерских проектов по сохранению исторических зданий и объектов культурного наследия видится в создании фестивалей, с добровольческими работами на различных объектах и интеграцией с другими формами работ с культурным наследием, и создание долгосрочных проектов с постоянным штатом волонтеров на базе одного объекта культурного наследия.

Примечания

¹ Глазкова Е. А. Место и роль волонтерства в гражданском обществе // Пробелы в российском законодательстве. 2018. № 4. С. 65–67.

² Темкин В. Л. Развитие волонтерского движения в современной России // Вестник Поволжского института управления. 2019. Т. 19. № 3. С. 78–83.

³ Паклина Е. А. Культурное волонтерство как инновационный вид деятельности добровольцев // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2018. Т. 216. С. 125–134.

⁴ Старовойтова Л. И., Горлова Н. И. История создания и реализации волонтерских проектов по сохранению культурно-исторического наследия за рубежом // Наследие веков. 2020. № 1(21). С. 14–25.

⁵ Козырева, Ф. Т. Сущность добровольческой деятельности // StudNet. 2020. Т. 3. № 9. С. 81–85.

⁶ О внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации по вопросам добровольчества (волонтерства): федер. закон № 15-ФЗ от 05.02.2018г. СПС «КонсультантПлюс». URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_289772/ (дата обращения: 04.05.2021).

⁷ Певная М. В. Российские перспективы и мировые тенденции в развитии волонтерства: опыт сравнительного анализа // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2015. № 3 (36). С. 166–175.

⁸ Старовойтова Л. И., Горлова Н. И. Зарубежный опыт управления волонтерскими ресурсами в учреждениях культуры. С. 82–90.

П. П. Серебряков

Коллекционирование и музеи в эпоху Австрийской империи Габсбургов: опыт ретроспективного анализа

Рассмотрена история коллекционирования и музейного строительства во времена владычества династии Габсбургов. Конкретно затрагиваются три периода: Священной Римской Империи, Австрийской и Австро-Венгерской империй. Подчеркивается взаимосвязь и взаимозависимость указанных процессов, непрерывность австрийских музейных традиций. Их характерные черты рассматриваются как в общеевропейском, так и в локальном контексте. Особенное внимание уделяется роли государства, его интересов и интересов отдельной личности в данных процессах, государственной и частной инициативе.

Ключевые слова: коллекционирование, музейное дело, музейное собирательство, Габсбурги, Австрия

Pavel P. Serebryakov

Collecting and museums in the era of the Austrian Habsburg Empire: an experience in retrospective analysis

The history of collecting and museum construction during the reign of the Habsburg dynasty is described. Specifically touched upon are three historical periods: the Holy Roman Empire, the Austrian and Austro-Hungarian empires. The interrelation and interdependence of these processes, the continuity of the Austrian museum traditions are emphasized. Their characteristic features are considered both in the pan-European and in the local context. Particular attention is paid to the role of the state, its interests and the interests of an individual, the role of the state and private initiative is also considered.

Keywords: collecting, museum construction, museum collecting, Habsburgs, Austria

Специфику развития сферы коллекционирования и музейного дела всех немецкоязычных государств еще в период Священной Римской Империи (902–1806) обусловили два основных фактора – частые междоусобные войны и отдаленность от атлантических торговых путей. Положительной тенденцией в развитии данной сферы в то время можно назвать покровительство искусствам, которое также активно развивалось. Исследователи отмечают, что в той или иной форме музейное собирательство, очень рано появившееся на данных территориях, вообще не прерывалось. Такую преемственность традиций можно проследить еще с XVI в., когда Фердинанд Тирольский в своем завещании провозгласил, что ни один предмет не должен отчуждаться от его коллекции¹.

Ренессансный гуманизм пришел в немецкоязычные государства с опозданием в сто лет. Там, как и в других местах, он стал одним из основных мотивов превращения предмузейных собраний в музейные. Однако, для немецкоязычных государств, имевших не такую большую связь с античной традицией, интерес к прошлому включал в себя интерес и к Средневековью, и к древней истории германских народов². Последнее обусловило появление в германских землях особой модели музейного собрания – кунст- и вундеркамер, ориентированных, в отличие от «студиоло» и «кабинетов», на публичный показ. В свою очередь, кунст- и вундеркамеры имели ряд отличительных особенностей, в том числе особую ориентацию на профильность. Среди них можно выделить художественные, естественнонаучные и технические собрания. Помимо распространения особой формы собраний, в данный период начинается строительство галерей и дворцовых комплексов, впоследствии приобретших музейный статус. Таковы Амбрас (1563), Штальбург (1558), Бельведер (1717) и др. Хотя собрания и по большей части сохраняются, на них так или иначе негативно сказываются Тридцатилетняя (1618–1648), Орлеанская (1688–1697) и Семилетняя (1756–1763) войны. В целях возмещения утерянного совершаются все новые и новые закупки, как, например, в случае коллекции Леопольда Вильгельма (1614–1662), приобретенной им для брата императора Фердинанда III (1608–1657)³.

Также в XVIII в. на смену прежним гуманистическим интенциям в Европу приходит идеология Просвещения. При австрийском дворе важной фигурой, поспособствовавшей развитию «французскости» мышления местной знати, стал муж эрцгерцогини Марии Терезии Франц I Стефан Лотарингский (1708–1765). Его коллекция впоследствии ляжет в основу Естественнонаучного музея. В это же время продолжается открытие новых музейных комплексов, таких как организованный им Шенбрунн (1740–1750), а также Альбертина (1805), ранее служившая резиденцией Альберту Саксонскому-Тешенскому. Начиная с 1777 г.

многие габсбургские коллекции открывались для обозрения широкой публики три дня в неделю⁴. Показ предметов сопровождался их классификацией в соответствии с различными принципами. Так, еще Фердинанд Тирольский в своей кунсткамере использовал принцип разделения предметов по материалу, а затем по технике, присутствовала и цветовая маркировка. К организации коллекций привлекались высокие специалисты своего времени. Таким был, например, Давид Теннисс Младший (1610–1690), помогавший Фердинанду III проводить организацию его коллекции. При Евгении Савойском (1663–1736) также произошло важное событие для музейного дела Австрии – выпуск каталога Бельведера (1731).

Развивались и региональные коллекции. Их главной проблемой являлось отсутствие четкой системности показа предметов. Наиболее ярким образцом регионального собрания можно считать арсенал в городе Грац, провинции Штирия. Характер коллекции, как и место его расположения во многом были обусловлены географией города, его приграничным статусом. Как только границы отодвинулись, собрание перестало иметь прежний статус и стало чисто музейным.

Дальнейший период в Австрии, как и во всей Европе, характеризуется пробуждением национального самосознания, а также появлением нового дидактического метода систематизации коллекций на примере коллекции Бельведера (Х. Мехель)⁵. Последнее влияет на развитие научного подхода к коллекциям и на территории Германии. Продолжается открытие коллекций для широкой публики, чему способствует увеличение количества среднего сословия, возникновение массового туризма, а также распространение удешевленного транспорта.

До 1848 г. в Австрии также существовал достаточно жесткий режим постнаполеоновской цензуры, исторически получивший название *Vormarz*. Однако, это имело и положительный эффект, еще более ускорив централизацию и систематизацию важнейших коллекций.

В данный период происходит развитие в Австрийской империи региональных музеев (*Landesmuseen*), которые подразделяются на национальные и патриотические, публичные и научные. При них организуются библиотеки и учебные курсы. Всему этому способствует появление и распространение среди имперских наместников документа под названием *Länderbeschreibungen* («Описание территорий») ⁶. Он побуждает региональные власти развивать и поддерживать локальные традиции и историю. Ярким примером музея, построенного на этих принципах служит Йоаннеум (1811), организованный благодаря покровительству Иоганна Баптиста Австрийского и властей Штирии. Являясь первым полностью публичным региональным музеем, построенным на принципах Просвещения, именно он впоследствии стал примером для всех других *Landesmuseen* и получил наименование «внутреннего национального музея».

При этом Йоаннеум, в первую очередь, являлся образовательным учреждением, где преимущественно изучались естественная история и технология⁷. Там преподавали многие видные деятели XIX в.

Первым музеем, открытым после 1848 г., становится Венский музей Национальной славы. Он является ярким примером имперской линии в музейном строительстве Австрийской империи и отражает, прежде всего, представления о статусе и характере государства, прославляет его военных и государственных деятелей. Строительство здания было поручено Теофилю Эдварду Хансену (1813–1891). Оно стало первым собственно музейным зданием в Австрии. Данный музей в 1891 г. становится Военно-историческим музеем Вены⁸. Концепция музея, ставшая ответом на мятежные события 1848–1849 гг., включала показ пятидесяти шести статуй знаменитых государственных и военных деятелей⁹. Среди них были и те, кто помогал императору подавлять восстания. Причем музей был включен в целый комплекс зданий военного характера, расположенных на расстоянии пушечного выстрела от центра города, чем, естественно, преследовались уже чисто практические цели.

Вслед за ним начинают организовываться другие крупные австрийские музеи, по статусу своему подходящие под наименование «национальных». Однако, важно отметить, что в то время в Австрии такое понятие не используется, поскольку музей в многонациональном государстве (*Vielvölkerstaat*) должен был «принадлежать всему народу»¹⁰. В целом, важно отметить, что Австро-Венгерская империя – это такое государство, в котором признавалось право на репрезентацию культуры различных этнических групп, его составляющих, и невозможность установления одной единой идентичности. В целях дальнейшей систематизации многие императорские коллекции были собраны воедино и расположены в специальных созданных для их хранения зданиях на Рингштрассе – пятикилометровой улице в Вене, охватывающей исторический центр города.

В истории появления музеев данного периода, а также в предпосылках их создания, можно увидеть, насколько различными были мотивы их появления. Так, одним из первых после музея славы возникает на Рингштрассе Музей прикладного искусства (1864). Его основание связано с отставанием Австрии в областях прикладного искусства и дизайна, а также с деятельностью Рудольфа Айтельбергера (1817–1885) – теоретика прикладного искусства, стремившегося это отставание исключить¹¹. В данных целях он планировал сближение австрийского дизайна с англосаксонским, что, впрочем, не было реализовано им

в полной мере. Наибольшее влияние на деятельность Айтельбергера произвели достижения в дизайне, отображенные на Всемирных выставках, в частности – успех Южно-Кенсингтонского музея в области повышения качества британской продукции. Музей прикладного искусства же, в свою очередь, повлиял на открытие музеев прикладного искусства в Берлине (1867), Лейпциге (1868), Гамбурге и Нюрнберге (1869), Дрездене (1876), Брно (1873), Праге (1885), Львове (1877), Оломоуце и Либереце (1875). Также при участии Айтельбергера проводились Всемирная выставка 1873 г. и первая венская научная конференция, посвященная вопросам искусства¹². Особого внимания были достойны жилища различных народностей, представленные на выставке. Вместе они образовывали целую «деревню», являвшуюся своего рода экспозиционным комплексом. Это были наиболее годные образцы реально существующих жилищных решений вместе с утварью, драпировками и пр.¹³

Во второй половине XIX в. происходит укрепление музея как государствообразующего института. Это отображается в «универсальном гуманизме» музеев истории искусства и естественной истории в Вене, основанных на гегелевской системе единой истории природы и общества¹⁴. Их здания построены знаменитыми архитекторами Карлом фон Хазенауэром (1833–1894) и Готфридом Земпером (1803–1879) по проекту, одобренному императором. В нем использовались элементы римской городской планировки, в том числе так называемый «имперский форум». Оба музея дополняли друг друга, образуя единый ансамбль, символизировавший творческое начало человека и силы природы соответственно.

Музей Фольклора (1894) и Технический музей (1913–1918) представляют собой музеи, основанные благодаря частной инициативе¹⁵. Инициатива создания первого принадлежала двум сотрудникам департамента древней истории и этнографии Естественнонаучного музея. По концепции, музей должен был стать памятником многонационального австрийского государства, что отличало его от аналогичных музеев в Германии и других странах Европы. Второй был собран частным лицом из частей различных императорских коллекций и ориентировался на парижскую Всемирную выставку 1867 г.

На основе данного ретроспективного анализа можно утверждать, что в имперский период существовало очень мало музеев, в организации которых тем или иным образом не участвовали бы власти. Коллекционирование, начатое еще в предыдущие периоды, а также наличие сильной централизованной власти, привело к укрупнению коллекций и созданию курируемых государством музейных учреждений, существующих и в настоящее время.

Тем не менее, Австрия во всех смыслах не являлась монолитным государством. Соединение местных веяний, локальных традиций с общеевропейскими концепциями имело место на ее территории до самого заката империи. Это было связано с самой природой австрийского государства, как внутренне многогранного и многополярного мира, что делало затруднительным установление какой-либо единой национальной идеологии. Особой оказалась в истории коллекционирования и музейного дела тех периодов и роль личности, поскольку сначала именно пристрастия коллекционеров, представлявших власть, а позднее – взгляды отдельных музейных реформаторов – определяли смысловое наполнение данных учреждений.

Примечания

¹ Дмитриева М. Э. Италия в Сарматии. Пути Ренессанса в Восточной Европе // Новое литературное обозрение. 2015. С. 98.

² Johnson J. "The Streets of Vienna Are Paved with Culture, the Streets of Other Cities with Asphalt": Museums and Material Culture in Vienna – A Comment // Cambridge University Press. 2015. № 46. P. 90.

³ Черкаева О. Е. История музейного дела в Австрии, Германии, Швейцарии, XVI – нач. XX в. Дисс. ... канд. культурологии. Санкт-Петербург: СПбГАК, 1999. С. 9.

⁴ Yonan M. The Kunsthistorisches museum. Belvedere, Vienna: dynasticism and the function of art. The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Europe // Getty Publications. 2012. P. 191.

⁵ Там же. P. 195.

⁶ Bentz E., Raffler M. National Museums in Austria // Linkoping University Electronic Press. 2011. P. 25.

⁷ Там же. P. 37.

⁸ Там же. P. 40.

⁹ Грицкевич В. П. История музейного дела конца XVIII – начала XX века. СПбГУКИ, 2007. С. 48.

¹⁰ Bentz E., Raffler M. National Museums in Austria. P. 25–26.

¹¹ Rampley M. Design Reform in the Habsburg Empire: Technology, Aesthetics and Ideology // Journal of Design History. 2010. № 3 (23). P. 248.

¹² Там же. P. 250.

¹³ Rampley M. Peasants in Vienna: Ethnographic Display and the 1873 World's Fair // Austrian History Yearbook. 2011. P. 116.

¹⁴ Грицкевич В. П. История музейного дела. С. 124.

¹⁵ Bentz E., Raffler M. National Museums in Austria. P. 27.

А. С. Хмара

Иконографическое исследование иконы Святых Чудотворцев Митрофана Воронежского и Тихона Задонского XIX в.

В статье рассматривается происхождение иконографии реставрируемой иконы, особенности становления иконографии новопрославленных святых в синодальный период, влияние портретов на иконографию святителей, формирование общей иконографии Митрофана Воронежского и Тихона Задонского, общий иконографический тип святых в паломнических иконах. Особое внимание в работе уделено вопросам атрибуции иконы «Святых Чудотворцев Митрофана Воронежского и Тихона Задонского», позволяющим определить возможный временной промежуток создания объекта реставрации.

Ключевые слова: святой Митрофан Воронежский, святой Тихон Задонский, иконография, Синодальный период, паломнические иконы, духовный портрет, атрибуция, иконографический анализ

Alexandra S. Khmara

An iconographic study of the icon of the Holy Miracle Workers Mitrofan of Voronezh and Tikhon of Zadonsk of the 19th century

The article examines the origin of the iconography of the restored icon, the peculiarities of the formation of the recently deceased saints in the Synodal period and the influence of portraits on the iconography of the saints. Formation of a common iconography of Mitrofan of Voronezh and Tikhon Zadonsky, a common version of the saints in pilgrimage icons. Particular attention in the work is paid to the issues of attribution of the icon «The Holy Wonderworkers Mitrofan of Voronezh and Tikhon Zadonsky», which makes it possible to determine the possible time period for the creation of the object of restoration.

Keywords: Saint Mitrofan of Voronezh, Saint Tikhon of Zadonsk, iconography, Synodal period, pilgrimage icons, spiritual portrait, attribution, iconographic analysis

Икона «Святых Чудотворцев Митрофана Воронежского и Тихона Задонского» поступила в реставрационную мастерскую СПбГИК из частной коллекции в Ростовской области города Гуково. Со слов владельца удалось установить, что икона была передана по наследству, ранее привезена из села Средний Егорлык Целинского района Ростовской области. По визуальным наблюдениям объект представляет собой православную икону с образами Святых Чудотворцев Митрофана Воронежского и Тихона Задонского. Для более точного анализа объекта необходимо обращение к иконографии святых.

Затрагивая иконографический анализ образов святых, стоит отметить, что именно в Синодальный период берет свое начало и в дальнейшем активно развивается жанр духовного портрета. Достоверные прижизненные портреты новопрославленных подвижников переводят в иконопись. В народе еще до официальной канонизации распространяются списки прижизненных и посмертных образов святых. Исполнение данных произведений также различного уровня мастерства¹. «Синодальная» живопись становится наследником древнерусской традиции, учитывая влияние художественных особенностей светского искусства. Важно, что именно в это время появляются и сохраняются до нашего времени документы, рассказывающие историю появления и развития иконографии многих святых².

В синодальное время обозначением святости оставались нимб и соответствующая надпись. Перевод портретного изображения в иконописный образ обычно происходил согласно определенному порядку. Синодальная комиссия, рассмотрев известные портреты святого и сопоставив их с видом нетленных мощей, признавала один из них наиболее точным в передаче внешнего облика подвижника, свой выбор обозначив изображением нимба³. Так, например, было и в случае канонизации Тихона Задонского, иконографический образ которого будет рассмотрен далее.

Портретный жанр оказал значительное влияние на образный строй и стилистику икон позднего периода. В иконографии святых особо предпочитался богослужебный тип, а также отличительные для конкретных святых детали, такие как панагия, наперстный крест и т. д.

Для поздних икон также характерно изображение келейного образа святого или взятое из его жития чудесное явление Богоматери, как, например, святителю Тихону Задонскому. Именно поэтому необходимо рассмотрение жизнеописания святых для более полного анализа произведения.

На рассматриваемой иконе изображен Митрофан Воронежский. Годы жизни Святителя – 1623–1703. Официальная канонизация Русской Православной церковью – 1832 г. Святитель возглавил Воронежскую кафедру с 1682 г. Митрофан Воронежский был уважаем правящим государем Петром I. Сохранились воспоминания о том, что святитель ответил твердым отказом на приглашение в царский дворец, так как он был украшен статуями языческих богов. Служение епископа на Воронежской кафедре и его общение с молодым царем были в самом преддверии синодального периода, что также показательно для изучения иконографии святителя. Во времена предсмертной болезни Митрофан Воронежский принял схиму с именем Макарий. Император лично нес гроб святителя до усыпальницы и произнес: «Не осталось у меня такого святого старца. Ему же буди вечная память»⁴. После обретения мощей и, по приданию, многочисленных исцелений, 6–7 августа 1832 г., состоялись торжества прославления святителя. Близость Митрофана Воронежского к Петру I стала одной из причин особого интереса к нему высшего сословия, а посмертные чудеса обратили внимание простого народа⁵.

Первым источником иконографии святителя Митрофана стало, по приданию, чудесное видение его образа губернскому секретарю И. В. Шевцову, «занимающемуся живописью по склонности»⁶. В «Сказании о обретении и открытии честных мощей иже во Святого Отца нашего Митрофана...» митрополита Филарета (Дроздова), а также во всех редакциях жития святого присутствует рассказ «Происхождение изображения свт. Митрофана», о том, что в 1830 г. воронежский купец Горденин и архиепископ Антоний просили И. В. Шевцова сделать список с, предположительно, прижизненного портрета святого из архиерейского дома. Портрет оказался ветхим, и И. В. Шевцов боялся написать его образ неверно. Согласно приданию, во сне художнику явился святой, а потом «представился ему ясный день, и перед ним портрет святителя Митрофана, ясно и чисто написанный, который он в продолжение сновидения списал»⁷. Художник изобразил образ святого. Святитель на нем в полной схиме и куколе, с книгой «Духовное завещание» в руке. Преосвященный Антоний благословил живописца к написанию копий с этого изображения. Копиями первого портрета являются пара живописных полотен XIX в., найденных в собрании Киево-Печерской лавры. Согласно описанию портретного изображения, которое хранилось в жертвеннике Благовещенского собора Митрофанова монастыря в Воронеже в конце XIX в., Митрофан Воронежский был написан в полной схиме, с наперсным крестом и с книгой. Существуют сведения о бытовании образов Митрофана Воронежского не только в Воронеже, но и в Санкт-Петербурге в начале 1830-х гг.

Иконографический тип святителя как схиепископа имеет прямую связь с завещанием святого перед смертью принять постриг и быть захороненным в облачении схимника. Существует и другой, более парадный иконографический тип. На нем святитель облачен в схиму и архиерейскую мантию, что, согласно акту освидетельствования нетленных мощей, соответствует посмертному одеянию. Данный извод носил более официальный характер и получил такое же большое распространение.

Также при разработке иконографических изводов учитывались исторические реликвии Митрофана Воронежского: принадлежавший ему келейный образ Смоленской иконы Божией Матери (известна сегодня в списке 1893 г.), обнаруженный на мощах наперсный крест, архиерейский жезл с характерным навершием.

На исследуемой иконе Святой Митрофан Воронежский облачен в схиму черного цвета и архиерейскую мантию со скрижальями на верхней части, которые имеют орнамент из тонких золотых крестов на белом фоне. На мантии, три ряда источников (один ряд – это две белые горизонтальные полосы и одна цвета краплек). На святом темно-синий аналав с изображением схимнического креста (голкофы), крест написан тонкой золотой линией, также написан наперстный крест на груди святого. На голове святого черный клобук с изображением схимнического креста, прописанного темно-охристой линией. Левая ладонь святого снизу поддерживает икону Смоленской Богородицы и пелену. Голову святого обрамляет тонкий белый нимб. Над нимбом желтым цветом выведена надпись «Ст Митрофанъ Воронч.». Также в левой части реставрируемой иконы изображен святой Тихон Задонский. Годы жизни Тихона Задонского – 1724–1783. При жизни святой был епископом Русской православной церкви, Воронежской и Елецкой епархии, богословом и крупнейшим православным религиозным просветителем XVIII в. Русской церковью был канонизирован в 1861 г. в лике святителей и почитается как чудотворец. Дата канонизации может говорить о начале создания икон с образом святого. Епископа почитали как святого еще при жизни, поэтому его портреты переписывали. Но официально они не могут считаться иконами, так как были написаны до канонизации.

Уже спустя год после иноческого пострига, в 1758 г., Тихон Задонский стал архимандритом тверского Желтикова монастыря. Через год ректором Тверской семинарии и одновременно настоятелем Отроча монастыря. С 1763 г. святитель возглавлял на Воронежскую кафедру в течение

четырёх лет. По состоянию здоровья святитель уходит на покой в 1767 г. в Толшевский монастырь, который находился недалеко от Воронежа. Спустя два года покидает обитель и останавливается до конца жизни в Задонском Богородицком монастыре⁸. Святитель вел простой монашеский образ жизни, особо отмечается в его жизнеописании стремление помочь людям. 13 августа 1783 г. Тихон Задонский скончался, был погребен под алтарем соборного храма. От святителя Тихона Задонского сохранилось обширное литературное наследие, включающее множество сочинений, наставлений нравственного, аскетического и догматического характера. При возведении нового здания собора в 1846 г. был открыт склеп. Как гласит придание, кирпичи стен обвалились, повредив гроб, но архиерейское облачение сохранилось, а мощи остались нетленными. Полагалось, что при гробе совершались исцеления, и в 1861 г. состоялась канонизация святого и торжественное открытие мощей.

Именно с этого периода проявляется практический интерес к духовным портретам святого, связанный с выбором наиболее достоверного оригинала для написания иконного изображения. Так С. Н. Введенский в выпуске журнала «Воронежская старина» 1911 г. в главе «Об изображениях Святого Тихона» подмечает, что от времени жизни святителя не было найдено определенно датированного изображения, а принадлежащие к этому периоду имеют некоторые расхождения, что вызывает неоднозначные споры о верной датировке. Не сохранилось и сведений о художниках, выполнивших изображения, что в значительной мере усложняет работу над их анализом⁹.

Исследователь подразделяет известные ему портретные изображения Тихона Задонского на несколько групп. Первая, наиболее многочисленная, группа портретов Елецкого типа. Святитель Тихон был глубоко почитаем ельчанами и сам тепло отзывался о Елце, называя «новым Сионом»¹⁰. Вторая по количеству изображений группа Задонского типа. Эти основные две группы портретов святителя были все же скорее являлись разновидностями одного характера изображения, так как в целом имели общие черты. Также Введенский выделяет небольшую группу Воронежских портретов, что связано с местоположением портретов – Троицким архиерейским домом, и относит портреты к годам вступления на службу святителя на Воронежскую епархию, так как святитель представлен в менее зрелом возрасте, чем на других изображениях, а также группа портретных изображений, выполненных в последние годы земной жизни святителя Тихона. По традиции, распространено изображение Тихона Задонского в архиерейской мантии и клобуке, с панагией, жезлом в левой руке и благословляющей десницей. Известен прижизненный портрет, относящийся к Елецкому типу, принятый, как основное характерное изображение святителя, и подаренный им самим своему близкому другу еще в годы епархиальной деятельности, елецкому купцу Козьме Игнатьевичу Студеникину, а затем принадлежащий семье Ходовского, родственникам Студеникина. Как вышедший из рук столь близкого к святителю человека портрет имел авторитет среди других сохранившихся изображений, поэтому был признан наиболее верным в передаче облика святителя Тихона, и Святейший Синод утвердил его как образец для иконописцев, дополнив изображение нимбом¹¹. Но впоследствии портрет был подвергнут реставрации, так как красочный слой имел значительные потемнения. И сравнивая фотографический снимок иконы, приведенным Введенским, с гравированным изображением с портрета до реставрационных вмешательств, напечатанным 1862 г. Е. В. Елагиным, можно обнаружить отличия. На сегодняшний день сохранилась копия данного портрета, датирюема концом XVIII в., она также отличается от оригинала некоторыми подробностями рисунка.

Как изображения Елецкого типа группируются с портретом, принадлежащего Студеникину, так и Задонский тип восходит к изображению, снятому с мощей Святителя 1846 г. Данное изображение приведено в статье М. П. Трунова «Портрет Св. Тихона, писанный с мощей», и имеется также описание С. Н. Введенского схожей по типу изображения иконы, списка с оригинального посмертного изображения¹².

Существуют и другие достойные внимания изображения святителя: образ в схиме, отличный от ранее описанных, но стоит отметить, что иконографический образ святителя Тихона Задонского, дошедший до настоящего времени, так или иначе складывался по типичному для Синодального периода принципу, благодаря портретам.

Отличительные черты, в частности одежды, можно наблюдать и на исследуемом объекте реставрации. Святой Тихон Задонский облачен в светло-пурпурную архиерейскую мантию со скривалями на верхней части, которые имеют орнамент из тонких золотых крестов на темно-пурпурном фоне. На мантии, по традиции, три ряда двух белых полос и между ними темно-пурпурные («источники», «струи»). Святой облачен в стихарь изумрудного цвета, на нем, как и на всех одеждах святых иконы, присутствуют пробела, разделка одежд более светлого тона. На груди святого Тихона условно, золотым цветом обозначена панагия, на голове клобук черного цвета. Правая ладонь снизу поддерживает икону Смоленской Богородицы и пелену. Над нимбом желтым цветом выве-

дена надпись «Ст Тѣхонъ Задонъ...». В частности, одежды святого, их цвет, атрибуты образа, такие как золотая панагия, помимо указующего имени святителя, также дают основания провести параллель с первоисточниками образа – портретам.

Икону Богородицы, изображенную в центре, которую преподносят святые, предположительно можно отнести к типу Одигитрия Смоленская. Руки Богородицы обнимают Спасителя, и обе ладони лежат на Его коленях, положение правой руки является отличительной чертой от Смоленского типа Одигитрии. Над композицией в верхней части помещено изображение Святого Духа в образе белого голубя. На святых епископов направлены лучи из верхнего поля, охристого цвета. Все эти характерные детали были ранее описаны в типичных для конца XIX в. иконах рассматриваемых святых.

После канонизации святителя Тихона Задонского появился иконографический тип, на котором воронежских святых стали изображать вместе, держащими в руках Владимирскую икону Богородицы (святыня Задонской Богородицкой обители, места, где хранились мощи Тихона Задонского) или Смоленскую икону Богородицы (келейный образ Митрофана Воронежского), иногда на фоне собора. Помимо служения в одном чине на одной епархии связь образов Святителей отражается в «Сказании о обретении и открытии честных мощей иже во Святого Отца нашего Митрофана...» митрополита Филарета (Дроздова), который содержит приращение от беснования Софии Пареновой, явление ей святителей Митрофана и Тихона Задонского¹³. Встречаются часто образки святых, выполненные, согласно местным традициям, «скорописным письмом», причем, такие иконы имеют обширную географию, памятники встречаются в Москве, в Тамбовской области, в Орле и т. д. В целом же, становление иконографии святителя Тихона во многом опиралось на опыт работы над образом святителя Митрофана, хотя и имело свои характерные особенности. На этом фоне интересно мнение современника канонизаций новопрославленных святых, священника Сергиево-Посадского иконописного училища, жившего во второй половине XIX в.: «Как портреты становятся иконами, этому свидетели мы сами... при жизни которых совершалось прославление свт. Митрофана и свт. Тихона, и может быть не одному мне случилось портрет святого Тихона со стены дома перенести на аналой церковный... Так же, может быть, поступят потомки наши с портретом блаженного старца Серафима, как мы поступили, и предки наши в отношении к прославляемым святым»¹⁴.

Из рассмотренных изводов иконографии святых относительно изучаемого объекта, стоит отметить, что изображение реставрируемого произведения относится к более поздней традиции, возможно, связанной с паломничеством. Большое количество недорогих, доступных паломнических реликвий изготавливались в конце XIX века, что было непосредственно связано с крупными духовными центрами, Киевом и Воронежем, которые находились на одном паломническом пути. Открытие в 1836 г. Митрофанова Благовещенского монастыря в Воронеже, крупное стечение туда паломников появление новых престолов во имя святителя Митрофана, его изображений в различных видах искусства (иконопись, гравюра, финифть) свидетельствуют о широком почитании святого по всей России. Связь Митрофанова монастыря как вместилища главных святынь, относящихся к святому, с южнорусскими землями осуществлялась постоянно, благодаря потоку паломников, идущих в Киев на поклонение печерским святым через Воронеж и Задонск. Этот путь был хорошо известен: когда в сентябре 1832 г. святитель Филарет, митрополит Московский узнал, что государь приезжает в Москву из Киева через Рязань, то сделал вывод: «Следственно, он был в Воронеже. Благодарение ему за благую мысль»¹⁵. После канонизации возник немалый спрос и на домашние моленные изображения воронежских первосвятителей, что являлось особым пиком творческой активности художников в работе над их образами.

Итак, изображение святителя Митрофана Воронежского и Тихона Задонского в разных видах художественного творчества, в том числе на маленьких недорогих образках, паломнических реликвиях, подтверждает устойчивость традиции их почитания на протяжении середины XIX – начала XX в., а, следовательно, и дает право предположить время становления общего извода образов двух святых, и возможное назначение исследуемой иконы, как паломнической.

Примечания

¹ Гнутова С. В. Особенности иконографии новопрославленных святых в царствование Николая II. URL: <https://www.ipro.ru/news/article/osobennosti-ikonografii-novoproslavlennyh-svyatyh--202601> (дата обращения: 15.02.2021).

² Зеленина Я. Э. Образ нового Святого в русском искусстве синодального периода: иконография Святителя Митрофана Воронежского. Москва Индрик, 2004. С. 3.

³ Там же. С. 32.

⁴ Там же. С. 56.

⁵ Там же. С. 23.

⁶ Шихматов С. А., Филарет. Сказание о житии, обретении и открытии честных мощей иже во Святых Отца нашего Митрофана, в схимонасах Макария, первого епископа Воронежского и благодатных при том знаменях и чудесных исцелениях: извлечено из Актв и донесений, имеющихсх в Святейшем Синоде. М.: Синодальная типография, 1838. С. 22.

⁷ Там же. С. 54.

⁸ Житие Тихона Задонского. Русская Православная Церковь Московский Патриархат. URL: <http://mitropolia-lip.ru/zhitie-svyatitelya-tihona-episkopa-voronezhskogo-zadonskogo-chudotvorca> (дата обращения: 18.03.2021).

⁹ Введенский С. Н. Об изображениях Св. Тихона Задонского // Воронежская старина. Прославление Св. Тихона Задонского. Воронеж: Типолитография Н. Кравцов и Ко, 1911. Вып. 10. С. 307.

¹⁰ Фаддеев А. Д. Память о Святителе Тихоне в Ельце // Воронежская старина. Юбилейный X выпуск. Прославление Св. Тихона Задонского. Воронеж: Типолитография Н. Кравцов и Ко, 1911. Вып. 10. С. 210.

¹¹ Там же. С. 214.

¹² Введенский С. Н. Об изображениях Св. Тихона Задонского // Воронежская старина. Прославление Св. Тихона Задонского. Воронеж: Типолитография Н. Кравцов и Ко, 1911. Вып. 10. С. 305.

¹³ Зеленина Я. Э. Образ нового Святого в русском искусстве синодального периода: иконография Святителя Митрофана Воронежского. Москва Индрик, 2004. С. 177.

¹⁴ Шитова Л. А. Троицкая эмальерная школа XVII – начала XIX в. М.: Сергиево-Посадский музей-заповедник, 1995. С. 189.

¹⁵ Зеленина Я. Э. Образ нового Святого в русском искусстве синодального периода: иконография Святителя Митрофана Воронежского. Москва Индрик, 2004. С. 68.

Е. В. Грищенко

Образ трикстера в современной художественной культуре Китая

Настоящая статья посвящена анализу образа трикстера, и его бытованию в современной художественной культуре Китая. В процессе написания данной работы, были привлечены работы ведущих специалистов в области китайского фольклора. Также был использован ряд первоисточников, представленных произведениями китайской классической прозы сяошо и несколькими произведениями кинематографа, в которых фигурирует образ лисы-оборотня Хули-цзин. Было установлено, что образ трикстера является неотъемлемой частью китайской художественной культуры, и этот образ продолжает активно использоваться в настоящее время.

Ключевые слова: художественная культура Китая, мифология, фольклор, современная литература, кинематограф, образ трикстера, Сунь Укун, Хули-цзин

Yelizaveta V. Grishchenko

The image of trixter in contemporary Chinese artistic culture

This paper is dedicated to analysis of trixter's image in contemporary Chinese artistic culture. During this research, author used works written by main specialists in Chinese Folklore. Also were used numerous primary sources, such as Chinese classical novels xiaoshuo, and several films, contains image of the fox spirit huli jing. Author discovered, that image of trixter is an important part of Chinese artistic culture, and this image is still vigorously using in modern period.

Keywords: Chinese artistic culture, mythology, folklore, contemporary literature, cinematography, image of trixter, Sun Wukong, Huli jing

Статья посвящена рассмотрению образа трикстера в художественной культуре современного Китая через сопоставление воспроизведений трикстеров в архаической традиции и в современности Поднебесной. Анализируется влияние и взаимосвязь мифологии и фольклора с описанием в художественной литературе и кинематографии. Актуальность темы заключается в недостаточной изученности процесса становления и трансформации образа трикстера в мифологическом и современном сознании китайцев. Проблема определения функциональной значимости трикстера в культуре предполагает необходимость исследований данного вопроса в будущем.

Через постижение сути образа трикстера можно многое сказать о конкретной культуре и выявить специфику мировоззрения народа, повлиявшего на создание облика данного героя. Помимо этого, изучение проявления образа трикстера в искусстве и литературе помогает исследователям определить уровень его влияния на создание и развитие культурных парадигм современного общества Поднебесной. Основными задачами работы являются определение и анализ образа трикстера как элемента китайской культуры, изучение проявлений героя-проказника в художественной культуре, а именно в литературе и кинематографе Китая настоящего времени, а также проведение параллели между традиционными и современными представлениями китайцев о данном неоднозначном персонаже.

Тема роли трикстера в культуре подробно рассмотрена в трудах философа и психолога К. Г. Юнга¹, в которых автор представляет образ трикстера как один из важнейших для личности архетипов, получивший наименование «Тень». Данная статья также включает анализ мифологических и фольклорных текстов о китайских трикстерах. Возникновение данного образа через миф изучали А.И. Немировский и А.Н. Бенуа. Также стоит отметить работы Кан Сяофэй по китайскому фольклору². Фольклорный аспект в развитии облика трикстера можно рассмотреть в сборниках китайских народных сказок «Глаза дракона. Легенды и сказки народов Китая» Лин Лина и «Китайские народные сказки»³.

Кроме того, в данном исследовании мы обращаемся к классическим произведениям китайской литературы, рассказывающим о трикстерах, а именно, к роману автора У Чэньэня «Путешествие на Запад», а также к сборникам новелл и рассказов автора Пу Сунлина «Лисьи чары. Монахи-волшебники» и «Рассказы Ляо Чжяя о необычном»⁴.

Трикстер является весьма распространенным персонажем в мифологии, религии и фольклоре. Он представляет собой образ плута, являющегося «вторым лицом» культурного героя. Трикстер

сочетает в себе черты демонизма и комизма. Его образ чрезвычайно сложен, динамичен и противоречив, что находит свое выражение в поступках, степень воздействия которых варьируется от безобидных проказ до масштабных катастроф.

По исследованиям К. Г. Юнга, трикстер является одним из архетипов человеческого бессознательного. Юнг отметил интересное соединение черт, характерных для трикстера, в которых проявляется двойственная натура последнего. Ученый считал, что способность данного архетипа к перевоплощению, страсти к проказам и розыгрышам, а также его амбивалентная природа, синтезирующая в себе животную и божественную сущности, приближает восприятие облика трикстера по своим характеристикам к описанию полтергейста и даже дьявола. Отсюда Юнг обнаруживает, что многие признаки дьявола схожи с непредсказуемым поведением трикстера. Например – влечение к вмешательству и разрушению, наслаждение чужими страданиями, но также и постепенное превращение в спасителя, стремление к исправлению собственных ошибок и очеловечивание. Таким образом, исследователь предполагает, что в своих наиболее четких и красочных проявлениях трикстер предстает как отражение абсолютно недифференцированного человеческого сознания, которое соответствует душе, едва поднявшейся над уровнем животного. Кроме того, относительно положения трикстера, занимаемого им в социуме, а именно в самом человеке, Юнг выделил такой архетип как Тень. Автор определяет его как автономную часть личности, чьи психические установки бессознательного противоречат сознательным представлениям индивида о самом себе, в следствие чего, они не могут быть им признаны.

В мифологии Китая присутствовал образ трикстера, который обладал определенным набором черт и качеств, маркирующих его. Ранее появление трикстера в культуре Поднебесной можно проследить в китайских мифологических сказаниях о первопредках, где главный герой являл собой слияние культурного героя и трикстера, представленных единым целым.

В качестве ярчайшего примера можно привести одну из великих богинь даосского пантеона Нюйву (女媧). По китайской мифологии она была богиней Земли, прародительницей людей и матерью богов, чей облик представлял собой полуженщину-полузмею. В труде «Мифы и легенды Древнего Востока» А. И. Немировский отмечает, что Нюйва считалась не только богиней, но и древней императрицей, имевшей человеческую голову и змеиное туловище. Относительно ее сверхъестественных способностей, китайский народ верил, что богиня могла за один день претерпеть семьдесят превращений. Можно сделать вывод, что именно способность к внешним перевоплощениям и характеризует Нюйву как трикстера.

Однако, в процессе развития мифологического сознания, трикстерство постепенно начинает трансформироваться, что, в результате, приводит к сепарированию негативных характеристик трикстера и их объединению в новом персонаже повествования. Таким образом, в одних мифах начали появляться герои-трикстеры, чьи черты характера выражались в антисоциальном поведении, которое нарушало общественные нормы поведения и морали, а также попирало значимые культурные ценности. Далее, под влиянием процесса десаκραлизации, эти рассказы превратились в сказки о животных. В других мифах некогда единый образ разделился на главного героя-протагониста и его спутника-помощника трикстера. В таком случае, только первый из них являлся культурным героем, а второй был лишь его неудачной копией или даже пародией. В дальнейшем именно мифологические сказания о предках и протоанекдотичные циклы рассказов стали прообразом повествовательного искусства.

В фольклорных произведениях трикстеры зачастую получали четкое определение в качестве вредителя, либо же помощника. Например, в «Сказке про хитрого У-Гэна и верного Ши-Е» это существо предстает в облике Черного орла и выполняет присущую трикстерам функцию добывания, а точнее, похищения ценности (в данном случае, имеется в виду девушка), через трюк (наколдованный вихрь). В другой же сказке, «Орлиное яйцо», птица-оборотень помогает бедному крестьянину, кормит его и защищает от врагов, тем самым выступая хранителем человека. Несмотря на выполнение различных ролей в повествовании, оба представленных персонажа обладают схожими чертами: эти существа разумны и хитры, способны говорить на человеческом языке и обращаться человеком, кроме того, они обладают сверхъестественными способностями, используя их во вред или на пользу людям. Все перечисленные характерные черты дают возможность сделать вывод, что данные герои являются трикстерами.

Наиболее известным трикстером в культуре Китая можно назвать Сунь Укуна (孙悟空) – Царя Обезьян. В китайском классическом романе писателя эпохи Мин У Чэньэня «Путешествие на Запад» (西游记) представлен целый ряд героев-трикстер, главным из которых является Царь Обезьян⁵. В романе описывается путешествие монаха Сюань-цзана на Запад, в Индию, с целью постичь великое учение Будды. Сунь Укун появляется в повествовании в качестве спутника-помощника главного героя. Уже изначальная причина присоединения обезьяны к путешествию, а именно искупление вины за устроенный пятьсот лет назад дебош в Небесном Дворце, дает понять, что этот персонаж

однозначно относится к роду трикстеров. Помимо этого, на протяжении всего действия книги, Сунь Укун использует свою природную хитрость и смекалку, чтобы одурачить антагонистов произведения. Например, он замораживает головы демонам-оборотням своими трюками, в результате чего завладевает волшебной тыквой. В качестве другого примера трикстерского характера обезьяны можно привести ту часть романа, в которой Сунь Укун, чтобы достать золотой шнур – важный талисман – старой колдуньи, вновь перехитрил остальных героев, кроме этого, также принимая облик самой колдуньи, чтобы проникнуть в пещеру к демонам.⁶

Другим известным трикстером Поднебесной является лиса-дух или лиса-оборотень Хули-цзин (狐狸精). Семантика образа лисицы амбивалентна: ей приписывали интеллектуальное изящество и мудрость, но также наделяли непредсказуемостью характера и дьявольской сущностью. Хули-цзин считали предвестником болезни и смерти, народ также верил, что дух был способен насылать своими проделками морок на людей, скрывая за невинной личиной природное коварство и хитрость.⁷

Вместе с тем в другие периоды своего развития, а именно в эпоху династии Тан (618–907), образ лисы-трикстера эволюционировал в качестве местного божества-покровителя, став символом заключения брака и рождения детей.⁸ Таким образом в народе начал складываться культ лисы.

Из таких работ новеллиста династии Цин (1636–1912) Пу Сунлина, как «Лисьи чары. Монахи-волшебники», «Рассказы Ляо Чжэя о необычном» и «Искусство лисьих наваждений. Китайские предания о чудесах» мы можем узнать основные характеристики лисы-оборотня. Лиса этого автора была склонна к смене облика и оборотничеству, присущему трикстерам. 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. Кроме того, лиса в рассказах Пу Сунлина выступала больше в качестве положительного персонажа, нежели отрицательного. В облике женщины Хули-цзин могла стать прекрасной любовницей, добрым гением и верным защитником; а в облике мужчины – тонко образованным ученым, который становился другом и помощником главного героя. Но, несмотря на то что, живя бок о бок со «своим» человеком, оборотень практически не отличался от своего хозяина, демоническая сущность все же проявлялась и могла привести к неожиданным последствиям.

В современной культуре Китая лисий образ существует наравне с образом Царя Обезьян и находит свое применение в различных культурных сферах, начиная от литературы и киноискусства и заканчивая появлением в компьютерных играх.

Кан Сяофэй исследует многообразные значения духа лисы в китайском обществе. Автор указывает на то, что на протяжении более пяти веков шаманский культ лисы был в фокусе внимания большей части китайского населения и обращался к широкому кругу социальных слоев. Несмотря на запрет со стороны официальных властей, культ лисы все же сумел выжить и процветать в частных домах и общинных святынях по всему северному Китаю.

Относительно сохранения традиционного представления о трикстере Хули-цзин в современности, Кан Сяофэй приводит то же описание образа лисы-оборотня, что и в предшествующие эпохи. К примеру, исследователь указывает, что при достижении определенного возраста лисица способна сменить свой облик и становиться женщиной, колдуньей или даже мужчиной. При достижении же лисой тысячелетнего возраста, она имеет возможность подняться на небо и стать небесной лисой. Данный набор характеристик современной лисицы-оборотня соответствует предшествующему ее описанию в древности и подтверждает ее трикстерскую натуру. Помимо того, автор также указывает на потустороннее происхождение Хули-цзин и ее связь с загробным миром. Даже для смены облика лисе требуется проведение особого ритуала на кладбище, в процессе которого она использует человеческие кости. Л. С. Васильев подчеркивает, что лиса в представлениях китайцев олицетворяла душу умершего, т. к. часто обитала в могилах.⁹ В китайской традиции Хули-цзин являлась медиатором между мирами, а ее нора символизировала путь в мир мертвых. Эти представления также указывает на архаичные черты в образе уже современного трикстера. Таким образом, можно обозначить, что культ лисы вместе с его основными поверьями и предрассудками практически без изменений перешел и в настоящее время.

Современные художественные произведения литературы Поднебесной продолжают сохранение традиционного восприятия трикстеров, лишь с некоторыми незначительными изменениями или добавлениями. Особого внимания заслуживает кинематограф. В наше время в китайских фильмах образ трикстера фигурирует во многих произведениях киноискусства. Данный образ в некоторых произведениях и фильмах преобразился, приобретает новые черты. Нередки стали случаи использования трикстерского образа в фильмах в качестве самостоятельного персонажа и даже главного действующего лица.

Главным героем фильма Г. Чана «Раскрашенная кожа» 2008 г. снятого по новелле Пу Сунлина из сборника «Ляо Чжэй. Рассказы о необычном» является лисица-оборотень Сяофэй. Согласно мифо-

логическим представлениям, для поддержания своей жизненной энергии и сверхъестественных способностей трикстерам требовались силы извне. Традиционно считалось, что Хули-цзин подпитывали себя мужской энергией ци, получаемой через сексуальный контакт с представителем противоположного пола. В фильме же главной героине требуется поедать мужские сердца, чтобы поддерживать свою молодость и красоту. Описание образа лисицы в «Раскрашенной коже» почти полностью совпадает с тем, что говорится о ней же в древних текстах. Однако, в отличие от последних, основной сюжетной линией фильма является не жизнь и деятельность культурного героя, столкнувшегося с трикстером и пытающегося с ним ужиться, а любовная история лисицы, вытеснившая в данном произведении человека с первого плана повествования.

Романтизация образа трикстера-оборотня также наблюдается в анимационном мультфильме «Охота на лису-оборотня» из сборника короткометражек «Любовь, смерть и роботы» американских режиссеров Дэвида Финчера и Тима Миллера. Здесь, несмотря на сохранение соответствующего мифологическим представлениям характера Хули-цзин, прослеживаются и современные внесения. Действие мультфильма разворачивается на кладбище – пристанище лис-духов – где люди охотятся на оборотней. Лисицы демонстрируют свою демоническую сущность путем внешних отличительных черт, в это же время изображение их образа колеблется на грани сексуализации. Невозможно воспринимать оборотней этого произведения негативно, поскольку каждый кадр с этими персонажами отвлекает превосходством внешнего облика, поскольку авторы ни разу не показали обратной стороны трикстеров, а то, что было представлено, не вызывало утрашения.

В современном взгляде китайского народа на возросшее использование образа трикстера в художественной культуре важно отметить такую тенденцию как изменение характера восприятия человеком этого создания. Если несколько веков назад любые упоминания о трикстерах внушали настоящий страх и опасение за собственную жизнь при контакте с нечеловеком, то в настоящее время данный персонаж все также привлекает внимание общества, но уже в более положительном ключе. В процессе развития общества и трансформации человеческого сознания, чрезвычайно возрос интерес ко всему загадочному и неизведанному. Особенно тайны потустороннего мира и выходцев из него, к коим можно отнести большее количество трикстеров, привлекают молодое поколение. Тем самым, интерес, вызванный у молодежи, побуждает творцов современной художественной культуры создавать произведения, в которых обязательно будут фигурировать герои-трикстеры. За счет полномасштабного распространения в современной культуре Китая темы трикстерства, с каждым новым произведением, включающим в повествование данного персонажа, возникает новое прочтение, казалось бы, давно известного образа.

Можно сделать вывод, что образ трикстера сохранился в современной художественной китайской культуре в качестве архаического персонажа. У него имеются способность и тяга к трюку и проказам. Однако, при прохождении пути трансформаций от божества через фольклорных животных к одному из распространенных образов массовой культуры, трикстер теряет сакральную составляющую, тем самым утрачивая свое истинное функциональное значение в повествовании. Популярность видоизмененного со временем образа трикстера можно объяснить самой природой героя и его способностью к бесконечным превращениям.

Примечания

¹ Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Пер. с англ. М. К. : Совершенство; Port-Royal, 1997; Юнг К. Г. Архетипы и коллективное бессознательное. М.: АСТ, 2019.

² Об этом подробнее см.: Немировский А. И. Мифы и легенды Древнего Востока. М.: Просвещение, 1994; Бунуа А. Н. Символизм сказок и мифов народов мира: человек – это миф, сказка – это ты. М.: Алгоритм, 2011. Kang. Xiaofei. The cult of the foxpower, gender, and popular religion in late imperial and modern China. New York, NY Columbia University Press, 2006.

³ Об этом: Глаза дракона. Легенды и сказки народов Китая / пер. с кит. и предисл. Лин Лин, П. Устина. М.: ИЛ, 1959; Китайские народные сказки / пер. с кит. Б. Рифтина. М.: Художественная литература, 1972.

⁴ Рогачев А. П. У Чэньэнь и его роман «Путешествие на Запад». М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1984.; У Чэньэнь. Сунь Укун-Царь обезьян. М.: Художественная литература, 1982.

⁵ У Чэньэнь. Сунь Укун-Царь обезьян. М.: Художественная литература, 1982.

⁶ Там же.

⁷ Гроот Я де. Я. Лисы-демоны / Я. Я. де Гротт, Е. В. Волчкова // *Orientalia et classica: Труды Института восточных культур и античности*, вып. IX. 2006. С. 225.

⁸ Хэ Синь. Указ. соч. С. 277.

⁹ Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. М., 1970. С. 140.

А. С. Мякоход

Роль социальных медиа в формировании имиджа культурных индустрий

Работа посвящена анализу работы ГБУК «Волгоградский областной центр народного творчества» в социальных сетях в период пандемии. Рассмотрена реализация новых культурных проектов в дистанционном режиме, проанализирована работа с онлайн-аудиторией, проанализирована важность социальных медиа в формировании имиджа учреждения.

Ключевые слова: народное творчество, социальные сети, социальные медиа, пандемия, Волгоградская область, культура региона, культурные проекты

Anna S. Myakohod

The role of social media in shaping the image of cultural industries

The work is devoted to the analysis of the work of «Volgograd Regional Center of Folk Art» in social networks during the pandemic. The implementation of new cultural projects in remote mode is considered, work with an online audience is analyzed, the importance of social media in the formation of the image of the institution is analyzed.

Keywords: folk art, social networks, social media, pandemic, Volgograd region, culture of the region, cultural projects

XXI век – это век преимущественно электронной коммуникации: многочисленные вариации мессенджеров, социальных сетей, веб-журналов, блогов и форумов насчитывают миллиарды пользователей. Из интернета современный человек узнает новости из всех областей человеческой деятельности: политики, экономики, социальной сферы, и, разумеется, культуры. Поэтому культуре и ее креативным индустриям необходимо «быть в тренде» и следовать современным тенденциям. Социальные медиа – относительно новая технология культурной коммуникации, обеспечивающая взаимодействие между потребителями и создателями культурных услуг. Эффективное использование учреждениями культуры социальных медиа позволяет расширять аудиторию, повышать ее лояльность, формировать положительный имидж, входить в непосредственный контакт с посетителями и быстро получать обратную связь.

2020 г. наглядно показал, что не все культурные индустрии могут быстро перестраиваться на новый формат работы. В связи с тотальным локдауном в большинстве регионов РФ учреждения сферы культуры понесли серьезные «энергетические» убытки (в том смысле, что эффективная коммуникация между объектом и субъектом культуры достигается при обмене эмоциональными энергиями). В это непростое время единственным способом поддерживать связь и общение с непосредственными участниками культурного процесса стала глобальная сеть и ее социальные медиа. В современных реалиях активная и креативная работа в социальных сетях, создание яркого интересного профиля, ведение блогов, создание интернет-проектов, подкастов, челленджей и флешмобов влияет на качественное и количественное увеличение показателей активности аудитории и непосредственно влияет на офлайн-имидж.

В статье мы рассматриваем роль социальных сетей в формировании имиджа учреждений индустрии культурного досуга на примере государственного бюджетного учреждения культуры «Волгоградский областной центр народного творчества» – крупнейшего методического и культурно-досугового центра на территории Волгоградского региона, главной задачей которого является поддержка традиционной народной культуры и культуры села через систему творческих программ, а также помощь в развитии творческого и духовно-нравственного потенциала населения, формирование и удовлетворение потребностей жителей региона в сохранении и развитии любительского художественного творчества, предоставление и расширение спектра услуг социокультурного характера, развитие современных форм организации культурного досуга с учетом потребительского спроса¹. Для рассмотрения роли соцсетей в формировании имиджа учреждения культуры был выбран период пандемии, когда люди оказались в условиях вынужденной самоизоляции, и культура стала существовать преимущественно в виртуальном пространстве.

В связи с постановлением губернатора Волгоградской области от 27 марта 2020 г. № 223 с апреля 2020 г. вся творческая и культурная жизнь региона была переведена в дистанционный режим: как и в большинстве регионов РФ были закрыты дома культуры, филармонии, концертные залы и театры, концерты и театральные постановки были отменены или перенесены на неопределенный срок². Деятельность ГБУК «Волгоградский областной центр народного творчества» также была переведена в онлайн-формат по нескольким направлениям: показ тематических концертных программ, собранных из архивных записей учреждения; показ

концертов при пустом зале с очным присутствием артистов; проведение онлайн-фестивалей и заочных конкурсов; разработка и осуществление проектов, основанных на выявлении и реализации потенциала муниципальных образований Волгоградской области; методическая и консультационная деятельность; проведение занятий с участниками клубных формирований посредством социальных медиа: мессенджеры WhatsApp, Viber, Instagram, «ВКонтакте», на платформе ZOOM; публикация онлайн-уроков в социальных сетях для участников творческих коллективов; проведение различных онлайн-акций и онлайн-активностей.

Согласно статистическим данным, опубликованным в феврале 2021 на сайте Digital-агентства WebCanare, за 2020 г. количество пользователей социальных сетей выросло на 5,1%, а это 4,8 млн пользователей. Если говорить о самых распространенных соцсетях, то в список ведущих медиа входят: YouTube, «ВКонтакте», WhatsApp, Instagram, «Одноклассники», Viber, Facebook, TikTok, Telegram, Skype.

Имея профили в практически во всех выше указанных социальных сетях и ссылаясь на активность аудитории для ее расширения ГБУК «ВОЦНТ» поставил своей задачей сфокусироваться на развитии двух социальных сетей – «ВКонтакте» и Instagram, поскольку именно они являются наиболее распространенными у посетителей учреждения. Формат онлайн-работы Областного центра показал себя достаточно эффективным. Об этом свидетельствуют следующие показатели. Касательно работы по выявлению творческого потенциала муниципальных образований региона были разработаны и осуществлены следующие проекты:

- Творческий онлайн-проект «Наша пятница» – музыкальная программа, главной задачей которой является демонстрация уровня профессионализма и мастерства профессиональных и самодеятельных коллективов Волгоградской области. Гостями программы а период пандемии стали фольклорный ансамбль «Старина» и вокальный ансамбль «Огонек» из Кумылженского муниципального района, солистка «Царицынской оперы» Юлия Почкалова, солистка Волгоградской филармонии Наталья Долгалева, преподаватель вокального искусства, певица и композитор ТАИ, семейные дуэты Быкадоровых и Кальновых (Светлоярский район), оркестр русских народных инструментов им. Н. Н. Калинина (г. Волжский), государственный ансамбль российского казачества «Казачий курень», вокально-инструментальные ансамбли, кавер- и рок-группы Волгограда – «Волгоградцы», «Странники», «Бумеранг», «Terra», «Рубеж», «4 неба» и др. Количество просмотров 14 программ в «ВКонтакте» составило более 57 тысяч. Примечательно, что за период пандемии онлайн-проект «Наша пятница» нашел живой отклик у зрителя. С течением времени постоянные зрители проекта интересовались о его возвращении на экраны мониторов, а также о возможности присутствия во время съемок. Так, в марте 2021 г. специальным гостем «Пятницы» стали студенты и выпускники кафедры вокально-хорового и хореографического искусства ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный социально-педагогический университет», который представил свой отчетный концерт и в прямом эфире, и публике, находившейся в зрительном зале.

- Познавательный проект «Едем за культурой» направлен на популяризацию народного творчества муниципальных районов волгоградского региона. Он призван познакомить жителей области с самобытными художественными коллективами, мастерами декоративно-прикладного творчества, интересными и привлекательными туристскими территориями, объектами культурного наследия. За период пандемии на странице ГБУК «ВОЦНТ» «ВКонтакте» было опубликовано 3 выпуска проекта – о Среднеахтубинском, Кумылженском и Чернышковском муниципальных образованиях. Программы посмотрели почти 9 тысяч раз.

- Совершенно особенным и важным в 2020 г. стал Областной патриотический онлайн-проект «О Победе поет Сталинград», посвященный празднованию 75-летия Победы в Великой Отечественной войне. Организаторы проекта поставили перед собой задачу максимально привлечь жителей региона к празднованию великой даты даже в условиях вынужденной самоизоляции. Проект стартовал 1 мая 2020 г., но завершиться смог только в ноябре, поскольку количество присланных материалов составило более 150 видеороликов в 4 номинациях: «Семейная живая открытка», «За Победу с благодарностью», «Поклон Героям Сталинграда», «Бессмертные страницы военной истории». Проект стал действительно популярным у зрителей. Волгоградцы и жители области с гордостью делились историями о своих предках, воевавших за Родину, о малоизвестных событиях, происходивших на территории их родного поселка во время войны. В группе «ВКонтакте» было опубликовано 16 онлайн-выпусков проекта, которые посмотрели в общей сложности 37 285 человек.

- Виртуальный творческий марафон «Летний калейдоскоп» проводился в течение летних каникул с целью популяризации самодеятельного творчества. проект стал своеобразной презентационной арт-площадкой и позволил познакомить всех любителей народного творчества с деятельностью самодеятельных художественных коллективов Волгоградской области. 8 тематических онлайн-концертов в социальной сети «ВКонтакте» посмотрели 10 796 человек.

- Творческий онлайн-проект «Музыка крыш» стал первым в регионе уникальным проектом, где на одной музыкальной площадке – крыше Волгоградского областного центра народного творчества – яркие, талантливые и самобытные музыканты делились своим творчеством с онлайн-зрителем, и зрителем, смотревших программу из окон ближайших домов. Количество просмотров концерта составило 11 886.

Также группа в «ВКонтакте» стала площадкой для проведения и публикации онлайн-семинаров, касательно вопросов подготовки и аттестации художественных коллективов, рекомендаций по проведению онлайн-занятий с вокальными и хоровыми коллективами. 10 выпусков онлайн-консультаций от доцента кафедры вокально-хорового и хореографического искусства Волгоградского государственного социально-педагогического университета Виктории Путиловской собрали более 15 тысяч просмотров.

Концертная деятельность ГБУК «ВОЦНТ» во время пандемии заключалась в трансляции концертов и концертах программ в социальной сети «ВКонтакте». Было показано 18 тематических концертов, количество просмотров составило 42 290. Интересно, что во время прямого эфира онлайн-зритель активно включался в комментирование творческого процесса, а также сам смог стать его участником, «заказав» у организаторов включить в программу любимейший концертный номер. Что касается работы с клубными формированиями и творческими коллективами, то эта деятельность была организована с помощью трансляции онлайн-уроков и видеозанятий в социальных сетях. 54 видеурока «ВКонтакте» собрали более 35 тысяч просмотров, 41 видеоролик с занятиями по театральному, вокальному, хореографическому искусству и восточным единоборствам охватили 5421 просмотр в социальной сети Instagram.

С подписчиками Instagram также была проведена большая работа, включающая в себя проведение различных творческих челленджей, флешмобов, творческих акций и прочих социальных активностей. В период пандемии участие интернет-аудитории в различных интерактивных мероприятиях позволило удовлетворять потребности в культурном досуге и самовыражении.

Так, наиболее интересными для подписчиков соцсети стали следующие активности: флешмоб ко Всемирному дню книги, где пользователи делились своими любимыми поэтическими и прозаическими произведениями; акция памяти «Наша Победа»; творческий проект «Песни о войне, о Победе, о подвиге»; челлендж по сценическому макияжу #ЯНаСцене; творческая акция «Россия – наша общая судьба!», посвященная Дню России. Общее количество опубликованных онлайн-активностей в социальной сети Instagram составило 120 видеороликов с общим количеством просмотров равным 63 852.

Таким образом, использование социальных сетей для поддержки положительного имиджа учреждения культуры и сохранения доверия и лояльности аудитории показало себя весьма эффективным: количество участников – пользователей различных онлайн-акций и мероприятий составило более 255 тысяч единиц, что в три раза больше, чем могло бы быть при очном формате мероприятий; количество участников клубных формирований в период открытия нового творческого сезона увеличилось; количество подписчиков социальных сетей выросло в три раза.

В связи с продолжающимися ограничениями на территории Волгоградской области ГБУК «Волгоградский областной центр народного творчества» продолжает свою работу и в виртуальном, и в реальном пространстве. Концерты и творческие программы транслируются в прямом эфире на страницу «ВКонтакте», Instagram и на портал «Культура.РФ», разрабатываются новые онлайн-проекты. Одним из самых ярких и масштабных стала всероссийская акция Государственного Российского Дома народного творчества им. В. Д. Поленова «Народная культура для школьников», в рамках которой клубные учреждения культуры в онлайн-формате знакомят учащихся образовательных учреждений с многонациональными традициями России. 36 выпусков акции посмотрели 67 649 раз.

Официальное представительство учреждения культуры в социальной сети является частью имиджа – она должна быть информативной, визуально привлекательной и показывать свою активность. Поэтому в современных условиях постоянного развития техники и программного обеспечения работа с социальными медиа не должна прекращаться, а наоборот – эту область необходимо сделать хорошей площадкой для постоянного развития, расширения спектра творческих услуг, сохранения лояльности аудитории и повышения имиджа учреждения. Работа в социальных сетях формирует активное общество вокруг учреждения, позволяет быстро реагировать на запросы аудитории, мгновенно получать отклик и обратную связь.

Примечания

¹ Мякоход А. С. Культура в режиме онлайн: опыт работы Волгоградского областного центра народного творчества в период пандемии // Инновационные технологии в гуманитарной сфере: материалы IX Международной научно-практической конференции молодых ученых, аспирантов и соискателей (26 февраля 2021 г.). Барнаул: Изд-во АГИК, 2021.

² Постановление губернатора Волгоградской области от 27 марта 2020 г. № 223 «О внесении изменений в постановление губернатора Волгоградской области от 15 марта 2020 г. «О введении режима повышенной готовности функционирования органов управления, сил и средств территориальной подсистемы Волгоградской области единой государственной системы предупреждения и ликвидации чрезвычайных ситуаций». URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/3400202003300007> (дата обращения: 30.05.2021).

Ю. В. Сычук

Возможность интеграции японской культуры в российское общество на примере японской методики детского музыкального воспитания

В статье описан авторский метод музыкального воспитания детей японского педагога Синити Судзуки. Особое внимание уделяется применимости данного метода к вокально-хоровому обучению и внедрению его в российские музыкальные школы, особенно в предмет хорового класса. Рассмотрен опыт применения методики в различных странах для других инструментов, а также единичные случаи применения в России.

Ключевые слова: японская методика детского воспитания, хоровое искусство, детский хор, Синити Судзуки, Япония, воспитание талантов, школы Судзуки, детская педагогика, музыкальная педагогика

Yuliya V. Sychuk

The possibility of integrating Japanese culture into Russian society on the example of the Japanese method of children's musical education

The article describes the author's method of musical education of children by Japanese teacher Shinichi Suzuki. Special attention is paid to the applicability of this method to vocal and choral training and its implementation in Russian music schools. The experience of using the method in various countries for other musical instrument, as well as individual cases of application in Russia, is considered.

Keyword: Japanese methods of child education, choral art, children's choir, Shinichi Suzuki, Japan, talent education, Suzuki schools, children's pedagogy, music pedagogy

«Слушая с самого рождения прекрасную музыку, человек впоследствии будет стремиться к красоте и гармонии во всех сферах своей жизни...» (С. Судзуки)¹

В России на современном этапе большое место в педагогическом процессе занимают советские методики музыкального воспитания детей. Однако внимания заслуживают и зарубежные методики, которые могут внести весомый вклад в педагогическую культуру в РФ. На известную за рубежом методику детского музыкального воспитания С. Судзуки нередко обращают внимание педагоги-инструменталисты, что не удивительно, так как изначально данная система разработана для занятий скрипкой. Однако основные принципы данной методики могут быть применены и в вокально-хоровой сфере.

Использование данной методики применительно к занятиям хорового класса практически не раскрыто в научных трудах, так как методика не популярна в России, в связи с чем целью данной работой становится обратиться на нее внимание общественности, обозначить предпосылки применения методики в хоровой сфере и отразить возможности, которые скрываются за ее использованием. В нашей культуре не принято брать за основу воспитания тот факт, что дети любого возраста способны восхищаться крайне сложными произведениями искусства начиная с самого рождения и исполнять их в самом раннем возрасте.

Синити Судзуки – скрипач, великий японский педагог и философ, который обратил внимание на возможность развития музыкальных способностей посредством исключительно большого количества усилий. Он не рассматривает музыкальный талант как нечто врожденное, а утверждает, что это результат влияния качественной «языковой среды». Именно он оказал большое влияние на развитие музыкальной педагогики не только в Японии, но и во всем мире. С. Судзуки в своей книге «Взращенные с любовью» пишет о том, что развитие музыкального восприятия лучше всего происходит при погружении в «языковую среду», то есть в музыку, так как дети раннего возраста познают мир на уровне интуитивного мышления, что, при погружении в среду позволяет им неосознанно запоминать услышанное и уже к более старшему возрасту, когда приходит осознание и способность анализировать, иметь в подсознании слуховой опыт².

Важным является то, что автор обращает внимание на то, с какой легкостью дети воспринимают порой сложные для взрослого понимания задачи и информацию. Детская непосредственность и неосознанность открывает большой пласт сложных вещей, которые ребенок способен познать интуитивно. В его восприятии нет внутренних ограничений и блоков, присущих взрослым. Единственное, что важно для детей – ощущение любви, поддержки и уважения. Метод С. Судзуки стал поразительным открытием для всего мира. Кроме того, что воспитание детей начинается с двух лет, благодаря его особой методике свет увидел на концерте в Токио (1955 г.) уникальное исполнение произведения в составе 1200 участников в унисон.

Можно с уверенностью выделить несколько составляющих, которые являются основой данного метода. Начало занятий происходит в возрасте 2–3 лет, так как именно в это время слух ребенка наиболее всего настроен на интернализацию. В это период развиваются умственные способности, координация

мышц, усваивается родной язык. Поэтому начинать погружать ребенка в музыкальную среду следует с самого его рождения. Именно так закладываются предпосылки и задатки всех музыкальных качеств ребенка, которые будет возможно развить в будущем. Основным фактором в данной методике является гармоничное взаимодействие педагога и родителя. Роль родителя заключается не только в совместных домашних занятиях, но и в посещении всех занятий. Более того, для наилучшего развития способностей С. Судзуки настаивал на освоении самими родителями выбранного ребенком инструмента. Владея на базовом уровне навыками игры, родители становятся домашними учителями, которые способны поддерживать успехи и достижения своего ребенка. Кроме того, крайне важной в системе является вовлеченность родителей в процесс воспитания музыканта: посещение концертов, конкурсов, мероприятий, выездов, летних музыкальных лагерей вместе с ребенком. Но самой важной составляющей метода становится атмосфера любви. По мнению автора категорически запрещаются принудительные занятия.

Ребенок усваивает речь по принципу активного прослушивания. С. Судзуки сумел перенести эту идею на музыкальное образование: погрузить ребенка в «языковую среду». Окруженные с младенчества музыкальным фоном, дети гораздо проще осваивают навыки владения тем или иным инструментом и, тем более, голосом.

В школах С. Судзуки нотной грамоте начинают обучать только после того, как дети научатся играть. Главным в начале обучения является поставить аппарат и добиться точной интонации, красивого звучания. Вокруг ребенка должна создаваться благоприятная атмосфера, все окружение должно радоваться успехам ребенка, а мотивацией малыша становится игра старших учеников. Самой сложной с методологической точки зрения стороной метода является единство репертуара. Во всех школах С. Судзуки учатся по одному репертуару, который разрабатывается для каждого инструмента. Это способствует совместной игре множества детей из разных школ, городов и стран во время всеобщих сборов. Дети, говорящие на разных языках, получают возможность общаться друг с другом с помощью языка музыки, что поистине удивительно. Самые крупные слеты проходили с участием более 1000 учеников из разных стран.

Сначала происходит изучение музыкального текста, после чего идет работа над звуком, фразировкой и музыкальной чувствительностью. Только после того, как произведение выучено в совершенстве, ребенок берется за следующее. С. Судзуки говорил: «Выучив одну вещь, практикуйся и шлифуй ее каждый день на протяжении примерно трех месяцев... пока ты не достигнешь следующего, более высокого уровня. Здесь речь идет не о технике, а о духе и сердце»³. В работе над произведениями предусмотрено повторение пройденных произведений. Весь выученный материал не откладывается в ящик, а повторяется из раза в раз с добавлением пройденных навыков и приемов. Словно выученное слово, которое используется человеком на протяжении всей жизни. Эти «слова» становятся базой обучения, на которую надстраиваются все более сложные и крупные музыкальные пласты. Если ребенок заучил неправильное воспроизведение фа, прослушав этот звук пять тысяч раз, то надо научить его правильному фа, дав ему прослушать этот звук шесть или семь тысяч раз. Для того, чтобы переучить таким образом шестилетнего ребенка, обычно, по словам автора, требуется 6-7 месяцев.

Как было указано ранее, постановка аппарата и обучение игре в школах С. Судзуки происходит до обучения нотной грамоте. Это подкрепляет еще один принцип метода – игра по памяти. Синити считал, что дети должны играть исключительно по памяти, так как это помогает развитию детей и благоприятно воздействует на сам процесс развития не только умственных, но и музыкальных навыков. Говоря о цели его методики, следует опираться на его личные высказывания. «Цель методики воспитания талантов состоит не в том, чтобы сделать из них профессиональных музыкантов, а в том, чтобы развить их чувства, которые они могли бы проявить в любой сфере деятельности»⁴. Методика воспитания талантов делает упор на воспитание, в то время как большинство школ занимаются скорее информированием. При этом игнорируются переживания ребенка, его внутренний мир и развитие эмоционального интеллекта. Образование, на взгляд автора, необходимо выводить на уровень создания в человеке целого, законченного образа гармонично развитого человека.

Эта методика, как видно, основана на базе японской культуры и привлекает внимание именно тем, что наиболее правильно решает все задачи, которые ставит перед собой детская педагогика на протяжении многих десятков лет, в том числе в России. Дети имеют возможность расти и развиваться в атмосфере любви и доверия, не подвергаясь насилию и в своем темпе в полной мере раскрывая весь свой потенциал.

Уже из приведенного описания методики С. Судзуки становится ясно, что она как нельзя лучше способна реализоваться и проявить свои особенности в хоровом искусстве. Именно в хоровом пении погружение в «языковую среду» и коллектив происходит естественным образом. Коллективное исполнение в данной форме музицирования является неотъемлемой ее частью, в отличие от сольных и инструментальных форм и обучение на примере старших товарищей происходит во всех хоровых коллективах и не требует создания дополнительных условий. Кроме того, именно в хоровом искусстве наиболее способно себя проявить до нотное обучение детей, т. к. помимо того, что голос является естественным и близким ребенку «музыкальным инструментом», восприятие мелодии на слух и воспроизведение ее голосом является неотъемлемой частью жизни с ранних лет. Именно так ребенок развивается и учится говорить – повторяя за взрослыми

все, что он слышит. Однако на данный момент методика не применяется в этой сфере. На первый взгляд методика может показаться не только довольно банальной, но и маловероятно воплотимой в жизнь в современном российском обществе, так как для этого необходимо создать особые условия, которые будут способствовать развитию ребенка как личности в здоровом и правильном русле, что является более глубокой и обширной проблемой, нежели развитие сугубо определенных вокально-хоровых навыков исполнения. Однако массовое распространение и использование данной методики в детских хоровых коллективах способно не только поднять интерес к хоровому искусству и уровень хорового мастерства, но и уровень общественного сознания в будущем. Общество, которое имеет в своей основе любовь и интерес к восприятию искусства в целом и музыке в частности, становится более развитым, сочувствующим и сопереживающим. И именно детские хоры являются наиболее благоприятной средой для развития и взращивания в детях вечных ценностей и, как следствие, развития общества в целом.

Данная методика имеет в своей основе направленность именно на данные факторы и это делает ее крайне актуальной для использования в нашей культуре. Хоровое пение – это массовое искусство. Попадая в детский хор, ребенок сразу же попадает в «языковую среду» и главной задачей дирижера детского хора в этом аспекте становится именно улучшение качества «языковой среды»: создание атмосферы любви, понимания и участливости к каждому ребенку. Также важным становится и тот факт, что нет детей не одаренных и талант воспитывается, а не наследуется. Если хормейстер строит свои занятия именно в такой парадигме, то он способен выпустить из своего хора наибольшее количество талантливых и развитых детей. Важно обратить внимание на то, что главной задачей детского музыкального воспитания должно стать создание честного и гармоничного человека, а не выполнение определенных технических задач и достижение владения навыками вокально-хорового исполнительства на наивысшем уровне.

Третьей важной частью данной методики является привлечение родителей к музыкальному развитию ребенка. Дирижер, понимающий всю важность семьи в процессе формирования способен корректно донести это до родителей и повлиять на данный факт в этом вопросе. Детский хор – это организм, способный чутко реагировать, воспринимать и искренне откликаться на поставленные перед ним задачи. Дирижер, работающий с таким коллективом должен ясно понимать ответственность, которая лежит на его плечах. Он не только обучает детей навыкам пения и музицирования – он воспитывает будущее общества, от которого зависит то, в каком мире будет жить каждое следующее поколение.

Именно в работе с детским хоровым коллективом, помимо профессиональных качеств дирижера на первый план выходит именно на нравственно-воспитательный и коммуникативно-психологический аспект взаимодействия, поэтому данная методика должна быть известна и развиваться не только применимо к инструментальной музыке, но и для вокально-хоровой подготовки будущих музыкантов.

Таким образом, методика С. Судзуки, не только может, но и должна быть применена в детских хоровых коллективах по всей России. Она уже успешно применяется во всем мире для обучения детей игре на различных музыкальных инструментах, таких как скрипка, фортепиано, альт, виолончель, контрабас, арфа, флейта, классическая гитара и других. Наибольшее распространение она имеет в Америке и Западной Европе. В России по данной методике работает довольно ограниченное количество школ: музыкальная школа «Судзуки» в Москве, а также Барнаульский лицей Судзуки, однако в них учат играть только на скрипке и фортепиано. Кроме того, в марте 2014 г. была основана Российская Национальная Ассоциация Судзуки, которая проводит меморандумы и организует концерты.

Подводя итог, можно отметить, что данная методика встречает множество критики со стороны многих российских педагогов, чем и обусловлено отсутствие использования данного метода в России. Однако именно она способна развить интерес к музыкальному искусству в целом и к вокально-хоровой культуре в частности, а также поднять их качество на новый профессиональный уровень, так как многие ученики школ Судзуки при поступлении в профессиональные учебные заведения оказываются более музыкально развитыми, по сравнению с сверстниками, которые окончили классическую музыкальную школу. Кроме того, использование данной методики способно изменить будущее коллективного сознания нашего общества и вывести его на новый уровень развития. В связи с чем необходимо продолжать изучение методики детского музыкального воспитания С. Судзуки и обратить внимание на создание программы вокально-хорового класса в рамках данного направления.

Примечания:

¹ Судзуки, С. Вращенные с любовью: классический подход к воспитанию талантов. Минск, 2005. С. 95.

² Там же. С. 11.

³ Там же. С. 45.

⁴ Там же. С. 137.

А. И. Егорова

Влияние живописи укиё-э на творчество Ван Гога

В статье рассмотрено влияние направления японской живописи укиё-э на творчество художника-постимпрессиониста Винсента Ван Гога. В большинстве исследований, посвященных этому знаменитому, неординарному художнику, Ван Гог раскрывается прежде всего как гуманист. Его работам уделено меньшее внимание. В данной работе акцент сделан на исследовании живописи Ван Гога, а именно на японском аспекте ее содержания. Также исследовано смысловое содержание живописи укиё-э, выделены основные особенности данного направления, затронуты взгляды художника на искусство, раскрыта сущность его стиля. Отдельное внимание уделено выявлению специфических черт укиё-э в работах художника.

Ключевые слова: Ван Гог, укиё-э, влияние, постимпрессионизм и Япония, живопись Ван Гога, творческий путь

Alyona I. Yegorova

The influence of ukiyo-e painting on Van Gogh's art

The article examines the influence of the direction of Japanese ukiyo-e painting on the work of post-impressionist artist Vincent van Gogh. In most of the studies devoted to this famous, extraordinary artist, Van Gogh is primarily revealed as a humanist. Less emphasis is given to his paintings. The work focuses on the Van Gogh painting, namely the Japanese aspect of its content. Also investigated are the meaning content of ukiyo-e painting, highlighted the main features of this direction, touched views of the painter on art, revealed essence of his style. Special attention is paid to the identification of specific features of ukiyo-e in the works of the artist.

Keywords: Van Gogh, ukiyo-e, influence, post-impressionism and Japan, Van Gogh painting, creative way

Творчество Винсента Ван Гога стало широко известным и привлекло внимание множества исследователей во многом благодаря публикации его переписки с братом Тео в 1914 г. Тогда мир узнал Ван Гога с другой стороны: теперь общественность стала воспринимать его не только как художника, но и как человека с большой буквы, выдающуюся личность. Многие исследователи посвятили свои труды изучению личности Ван Гога и его идейных исканий, однако сами работы художника вызвали у них меньший интерес. Также и исследования, посвященные определению места Японии в жизни Ван Гога, в основном рассматривают ее влияние на Винсента прежде всего как на человека, а не художника. Например, Ирвинг Стоун в своем биографическом романе¹ подробно описывает жизненный путь художника, акцентируя внимание скорее на социальной драме, составлявшей большую часть жизни Ван Гога, чем на особенностях его живописи. Из современных исследований можно привести в пример статью А. С. Костиной. Здесь исследователь в большей степени обращает внимание на идейную составляющую работ художника, говоря о влиянии дзен-буддизма на мировоззрение Ван Гога².

Актуальность настоящей статьи обусловлена сосредоточением внимания прежде всего на Ван Гоге-художнике. В данном исследовании акцент сделан на определении специфических черт вангоговской живописи, которые были заимствованы у японских живописцев, последователей направления укиё-э, или испытали на себе японское влияние.

Укиё-э – направление, сложившееся в японской живописи к середине XVIII в. Этот термин был заимствован из буддизма и означал эфемерность бытия, быстротечность жизни. Позднее он был переосмыслен художниками периода Эдо и в контексте данного направления получил значение «современного, модного, быстроменяющегося мира»³. Сложившееся в среде третьего сословия, которое стремилось «заявить о себе, проявить себя в области духовной, создать свою философию и мораль, выработать свои эстетические принципы и традиции»⁴, оно принесло новую систему образов и смыслов, противопоставив ее многовековой живописной традиции, которая в то время переживала упадок вместе с правящим воинским сословием, поддерживавшим ее. Создавали направление и «трудились в его русле» такие знаменитые художники, как Утагава Хиросиге, Китагава Утамаро, Тории Киёнага, Кацусика Хокусай и др.

Последователи направления укиё пытались запечатлеть реальный мир, сцены из настоящей жизни жителей Эдо: популярностью пользовались изображения театральных сцен и актеров в

амплуа известных героев, красавиц из района Ёсивара. Также в своих работах художники показывали горожан за их рутинной работой, а позднее и природу, которая со временем обрела в укиё-э самостоятельное значение. Кроме того, новаторством данного направления стало использование ксилографии: гравюра на дереве обладала свойством высокой тиражности и, как следствие, относительно низкой ценой, что способствовало её быстрому распространению и популярности среди широких слоев населения Эдо.

После «открытия» Японии в 1855 г. гравюры укиё-э скупались иностранцами, после чего вывозились из страны и распространялись по странам Европы и Америки. Так с искусством укиё-э познакомились многие импрессионисты и постимпрессионисты, в том числе и Ван Гог.

Винсент Ван Гог принадлежал к группе передовых художников конца XIX в. Вслед за импрессионистами он искал новый художественный язык, новые средства художественной выразительности, которые помогли бы ему в выражении собственных взглядов на мир, общество и искусство. В отличие от импрессионистов, пытавшихся изобразить внешнее проявление мира с присущим европейскому искусству объективизмом, Ван Гог стремился показать не только внешний, но и внутренний аспекты изображаемого мира. Он старался показать внутреннюю природу жизни, когда писал пейзаж, и весь спектр испытываемых человеком чувств, когда писал портрет, руководствуясь при этом своим пониманием мироздания. Находясь в постоянном поиске новых художественных решений, которые могли бы претворить его видение мира в жизнь, он познакомился с японским искусством, которое впоследствии в значительной степени повлияло на его мировоззрение и технику письма.

Считается, что впервые Ван Гог встретился с японской живописью в Ньюэне. Здесь он испытал первое влияние укиё-э на свое творчество, однако осознанный подход к японской гравюре как к новому для него художественному языку у Ван Гога появился в Антверпене. Именно в этот период жизни он ощутил близость с японским восприятием мира, хотя и под впечатлением от творчества Гонкура и городской обстановки, в которой увидел «великолепную японщину»⁵. Воодушевленный новыми впечатлениями, он приобрел несколько японских гравюр и украсил ими мастерскую: «У меня вполне сносное помещение для работы, особенно теперь, когда я развесил по стенам множество маленьких японских гравюр, которые весьма меня забавляют...»⁶. Теперь Япония превратилась для Ван Гога в символ новой веры, утопию, которой не суждено было сбыться. «Раз и навсегда его пленило древнее искусство цветowych обобщений, синтетический стиль японских гравюр, более пристальное знакомство с которыми на Всемирной выставке в Париже в 1887 г. во многом оказало решающее влияние на его дальнейшую жизнь и работу...»⁷.

Как последователь европейского гуманизма Ван Гог изучал людей, их сущность. Его идеалы жизни и творчества в значительной степени отличались от того, что диктовало буржуазное искусство. Он мечтал возродить живопись в принципиально новых формах, чем обуславливались его художественные искания.

Это обстоятельство в определенной степени сближало Ван Гога с японскими художниками, которые в свое время основали новое направление как протест изжившей себя традиционной живописи. Он заимствовал средства выразительности, манеру письма и другие приемы у многих художников, в том числе и у японских мастеров гравюры, и на их основе создавал свой яркий, запоминающийся стиль. От японцев он перенял художественные достижения в работе с цветом и пространством. Приемы контрастного противопоставления цветowych пятен, а также уплощения пространства становятся характерными особенностями стиля Ван Гога к концу парижского периода его жизни.

Ко времени приезда художника в город «японщина» уже стала частью художественного климата Парижа. Предметы японского искусства продавались в модных салонах и антикварных лавках, одну из которых часто посещал Ван Гог. Здесь он проводил время за просматриванием работ китайских и японских мастеров. В это время также пополнилась его коллекция гравюр, достигавшая уже шестисот пятидесяти листов и включавшая работы таких мастеров, как Хиросиге, Утамаро, Иккозай и Кёзе Йезе.

В 1887 г. Ван Гог копирует несколько гравюр из своей коллекции. Из всех работ сохранилось всего три: «Цветение сливового сада» и «Мост под дождем», написанные по мотивам Хиросиге, и «Ойран», написанная по гравюре Кёзе Йезе. Первая копия изображает сливовый сад на пике цветения с темным стволом без объема на переднем плане. В следующем периоде творчества Ван Гога эти элементы превратятся в его картинах в самостоятельные мотивы. В другой копии – «Мост под дождем» – он применяет плоскостное построение композиции, четко разграничив цвета. В третьей копии, изображающей ойран, Ван Гог добавляет внешние элементы в виде широкой рамки

с изображением речного берега, лягушек и журавлей, которые в контексте картины приобрели самостоятельное значение.

В феврале 1888 г. Ван Гог приезжает в Арль – Юг Франции, воображаемую Японию, ставшую для него символом веры в «неизбежное обновление искусства»⁸. В работах этого периода больше всего заметно влияние укиё-э на творчество художника. Здесь он пишет целую серию картин, изображающих весну Прованса. В этих работах он отходит от ярких цветовых контрастов и плоскостей, однако продолжает использовать линию, четко прорисовывая контуры деревьев. Эта характерная черта хорошо заметна на картине «Белый сад», которую Ван Гог написал в апреле 1888 г. В серии с мостами Ван Гог снова обращается к работе с цветом: «Резко и открыто он строит свои пейзажи из различных разновидностей хромов, оттеняя их синими и лиловыми, а крапак и красные, усиливая контрастами изумрудно-зеленой...»⁹. Наиболее яркой работой этой серии является «Мост Ланглау в Арле», написанный в апреле 1888 г. В последующих работах арльского периода он ставит задачу добиться «постоянной устойчивости колорита»¹⁰. Используя принцип дополнительных цветов, он отказывается от рефлексов и работает с цветовым пятном и плоскостью: сначала Ван Гог выделяет главное и очерчивает его контуром, так же, как и плоскости, затем он заполняет пространство, заключенное между четкими линиями, чистым цветом.

С приездом Поля Гогена в Арль мечты Ван Гога рушатся, и вместе с тем его интерес к Японии пропадает. Однако черты японской живописи остаются во всех работах, которые он пишет до дня своей смерти.

Стоит отметить, что Ван Гог как художник находится за рамками какого-либо стиля или направления. Его творчество – это синтез различных стилей, свойственных им композиционных приемов и средств художественной выразительности. Но при этом неоспоримым является факт влияния на живопись Ван Гога творчества японских художников, подтверждаемый его перепиской с братом. Это своеобразное влияние нашло отражение в таких элементах вангоговской живописи, как линия, превращающаяся в четкий контур, «игра контрастов» в работе с цветом и пространством.

Примечания

¹ Стоун И. Жажда жизни: повесть о Винсенте Ван Гоге. М.: Правда, 1988. С. 477.

² Костина А. С. Японизм в творчестве Ван Гога // Творчество молодых: дизайн, реклама, информационные технологии: сб. тр. XV Междунар. науч.-практ. конф. студентов и аспирантов. Омск, 2016. С. 19–20.

³ Воронова Б. Г. Японская гравюра. М.: Красная площадь, 2009. С. 8.

⁴ Виноградова Н. А. Кацусика Хокусай. М.: Белый город, 2005. С. 5.

⁵ Ван Гог В. Письма к брату. 1966. URL: https://bookscafe.net/read/van_gog-pisma-175284.html#p7 (дата обращения: 10.06.2021).

⁶ Там же.

⁷ Мурина Е. Б. Ван Гог. М.: Искусство, 1978. С. 131.

⁸ Ван Гог В. Письма к брату...

⁹ Мурина Е. Б. Указ соч. С. 239.

¹⁰ Ван Гог В. Письма к брату...

Е. П. Касьянова

Аудиокнига как форма существования текста

Рассмотрены сущность и функции аудиокниги как одной из новых форм включения литературы в медиaprостранство. Выявлены трудности, связанные с переводом письменной речи в звучащую, а также проанализированы трансформации читательских практик и перспективы развития аудиоформата.

Ключевые слова: аудиокнига; аудиолитература; современные читательские практики

Ekaterina P. Kasyanova

Audio book as a form of text existence

The essence and functions of the audio book as one of the new forms of inclusion of the literary-tour in the media space are considered. Difficulties in translating written speech into audio have been identified, as have the transformation of readership practices and the prospects for the development of audio formats.

Keywords: audio book; audio literature; modern readership practices

Современное отечественное и мировое книжное дело находится в стадии трансформации. Наблюдаются значительные изменения методов и способов книгоиздания. Меняется роль чтения, его типы, используемые форматы, читательские практики, структура книжного рынка. Современный этап описывается исследователями как четвертая медийная революция, которая «не сопоставима с предыдущими по скорости распространения и влияния на трансформацию книги»¹. Цифровизация и перевод медиа в онлайн-формат «формирует интерактивную и взаимозависимую глобальную медиасферу», десакрализует и демократизирует книжную культуру².

Заметной частью этого процесса является все более широкое распространение формата, использующего относительно новый канал читательского восприятия – аудиокниги. Целью данной статьи является выявление специфики аудиоформата и перспектив его развития. Эта новая форма существования книги появилась вместе с фонографом Т. Эдисона в 1877 г. В первой половине XX в. в США, Европе и Советском Союзе «слуховая литература» развивалась, в первую очередь, с целью помощи людям с ограниченными возможностями зрения. В 1931 г. стартовал масштабный проект Библиотеки конгресса США «Говорящие книги», позднее в СССР был осуществлен подобный проект. В Германии аудиокниги для слепых также получили широкое распространение, так, например, в 1954 г. выпустила 250 тыс. экз. инсценировки пластинки «Фауста».

В дальнейшем развитие жанра радиоспектакля расширило аудиторию аудиолитературы, добавив к ее прагматическим преимуществам эстетические. Первым коммерческим проектом в этой области была пластинка со сказкой «Детское Рождество в Уэльсе» Томаса Дилана, вышедшая в 1952 г. в США. В 1980–90-е гг. с развитием технических средств записи, хранения и воспроизведения звука радиопостановка окончательно трансформировалась в аудиокнигу.

С массовым распространением формата mp3 и интернета аудитория аудиокниг еще более расширилась, и в настоящее время сектор аудиокниг продолжает расти как за рубежом, так и в России. Современный этап развития аудиокультуры исследователи отсчитывают от 2012–2014 гг., когда цифровая дистрибуция достигла качественно нового уровня, крупные агрегаторы с помощью системы подписки сделали аудиокниги общедоступными³. М. А. Чукреева дает следующее определение современной аудиокниги: «любое произведение литературы (как художественной, так и научной), воспроизводимое при помощи проигрывателя виниловых пластинок, персонального компьютера, музыкального центра, mp3-плеера и т. п.»⁴. «В узком смысле под аудиокнигой понимается зачитанное вслух и сохраненное на звуконосителе литературное произведение»⁵. Она становится отдельным произведением, поскольку развивается во времени и предполагает вольную или невольную интерпретацию текста его исполнителем.

В начале XXI в. доля аудиоформата в структуре медиапотребления россиян была незначительной, в 2012 г. составляла 2,2%, к 2019 г. выросла до 5,7%. Сам рынок легального аудиоконтента в период с 2013 по 2019 г. вырос в 16,875 раза и в настоящее время продолжает оставаться самым быстрорастущим сегментом рынка электронных книг⁶. Если в начале XXI в. основными производителями аудиокниг в нашей стране были крупные студии звукозаписи, такие, как «Союз», то в 2010-е гг. их потеснили издательства, запустившие собственные проекты. Основную ставку на аудиокниги сделала компания «Литрес», начав продавать их еще в 2007 г., разработало отдельное приложение для прослушивания аудиокниг, и в 2019 г. представляет собой 66% отечественного рынка электронной книги⁷. В настоящий момент «Литрес» явля-

ется самым крупным агрегатором и распространителем книг в нашей стране, в ассортименте компании представлены как бумажные, так и электронные и аудиокниги. В некоторых странах произошедшие изменения вызвали совершенствование законодательства в области авторского права, например, в США в 1986 г. была основана Ассоциация аудиопубликаторов (Audio Publishers Association), призванная координировать деятельность и защищать интересы создателей и распространителей аудиокниг.

Несмотря на широчайшее распространение аудиолитературы и принятие «антипиратского» закона, в 2010-е гг. в нашей стране «аудиокнига, чаще всего, – бесплатное удовольствие», и посещаемость открытых агрегаторов значительно превосходит посещаемость легальных библиотек⁸. В 2018 г. В. Ю. Баль называет изобилие нелегального контента наиболее заметной особенностью развития рынка отечественной аудиолитературы. Характерно, что в нашей стране создаются «также достаточно масштабные проекты по переводу книг в аудиоформат для дальнейшего бесплатного распространения»⁹, в частности, Клуб любителей аудиокниг. Тем не менее, соотношение легального и нелегального контента на рынке постепенно меняется, доля легального контента растет.

Важной новой тенденцией, связанной с развитием аудиокультуры, является увеличение доли подкастов и сериалов среди аудиоконтента. В 2020 г. около 24% аудиоконтента «Литреса» — это подкасты, современная форма существования радиожурналистики. Причина популярности данного формата заключается в преимуществах живого общения, в наличии обратной связи. Формат аудиосериала возник на фоне востребованности традиционных сериалов и выполняет ту же функцию. Как отмечает В. Ю. Баль, «„Пограничность“ рассматриваемых аудиоформатов не является их недостатком. Наоборот, в этом тесном взаимодействии и взаимовлиянии происходит взаимообогащение форматов, являющееся залогом их внутреннего развития»¹⁰.

Забывтая было практика совместного чтения вслух возрождается в Великобритании, Германии и других странах. По наблюдениям экспертов, аудиоформат позволил приобщиться к практике чтения той части аудитории, которая ранее практически не читала¹¹. В 2015 г. в нашей стране был реализован схожий проект «„Война и мир“: читаем роман», суть которого также сводится к возрождению традиций слухового чтения. Чем объясняется все более широкое распространение аудиолитературы? Популярность аудиоформата объясняется не только техническим удобством и простотой распространения и воспроизведения, а также доступностью для людей с ограниченными возможностями здоровья, но и возможностью слушать их в любое время и в любом месте. Причиной этого, вероятно, является то, что, с одной стороны, современная культура является визуально перенасыщенной, и поэтому ценность звучащего слова возрастает, с другой стороны, количество информации, которую необходимо воспринять, также возрастает, а значит, требуются новые способы ее компрессии.

Аудиокниги меняют характер практики чтения: теперь оно может быть сопутствующим занятием, дополнительным основному, не зависит от степени освещенности, от наличия места для хранения, имеет неограниченный срок годности, зависит от электроэнергии и исправности устройства, воспроизводящего аудиокнигу: «при выполнении механической работы и однообразных действий, не требующих концентрации внимания»¹². Эта функциональная разница ведет ко все большему отделению аудиолитературы от литературы печатной. Кроме того, сложившаяся ситуация обостряет дискуссию относительно качества читательской практики подобного рода.

В. Ю. Баль рассматривает аудиокнигу как трансформировавшуюся практику догутенберговского слухового чтения. «В плоскости размышлений о художественном звучащем слове, очевидно, что слушать истории люди начали раньше, чем их читать. Пример – эпические сказания, легенды и предания и проч. <...> Последующие письменная и печатная стадии развития культуры связаны с главенством зрения. Это меняется во второй половине XX в. под влиянием новых медиа в маклюэновском смысле слова – радио и телевидения. XX в., насыщенный гибридными формами коммуникации, определяет ситуацию нового витка развития слухового чтения – аудиочтения»¹³. Таким образом, основное отличие современной аудиолитературы «auditory literature» (M. Rubery) от чтения слухового заключается в том, что она не является формой существования устного творчества, но всегда дополняется и печатным текстом или же сама дополняет его. Аудиолитература может быть как вторичной по отношению к печатному тексту, так и первичной.

Преимущества аудиокниг, позволяющие воспринимать их, прикладывая минимальное количество усилий, параллельно занимаясь чем-то, не требующим концентрации внимания, очевидны. Каковы их недостатки? Дискуссия разворачивается вокруг вопроса о качестве восприятия текста аудиокниги, его отличиях от традиционного чтения и влиянии исполнения текста чтением на восприятие его слушателем.

Чтение аудиокниг – практика, примитивизирующая чтение, поскольку текст аудиокниги звучит непрерывным потоком, не давая возможности обдумать прочитанное, интонация диктора навязывает интерпретацию? Или, напротив, аудиочтение как практика знакомства с эталонным произношением позволяет совершенствовать речевую практику, улучшает дикцию и развивает речевой слух¹⁴, а также

не навязывает свою интерпретацию текста, но выявляет уже имеющиеся в нем смыслы, поскольку «мастерство актера при аудиочтении принципиально отличается от чтецкого сценического искусства»? Так, Н. В. Суленева описывает процесс записи аудиокниг не как процесс интерпретационный, но как процесс самотолкования мысли. «Текст, при традиционном чтении, затягивает в себя актера-аудиочтеца и в аспекте генерализации смысла, по мнению Р. Барта, чтение становится не правдой человека, а правдой языка: уже не я, а сам язык действует, перформирует»¹⁵.

Является ли аудиолитература примитивизирующей читательскую практику, навязывающей свою интерпретацию текста и осложняющей читательское восприятие текста?

В 2010 г. Д. Б. Дэниэл и В. Д. Вуди провели исследование¹⁶, которое показало, что студенты, слушавшие подкаст, значительно хуже написали тест на понимание, чем студенты, читавшие тот же текст. Авторы пишут о том, что подкасты могут быть полезным инструментом для дополнения или обогащения материалов курса, но они не так эффективны, как текст, в качестве основного канала передачи информации.

Среди причин этого называют то, что в аудиоформате не всегда можно подчеркнуть или выделить то, что нужно. И подсказки, которые появляются в учебниках, такие как слова, выделенные жирным шрифтом или выделенные фрагменты важной информации, нелегко выделить в аудиофайлах.

Кроме того, печатным текстом удобнее пользоваться, если необходимо что-то уточнить, вернуться к ранее прочитанному, найти необходимое место в книге. Безусловно, это ограничивает возможности использования аудиокниг в образовательных целях. Очевидно, у аудиокниг есть множество сильных сторон. Люди обменивались информацией устно на протяжении многих веков до распространения письменности. И сейчас, с распространением практики слухового чтения, возможно, мы вновь научимся максимально эффективно воспринимать на слух разного рода тексты. Возможно, дело в скорости звучания? Исследования влияния аудиоформата (и, в частности, скорости воспроизведения) на восприятие информации начались еще в 1960-е гг.. Среднестатистический взрослый человек читает про себя в два раза быстрее, чем вслух. Значит ли это, что умеренно ускоренная запись будет восприниматься не хуже, чем обычный текст?

Исследование Р. Пасторе (2010)¹⁷ показало, что «прослушивание обычных или умеренно сжатых (25%) инструкций в мультимедийной среде способствует обучению. На этих скоростях когнитивная нагрузка не увеличивается, что позволяет учащимся получить концептуальное понимание материала». Однако в 2016 г. группа американских ученых провела еще одно исследование¹⁸, посвященное сравнению слухового и зрительного восприятия информации. В нем принял участие 121 человек в возрасте от 25 до 40 лет, носители английского языка с высшим образованием, потому что они являются наиболее быстрорастущей группой потребителей аудиокниг.

Итак, есть ли различия между прослушиванием аудиокниг или подкастов по сравнению с чтением того же материала? Исследователи сравнили особенности запоминания и понимания одинаковой информации в трех режимах ввода: чтение электронного текста, прослушивание аудиозаписи и чтение электронного текста совместно с прослушиванием аудиозаписи. Затем участники эксперимента прошли два теста на понимание (сразу же по завершении знакомства с текстом и через две недели), и выяснилось, что не имело значения, читали ли участники, слушали или одновременно читали и слушали материал; все группы показали одинаковые результаты.

Результаты исследования не подтвердили как теорию когнитивной нагрузки, согласно которой одновременное письменное и устное представление материала увеличивает когнитивную нагрузку и пагубно сказывается на обучении, так и теорию двойной модальности, согласно которой информация, полученная по двум каналам одновременно, запоминается лучше.

Впрочем, возможно, научно-популярный текстовый материал, использованный в этом исследовании, был более повествовательным по стилю и может не соответствовать стилю дискурса, который обычно встречается в учебниках. Возможно, чтение учебников с целью изучения, изучения и сохранения новой фактической информации или сложных концепций может дать результаты, отличные от результатов, полученных в этом исследовании с научно-популярной литературой.

Для более получения более полных и объективных данных по теме необходимо проведение дополнительных исследований, охватывающих остальные части читательской аудитории остальные типы текстов.

Анализируя влияние аудиокниг на остальные медиа и информационное пространство в целом, необходимо учитывать следующее. Широкое распространение аудиокниг делает необходимым развитие саунд-арта, саунд-дизайна, «которые связаны с изучением и обучением принципам работы с музыкой, звуком и гибридными формами искусства»¹⁹, а также необходимость обучения специалистов издательского дела нового типа, профессионально владеющих навыками перекодирования вербального содержания в аудиальное. Очевидно, работа редактора в дальнейшем будет связана как со звуковой интерпретацией, так и с построением композиции, поскольку с распространением аудиокниг литература приобретает временное измерение, сближаясь с остальными искусствами, предполагающими исполнение во времени.

Реакция профессионального сообщества на распространение аудиокниг заключается в том, что в США, в рамках музыкальной премии «Грэмми» существует номинация «Лучшая аудиокнига» и специальная премия «Audie Award». В рамках Открытого конкурса изданий «Просвещение через книгу», проводимого Издательским советом Русской православной церкви, в 2016 и 2017 гг. были утверждены награды, в том числе и в номинации «Лучшее цифровое издание»²⁰. Начиная с 2018 г. The New York публикует регулярные рецензии на наиболее популярные аудиокниги²¹.

Учитывая их интермедийный характер, «аудиокниги – благодатный исследовательский материал для междисциплинарной теории интермедийности, рассматривающей взаимодействие и взаимовлияние различных видов искусств в рамках одного художественного целого»²², имеющий потенциал для развития новых способов передачи культурного наследия.

Анализ возникновения и распространения аудиокниг был начат книговедческим сообществом во второй половине 2010-х гг. в работах В. Ю. Баль, М. А. Чукреевой, но на данный момент является неполным. Без внимания остаются как теоретические, так и практические вопросы, касающиеся подготовки качественного аудиоконтента. Рост рынка аудиокниг требует рефлексии, рассмотрения перспектив развития этой области. Среди перспектив развития аудиоформата необходимо отметить перспективное направление в области синхронизации «текста и звука, возможности переклещения между ними без потери места «где остановился читать/слушать»²³. Коммуникационная среда нового конвергентного цифрового медиапространства формирует новые способы восприятия текста, меняет структуру медиапотребления. Задача издателей – максимально эффективно распорядиться имеющимися огромными возможностями новых форматов, в том числе – аудиоформата.

Примечания

¹ Лизунова И. В., Павленко С. В. Трансформация книги в условиях медийных революций // Библиосфера. 2020. № 1. С. 22.

² Там же. С. 19.

³ Баранова Л. Т. Что такое «Аудиокнига» и история ее развития // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2015. № 3-3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chto-takoe-audiokniga-i-istoriya-ee-razvitiya> (дата обращения: 26.07.2021).

⁴ Чукреева М. А. Аудиокнига в современном мире // Человек в мире культуры. 2014. С. 23.

⁵ Там же. С. 23.

⁶ Книжный рынок России: состояние, тенденции и перспективы развития. Отраслевой доклад. М., 2019. С. 65–66.

⁷ Там же. С. 68.

⁸ Султангалеева А. В. Книга и книжная культура в эпоху информационных технологий // Инновационный потенциал молодежной науки: материалы Всероссийской науч. конф. 8 ноября 2013 г. Уфа: Изд-во БГПУ, 2013. С. 403.

⁹ Баль В. Ю. «Звучащие книги» в современной издательской индустрии // Текст. Книга. Книгоиздание. 2018. № 17. С. 97.

¹⁰ Баль В. Ю. Аудиокнига, аудиоподкаст, аудиосериал – новые форматы медиапространства // Библиосфера. 2020. № 1. С. 58.

¹¹ Агеева Г. М. Литблоги и подкасты как форматы книжного медиабытия // Библиосфера. 2020. № 1. С. 105.

¹² Баль В. Ю. Аудиокнига, аудиоподкаст, аудиосериал – новые форматы медиапространства // Библиосфера. 2020. № 1. С. 59.

¹³ Баль В. Ю. Аудиочтение как современная модификация слухового чтения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 36. С. 6.

¹⁴ Чукреева М. А. Аудиокнига в современном мире // Человек в мире культуры. 2014. С. 24.

¹⁵ Суленёва Н. В. Чтение как основа создания аудиокниг // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2013. №1 (33). С. 23.

¹⁶ David B. Daniel, William Douglas Woody. They Hear, but Do Not Listen: Retention for Podcasted Material in a Classroom Context. URL: <https://doi.org/10.1080/00986283.2010.488542> (дата обращения: 02.02.2021).

¹⁷ Raymond S. Pastore. The effects of diagrams and time-compressed instruction on learning and learners' perceptions of cognitive load. URL: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11423-009-9145-6> (дата обращения: 02.02.2021).

¹⁸ Beth A. Rogowsky, Barbara M. Calhoun, Paula Tallal. Does Modality Matter? The Effects of Reading, Listening, and Dual Modality on Comprehension. URL: <https://doi.org/10.1177/2158244016669550> (дата обращения: 02.02.2021).

¹⁹ Баль В. Ю. Аудиокнига, аудиоподкаст, аудиосериал – новые форматы медиапространства // Библиосфера. 2020. № 1. С. 59.

²⁰ Баль В. Ю. «Звучащие книги» в современной издательской индустрии // Текст. Книга. Книгоиздание. 2018. № 17. С. 95.

²¹ Лизунова И. В., Павленко С. В. Трансформация книги в условиях медийных революций // Библиосфера. 2020. № 1. С. 20.

²² Баль В. Ю. Аудиочтение как современная модификация слухового чтения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 36. С. 7.

²³ Баль В. Ю. «Звучащие книги» в современной издательской индустрии // Текст. Книга. Книгоиздание. 2018. № 17. С. 99.

Н. А. Нерастенко

Передача культурной памяти в учреждениях местного значения

Автором проведено исследование способов и форм сохранения локальной культурной памяти в учреждениях культуры маленьких населенных пунктов Карелии (г. Суоярви, пгт. Пряжа, д. Векшелица). Взяты интервью у работников учреждений и их посетителей. Выяснилось, что основными посетителями являются группы школьников, а также пожилые люди (участники фольклорных ансамблей и иных досуговых объединений). В результате анализа собранного материала можно предположить, что локальные учреждения культуры выступают как точки аккумуляции и трансляции культурной памяти в двух основных направлениях. Детям, которым не была передана карельская культура через старших, они позволяют получить опыт обладания местными корнями. Пожилым предлагают путь реализации накопленного локального культурного опыта, который не интересен их потомкам.

Ключевые слова: культурная память, Карелия, учреждения культуры, локальная память

Natalija A. Nerastenko

Transfer of cultural memory in local institutions

The author has researched methods and forms of preserving local cultural memory in cultural institutions of small settlements in Karelia (Suoyarvi, Pryazha, Vekshelitsa). Employees and visitors of the institutions were interviewed. According to the data obtained the main visitors of the institutions are groups of children, as well as elderly people. It can be assumed that local cultural institutions are points of accumulation and transmission of cultural memory. Children who have not received Karelian culture allow to gain the experience of owning a local cultural experience at cultural institutions. The elderly people have got a way of implementation the local cultural experience, which is not interesting to their descendants at cultural institutions.

Keywords: cultural memory, Karelia, cultural institutions, local memory

Изучение коллективной памяти и способов ее передачи с середины XX в. – одно из самых актуальных направлений в гуманитарных науках. Коллективная память рассмотрена с различных сторон: она выступает средством групповой идентичности (работы Я. Ассмана, А. Ассман), рассматривается как травматичная, проявляющаяся спонтанно (исследования Ш. Фелман, К. Карут), как историческая память (М. Хальбвакс)¹, в виде концепта «мест памяти» (П. Нора), как выражение эпохи (М. Варбург)². Некоторыми учеными выделяется междисциплинарное направление Memory studies, в центре которого лежит проблематика передачи социальными группами таких концептов, как коллективная память, историческая память, культурная память³. Россия, как огромная территория со сложной историей, в контексте изучения передачи культурной памяти становится особо интересным объектом.

Культурная память помогает обществу воспроизводить самого себя с помощью передачи совокупности тождественных и инвариантных культурных практик, понятий и концептов⁴. В современном, крайне детерминированном российском обществе, актуален вопрос путей и способов объединения людей. На территории нашей страны проживают группы, радикально различные по этнической, демографической, социальной, ментальной и другим характеристикам. Одним из способов объединения таких разных людей может стать культурная память и ее передача. Передача культурной памяти возможна не только на больших пространствах, но и на локальном уровне – в деревнях и поселках городского типа. Исследования воспроизведения культуры локальных обществ могут быть базой, опираясь на которую возможно изучать более крупные процессы. Практическая ценность подобных исследований заключается в возможности конструирования путей передачи культурной памяти.

Культурная память в современной науке часто рассматривается как концепт, близкий по содержанию к литературе и искусству – как конструируемый нарратив, создающийся и изменяющийся с течением времени⁵. В этой связи учреждения культуры рассматриваются как квазисубъекты, не только обрабатывающие культурную память, но и воссоздающие ее вновь. Именно в них, как в узловых точках, культурная память собирается, хранится, воспроизводится и передается. Музейная экспозиция трансформирует пространственно-временную локализацию человека и конструирует

ситуации, принципиально невозможные в современной реальности, для обретения человеком опыта реальности, которую представляет экспозиция⁶.

То, как музейная экспозиция, оперируя артефактами, передает человеку локальный культурный опыт, может быть описано с помощью теории культурно-исторической психологии М. Коула, основанной на трудах Л. Выготского, А. Лурии, А. Леонтьева. Одна из центральных идей М. Коула, а также приверженцев русской культурно-исторической школы: «структура и развитие психических процессов человека порождаются культурно опосредованной исторически развивающейся практической деятельностью»⁷. Человек формируется исходя из окружающей реальности, взаимодействие объекта с субъектом опосредовано артефактами. По М. Коулу, артефакты могут представлять собой и продукты материального мира, и «вторичные» артефакты – язык, явления социальной действительности, история и т. д.

Артефакты локальных культур значительно отличаются друг от друга, даже если находятся в одном крупном культурном поле. Например, образ жизни карельской деревни с населением в 400 человек отличается не только от образа жизни в Петербурге, но и от образа жизни в столице Карелии – Петрозаводске, до которого от этой деревни всего полчаса пути. Различие в артефактах влечет за собой различие в способах взаимодействия с реальностью, что, в свою очередь, ведет к формированию локального культурного опыта и локальной культурной памяти.

Таким образом, местные учреждения культуры с помощью предметов и образов, которые недоступны в современной действительности, но представляют собой артефакты локальной культуры, формируют и транслируют локальную культурную память. Они используют не только материальные артефакты, но и артефакты второго порядка – изучение традиционного языка, песен, танцев, ремесел в фольклорных ансамблях, на досуговых мероприятиях и специально организованных курсах.

Автором статьи с 2019 по 2021 г. проведена работа на территории Республики Карелия с целью изучения влияния карельского фольклора на идентификационные стратегии жителей современной Карелии. В рамках проведенного исследования взяты интервью у работников учреждений культуры местного значения Республики Карелия направленные, в частности, на изучение способов бытования современной локальной культуры. Интервью были взяты в г. Суоярви (март 2021 г., население 8678 человек, Историко-краеведческий музей Суворовского района, в учреждении работает два человека), поселке городского типа Пряжа (ноябрь 2019 г., население 3452 человек, Этнокультурный центр Пряжинского района, в учреждении работает пять человек), село Вешкелица (март 2021 г., население 400 человек, Этнокультурный центр «Вешкелюс», в учреждении работает три человека).

Целью статьи является выявление схем передачи локальной культурной памяти на конкретных примерах, в указанных выше учреждениях. Для достижения цели были взяты указанные интервью и проведен их анализ с использованием современных культурологических исследований.

Интервью с сотрудниками были полужформализованными (ряд вопросов подготовлен заранее, но беседа не определялась только ими), однократными, индивидуальными в Суоярви и Пряже, групповое в Вешкелице⁸.

В одиночных интервью приняли участие пять сотрудников учреждений, два участника фольклорных коллективов, в групповом интервью – два сотрудника учреждения и три участника фольклорных коллективов. Длительность интервью: от 15 минут индивидуального интервью в поселке Пряжа, до 1,5 часа группового интервью в Вешкелице.

Основные темы и вопросы, по которым проводились интервью:

1) Причины, по которым человек работает в учреждении или посещает его.

2) Личное взаимоотношение с локальной культурной памятью. Ключевые вопросы: «Где вы родились?», «Почему живете здесь?», «Считаете ли себя карелом?», «Говорите ли на карельском языке?», «Чем особенна культура вашего города/деревни?», «Считаете ли важным сохранение культуры и истории города/деревни? Почему?».

3) Организация передачи культурной памяти в конкретном учреждении. Ключевые вопросы: «Какие мероприятия проводятся в учреждениях?», «Кто принимает участие в мероприятиях?», «Как бы хотели изменить имеющиеся мероприятия?».

На вопрос «Считаете ли важным сохранение карельской культуры?» 100% респондентов ожидают ответить положительно. Ответы на вопрос «Почему?» содержали две полярности – от односложных: «потому что мы здесь живем», «потому что это важно», «потому что нашу культуру нужно сохранить», до развернутых: «изучение истории и культуры своего края позволяет человеку ощутить рассеянную заботу», «это делает жизнь человека интереснее, потому что он знает что, например, это не просто развалины, а развалины завода с долгой историей», «многие занимаются краеведением как хобби, как развлечением».

Исходя из развернутых ответов, можно предположить, что культурная память служит способом стабилизации социального и психологического комфорта части местного населения с помощью, во-первых, развития краеведения как вида деятельности, во-вторых, обретения местом символического статуса. Проживание в любом месте без приобщения к локальной культурной памяти является временным квартирнованием в духе общества футурушока⁹. Обретение же ее может быть формой осмысления культурных элементов, которые влияют на человека даже без его непосредственного участия. Когда материальные артефакты вокруг наделены многими смыслами, помимо практического, как например развалины завода – не только камни, но и символ ушедшей значимости региона, как промышленного центра, то приобщение к этим смыслам может помочь жителю конкретного места ощутить сопричастность с обществом (нынешним или ранее проживавшим на этой территории).¹⁰ Приобщение к местному языку, танцам, ремеслам тоже наделяет материальные объекты дополнительным смыслом. Так, исходя из ответов руководителя учреждения культуры в городе Суоярви, хранящаяся дома бабушкина прялка из старой вещи, которую следует выбросить, может стать, во-первых, символом ушедшей традиции, во-вторых, объектом, с помощью которого к этой традиции приобщаются с помощью изучения искусства прядения. Можно развить эту мысль дальше и предположить, что если мы даем предмету имя на карельском языке, то это включает объект в локальное культурное поле через использование местного языка.

В традиционной русской культуре в воспитательном смысле бабушка для ребенка была куда важнее матери, занятой бытовым трудом¹¹. До второй трети XX в. бабушка для ребенка оставалась главным транслятором культурной памяти, что позволяло развиваться не только ребенку, но и являлось для пожилого человека возможностью осмыслить собственный опыт. При этом в культурной памяти Карелии, как и вообще в России¹², наблюдается временной разрыв в передаче культурной памяти: в результате политической и социальной конъюнктуры, послевоенное поколение не интересовалось народными традициями, и передача в их адрес культурной памяти родителями зачастую была невозможна. Они массово уезжали из деревень, жизнь вообще в корне изменилась, и традиционный опыт стал неактуален. Молодые люди в послевоенном Советском Союзе не только отвергали традиционную культуру, но маркировали ее как пережиток прошлого. Большую трагедию обнаруживают современные исследователи в том, что именно на этом разломе традиционная культура все еще существовала как реальность и сохраняла свою аутентичность, но сохранению ее не уделялось должного внимания.

Интерес к истории, традициям, корням часто просыпается в людях после появления внуков, что можно обосновать и с психологической, социальной точек зрения – дети уже выросли, работа не отнимает столько времени, нужно чем-то заняться, так и с точки зрения культурологии – подойдя к определенному возрасту человек, исходя из опыта, полученного в детстве, опыта, который диктовала ему литература и кино, приходит к мысли, что он может транслировать накопленный опыт, однако он им не обладает в той мере, в которой опытом обладали бабушки и дедушки человека. При этом поколение сегодняшних пенсионеров является непосредственным свидетелем жизни локальной культуры. Даже отвергая элементы традиционной культуры в юности, не воспринимая их как нечто, что следует сохранять, они обитали в этой культуре, и являются ее носителями больше, чем кто либо другой из ныне живущих.

В рассматриваемых в работе учреждениях культуры одной из самых многочисленных групп, которые их посещают, являются пенсионеры – участники фольклорных коллективов, кружков и клубов (карельского языка, рукоделия, танцев и т. д.). Стоит отметить, что большую часть (практически 95%) этих пенсионеров составляют женщины. Второй по численности группой являются школьники. Объяснить это можно с чисто рациональных позиций – школьники приходят в составе организованных групп. Пенсионеры же обладают свободным досугом, который можно занять, тогда как молодежь и средневозрастное населения стремительно уезжает из деревень, а согласно статистике, ожидаемый естественный прирост по Карелии отрицательный, и группа людей от 35 до 65 – одна из крупнейших¹³. Из этого можно сделать вывод, что пожилых людей просто физически больше, чем объясняется их присутствие в учреждениях.

Именно эти две демографические группы являются основными посетителями указанных локальных учреждений культуры. Сложившиеся вокруг учреждений культуры пути потребления и воспроизводства культурной памяти, может, и были порождены социальными и демографическими процессами, но в итоге являют эффективную и функциональную схему трансляции культурной памяти.

Однако трансляция не происходит напрямую – от пенсионеров к детям и наоборот. Не во всех изученных учреждениях присутствуют обе группы, например, в музее города Суоярви основные

посетители – дети из местной школы, иной контингент посещает учреждение нечасто, возможно, ввиду отсутствия соответствующих мероприятий. Пути бытования культурной памяти к школьникам и от пенсионеров скорее независимы друг от друга – дети потребляют на экскурсиях, пенсионеры – воспроизводят во время участия в фольклорных ансамблях и на курсах языка/рукоделия. Прямая же связь между школьниками и пенсионерами в процессе воспроизводства и восприятия культурной памяти не налажена во всех учреждениях.

В изученных учреждениях такая схема сложилась стихийно, исходя из непосредственных нужд и существующей социальной среды. Реализация пожилыми культурной памяти и восприятие ее молодежью, в условиях современности зачастую не происходит в семье, но от этого процесс передачи и содержание культурной памяти не стали менее значимыми для личности и общества. Две группы посещают учреждения независимо друг от друга с разными целями и удовлетворяют разные потребности, что в традиционной культуре происходило во время прямого общения непосредственно двух поколений. Локальные учреждения культуры не связывают две группы, но наличие разрозненных потоков может быть базой для разработки путей их соединения. Например, такая схема в Карелии удачно реализована в «Доме карельского языка» в поселке Ведлозеро, где создано языковое гнездо: пенсионеры – носители карельского обучают детей карельскому языку непосредственно в общении и игре.

Культурная память как важный элемент современной жизни и предмет изучения многих современных гуманитарных наук, а также пути ее передачи нуждаются в детальном исследовании, попытка которого и была предпринята в данной статье.

Примечания

¹ Колодий Н. А. Режим культурной памяти // Ценности и смыслы, 2014. С. 38.

² Варбург А. Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб.: Азбука-Классика, 2008.

³ Теория и методология истории. Учебник и практикум для академического бакалавриата. М.: Юрайт, 2020. С. 323.

⁴ Рагозина Т. Э. Культурная память versus историческая память // Наука, искусство, культура, 2017. № 3 (15). С. 12–21.

⁵ Репина Л. П. Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки). М.: ГУ ВШЭ, 2003. 44 с.

⁶ Самарина Н. Г. Язык музея: источниковедческий аспект // Официальный сайт Национального музея Республики Карелия. URL: <http://kgkm.karelia.ru/site/section/555?preview=on>, (дата обращения: 02.05.2021).

⁷ Коул М. Культурно-историческая психология. М.: Когито-центр, 1997. 432 с.

⁸ Чеховский И. В. Интервью как способ получения информации в качественной стратегии исследовательского поиска // Вестник Российского университета дружбы народов, 2009. № 4. С. 20–25/

⁹ Тоффлер Э. Шок будущего. М.: АСТ, 2008. 560 с.

¹⁰ Галышева А. С., М. П. Филатова, Сабурикова Т. В. Приобщение как средство воспитания и педагогическая категория // Царкосельские чтения, 2012. № 19. С. 27–30.

¹¹ Адоньева С. Б. Материнство: мифология и социальный институт // Адоньева С. Б. Дух народа и другие духи. СПб.: Амфора, 2009. С. 26–64.

¹² Адоньева С. Б., Веселова И. С., Мариничева Ю. Ю., Петрова (Матвиевская) Л. Ф. Первичные знаки / Назначенная реальность. СПб.: Пропповский центр, 2017. 336 с.

¹³ Население / Официальный сайт Территориального органа Федеральной службы государственной статистики по Республике Карелия. URL: <https://krl.gks.ru/folder/31905> (дата обращения: 12.05.2021).

О. В. Довгарь

Вклад Б. Х. фон Миниха в сохранение и развитие Санкт-Петербурга

Данная статья представляет собой анализ деятельности выдающегося русского государственного деятеля Б. Х. фон Миниха, который сыграл большую роль в формировании и сохранении архитектурного облика Санкт-Петербурга. В статье представлены ключевые этапы деятельности Б. Х. фон Миниха по развитию культурного пространства Петербурга.

Ключевые слова: Бурхард Христоф фон Миних, градостроительный план Санкт-Петербурга, архитектура Петербурга, Ладожский канал

Olga V. Dovgar

Contribution of B. H. von Minich to the preservation and development of St. Petersburg

This article is an analysis of the activity of the outstanding Russian statesman B. H. von Minich, who played a great role in shaping and preserving the architectural image of Saint Petersburg. The article presents key stages of B. H. von Minich's activity in the development of the cultural space of Petersburg.

Keywords: Burchard Christoph von Minich, Saint Petersburg City Planning Plan, Saint Petersburg Architecture, Ladoga Canal

Как отмечает историк Н. И. Костомаров, Петр Великий имел с ранних лет желание ходить по морю, выйти на водный простор. Для осуществления собственного замысла ему требовались свободный доступ к морским просторам, которого у России в начале его царствования практически не было – Балтийское и Черные моря были под чужой властью¹. Проявив недюжий военный талант, и отвоевав у шведов Балтийское море Петра I задумал строительство в устье Невы новой столицы, нового великого русского города. В частности Н. И. Костомаров отмечал: «Многоводный Петербург, его создание, был его избранным «парадизом», куда он волей и неволей тянул обитателей со всего своего широкого государства, и никто не смел ему жаловаться на сырой и нездоровый воздух этого парадиза. Устройство доков, прорытие каналов, постройка и спуск на воду суден – все это было приятно сердцу Петра и доставляло ему поводы проявлять праздничные удовольствия»².

Петр Великий создавал Санкт-Петербург как принципиально новый город России, который должен был стать квинтэссенцией его реформаторской деятельности. Город должен был принципиально отличаться от старых русских городов, от средневековой Москвы. Город с европейским характером, многонациональный, где бы «все флаги» смогли мирно сосуществовать. Столь амбициозный замысел требовал кроме непосредственно плана строительства еще и профессионально подготовленных кадров в различных областях – инженерном деле, фортификационном строительстве, архитектуре и т. д. Н. И. Костомаров пишет: «Понятно, что при такой любви к воде государь русский и на Руси, и за границей искал людей, которые бы, подобно ему, любили те же водяные упражнения и могли быть верными и способными исполнителями его начертаний»³.

Важную роль в формировании облика новой столицы сыграли немцы, которые прибывали на службу к царю из различных небольших немецких княжеств. Особенностью их существования в России было сохранение их религиозной принадлежности, бытовых привычек, языка. Петр I способствовал их укоренению на русской почве, создавая условия для экономической и социокультурной адаптации и интеграции к новым условиям жизни. Таким образом, уже с первых лет строительства новой государственности немцы стали ее неотъемлемой частью, возглавили многие правительственные учреждения, внося важный вклад в развитие новой России.

Одним из представителей немецкой диаспоры стал граф Бурхард Христоф (Христофор Антонович) фон Миних (1683–1767) – выдающийся российский государственный деятель, сделавший много для становления Санкт-Петербурга как столицы.

Первые навыки в организации защитных водных сооружений Б. Х. фон Миних получил еще на родине. Он был родом из поместья графа Ольденбургского, датского владения в Германии, которое находилось в низменности, в силу чего страдал от частых затоплений. Потому с ранних времен «проведение каналов и устройство плотин, шлюзов и мостов было делом первой необходимости для

обитателей; без этого там и жить было невозможно»⁴. Отец Миниха – баварский дворянин Антон-Гюнтер Миних – был подполковником при датском дворе, занимая должность главного надзирателя за плотинами и водяными работами графства Ольденбургского. В силу этого будущий генерал рано освоил инженерное дело, став достойным продолжателем дела своего отца. Полученный навык он совершенствовал при французском и гессен-дармштадтском, гессен-кассельском и польском дворах в качестве военного инженера. Принимал непосредственное участие в войне 1701–1714 г. за Испанское наследство. Польский король Август II, оценив по достоинству участие фон Миниха в реформировании вооруженных сил Речи Посполитой, присвоил ему чин генерал-майора. Именно здесь, при польском дворе, на его талант военного инженера обратил внимание русский посол князь Г. Ф. Долгорукий. Посол отправил в столицу письмо Петру I, где охарактеризовал Б. Х. Миниха как надежного, умного, прекрасного инженера, лучшего строителя фортификационных сооружений в польской армии: «Я лично имел возможность убедиться практически в его талантах. Он построил дом главнокомандующего в самом современном стиле; это одно из самых красивых зданий во всей Варшаве. Когда я его спрашивал о его намерениях, он мне ответил, что расценивает как великую честь возможность служить Вашему Величеству»⁵. При содействии князя Г. Ф. Долгорукого Б. Х. Миних отправил царю свое сочинение, посвященное строительству фортификационных сооружений. Рукопись заинтересовала Петра, который пригласил Миниха на должность генерал-инженера в Россию⁶.

Петр I имел намерение наладить торговые связи с Европой через балтийский путь. Данное желание было сложно реализовать, не подготовив соответствующие водные пути: Балтийское море соединял с Волгой Вышневолоцкой канал, который частично проходил через беспокойное Ладожское озеро. Данный водный участок был крайне опасен для судоходства: из-за сильного ветра и штормов здесь случались частные кораблекрушения торговых судов, что наносило серьезный ущерб экономике региона. Петр Великий инициировал строительство обходного пути, который по замыслу царя должен был напрямую соединить две крупные водные артерии – Неву и Волхов, избегая, таким образом, сложного участка Ладожского озера. По замыслу императора будущий канал должен был начаться в районе Новой Ладоги и закончиться в Шлиссельбурге, где Нева вытекает из Ладоги. Но назначенный Петром I руководитель строительных работ генерал-майор Г. Г. Скорняков-Писарев, затянув сроки строительства, фактически сорвал выполнения проекта, за что и был арестован.

Миних, стараясь продемонстрировать царю Петру свои знания в области фортификации, руководил строительством шлюза на р. Тосна. Результат понравился царю, и он назначил его руководить строительством важнейшей водной артерии Санкт-Петербурга – обходным Ладожским каналом. В итоге канал был закончен к 1728 г., и это привело к многократному росту товарооборота столицы с центральной частью России, что способствовало насыщению рынка Санкт-Петербурга товарами, а также привел к уменьшению цен на них. Ладожский канал на долгие годы стал важным элементом и российско-европейской торговли – через него уже европейские товары без труда проникали на российский рынок, достигая самых отдаленных уголков страны. В эти же годы при непосредственном участии Б. Х. Миниха был построен Балтийский порт, проложены подъездные пути к гавани, что вывело Россию в число ведущих торговых держав. За свои заслуги Б. Х. Миних получил от Петра I чин генерала-лейтенанта. Уже после кончины императора царствующая императрица Екатерина I, отмечая заслуги перед отечеством произвела Б. Х. Миниха в чин генерал-аншефа, а также наградила его орденом Александра Невского⁷.

Со смертью Петра I многое изменилось в новой столице – она начала приходить в упадок. Двор при новом императоре Петре II переехал в благоустроенную, теплую Москву. Молодой император поручил руководить Санкт-Петербургом Б. Х. Миниху, который пользовался при дворе непререкаемым авторитетом.

В память о Петере Великом и из чувства личной ответственности за порученный ему город, Б. Х. Миних с энтузиазмом взялся за дело – он прилагал огромные усилия для строительства в Петербурге и сохранения уже имеющихся зданий и инфраструктуры: он достроил здание двенадцати коллегий, каменные бастионы Петропавловской крепости и т. д. Также он руководил строительством в Выборге и Кронштадте.

Санкт-Петербург, несмотря на отсутствие в городе монарха, остался официальной столицей. Для поддержания статуса столичного города Б. Х. Миних, который, по сути, стал главой города, не жалел ни средств, ни сил – устраивал парады и смотря войск, давал балы, проводил ассамблеи.

Восшествие на престол Анны Иоанновны подняло карьеру Б. Х. Миниха на новую высоту – в 1731 г. его сделали членом Кабинета министров, произвели в чин генерал-полцимейстера, а также назначили президентом Военной коллегии, что способствовало реализации различных военных реформ. Так, при его участии был образован новый гвардейский Измайловский полк, учрежден

Сухопутный шляхетский корпус. Он провел ряд других преобразований, в частности, упразднил привилегии иностранцев в русской армии⁸. За свои заслуги в 1732 г. получил чин генерал-фельдмаршала. При правлении новой императрицы двор вернулся в Петербург, что вызвало бум строительства в городе. В этот период стало понятно, что пригодных для строительства жилых домов земель не так уж и много – большая часть территории была заболочена. Б. Х. Миних разработал проект по осушению земель и успешно его реализовал. Так, в ноябре 1732 г. он представил доклад императрице «О производстве работы для высушки болот по обе стороны Лиговского канала», где подробно изложил свои соображения об осушении болот: «плодоносною землею учинить», устроить «много хороших садов, лугов, скотопаства и пашни», сделать твердую песчаную дорогу до Невского монастыря «вместо мостов»⁹. Современный центр Санкт-Петербурга существует во многом благодаря энтузиазму и усилиям Х. Б. Миниха, который, осушив большую часть земель, сделал городские земли пригодными для застройки. В результате его усилий началось строительство великолепных дворцовых ансамблей и домов, которым гордится современный Петербург.

После смерти Анны Иоанновны в 1740 г. и придворных интриг в правление Елизаветы Петровны в 1741 г. Б. Х. Миних был лишен всех привилегий, званий, чинов и сослан в г. Пелым в Сибири почти на 20 лет, где продолжил свою кипучую деятельность – учил детей, составлял инженерные и военные проекты, занимался огородничеством. Петр III вернул опального инженера в столицу, восстановив его в чинах и званиях, включив его в состав Императорского совета. При Екатерине II, которой 78-летний Б. Х. Миних присягнул на верность, он стал генерал-губернатором Санкт-Петербурга и продолжил деятельность на благо государства. Екатерина II, отмечая его большие заслуги перед отечеством отметила: «Миних, ежели и не почеть его одним из творцов Российской империи, то уж к сынам оной он причтен быть может»¹⁰. Умер Б. Х. Миних в 1767 г. и изначально был похоронен в Петербурге в построенной им церкви Св. Петра, но позднее его прах был перезахоронен в имении Лунья, недалеко от Тарту (Эстония), где на могиле в 2013 г. был поставлен памятник.

Заслуги перед отчеством были также отмечены потомками – его фигура, наряду с другими выдающимися государственными деятелями, украшает скульптурную композицию памятника «Тысячелетие России», который был поставлен в Великом Новгороде в 1862 г. (автор проекта М. О. Микешин).

Деятельность Б. Х. Миниха неотделима от истории и культуры России XVIII в. Военный инженер, политический деятель – Б. Х. Миних посвятил свою жизнь служению новому отечеству, осуществляя замыслы его правителей. Его деятельность стала важнейшим этапом в формировании архитектурного пространства Петербурга, его неповторимого облика, который продолжает существовать как один из самых красивых городов мира.

Примечания

¹ Костомаров Н. И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей // История России IX–XIX в. См. Гл. 20. Фельдмаршал Миних и его значение в истории русской. URL: <http://www.magister.msk.ru/library/history/kostomar/kostom51.htm#1> (дата обращения: 20.06.2021).

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Цитата по: Клименко, С. В. Градостроительное преобразование Санкт-Петербурга в 1730-х годах и роль в нем военного инженера Б. К. фон Миниха // Наука, образование и экспериментальное проектирование: труды МАРХИ: материалы международной научно-практической конференции, Москва, 06–10 апреля 2015 г. Москва, 2015. С. 38.

⁶ Клименко, С. В. Преобразование архитектурного пространства Санкт-Петербурга в градостроительных проектах Б. К. фон Миниха 1720–1730 гг. // Архитектура и строительство России. 2013. 3. С. 17

⁷ Об этом подробнее: Славнитский Н. Р. Деятельность Бурхарда Миниха по усилению системы обороны на Северо-западе России. URL: <http://history.milportal.ru/deyatelnost-burxarda-minixa-po-usileniyu-sistemy-oborony-na-severozarade-rossii/> (дата обращения: 20.06.2021).

⁸ Об этом подробнее см.: История государственного и военного управления в России / под общей редакцией А. Ю. Потапова. Москва, 2008. 234 с.

⁹ См. об этом: Клименко, С. В. Градостроительное преобразование Санкт-Петербурга в 1730-х годах и роль в нем военного инженера Б. К. фон Миниха // Наука, образование и экспериментальное проектирование: труды МАРХИ: материалы международной научно-практической конференции, Москва, 06–10 апреля 2015 г. Москва, 2015. С. 40.

¹⁰ Об этом см.: Б. БЕРГ. Бурхард Кристоф фон Миних. Оценка, изображение и исследование его деятельности в русской и немецкой историографии. Попытка перспективного исследования (на примерах) // Вопросы истории, № 10, октябрь 2007/ С. 173.

А. А. Щербакова

Основные маркетинговые стратегии и их особенности в музыкальной деятельности

В данной статье рассмотрено понятие маркетинговой стратегии, ее важность в сфере музыкальной деятельности и каждый из основных видов стратегии маркетинга. Разработан целенаправленный подход к каждому виду в сфере музыкальной индустрии на примерах и созданы рекомендации по их внедрению в музыкальные проекты.

Ключевые слова: маркетинг, стратегия, музыка, музыкальная деятельность, особенности, продвижение, продукт

Anna A. Shcherbakova

Major marketing strategies and their peculiarities in music

This article discusses the concept of marketing strategy, its importance in the field of musical activities and each of the main types of marketing strategy. A purposeful approach to each type in the field of the music industry was developed based on examples and recommendations for their implementation in musical projects were created.

Keywords: marketing, strategy, music, musical activity, features, promotion, product

В ведении и продвижении каких-либо продуктов и услуг существует большое количество инструментов, с помощью которых можно вывести продукт на новый уровень. Одним из самых эффективных инструментариев стратегического управления и развития любой сферы деятельности является маркетинговая стратегия. Сущность маркетинговой стратегии заключается в успешной пошаговой разработке стратегического направления и введения разработанных пунктов в деятельность любой индустрии. Тщательное изучение маркетинговой стратегии учеными началось еще с середины двадцатого века. В истории маркетинга существует большое количество различных определений и формулировок термина маркетинговой стратегии. Стоит рассмотреть несколько понятий, которые были даны учеными. Например, авторы Е. Дихтль и Х. Хёршген в своей работе «Практический маркетинг» придерживаются следующего определения: «Стратегия маркетинга – это принципиальные, средние или долгосрочные решения, дающие ориентиры и направляющие отдельные мероприятия маркетинга на достижение поставленных целей»¹. Е. Н. Береза в своем диссертационном исследовании опирается на следующее определение: «Маркетинговая стратегия – это комплекс долгосрочных маркетинговых решений по выбору целевых сегментов потребителей, позиционированию предприятия и его продукции, а также по элементам комплекса маркетинга, направленным на достижение долгосрочных маркетинговых целей и принятым на основе результатов анализа внешней и внутренней маркетинговой среды»². Опираясь на выделенные тезисы, можно определить понятие «маркетинговая стратегия» следующим образом.

«Маркетинговая стратегия – это комплекс маркетинговых инструментов, с помощью которых разрабатывается эффективная политика продвижения товаров, услуг к потребителям.»

Стратегии маркетинга можно разрабатывать касательно любой сферы деятельности, однако специфика в подходе к разработке стратегий в разных сферах полностью отличается друг от друга. Музыкальная деятельность – одна из самых востребованных и актуальных индустрий в настоящее время, именно поэтому в данный момент важно понять и разработать определенный алгоритм действий и решений, которому будут следовать все заинтересованные в реализации успешных проектов лица. Главной проблемой в построении эффективной модели маркетинговой стратегии служит именно тот факт, что многие организаторы музыкальных мероприятий и событий недостаточно эрудированы и информированы в сфере маркетинговых разработок. Они не имеют четкой сформированной структуры управления маркетинговыми стратегиями и им приходится двигаться по подсказкам собственной интуиции. Именно поэтому, для начала стоит разобрать виды маркетинговых стратегий применительно к музыкальной сфере и выделить основные особенности, которые присутствуют в индустрии музыкальных событий. Освещение данных пунктов важно для того, чтобы организаторы мероприятий могли увидеть некую системность и применить данную информацию и разработки в собственной деятельности.

Многие ученые, которые исследуют область маркетинга уделяют все большее внимание рассмотрению маркетинговой стратегии и ее влияния на развитие различных индустрий. При написании данной статьи был сделан упор на анализ мнений ведущих исследователей и написанные ими работы в области маркетинговых стратегий и их технологий. При подготовке этой статьи были рассмотрены труды следу-

ющих авторов: Ф. Котлер «Основы маркетинга», Г. Беквит «Четыре ключа к маркетингу услуг», А. Катернюк «Основы современного маркетинга», С. Чувакова «Стратегический маркетинг. Учебное пособие», Г. Багиев и В. Тарасевич «Маркетинг» и многих других.

В деятельности музыкальной индустрии в зависимости от поставленных целей и средств их достижения выделяют следующие виды маркетинговых стратегий³:

Стратегия расширения сегмента рынка. Стратегия расширения подразумевает под собой результативность музыкального продукта/услуги и рост прибыли. При данной стратегии рентабельность продукта на рынке предполагает высокие показатели и эффективное выполнение всех поставленных задач функционирования проекта в полном объеме. Расширение сегмента рынка характеризуется выпуском и внедрением новой продукции, а также формированием новых потребностей у клиентов. Выбор такой стратегии предполагает под собой вытеснение сильных конкурентов с рынка. Если рассматривать данную стратегию в рамках музыкальной индустрии, то стоит отметить, что эта стратегия подразумевает под собой конкретную востребованность музыкального продукта/услуги, либо ее окупаемость. Если все эти факты отвечают запросу, то происходит создание спроса у потребителя. Слушатели уже восприняли старый продукт, сформировали представление об имидже организаторов или организации, которые проведут концерт или другое музыкальное мероприятие, и готовы приступить к изучению нового продукта, более инновационного. Только при такой целостной ситуации эта стратегия будет наиболее эффективна. Одной из важных задач при использовании данной стратегии служит существенное расширение рынка и увеличение клиентской базы (слушателей).

Стратегия инновации. Главной задачей данной стратегии является создание принципиально новых продуктов, аналогов которых не существует на рынке. Организация должна обращать внимание на актуальность того или иного продукта, и постоянно модифицировать или производить новые товары или услуги, которые будут ориентированы на новые потребности клиентов. Если применять данную стратегию ориентируясь на рынок музыкальных продуктов и услуг, то для организаторов таких проектов существует несколько этапов внедрения этой модели: • Анализ и мониторинг музыкальной деятельности на рынке в целом, а также системный анализ конкурентов и их продуктов. • Отслеживание актуальности на тот или иной музыкальный продукт/услуги и спроса на него. • Конкретная разработка общей концепции новых, инновационных продуктов, которых еще нет и не была на рынке музыкальной деятельности.

Если каждый из этих этапов будет тщательно соблюден и выполнен, то данная стратегия в рамках музыкальной сферы будет иметь особый успех, востребованность и преимущество у конкурентов, что приведет к большому спросу и увеличению прибыли.

Стратегия инновационной имитации. Данная стратегия подразумевает под собой создание уже имеющихся идей конкурентов. Происходит копирование нового продукта, который разработали другие организаторы. При выборе такой стратегии в работе с музыкальной сферой стоит уделить внимание коммуникациям с конкурентами. Именно наблюдение и быстрое внедрение продуктов/услуг на рынок позволит эффективно функционировать на достаточно масштабном сегменте рынка. Однако, стоит отметить, что выбор и внедрение стратегии инновационной имитации скажется на имидже и авторитете организаторов не лучшим образом. Слушатели способны увидеть и отличить копирование продуктов конкурентов, что спровоцирует упадок доверия и лояльности клиентов к деятельности организаторов.

Стратегия дифференциации продукции. При данной модели стратегии происходит видоизменение и усовершенствование традиционных продуктов, выпускаемых организацией. Данная стратегия в рамках музыкальной сферы является самой востребованной и актуальной моделью. Большинство организаторов и предприятий выбирают именно такую модель управления и копируют основу традиционного продукта, после несут некоторые корректировки и видоизменения. На выходе получается абсолютно новый, готовый музыкальный продукт с заложеными классическими ценностями и традиционным видением, например, концерта. Здесь стоит оценивать работу в рамках стратегии со стороны, так как есть большой риск поддаться соблазну и скопировать полностью существующий продукт, не внося каких-либо кардинальных изменений.

Стратегия выжидания. Этот вид стратегии используется в том случае, когда спрос потребителей еще недостаточно изучен. Организаторы проектов прибегают к воздержанию выпуска своих товаров и услуг и наиболее тщательно изучают конкурентоспособный рынок (способности конкурентов) и свои возможности. Например, в музыкальной сфере организаторы и руководители проектов могут не выпускать свои продукты, а именно изучать рынок. Анализировать актуальные концерты, мероприятия и события. Тем самым ответственные лица формируют потребности своей аудитории и тщательно следят за действиями более опытных конкурентов для того, чтобы получить навыки и избежать непредвиденных издержек.

Стратегия индивидуализации потребителя. Важным фактом данной стратегии является ориентированность на индивидуальные предпочтения и заказы потребителя, в интересах потребителя организация способна разработать персональные и специфичные проекты и предложения по заказам клиента. Если

выбрать данную модель стратегии относительно музыкального рынка, то такая маркетинговая модель будет работать только в том случае, если организаторы будут иметь определенных крупных или частных клиентов, или постоянную клиентскую базу. Важно уточнить тот факт, что при такой стратегии организаторы направлены на индивидуальный подход к клиенту, а не на массовое производство продукта. Такая модель будет актуальна при высокооплачиваемых мероприятиях, при таких условиях все затраты организаторы смогут окупиться, в ином случае организаторы будут нести постоянные риски и потери. Данный вид стратегии часто применяется в деятельности event-индустрий: свадьбы, корпоративы и другие частные мероприятия.

Стратегия диверсификации. Данная стратегия является своеобразным методом перезапуска продукции или ее дополнения в музыкальной деятельности. При таком виде стратегии организаторы помимо уже имеющейся продукции включают в свое производство абсолютно новые товары и услуги, которые не были связаны с прежней продукцией напрямую. Данная стратегия может быть актуальна различным организациям в сфере музыкального искусства. Организаторы способны собрать все продукты воедино, создать общую концепцию и запустить обновленный продукт, но с тем же содержанием и с интересными корректировками. К примеру, продюсерский центр имеет несколько востребованных артистов, которые уже выпустили свои альбомы, продюсер организуют концертно-гастрольные туры и происходит обновление продукта, сформирован новый формат подачи, но в более интересной вариации.

Стратегия интернационализации. Главной задачей при таком виде стратегии является введение товаров или услуг организации на зарубежный или международный рынок. Наиболее эффективной моделью интернационализации может служить поэтапное завоевание и систематическая обработка рынков. Данная стратегия знакома предприятиям, которые уже работают на международном рынке и имеют зарубежные контракты с лейблами, продюсерскими центрами, букинг-агенствами и т. д. Стоит отметить, что данная стратегия подойдет тем организаторам, которые уже успешно вывели свой продукт на российский рынок и готовы вкладывать материальные средства в продвижение за рубежом.

Стратегия кооперации. Важной направленностью стратегии кооперации является взаимовыгодная коммуникация с различными организациями и фирмами. При таком виде стратегии организация ведет дружественную политику по отношению к своим конкурентам и иным формам предприятий. Если рассматривать данную стратегию в рамках организаций музыкальных событий, то такая стратегия является выгодной моделью взаимоотношений. Например, при организации концертно-гастрольных туров можно договориться о сотрудничестве с костюмерными, организациями по возведению декора, арендой музыкальной аппаратуры и т. д. на наиболее приемлемых условиях с обеих сторон.

Проблемой данной статьи стало недостаточное применение маркетинговых технологий в организации музыкальной деятельности на рынке музыкальных услуг. В ходе изучения, рассмотрения и анализа данной темы удалось установить, что актуальность этой проблемы действительно существует. Многие организаторы попросту не знают, как применять маркетинговые технологии в сфере своей деятельности. Организаторы музыкальных проектов могут с легкостью комбинировать и совмещать все вышеперечисленные виды маркетинговых стратегий, в таком случае такой вид будет называться смешанной стратегией.

Таким образом, можно сделать следующие выводы. Существует большое количество видов маркетинговых стратегий, которые можно применять в сфере музыкальной деятельности, однако организаторам важно знать, как правильно их применять и от чего отталкиваться. У каждой стратегии есть свои определенные особенности, которые необходимо брать во внимание и грамотно вводить их в разработку музыкальных проектов.

Музыкальная деятельность является специфической сферой рынка, которая постоянно видоизменяется и требует новых решений и действий, именно поэтому организаторам и маркетологам важно прогнозировать и просчитывать все риски и возможные угрозы.

Применение маркетинговых стратегий в сфере музыкальной деятельности может быть очень разнообразно и эффективно. Важно серьезно относиться к разработке нужной и правильной маркетинговой стратегии, так как выбор стратегии будет зависеть от глобальных целей и задач организаторов или музыкальных учреждений.

Примечания

¹ Дихтль Е., Хёршген, Х. Практический маркетинг: учеб. пособие. пер. с нем. А. М. Макарова; под ред. И. С. Минко. М.: Высшая школа: ИНФРА-М, 1996. 225 с.

² Береза, Е. Н. Формирование маркетинговой стратегии выхода предприятия на зарубежный рынок: Дис. ... канд. эконом. наук. Санкт-Петербург, 2008. 128 с.

³ Гайдаенко, Т. А. Маркетинговое управление. Полный курс MBA. Принципы управленческих решений и российская практика / Т. А. Гайдаенко. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Эксмо, 2006. с. 496 (Полный курс MBA)

А. М. Ершова

Продюсирование концертной деятельности детей

Данная статья посвящена концертной практике учащихся музыкальных учреждений, как важнейшей составляющей учебно-воспитательного процесса. Выступления учащихся на сцене помогают раскрыть исполнительские навыки учеников на основе полученных ими уроков и знаний, которые так важны для исполнения произведений самых разных жанров. В статье рассматривается влияние концертной деятельности на развитие таких способностей, как навык работы в ансамбле, концентрация внимания на собственном материале, умение слушать и слышать своих коллег, способность абстрагироваться от внешних факторов, а также память, артистизм и многое другое. Выступление на сцене – это показатель результата пройденного музыкального пути учеником и его педагогом, итог классных и домашних занятий ребенка, показатель его работы над собой и с музыкальным материалом в течении определенного отрезка времени. Концертная деятельность также является весомым показателем слабых и сильных сторон ученика для дальнейшей работы с педагогом, ведь именно глядя на ребенка, стоящего на сцене, педагог способен моментально определить, на что следует в первую очередь обратить внимание при последующих занятиях.

Ключевые слова: Концертная деятельность, концерт, дети, ДШИ, учебный процесс, исполнительские способности, музыка, вокал, музыкальные способности, образование, психология

Alexandra M. Ershova

Producing concert activities for children

This article is devoted to the concert activities of students of music institutions, which is one of the most important components of the curriculum. The performances of students on stage help to reveal the performing skills of students on the basis of the lessons they have learned and the knowledge that is so important for the performance of works of various genres. The article examines the influence of concert activity on the development of such abilities as the ability to work in an ensemble, concentration on their own material, the ability to listen and hear their colleagues, the ability to isolate themselves from external factors, as well as memory, artistry and much more.

Performance on stage is an indicator of the result of the musical path passed by the student and his teacher, the result of the child's classroom and home classes, an indicator of his work on himself and with musical material during a certain period of time. Concert activity is also a significant indicator of the weaknesses and strengths of the student for further work with the teacher, because it is looking at the child standing on the stage, the teacher is able to instantly determine what should first pay attention to in subsequent classes.

Keywords: Concert activity, concert, children, educational process, performing abilities, music, vocal, musical abilities, education, psychology

Концертная деятельность, какая она?

Творческие способности обучающихся в детской музыкальной школе являются предметом дискуссий, общения и работ преподавателей музыки.

Музыкальное искусство является одним из тех видов деятельности человека, который дает не только возможность эстетического обогащения досуга и повседневной жизни человека, но и серьезный стимул к развитию образного мышления, духовного совершенства.

Когда мы обращаемся к детям, которые занимаются музыкой с самого раннего детства, то понимаем, что этот вид искусства позволяет не только приобщить ребенка к миру прекрасного, но и воспитывает в нем чувство ритма, выразительность, а также трудолюбие, старательность и усердие, которые так необходимы для воспитания творческой личности¹.

Процесс выступления на сцене является одной из самых важных частей учебно-воспитательного процесса, которое направлено на усиление развития музыкальных способностей учеников ДШИ, помогает формированию музыкальных способностей учащихся на основе приобретенных ими знаний и навыков, необходимых для исполнения музыкальных композиций различных стилей и жанров. Также развивает такие черты, как: чувство ритма, умение правильно организовать себя на сцене, умение слушать и слышать своих коллег, музыкальность, чувства ансамбля, артистизм, эмоциональность, память, воображение, умение преодолевать технические сложности.

Концертная деятельность – это важный результат образовательного процесса в детской школе искусств.

Эта работа наглядно показывает пути развития кроющихся в учениках способностей и раскрывает новые формы и подходы к организации учебного процесса, направленного на музыкальное развитие личности обучающегося.

Концертная деятельность является едва ли не главной составляющей работы преподавателя музыки, кульминационным этапом в работе как педагога, так и ученика. Один раз побывав на сцене, ощутив зрительскую сопричастность и энергию во время исполнительского процесса, – ученик исполнен желанием ощутить еще и еще раз радость встречи со слушательской аудиторией².

Музыкальные коллективы школы являются активными участниками концертных программ детских школ искусств, районных домов культуры, многих проводимых фестивалей и конкурсов.

Любой, даже небольшой концерт – это не просто мероприятие в жизни музыкальных школ – это возможность совершенствования музыкального искусства, причем не только на уроках, но и перед многочисленными зрителями на сцене. Ученики оттачивают свое мастерство и технику исполнения произведений, проходят путь к постижению музыки через любовь, труд и стремление к совершенству³.

Концертная деятельность создает программу, в которую заложен большой спектр музыкально-образовательных, педагогических и психологических проблем.

Одна из самых важных задач – выбор программы, которая могла бы как можно лучше раскрыть творческие, музыкальные, технические способности отдельного исполнителя или коллектива.

В данном случае педагог берет на себя функции продюсера: когда находится в поиске площадки, подбирает репертуар соответствующий тому или иному концерту. Особая ценность педагога заключается не только в том, чтобы качественно и профессионально обучить ученика исполнению, но и его умение продвинуть, показать ученика.

Именно в этих способностях продвижения ребенка и проявляется менеджерская черта преподавателя. Умение найти мероприятие, где наиболее ярко и верно будет представлен ученик с близким ему репертуаром. Умение привести его к вершинам мастерства⁴.

Эта тема актуальна как для ребенка, так и для взрослого человека, меняется лишь репертуар и его уровень сложности, но планка задач искусств всегда высока для любого человека⁵.

В каждом выходе на сцену ученик должен чувствовать себя комфортно, получать удовольствие от исполнения. Ребенок может и не стать выдающимся музыкантом, что вряд ли при правильных упорных занятиях, но он сможет творчески подходить к любому делу, ведь творчество – это побудительный мотив, источник энергии для фантазии, является катализатором и благоприятной средой для работы. Но и волнение, разумеется, никто не отменял⁶.

Как подготовить ребенка к выступлению и как встретить со сцены

Очень важно понимать, что все дети разные, и выход на сцену все воспринимают совершенно по-разному. Если одному своему ученику я говорю, что через пару недель у нас концерт, нужно хорошо подготовиться и не оплошать, – он сразу достает листок с нотами и старательно начинает разбирать такт за тактом. Если же подобное я скажу своей ученице, она скорее всего ответит: «почему я?». И не исключаю даже, что грядущий выход на сцену замедлит образовательный процесс, т. к. мысли будут больше об ощущениях на самой сцене и о том, как это будет происходить.

Именно поэтому самое важное и основное, что должен сделать педагог – это вселить в ученика уверенность, что он достоин показать себя и свою игру зрителям в зале и своим коллегам, но, разумеется, это не должны быть пустые слова из разряда «ты молодец», «очевидно, что сыграешь, это произведение» или самое лучшее – «да важно хоть как-то сыграть».

Ребенок должен сам себе сказать в какой-то определенный момент времени, что он может, когда он вдруг осознает, что сыграл лучше, чем пару дней назад и не совершил своих частых ошибок. И лишь в этот момент стоит сделать акцент на том, что его игра значительно улучшилась, что чаще всего дает дополнительный стимул к продолжению изучения материала. Это уже больше относится к самому образовательному процессу.

За пару же дней до концерта, ученикам начинает казаться, что время стремительно исчезает и у них начинается стадия выгрызания произведения в пальцы, что в целом позволительно, если не переусердствовать и, самое главное, понимать, что ты играешь, а не делать это больше автоматически.

Далее, этап «за час до концерта». Это, как правило, зал, где собираются все ученики и обмениваются своей энергией. Она может быть негативная, как, например, «у нас ничего не получится»,

«заберите меня домой», либо позитивная и иногда даже чересчур: «подумаешь, концерт», «можно вообще не волноваться».

Редко рекомендую ученикам оставаться в этом обмене эмоциями, чтобы не услышать что-то, что заставит его трястись на сцене или расплескать свою энергию перед выходом на нее. Лучше посидеть и подкопить, чтоб выплеснуть ее уже на свою игру.

Перед самым выходом, разумеется, стоит сказать, что: «не получиться не может, и мы хорошо поработали, излишнее волнение ни к чему».

Ученик доигрывает произведение, переполнен эмоциями – важно подхватить их и на таких же положительных эмоциях встретить ребенка. Сказать, что все получилось и остальное обсудим на уроке. Это стоит сделать в любом случае, чтобы у ученика не было рефлекторно негативного отношения к сцене, чтоб он воспринимал ее, как необычный и интересный этап в своем образовании, а не спускался в ожидании качающего головой педагога.

Непосредственно на уроке вы обсуждаете нюансы, которые могли возникнуть. Интересуетесь почему случилось именно так, а не иначе. Пусть ученик сам даст себе оценку и сам сделает выводы. Можно записать выступление, чтобы рассмотреть его более детально, но ученики, как правило помнят каждую неверную ноту. Да и педагог тоже.

Детская концертная деятельность – это довольно тонкий процесс музыкального воспитания, ведь один выход на сцену может дать толчок к открытию совершенно новых горизонтов, а другой – отказаться от занятий творчеством. Поэтому важно отметить, что если ученик категорически не хочет выходить на сцену, не стоит доводить его до истерик, выводя его чуть ли не за руку. Необходимо дать ему собрать воедино свою внутреннюю силу и энергию, чтоб желание выплеснуть ее на зрителей стало сильнее страха.

Примечания

¹ Психология детства: Практикум / под ред. А. А. Реана. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2004., с. 122.

² Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. М.: Учпедгиз, 1946 г., с. 16–17.

³ Развитие творческой активности школьников / под ред. А. М. Матюшкина. М.: Педагогика. 1991. Заикин Н. И., с. 33–34.

⁴ Анисеева Н. П. Психологический климат в коллективе. М.: Просвещение, 1989., с. 51–60.

⁵ Апетян М. К. Психологические и возрастные особенности младшего школьника. Казань: Молодой ученый, 2014. С. 100.

⁶ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музыка, 1971. С. 63–65.

Н. А. Сибирцева

Продюсерские центры США в шоу-бизнесе

В статье рассмотрены особенности организации работы продюсерских центров США в шоу-бизнесе. Проанализированы основные элементы деятельности, осуществляемые в рамках американских продюсерских компаний, и описана важность роли продвижения медиапроектов продюсерскими центрами.

Ключевые слова: продюсирование, продюсерский центр, шоу-бизнес, США, организация, медиапроект, маркетинг

Nadezhda A. Sibirtseva

The USA production companies in show business

This article discusses the features of organizing the work of US production centers in show business. The main elements of activities carried out in the framework of American production companies are analyzed, and the importance of the role of promoting media projects by production centers is described.

Keywords: production, production company, show business, the USA, organization, mediaproject, marketing

Шоу-бизнес – деятельность в сфере индустрии развлечений, включающая в себя множество подвидов, направленная на извлечение финансовой выгоды. Термин употребляется, когда речь идет об организациях, занимающихся созданием и дистрибуцией развлекательного материала, независимых артистах и артистах разнообразных лейблов и агентств, а также всех профессионалов, имеющих отношение к работе в разных сферах искусства, ориентированных на извлечение прибыли.

Центром мирового шоу-бизнеса по праву считаются Соединенные Штаты Америки. Продюсеры этой страны преуспели в качественном отборе потенциально популярных артистов или творческих продуктов, работе с позиционированием исполнителя, созданием привлекательного для аудитории образа, поиском возможностей для продвижения. Чтобы их работа стала максимально эффективной, продюсеры начали объединяться под юридическим именем и формировать команды, которые отвечали бы, помимо творческого наставничества, за финансовую, организационную, а также административную функции. Так, в продюсерских центрах стали работать с артистами полноценно и со всех сторон, чтобы в итоге популяризировать продукт для максимального числа людей.

Наиболее прямая задача продюсерского центра – всесторонняя проработка качества медиапродукта – по сей день осуществляется в рамках зарубежных продюсерских центров. Продюсер, по мнению Джеймса Петуллы, американского кинорежиссера, продюсера и педагога, должен добиваться для продукта своего труда наилучшего результата из всех возможных¹⁰.

Функции «творческих» продюсеров разных сфер отличаются друг от друга, но все же сводятся к ключевому – регулированию нюансов на всех этапах создания материала, так, чтобы он был наиболее оригинальным и ценным для целевой аудитории. Однако, даже самая тщательная работа над продуктом может не привести к желаемому результату без профессиональной поддержки компетентного менеджера. Одной из наиболее важных целей продюсерского центра полного цикла является разработка технологий продвижения артиста или медиапродукта, которую в организации обеспечивает грамотно обученный маркетолог и его подчиненные. Причем, согласно американской концепции, маркетинг в сфере искусства, хоть он и нацелен на извлечение коммерческой выгоды, все же первоначально стремится не к прибыли. По мнению Ф. Котлера, «маркетинг в своем отношении к искусству вовсе не заключается в отпугивании, или принуждении, или в отказе от художественных ценностей. Это не «активно продающая» или вводящая в заблуждение реклама. Это – здоровая, эффективная технология для осуществления обмена и влияния на поведение, которая при правильном подходе должна быть выгодной для обеих сторон, вовлеченных в обмен»².

Успешный в будущем проект изначально опирается на созданную генеральным продюсером оригинальную идею, для реализации которой далее привлекаются исполнители (как творческие, так и обслуживающие творческий процесс) и средства. Как правило генеральный продюсер вы-

ступает одновременно в роли организатора и менеджера, принимая на себя все предпринимательские риски.

Здесь важно упомянуть роль PR-менеджера, который работает с исполнителем или проектом. Он занимается имиджем артиста, следит за поддержанием положительного образа в глазах публики, регулирует ситуации, которые могут негативно сказаться на репутации. Фактически менеджер по связям с общественностью обеспечивает эффективную коммуникацию между артистом и слушателями или зрителями. Для того чтобы сделать это максимально профессионально, PR-менеджер американского продюсерского центра опирается на некоторые принципы. Коммуникация должна быть двухсторонней, а мысль, которую стремится донести артист или его репрезентант, предельно четкой и понятной для публики.

Необходимо учитывать, что музыкальный исполнитель также нуждается в администрировании концертной деятельности, которое может быть осуществлено специалистом продюсерского центра. Он будет нести ответственность за организацию гастролей, концертов, частных мероприятий, участие артиста в фестивалях и др.

Следует отметить, что исследование, проведенное А. Прас и К. Гуаставино в 2011 г., показало, что начинающие исполнители и авторы, обратившиеся за сотрудничеством в продюсерские центры, называют идеальным продюсером того специалиста, который обладает не только профессиональными компетенциями, но и развитыми коммуникативными умениями и навыками¹¹.

Зачастую компании, специализирующиеся на продакшене, сотрудничают с внешними театральными агентами, спонсорами, партнерами, музыкальными лейблами. Лейбл и продюсерский центр часто сравниваются и иногда расцениваются как взаимозаменяемые, однако, выполняют разные задачи. Музыкальный лейбл – это бренд, созданный организациями, которые занимаются производством, распространением и продвижением продукта. Лейбл не претендует на имя артиста, его творческий продукт, не контролирует его график, имидж и пр., но взымает комиссионный процент за выпуск и распространение его материала. Также звукозаписывающий лейбл отстаивает авторские права исполнителя.

На сегодняшний день большинство успешных продюсерских центров – это многоуровневые организации, которые владеют рядом дочерних компаний и звукозаписывающих лейблов. Так, Warner Music Group является родительской для таких лейблов, как Atlantic Records и Maverick Records. В основном, штабквартиры всех самых крупных центров расположены в Лос-Анджелесе и Нью-Йорке.

Звукозаписывающий лейбл Interscope Records⁷, основанный в 1992 г. в штате Калифорния, входит в медиахолдинг Universal Music Group. Благодаря мягкой политике в отношении контроля над творчеством музыкантов, основателю лейбла Дж. Айовину удалось в течение одного года полностью окупить вложенные в компанию средства.

Среди музыкантов, сотрудничавших со студией звукозаписи, Lady Gaga, Kendrick Lamar, Eminem, Billie Eilish, Selena Gomez и другие исполнители. В 2020 г., в условиях пандемии, Interscope совместно с Culture Fusion Agency организовал серию онлайн мастер-классов по маркетингу и PR с участием профессионалов, работающих в индустрии музыки, в качестве спикеров. Этим социально-образовательным проектом компания поддержала интерес к своей деятельности. А Universal Music Group открыл для сотрудников дочерних компаний фонд поддержки “UMG All Together Now Foundation” и учредил благотворительные проекты для авторов и исполнителей.

Звукозаписывающий лейбл Quality Control Music [12], Атланта, был основан в 2013 г. К. Ли и П. Томасом. Компания всегда отличалась уникальным стилем управления, является первооткрывателем многих новых новаторских имен в музыке – Migos, City Girls, Lil Baby и др. В 2019 г. лейбл запустил и спортивное направление, подбирая новых игроков для NFL.

Среди современных продюсерских центров США можно выделить Frisbie⁵. Штаб-квартира этой музыкальной компании, основанной Мэри Фризби в 2006 г., находится в Нью-Йорке. Команда центра занимается написанием материала для телевизионных рекламных роликов, саунд-дизайном, созданием оригинальных саундтреков для кинокартин, консультированием и др. Среди артистов, сотрудничающих с Frisbie, выделяются Mary Wood, Phony PPL, Scott Mann, Benji Hughes, Mike Viola. Данный продюсерский центр позиционирует себя как содружество молодых, но опытных специалистов, помогающих развивать свой творческий продукт и бренд подающим надежды поп, хип-хоп, фанк и инди-рок исполнителям.

INgrooves⁶ – дочерний центр Universal Music Group, еще одна выдающаяся современная музыкальная компания, занимающаяся дистрибуцией музыкальных продуктов и маркетингом. INgrooves была основана в 2002 г. в Лос-Анджелесе Робом МакДэниэлсом, Мэттом Бернсом и Адамом Хайл-

сом. В компании официально трудятся 150 штатных сотрудников, работающих по трем ключевым направлениям: дистрибуция продукта, администрирование и музыкальное наставничество. Компания уделяет большое внимание аналитике и работе с обратной связью. Среди исполнителей INgrooves можно встретить такие имена, как Kelly Rowland, Lenka и Futuristic.

Продюсерский центр Music Producer USA (Music Production & Artist Development)⁹ открыт в 2008 г. в Лос-Анджелесе и позиционирует себя как компания, предоставляющая услуги независимым исполнителям и музыкантам по созданию аудио- и видеоконтента, саунд-дизайн. Разработаны готовые пакеты услуг как по продвижению музыкальных плейлистов или видео в блогах, обзорах, наружной рекламе, в рекламе на TV и радио, так и по раскрутке бренда. Возможна разработка индивидуального проекта по продвижению исполнителя в соответствии с его потребностями и целями. Центр располагает профессиональными студиями звукозаписи для производства музыкального контента (саундтрек, сингл, альбом) в любом стиле: поп, рок, R&B, электроника и др. Исполнителю любого уровня гарантируется поддержка известных режиссеров, работавших с крупнейшими артистами США, Европы, Латинской Америки.

Отличительная особенность центра Music Producer USA – публичное информирование о том, что все расходы по производству музыкального продукта и продвижению клиенты несут самостоятельно.

Score a Score¹⁴ – продюсерский центр, основанный в 2010 г. в Лос-Анджелесе. Компания специализируется на лицензировании музыкальных продуктов, саунд-дизайне, продюсировании более 400 композиторов-исполнителей и брендинге. Самой крупной задачей Score a Score, согласно официальному заявлению учредителя Джордана Пассмана, является реализация музыкального материала композиторов для трейлеров, рекламных роликов и кино. За период чуть более десяти лет центр успел успешно посотрудничать с такими компаниями, как Microsoft, Coca-Cola, Google, Kia, Gap, Disney, Sony, Universal, Netflix и пр. В 2020 г. Score a Score вошел в список 5000 наиболее быстро растущих и процветающих американских частных учреждений.

Подготовку музыкальных продюсеров в США осуществляют университеты и колледжи по программам Music Producing, Music Production или Sound/Audio Production. Профессионалом в области музыкального продюсирования также можно стать в специализированных образовательных центрах или школах, широко привлекающих в качестве преподавателей (менторов) успешных продюсеров. Среди таких учебных заведений следует назвать школу Recording Connection, расположенную Лос-Анджелесе¹³. Она отличается от академических учебных заведений своей программой наставничества. Здесь преподают специалисты, работающие или работавшие с Justin Timberlake, Katy Perry, Bruno Mars, Kanye, Mumford & Sons, Arctic Monkeys, Eminem, Dave Matthews, Kendrick Lamar, Lady Gaga и другими музыкантами с мировым именем. Учащийся имеет возможность приобрести реальный опыт в профессиональной студии звукозаписи под руководством профессионалов, перенимать у них практический опыт музыкального производства. Кроме того, программа наставничества в Recording Connection и принятая здесь корпоративная культура предполагает установление необходимых бизнес-контактов, что является преимуществом для начинающего продюсера в становлении и развитии его карьеры.

В компетенции продюсера входят:

- подбор производственного персонала,
- координация деятельности творческого и производственного персонала,
- определение бюджета проекта и привлечение инвестиций,
- определение и утверждение производственных процессов,
- мониторинг графика и качества исполнения производственных процессов,
- управление творческим и производственным персоналом.

По данным, опубликованным Д. МакКеем в 2019 г. на основании данных Федерального бюро статистики труда США, средняя зарплата топ-менеджеров в области продюсирования составляла 104 700 долларов.

Занятость в профессии продюсера в США к 2026 г. должна была вырасти на 12% (для сравнения: общий рост занятости для всех профессий – на 7%)⁸. Однако в 2020–2021 г. в период пандемии COVID-19 шоу-бизнес оказался одной из наиболее пострадавших отраслей. Многие бизнесы вынужденно закрылись.

Таким образом, роль продюсерских центров в реализации проектов шоу-бизнеса невозможно переоценить. Профессиональный подход, сочетающий в себе организационно-правовые, экономические, производственные и художественные процессы в продвижении авторов, исполнителей и их творчества как материального продукта позволяет добиваться высоких результатов.

Примечания

1. Дихтль Е., Хершген, Х. Практический маркетинг: учебное пособие / пер. с нем. А. М. Макарова; под ред. И. С. Минко. М.: Высшая школа: ИНФРА-М, 1996. 225 с.
2. Котлер Ф., Шефф Д. Все билеты проданы. Стратегии маркетинга исполнительских искусств. М.: Классика-XXI, 2004. С. 48.
3. Особенности менеджмента в сфере шоу-бизнеса / Ю. И. Осик; Н. А. Нурмагамбетова; Н. Б. Давлетбаева; М. А. Нижгородцева // Международный журнал экспериментального образования. 2013. № 10. С. 437–442.
4. Сухарев А. Шоу-бизнес как экономическое явление // Общество и экономика. 2014. № 7–8. С. 158–169.
5. Frisbie. URL: <http://frisbienyc.com> (дата обращения: 16.12.2020).
6. Ingrooves [Электронный ресурс]: официальный сайт. URL: <https://www.ingrooves.com> (дата обращения: 16.12.2020).
7. Interscope Records. URL: <https://www.interscope.com> (дата обращения: 16.12.2020).
8. McKay D. R. What does a producer do? Learn about the salary, required skills, & more // Careers. URL: <https://www.thebalancecareers.com/producer-career-information-526057> (дата обращения: 18.12.2020).
9. Music Producer USA. URL: <https://www.musicproducerusa.com> (дата обращения: 18.12.2020).
10. Petulla J. What does a music producer do? URL: <https://www.recordingconnection.com/reference-library/recording-entrepreneurs/what-does-a-music-producer-do> (дата обращения: 18.12.2020).
11. Pras A. The role of music producers and sound engineers in the current recording context, as perceived by young professionals / A. Pras, C. Guastavino // Musicae Scientiae. 2011. URL: https://www.researchgate.net/publication/257068488_The_role_of_music_producers_and_sound_engineers_in_the_current_recording_context_as_perceived_by_young_professionals (дата обращения: 18.12.2020).
12. Quality Control Music. URL: <https://www.qualitycontrolmusic.com> (дата обращения: 18.12.2020).
13. Recording Connection. URL: <https://www.recordingconnection.com> (дата обращения: 18.12.2020).
14. Score a Score. URL: <https://www.scoreascore.com> (дата обращения: 16.12.2020).

А. О. Волкова

Джазовая музыкальная культура и продвижение джазовых коллективов в условиях глобализации

В статье рассматривается современная музыкальная культура в настоящее время, а также продвижение джазовых коллективов в культурном пространстве России и других странах в условиях глобализации. Анализируется современная музыкальная культура, которая находится в коммуникационном взаимодействии с различными видами стилей и течений музыкального искусства. Музыкальная культура предстает в современном обществе как глобальная информационная система, состоящая из традиционно исторических, социальных слоев, сфер музыкальной деятельности до современного этапа восприятия культуры с передачей музыкальной информации.

Ключевые слова: музыкальная культура, продвижение джазовых коллективов, глобализация, джаз

Anna O. Volkova

Jazz music culture and promotion of jazz bands in the context of globalization

The article examines contemporary music culture at the present time, as well as the promotion of jazz groups in the cultural space of Russia and other countries in the context of globalization. The modern music culture is analyzed, which is in communication interaction with various types of styles and trends of music art. Music culture appears in modern society as a global information system, consisting of traditionally historical, social strata, areas of music activity up to the modern stage of cultural perception with the transfer of music information.

Keywords: music culture, promotion of jazz bands, globalization, jazz

В современном обществе существуют разнообразные культуры с определенными традициями и образом жизни. Важной составляющей культурного пространства в эпоху глобализации является взаимное влияние с совместным действием. Целостная система в различных процессах (экономических, политических, культурных) предполагается в условиях глобализации. В результате новейших технологических изменений в музыкальной культуре также происходит множество преобразований.

На сегодняшний день культура выражается в виде совокупности культурно-информационных отношений, при этом информация играет существенную роль. Музыкальная культура предстает как медиатизация сферы художественной деятельности современной культуры. Музыка содержит в себе сферы культурной, информационной, языковой среды. Различные музыкальные культуры при взаимодействии образуют определенную общецивилизационную систему, находясь в мировой музыкальной культуре.

Современная музыкальная культура находится в коммуникационном взаимодействии с различными видами стилей, культур, форм музыкальной деятельности, традиций, приобретающих другое формирование в развитии. Музыкальная культура в современном обществе является глобальной информационной системой, которая включает в себя от исторических и социальных слоев, сфер музыкальной деятельности до восприятия культуры с передачей музыкальной информации.

В настоящее время джазовая музыкальная культура и джазовые коллективы не вполне востребованы в современном российском обществе и продвижение джазового исполнительства обусловлено наличием проблем, особенно, в новых условиях.

Продвижение музыкальных проектов является актуальным и интересным для общества, в то же время расширение вывода музыкальных продуктов на рынок зачастую становится проблемой. Продвижение джазовых коллективов имеет свою специфику, проблема продюсирования музыкальных проектов изучается в исследованиях зарубежных и отечественных ученых.

Значительную роль и влияние на развитие музыкального коллектива оказывают эффективная реклама, PR и промоушн, которые являются главными инструментами продвижения. Реклама – это вид деятельности или продукции, которая производится в результате деятельности, цель которой состоит в реализации сбыта и других задач промышленных, сервисных предприятий, общественных организаций путем распространения оплаченной информации, которая сформирована для предоставления усиленного воздействия на массовое, индивидуальное сознание, вызывая заданную реакцию выбранной потребительской аудитории².

Деятельность Public Relations в области художественной деятельности состоит из работы с публикой, чтобы добиться признания проекта, также проявляется в сотрудничестве с организациями. PR может быть материального и нематериального видов, например, материальное связано со СМИ (радио, телевидение), а нематериальное предполагает связь с коммуникативными возможностями, управленческими механизмами и эффективным инструментарием. Public Relations становится не только связями с общественностью, но и коммуникационным менеджментом, общественным взаимодействием, созданием управляемого образа, формированием деловой репутации, управлением общественным мнением, при этом являясь общественными отношениями¹. PR может быть разных видов, это касается выбранной сферы деятельности, которая может быть политической, экономической, социальной, культурной, также зависит от способа распределения информации и целевого воздействия⁶.

Для музыкального коллектива будет эффективным, если использовать методы информационного PR, которые заключаются в подготовке и рассылке информационных материалов для СМИ, например, в качестве пресс-релизов, приглашений. Важным является и привлечение внимания, мониторинг СМИ, организация и поддержка интернет-сайта.

Промоушн музыкальных коллективов показывает организацию непосредственных действий менеджера или продюсера, как воздействует на аудиторию представленная реклама. Стимулирование продаж билетов, если речь идет о концертных выступлениях, должно происходить через личные продажи, распродажи, бесплатные приглашения и многое другое. Реклама, PR и промоушн неразрывно связаны между собой, посредством их качественного выполнения у слушательской аудитории возрастает интерес к продвигаемым музыкальным коллективам. Благоприятное отношение (PR) через знание, память об услуге, товаре (реклама) идет к прямой организации интенсивного спроса (промоушн).

Маркетинг предстает в виде искусства и науки выбора целевых рынков, привлечения и удержания клиентов, развития клиентской базы посредством создания высокой ценности для потребителей, распространения информации о ней и ее доставки потребителям⁵.

При продвижении музыкальных коллективов необходимо в значительной степени обращать внимание на основные принципы маркетинга, в которые входят производство и продажа товаров или услуг (должно быть соответствие потребностям покупателей, рыночной ситуации и возможностям компании), удовлетворение потребностей клиентов с соотношением современных технических и художественных уровней, регулярное обновление выпускаемой, реализуемой продукции, а также целостность стратегии и определенной тактики для мгновенной реакции на изменяющийся спрос³.

В российском обществе джаз развивается самостоятельно, но не в зависимости от эволюционного развития, популярность джаза не такая высокая, это касается и слушания джазовой музыки, и посещения концертов. Все это связано с тем, что в настоящее время существует небольшое количество настоящих, практикующих, профессиональных продюсеров и музыкальных менеджеров, владеющих знаниями и умениями в области стилистики джазовой музыки. Тем не менее, своя целевая аудитория у джазовой музыки есть, слушатели могут посещать филармонии, ходить в джазовые заведения (клубы, арт-кафе).

Проведение в последние годы многочисленных джазовых конкурсов и фестивалей так же способствует привлечению большого количества слушателей. Примером таких джазовых фестивалей могут служить такие конкурсы как, организовываемый в СПбГИК конкурс для детей и юношества «Джазовая карусель», конкурс-фестиваль «Рояль в джазе» (Академия музыки имени Гнесиных), джазовый фестиваль «Жара» (г. Баку), музыкальный фестиваль «Усадьба Jazz», международный фестиваль «ПетроДжаз».

Благодаря различным площадкам расширение границ целевой аудитории джазовой музыки может происходить посредством разнообразия стилей и обеспечения площадками джазовой музыки слушателями. Глобализация влияет на джазовую музыкальную культуру, давая возможность музыкантам различных стран, взаимодействовать и учиться друг у друга.

Основная масса потенциальной аудитории зависит от влияния массовой культуры, которая проявляется в виде источника информации. Влияние на продвижение того или иного вида музыкального искусства отражается на количестве и качестве привлекаемой аудитории. Находясь в информационном обществе современного мира, публика предпочитает то, что больше всего актуально сегодня.

Огромное содействие и свое проявление в обществе демонстрирует реклама. С применением маркетинговых систем и простейших способов влияния на человеческое сознание через различные

виды искусства (музыка, литература, кинематограф и другое) реклама проявляется в разных формах, оказывая способ формирования художественных вкусов и предпочтений.

В настоящее время большинство людей посредством массовой культуры теряет связь с джазовой музыкальной культурой в связи с тем, что реклама диктует свои тенденции, внедряет свои нормы в культуру, обществе.

СМИ стараются популяризировать предопределенный музыкальный продукт, при этом сами слушатели, потребители могут предпочитать совершенно другое, но они вынуждены следовать за массами по причине того, что предоставляется популярный товар, например, популярная музыка и рэп.

Существует сложенная культурой, начиная с девятнадцатого века и в советское время, российская музыкальная школа, которая воссоздает тип культуры с народом, не дает возможности превратиться и стать людьми массы. К сожалению, эта школа разрушается, но сложно будет ее сломать полностью, ведь, она успела уйти корнями в народ. Рано или поздно, продолжая двигаться в рамках такой массовой культуры, без борьбы и нежелания людей русская школа будет совсем разрушена. Образование в области джазовой музыки в девяностые годы было разработано на основе традиций русской музыкальной школы.

В современном мире среди молодого поколения в стилистике джазовой музыки не хватает широкой популярности и привлекательности, которую могли бы осуществлять музыкальные продюсеры и менеджеры. Джаз никогда не существовал изолированно, на него всегда влиял культурный климат и другие формы искусства. Трудно перечислить каждую конкретную связь джаза с другими аспектами жизни общества, потому что джаз охватывает широкие темы, каждая из которых по своему влиянию выходит за рамки джазовой музыки.

Если попытаться понять джазовую музыку, то культурный контекст будет являться критическим фоном, который нельзя игнорировать. Всеобъемлющая идея искусства как средства выражения и коммуникации выходит за пределы времени и художественной среды, распространяясь на джазовую музыку. Джазовая музыка не так востребована в настоящее время, как поп-музыка или рэп, но, на наш взгляд, она дает большие возможности в музыкальном развитии. Джаз является музыкой исполнителей, где присутствует подчинение индивидуальности музыканта, его художественному развитию, образности мышления, сочинения, импровизации, что дает возможность считать джаз одним из значимых средств воспитания эстетической культуры, а также культуры в целом.

Джаз приобретает новый социокультурный статус как вид искусства, который выражается в широком распространении клубного и фестивального джазового движения, джазового радио- и телеэфира, в сети интернет⁷.

Для верного понимания эффективности продвижения джазовых проектов в современном мире и выявления значимости джазовой музыкальной культуры были проанализированы учебные планы и программы обучения Музыкального колледжа Беркли. Высшее музыкальное учебное заведение Berklee College of Music (Музыкальный колледж Беркли), расположенное в Бостоне (США), считается признанным лидером в джазовом музыкальном образовании в мире.

Музыкальный колледж Беркли изначально был назван Домом музыки Шиллингера в честь учителя Иосифа Шиллингера. Основателем колледжа Беркли является Лоуренс Берк. Особенностью Беркли является специализация на новейших неакадемических музыкальных направлениях. Изначально в Беркли преподавался курс джазовой музыки, первым почетным доктором стал Дюк Эллингтон.

Беркли является крупнейшим независимым колледжем современной музыки в мире, известный изучением джаза и современной американской музыки, он также предлагает курсы по широкому спектру современных и исторических стилей, включая рок, хип-хоп, регги, сальса, хэви-металл.

Учебное заведение предоставляет обучение не только студентам-композиторам и исполнителям, но и студентам специальностей в области музыкальной инженерии и производства, а также музыкального бизнеса и менеджмента. В колледже присутствуют различные специализации, например, киномузыка, авторская песня, существуют профильные инструменты от банджо, мандолины до ручной перкуссии. Каждая программа колледжа нацелена на получение знаний, которые в дальнейшем применяются в бизнесе, работе и творчестве.

Студенты Беркли знакомятся с различными инструментами, музыкальными стилями и вариантами карьеры, поэтому они могут изучить возможности и найти свой собственный путь. С этой целью Беркли предлагает студентам-музыкантам курсы обучения для получения полностью аккредитованной четырехлетней степени бакалавра или профессионального диплома. Студенты могут посещать разные специальности в зависимости от программы.

Процесс приема в Беркли носит целостный характер - он фокусируется в первую очередь на прослушивании, собеседовании и на успеваемости претендента. Примечательно, что в 2017–2018 учебном году процент приема в Музыкальный колледж Беркли в Бостоне составил 33,8%, а в Berklee Online – 66%. Онлайн-образовательные программы также содержат получение онлайн-степени по двум специальностям: бакалавр профессиональных исследований в области музыкального производства и бакалавр профессиональных исследований в области музыкального бизнеса.

Начальный этап работы предполагал возможность установления международных контактов посредством взаимодействия со студентами, окончившими кафедру музыкознания и музыкально-прикладного искусства по профилю «Менеджмент музыкального искусства», в частности, студенты, которые были приняты как в Музыкальный колледж Беркли, так и в Нью-Йоркский университет (NYU).

На кафедре музыкознания и музыкально-прикладного искусства в течение многих лет проводится работа по изучению опыта преподавания менеджмента музыкального искусства (музыкального бизнеса) в высших учебных заведениях других стран.

Бакалаврские дипломные работы и магистерские диссертации направлены как на продвижение коллективов, организацию и продюсирование конкурсов и фестивалей, так и на создание музыкальных студий и продюсерских центров.

В иностранных высших учебных заведениях продвижение музыкантов происходит не только в рамках исполнительской деятельности, но и благодаря культурным и образовательным программам, мероприятиям. Музыканты стараются стать известными при помощи создания своего собственного музыкального продукта. Исполнителей учат понимать, что музыкант является брендом, под своим именем музыкант строит свою брендовую империю. В колледже Беркли учат исполнителей рассматривать себя как бизнес-модель.

В музыкальном колледже Беркли большая часть музыкантов предпочитает неосоул, каждый выбирает разное, что ему больше нравится, это может быть классическая музыка, рок-музыка и другое. В Америке джазовая музыкальная культура остается интересной для многих до сих пор, музыканты играют джаз, покупают пластинки, диски, увлекаются джазом, но при этом большая часть не выбирает джазовую музыку как направление, это касается и выбора обучения в музыкальных учреждениях, и выбора именно джазовой музыки для продвижения музыкального проекта и как своего музыкального пути.

В настоящее время на кафедре музыкознания и музыкально-прикладного искусства акцент сделан на продвижение исполнителей, ансамблей и групп в академической музыке и народно-художественном творчестве, тем не менее, стилистика джаза и рок-музыки также интересуют студентов, а теоретическая, практическая работа ведется в этом направлении.

Примечания

1. Апфельбаум С. М. Связи с общественностью в сфере исполнительских искусств / С. М. Апфельбаум; Е. Л. Игнатова. М.: Классика-XXI, 2003. С. 5.
2. Блюм М. А. Основы использования средств рекламы в коммерческой деятельности: учебное пособие / М. А. Блюм; Н. В. Молоткова; Тамб. гос. техн. ун-т. Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2006. 160 с.
3. Воротной М. В. Менеджмент музыкального искусства: учебное пособие / М. В. Воротной. СПб.: Лань; Планета музыки, 2013. 256 с. (Учебники для вузов. Специальная литература).
4. Голоденко А. А. Сектор джазовой музыки на российском рынке концертных услуг к началу второго десятилетия XXI века. URL: <https://scienceforum.ru/2014/article/2014006090> (дата обращения 15.08.2021).
5. Котлер Ф. Маркетинг от А до Я: 80 концепций, которые должен знать каждый менеджер / Ф. Котлер. 9-е изд., пер. с англ. М.: Альпина Паблишер, 2017. С. 13.
6. Кривоносов А. Д. Реклама и связи с общественностью: учебное пособие / А. Д. Кривоносов; М. А. Шишкина. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. С. 105.
7. Рыбакова Е. Л. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 / Рыбакова Елеонора Львовна; СПбГУКИ. Санкт-Петербург, 2007. 340 с.

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

УДК 028.5(481)

А. А. Лукьянова

Детское и подростковое чтение в Норвегии

Статья посвящена современным тенденциям развития детского и подросткового чтения в Норвегии. Приводятся результаты международных исследований в области чтения. Рассказывается о государственной системе развития и сохранения чтения. Показаны способы поддержки издательской деятельности в области детской и подростковой литературы. Раскрываются аспекты деятельности Норвежского Института детской книги (норв. Norsk Barnebokinstitut) и норвежских библиотек в сфере детского и подросткового чтения. Раскрывается отношение норвежских детей, подростков и их родителей к чтению. Приводится наиболее популярная и самая читаемая детская и подростковая литература. Сделан вывод о высоком уровне развития детского и подросткового чтения в Норвегии. Отмечено, что тема требует более глубокого изучения.

Ключевые слова: детское и подростковое чтение, Норвегия, библиотеки, издательства, государство, детская и подростковая литература

Anastasija A. Lukyanova

Children's and teenage reading in Norway

The article is devoted to the current trends in the development of children's and teenage reading in Norway. The results of international research in the field of reading are presented. The article describes the state system for the development and preservation of reading. The ways of supporting publishing activities in the field of children's and teenage literature are shown. Aspects of the activities of the Norwegian Institute for Children's Books (nor. Norsk Barnebokinstitut) and Norwegian libraries in the field of children's and teenage reading. The article shows the attitude of Norwegian children, teenagers and their parents to reading. The most popular and most widely read children's and teenage literature is given. The conclusion is made about the high level of development of children's and teenage reading in Norway. It is noted that the topic requires more in-depth study.

Keywords: children's and teenage reading, Norway, libraries, publishing houses, state, children's and adolescent literature

Чтение – это процесс приобщения человека к литературе, умение правильно и глубоко понимать прочитанное, путь к развитию нравственности и эстетического чувства. Для детей и подростков это важный этап социализации, самоопределения и воспитания. В Норвегии чтение является основным видом досуга, а жители этой страны по праву считаются одними из самыми читающими. Детское и юношеское чтение поддерживается государством, издательствами, библиотеками и иными учреждениями.

По последним данным исследования PIRLS-2016 в области чтения Норвегия занимала восьмое место в рейтинге¹. Исследование PISA за 2018 г. показало, что Норвегия находится на 19 месте по овладению читательской грамотностью².

В этой скандинавской стране активно поддерживается чтение, чему государство содействует самыми разными способами. Правительство ежегодно закупает определенное количество книг у издательств и распределяет их по библиотекам. Книги для закупки определяет специальный совет, состоящий из специалистов по детскому чтению, представителей библиотек, издателей, писателей, критиков. После отбора книг этим советом, издания поступают в библиотеки. Если в книге присутствует идеологическая составляющая, то она не играет никакой роли при отборе. Популярны и книги, которые могут освещать трудные вопросы, важные и острые проблемы Норвегии. Такая политика является выгодной для издательств, так как они могут печатать любые книги, если они уверены в том, что произведения будут распроданы³.

В стране действует исключительная и успешная государственная система поддержки чтения детей и подростков. Система создана в 1965 г.: был разработан особый план закупок норвежской детской и юношеской литературы. Суть системы заключается в следующем: государство

выкупает часть тиража у издательства и распространяет его по библиотекам. Так издатели увеличивают публикации детской литературы, что становится выгодным, поскольку издательство детских книг обычно считается дорогостоящим. Поддержка детской литературы направлена и на писателей – для них повышена ставка гонорара, как от издательства (до 10%), так и от государства (до 12%)⁴.

В Совете по культуре Норвегии есть четыре комитета, которые следят за качеством литературы. Один из комитетов занимается вопросами и проблемами издания детских книг, сотрудники этого комитета обязаны грамотно оценивать все книги, которые издаются в стране. Если комитеты поставят книге низкую оценку, издатель должен возместить государству полученную за печать тиража субсидию. При этом книги из продажи не изымаются. Система позволяет эффективно влиять на политику издательств – в таком случае нет искоренения «издательской макулатуры». Наоборот – повышен тираж выпускаемых книг, имеющих большие продажи⁵.

Продвижение детского и подросткового чтения обеспечивается и на муниципальном уровне. Муниципалитеты выделяют школам определенную сумму, благодаря которой учебное заведение может организовать встречу писателя и детей, а также выплатить соответствующий гонорар, который поможет автору произведений продолжать писать и творить. Норвежские школьники и так много читают, но к встрече с писателем они готовятся еще усерднее, изучая подробно его произведения⁶.

В Норвегии также есть Институт детской книги (англ. «Norwegian Institute for Children's Books», норв. Norsk Barnebokinstitutt). Он основан в 1970 г. и занимается развитием и распространением знаний о литературе для детей и подростков. В распоряжении института большое собрание книг, которое находится в ведомстве Национальной библиотеки Норвегии. В последние годы особое внимание уделяется серийной литературе, а также цензуре в детских произведениях⁷.

В настоящее время в Институте детской книги идет работа над исследовательским проектом «Детская и подростковая литература в медиатекстовой вселенной» (англ. «Children's and young adult literature in a mediated text universe»). Кроме собственных исследований, институт занимается проектами и исследованиями норвежских университетов и колледжей. Информацию об исследованиях Институт распространяет через семинары и статьи-посты на своем официальном сайте, а также через журнал «Nordic Journal of Childlit Aesthetics» (норв. BLFT – Barnelitterært forskningstidsskrift, рус. Скандинавский журнал эстетики детской литературы). Barnelitterært forskningstidsskrift – это скандинавский академический журнал, который издается в электронном виде с 2010 г. К журналу предоставлен открытый доступ, исследования опубликованы как на языках скандинавских стран, так и на английском. BLFT изучает эстетику детской литературы, аналоговые и цифровые медиа, любой вид художественного выражения и взгляды детей и подростков на искусство⁸.

Есть возможность обучаться в Институте. В учреждении действует онлайн-курс по современной литературе, который предназначен для библиотечных работников, учителей, критиков и иных лиц, связанных с распространением литературы среди детей и молодежи. Также Институт предлагает и другие курсы, например, курс для авторов детской и подростковой литературы. Он нацелен на тех, кто хочет создавать художественную литературу для детей и молодежи. Кроме того, есть курсы и для учителей, воспитателей дошкольных учреждений, студентов, библиотекарей, иллюстраторов и других специалистов в этой области⁹.

Помимо государственной политики важную роль играет и отношение норвежских родителей к детскому чтению. В стране есть немало форумов, на которых родители обсуждают книги и делятся своим опытом чтения с детьми.

Переводчица Ольга Дробот рассказала корреспонденту интернет-ресурса «Папмамбук» (www.papmambook.ru) о своем наблюдении, как норвежская мама выбирала литературу для чтения: «Сначала она просмотрела обзор бестселлеров. Затем прочитала несколько рецензий на «Критике детской литературы». Ее заинтересовала интерактивная книга. На родительском форуме она выяснила, что мнения об этой книге противоречивые. Мама написала в интернет-магазин, оттуда ей прислали отрывок на пробу. Отрывок ее устроил, и она заказала книгу... Все тянулось не меньше недели, но эта работающая мама, несмотря на занятость, готова тратить время и скрупулезно выбирать книжку»¹⁰.

Кроме ресурсов для родителей есть и книжные ресурсы, адресованные подросткам. Их весьма немало, норвежская молодежь любит обсуждать книги и показывает хорошую читательскую активность. На основании голосования именно школьников в Норвегии присуждается и несколько литературных наград. Например, это премия Uprisen (Подростковая премия). Ее вручают за лучшую книгу года для подростков. Победителя выбирают так: вначале отдельные школьные классы подают

заявку на то, чтобы быть жюри на этой премии, и им предоставляют книги, которые необходимо оценить. Далее класс пишет рецензии на данные книги, и впоследствии выбираются 5 книг-номинантов. Эти пять книг оценивает дальнейшее жюри. Затем представители каждого класса встречаются в Лиллерхаммере, где проходит фестиваль. Там и определяется, кому достается вознаграждение¹¹.

«Я не знаю ни одной норвежской семьи, в которой дети не ходили бы в библиотеку»¹², – так говорит Ольга Дробот, переводчица, специалист по литературе Скандинавии. Действительно, важную роль в популяризации детского и подросткового чтения играют библиотеки. Имея хорошую государственную поддержку, они становятся местом для самых разных встреч и обсуждений. К каждой библиотеке прикреплены близлежащие школы. Кроме библиотек-зданий есть и библиотеки-автобусы, библиотеки-катера – и все они финансируются местным бюджетом. Также библиотекари посещают школы, где рассказывают о книжных новинках как детям, так и родителям на родительских собраниях. Такие встречи помогают родителям и детям ориентироваться в книжном пространстве и выбирать книги по интересам.

В Осло находится уникальная библиотека для подростков от 10 до 15 лет – Biblo Tøyen. В эту библиотеку имеют доступ только подростки, для взрослых вход в библиотеку закрыт: прийти могут только писатели на презентации собственных книг. Biblo Tøyen – это место, где подростки ощущают себя в безопасности. Библиотека в Осло – переосмысление и перепроектирование библиотечного пространства. Команда дизайнеров общалась напрямую с подростками, выясняя тем самым их желания и потребности. Подростки сказали, что им необходимо место для отдыха и, прежде всего, отдыха от родителей. Кроме того, они нуждались в безопасном и комфортном месте для общения и создания и реализации своих идей. Biblo Tøyen достигла этих целей, создав уникальное пространство, «третье место» между школой и домом, где подростки могут учиться, что-то исследовать и просто быть собой¹³.

Многие ребята проводят здесь значительную часть дня, делают домашние задания, общаются и просто говорят и о жизни. Здесь их не заставляют читать книги «по программе» – уважают право каждого выбирать книгу для чтения, которая будет по душе. Книги в библиотеке расставлены по совершенно иным категориям, нежели в классических библиотечно-информационных учреждениях, например, есть полки под названием «животные», «коротко и ясно», «спорт», «про любовь» и так далее. Ни одно из изданий не имеет определенной локации на книжной полке, а сами полки висают с рельсов на потолке – все это позволяет реорганизовать пространство для различных событий и мероприятий¹⁴.

«В 2017 г. в стране с населением больше 5 миллионов человек было издано 1092 наименования книг для детей и подростков, из них 883 – новые книги, 486 – норвежские, 606 – переводы... Половина всех изданий – это художественная проза, 30% – книги-картинки, 20% – нон-фикшн»¹⁵. Важное место занимают графические романы, где на первый план выступает визуальная составляющая книги. По мере того, как визуальный вид повествования становится основным, создается и новый инструмент передачи информации читателю, чтение превращается в создание истории и персонажей не из текста, а из изображений. Такие «визуальные» книги (или книги-картинки) предназначены для чтения не только детьми, но и подростками¹⁶.

Книги для детей лучше других отражают структуру взаимоотношений и повседневной жизни любой страны, и так как североευропейские люди достаточно сознательно относятся и к своей жизни, и к воспитанию детей, то все мысли о жизни и воспитании отражены в книгах. Часто о скандинавах говорят, что их книги мрачные, меланхоличные. В произведениях часто отражаются тяжелые жизненные ситуации, трудные состояния детей, их страхи (например, книга норвежского писателя Турмуда Хаугена «Ночные птицы») – писатели не хотят обходить такие противоречивые темы стороной. Наоборот, авторы идут как бы рядом с героями, не бояться их мрачных мыслей, показывая тем самым, что грустные периоды – это нормально, это естественно, и это скоро закончится, после чего наступят светлые времена¹⁷.

Помимо таких «тяжелых» книг для детей есть, конечно, и веселые, например, произведение «Старушка-крошка-с-чайную-ложку» Альфа Преисена. Старушка-крошка – это обычная старушка, но у нее есть волшебное свойство: она умеет превращаться в крошку размером с чайную ложку, причем это превращение осуществляется не по собственному желанию старушки. От такого превращения со старушкой-крошкой происходят самые невероятные истории, из которых героиня находит выход благодаря своему остроумию и смекалке¹⁸.

Особое место среди норвежской литературы занимают книги для подростков. Основной их темой является самоопределение человека, нахождение им своего места в обществе. Ярким примером подростковой норвежской литературы служит роман-комикс Андерса Н. Кваммена «Старшая

школа». Этот роман удостоен нескольких литературных премий, а также включен в каталог лучших книг Международной мюнхенской юношеской библиотеки «Белые вороны»¹⁹.

Писателями-норвежцами написано немало произведений, в которых упоминаются определенные сложные ситуации. Что бы ни случилось с подростком, будь то расставание с любимым человеком, смерть домашнего животного, тяжелая болезнь, об этом написана не одна книга. В большинстве своем это произведения, написанные авторами от души, «по велению сердца», однако есть и «социальные заказы» – когда в обществе возникают разговоры о какой-либо проблеме, ее выявляют, тогда и становится понятно, что необходима книга на определенную тему. Книга – это диалог с детьми и подростками, для норвежцев важно разговаривать с детьми о том, что их тревожит. Как «заказные» книги, так и те, которые написаны «от души», вызывают у юного читателя большой интерес. Язык книг четкий и понятный, однако это не простое чтение, сюжет в таких книгах сильный и связный. Подобные произведения помогают детям и подросткам понять, что, если они попали в плохую ситуацию, всегда есть выход. И что самое главное – все чувства не завуалированы и не скрыты никакими символами. Они названы своими словами, поэтому читатели понимают, что все происходящее с ними – нормально, для людей это естественно²⁰.

Примером качественной детской и подростковой литературы является произведение Марии Парр «Вафельное сердце». Эта книга не просто о настоящей жизни, в которой есть и взлеты, и падения, она о большем. Приключения девочки Лены и мальчика Трилле доказывают это. «Вафельное сердце» о любви, о дружбе и просто о самых разных детских чувствах.

Также есть еще две интересные книги: «Баллада о сломанном носе» Арне Свингена и «Осторожно, Питбуль-Терьер!» Эндре Люнд Эриксона. Оба произведения о том, как важно вовремя получить поддержку в сложной ситуации.

Широко распространен жанр фэнтези. Эта литература хорошего качества, она успешно продается. Наиболее известными книгами жанра являются «Вместе мы удержим небо» Эллен Фьестада и «Похититель луридиума» Бобби Пирса. Распространен также один из «поджанров» фэнтези – произведения, вдохновленные мифологией Норвегии. Таковой является трилогия Сири Петтерсен о девочке Хирке, «ребенке Одина». Так, фэнтези является способом изучать историю и мифологию родной страны.

Норвежцы спокойны и по отношению к учебе – ни в одной книге такие вещи, как не сделанные уроки, плохая оценка не становятся предметом семейных раздоров. Родители всегда спокойны за будущее своих детей, так как любая честная работа всегда прокормит, его права будут защищены, а любое образование ребенок всегда сможет получить, главное – найти себя и свое место в этом мире²¹.

В заключение стоит отметить тот факт, что детское и подростковое чтение в Норвегии исследовано недостаточно подробно, требуется его более глубокое изучение. Но можно говорить о высоком уровне развития детского и подросткового чтения в этой Скандинавской стране. Государственная политика Норвегии нацелена на компетентное развитие чтения, и библиотеки, издательства и авторы книг поддерживают ее, а взрослые и непосредственно дети и подростки охотно включаются в этот процесс, продолжая читать и посещать библиотеки и культурные мероприятия, посвященные чтению.

Примечания

¹ PIRLS: Progress in International Reading Literacy Study. IEA: TIMSS & PIRLS, International Study Center. URL: <http://www.pirls.org/> (дата обращения: 01.01.2021).

² Schleicher Andreas. PISA 2018: Insights and Interpretations. URL: <https://www.oecd.org/pisa/PISA%202018%20Insights%20and%20Interpretations%20FINAL%20PDF.pdf> (дата обращения: 01.01.2021).

³ Ольга Дробот: «Я не знаю ни одной норвежской семьи, в которой дети не ходили бы в библиотеку». Папмамбук. URL: <https://www.papmambook.ru/articles/2806/> (дата обращения: 01.10.2020).

⁴ Ольга Дробот: «Я не знаю ни одной норвежской семьи, в которой дети не ходили бы в библиотеку». Папмамбук. URL: <https://www.papmambook.ru/articles/2806/> (дата обращения: 01.10.2020).

⁵ Ольга Дробот: «Я не знаю ни одной норвежской семьи, в которой дети не ходили бы в библиотеку». Папмамбук. URL: <https://www.papmambook.ru/articles/2806/> (дата обращения: 01.10.2020).

⁶ Ольга Дробот: «Я не знаю ни одной норвежской семьи, в которой дети не ходили бы в библиотеку». Папмамбук. URL: <https://www.papmambook.ru/articles/2806/> (дата обращения: 01.10.2020).

⁷ About The Norwegian Institute for Children's Books. Norsk Barnebokinstitutt. URL: <https://barnebokinstituttet.no/om-nbi/about-the-norwegian-institute-for-childrens-books/> (дата обращения: 05.10.2020).

⁸ About The Norwegian Institute for Children's Books. Norsk Barnebokinstitut. URL: <https://barnebokinstituttet.no/om-nbi/about-the-norwegian-institute-for-childrens-books/> (дата обращения: 05.10.2020).

⁹ About The Norwegian Institute for Children's Books. Norsk Barnebokinstitut. URL: <https://barnebokinstituttet.no/om-nbi/about-the-norwegian-institute-for-childrens-books/> (дата обращения: 05.10.2020).

¹⁰ Ольга Дробот: «Я не знаю ни одной норвежской семьи, в которой дети не ходили бы в библиотеку». Папмамбук. URL: <https://www.papmambook.ru/articles/2806/> (дата обращения: 01.10.2020).

¹¹ Ольга Дробот: «Я не знаю ни одной норвежской семьи, в которой дети не ходили бы в библиотеку». Папмамбук. URL: <https://www.papmambook.ru/articles/2806/> (дата обращения: 01.10.2020).

¹² Ольга Дробот: «Я не знаю ни одной норвежской семьи, в которой дети не ходили бы в библиотеку». Папмамбук. URL: <https://www.papmambook.ru/articles/2806/> (дата обращения: 01.10.2020).

¹³ Welcome to Biblio Tøyen: Norway's First Youth-Only Library for kids ages 10 to 15. Adults not allowed! TheOsloBook. URL: <https://theoslobook.no/2016/05/28/biblo-toyen/> (дата обращения: 05.10.2020).

¹⁴ Welcome to Biblio Tøyen: Norway's First Youth-Only Library for kids ages 10 to 15. Adults not allowed! TheOsloBook. URL: <https://theoslobook.no/2016/05/28/biblo-toyen/> (дата обращения: 05.10.2020).

¹⁵ Детская литература северных стран. Взгляд изнутри. Папмамбук. URL: <https://www.papmambook.ru/articles/3721/> (дата обращения: 10.10.2020).

¹⁶ Детская литература северных стран. Взгляд изнутри. Папмамбук. URL: <https://www.papmambook.ru/articles/3721/> (дата обращения: 10.10.2020).

¹⁷ В скандинавской литературе для детей почти нет запретных тем. Бумага. URL: <https://paperpaper.ru/v-skandinavskoj-literature-dlya-detej/> (дата обращения: 07.10.2020).

¹⁸ Что читают детям в Европе. Euromag. URL: <https://www.euromag.ru/lifestyle/chto-chitajut-detjam-v-evrope/> (дата обращения: 10.10.2020).

¹⁹ Детская литература северных стран. Взгляд изнутри. Папмамбук. URL: <https://www.papmambook.ru/articles/3721/> (дата обращения: 10.10.2020).

²⁰ Ольга Дробот: «Я не знаю ни одной норвежской семьи, в которой дети не ходили бы в библиотеку». Папмамбук. URL: <https://www.papmambook.ru/articles/2806/> (дата обращения: 01.10.2020).

²¹ Ольга Дробот: «Я не знаю ни одной норвежской семьи, в которой дети не ходили бы в библиотеку». Папмамбук. URL: <https://www.papmambook.ru/articles/2806/> (дата обращения: 01.10.2020).

А. С. Беспальченко

У истоков изучения истории русского кружевного дела (участие В. В. Стасова и С. А. Давыдовой)

Владимир Владимирович Стасов – музыкальный и художественный критик, историк искусств, архивист, общественный деятель, библиограф, отдавший половину своей жизни работе в Императорской Публичной библиотеке. Стасов имел удивительную способность находить и поддерживать увлеченных, талантливых молодых людей. Знакомство начинающей исследовательницы С. А. Давыдовой с В. В. Стасовым определило характер всей ее дальнейшей деятельности, а их многолетний труд вылился в бесценный материал, который до настоящего времени не утратил своей исторической ценности.

Ключевые слова: история библиотечного дела, Императорская Публичная библиотека, Российская национальная библиотека, В. В. Стасов, С.А. Давыдова

Anna S. Bepalchenko

At the origins of the study of the history of Russian lace work (participation of V. V. Stasov and S. A. Davydova)

Vladimir Vladimirovich Stasov is a music and art critic, art historian, archivist, public figure, bibliographer, who devoted half of his life to work at the Imperial Public Library. Stasov had an amazing ability to find and support enthusiastic, talented young people. Acquaintance of the novice researcher S. A. Davydova with V.V. Stasov determined the nature of all her further activities, and their many years of work resulted in invaluable material, which until now has not lost its historical value.

Keywords: History of Librarianship, Imperial Public Library, National Library of Russia, V. V. Stasov, S.A. Davydova

Вспоминая В. В. Стасова, И. Е. Репин писал: «Владимир Васильевич Стасов был глубоко и разносторонне образованный человек, необыкновенно сведущий по многим специальностям, но особенно по искусствам: он обожал и знал все искусства. Его кабинет в Публичной библиотеке... по своей живой деятельности был похож на справочное бюро. Даже из дальних краев России сюда приезжали люди самых разных специальностей за справками и разъяснениями важных вопросов»¹.

Деятельность Стасова была многогранной. Он известен миру как музыкальный и художественный критик, историк искусств, архивист, общественный деятель, библиограф, отдавший половину своей жизни работе в Императорской Публичной библиотеке. О Стасове-консультанте, «верном помощнике» художников и исследователей, с восхищением говорили его современники. Они рисовали обаятельный образ ученого, окруженного книжными богатствами и рукописями Императорской Публичной библиотеки, неутомимого деятеля культуры, с готовностью отдающего свои знания тем, кто бы ни обратился к нему².

Мы знаем имена прославленных современников Стасова, которым он указывал материалы и источники, необходимые для их работы над произведениями. Среди них – А. Н. Серов, М. А. Балакирев, А. П. Бородин, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, И. Е. Репин, Л. Н. Толстой и др.³. С особым трепетом Стасов относился к молодым талантливым дарованиям, среди которых оказалась Софья Александровна Давыдова – будущий исследователь русского кружевного дела России. Именно знакомство Давыдовой со Стасовым предопределило выбор темы ее исследовательской работы, а продолжительная совместная работа дала результат в виде обширного труда о русском кружеве – «Русское кружево и русские кружевницы», изданного в 1892 г. Их знакомство состоялось в августе 1879 г. «... Впервые я увидела В. В. Стасова. В. В. сидел за своим столом, за тем самым столом, заваленным книгами и рукописями, за которым все приходившие к В. В. видели его многие десятки лет... Признаюсь, вся обстановка отделения, с ее атмосферой учености и труда, сильно меня смутили. Тем не менее, я все же решилась заговорить с В. В. и изложить ему причины, побудившие меня обратиться к нему... Он тотчас же сумел ободрить меня своими, столь присущими ему, приветливостью и доброжелательностью и своим умением возбудить в каждом человеке желание работать. Я сейчас же почувствовала, что нахожусь у желанной пристани и ревностно стала посещать Художественное отделение библиотеки», – писала Давыдова⁴.

В то время Стасова волновала тема кружевного дела в России, и он считал, что необходимо срочно заняться его изучением. Ученый отмечал: «Исследование русского кружева представилось в настоящее время делом крайне необходимым, делом нетерпящим отлагательства, так иноземные моды с каждым днем все более и более изгоняют из употребления национальный костюм не только в больших и малых городах нашего отечества, но даже в самых отдаленных и глухих селах и деревнях. Таким образом, почти

повсеместно народная женская одежда, прежде богато украшенная русским кружевом, исчезает, а вместе с ней исчезает и потребность в этом кружеве. В тоже время, быстро выводятся из употребления свадебные полотенца и платки, игравшие в прежние времена такую значительную роль; крестьянские семьи перестают украшать свои простыни, наволочки, рубахи и прочие предметы жизненной обстановки – кружевом, оно заменяется полосами ситца или другими украшениями. С другой стороны, то кружево, которое вошло последние годы в большую моду не только у нас в дворянском классе, но и в Европе, и известно под именем «русского кружева», в большинстве случаев отдалается от прежних коренных национальных образцов, и старается подражать иностранным узорам и современным модным вкусам дам; что же касается техники, то она, к несчастью слишком часто становится все более и более спешною и небрежною, заменяет прежнюю ровную, прочную льняную нитку – непрочной, мшистой бумажной ниткой. Все вместе приводит к тому, что новейшее «русское кружево» и с художественной, и с технической стороны представляет глубокое падение в сравнении с прежним, настоящим русским национальным кружевом»⁵. Из сказанного можно понять всю важность изучения русского кружевного дела.

Но времени у Стасова на такое громадное исследование не было, и когда представился случай, он непременно им воспользовался, предложив Давыдовой тему исследовательской работы. Она дала свое согласие на изучение истории кружевного дела. Об этом Стасов сообщал в письме А. Н. Шульговской: «Слишком занятый сам, я успел заинтересовать русским кружевом одну очень талантливую и способную даму Софью Александровну Давыдову»⁶. Но прежде С. А. Давыдова должна была ознакомиться с другими исследованиями в области кружевного дела России. Именно с этого времени и потребовалась молодому исследователю помощь знатока библиографии. Давыдова делилась своими воспоминаниями о Стасове как о библиографе: «С тех пор много приходилось мне заниматься в Публичной Библиотеке, много пользоваться советами и указаниями Владимира Васильевича, и я всегда находила в нем ту доброжелательность, беспристрастное отношение к чужому труду и ту строжайшую, но всегда благотворную критику, которая так ободряет человека и заставляет его идти все вперед и вперед»⁷.

Ученый на долгие годы, а точнее на двадцать семь лет, стал для Давыдовой другом и наставником, библиографом-консультантом: «Он хлопотал, спешил доставлять необходимые книги; просматривал их, иногда заранее, и указывал на те сведения, какие, по его мнению, имели значение в данном случае и особенно на исторические издания, как-то: летописи, Собрание государственных грамот и договоров, Известия императорского С.-Петербургского Археологического Общества, Полное собрание законов, Акты и исторические дополнения к ним, Акты юридические, Записки императорского Географического Общества, Описание старинной царской утвари и одежд, Савваитова, Сказания русского народа, Сахарова, Выходы царя Алексея Михайловича и царя Феодора Алексеевича, Строева, Русские народные картины Ровинского, Семейные Разумовских Васильчикова, Древняя Российская Вивлиофика Новикова, наконец, книга Забелина — Домашний быт русских царей и цариц и другие... Помимо таких изданий В. В. предлагал мне просматривать еще и иностранные источники. В это время, именно в 1880-1881 годах, в библиотеку поступило из-за границы много книг и журналов, касающихся иностранных кружев. Особенно много их было выписано, по заказу В. В., из Италии. Дабы мне подробнее ознакомиться и с этим материалом В. В. предложил заниматься в библиотеке составлением карточек для каталога, что я и исполняла с величайшим удовольствием»⁸. К сожалению, работ, посвященных истории русского кружева, было немного. Давыдова писала: «Что же касается русского кружева, то хотя данные о работе кружев и появлялись в периодической печати с начала прошлого столетия, но они были весьма скудные. Они затрагивали лишь современное положение кружевной промышленности, но не обрисовывали, ни исторического хода работы кружев, ни технических приемов ее, ни распространения этой отрасли женского труда среди населения нашего обширного отечества. Еще менее удовлетворительны были рисунки кружев. Их почти не существовало, по крайней мере, в достаточном количестве, способном выразить развитие кружевной работы...»⁹. «Что же касается иностранных исследователей кружевного вопроса, то, хотя они и писали о русском кружеве, но их указания, всегда очень краткие, не могли дать никаких существенных сведений относительно происхождения нашего кружева»¹⁰.

Ввиду такого положения становилось ясно, что для изучения вопроса фонда библиотеки было недостаточно. Давыдовой пришлось обратиться к самому кружевному делу, т. е. объездить деревни, села и города, где производство кружева было издавна известно. Вследствие этого на время прекратились ее занятия в Публичной библиотеке. Но и в поездках по России связь исследовательницы со своим наставником не прерывалась. Он продолжал регулярно ее консультировать в разных вопросах, помогал советами: «О всех моих занятиях, я от времени до времени делала «доклады», как мы это между собой называли, В. В-чу. И здесь В. В. опять, со свойственной ему отзывчивостью, старался облегчить мою задачу по интересовавшему на обоих вопросах»¹¹. Познакомившись с деятельностью кружевниц и увидев плачевное состояние кружевной промышленности в России, Давыдова поняла, что необходимо срочно

принимать меры, которые смогли бы улучшить положение этого кустарного промысла. В своей книге «Русское кружево и русские кружевницы», которая была издана в Санкт-Петербурге в 1892 г., она впоследствии писала: «Безграничное же доверие, с каким наши мастерицы всегда обращались ко мне, их беспомощность, бессознательность в действиях, словом, их темное существование, казалось мне, налагали на меня нравственную обязанность позаботиться об них, и я решилась, во что бы то ни стало, побывать за границей, и там на месте изучить все способы, применяющиеся для поднятия кружевного промысла»¹².

В 1882 г. Давыдова приехала в Италию и ознакомялась с работой школы кружевниц, находящейся под высоким покровительством королевы Италии Маргариты. «О возникновении этой школы и деятельности Общества мне сообщил В. В. Стасов, указывая на то, что и у нас хорошо было бы устроить такое же учреждение, которое заботилось бы о совершенствовании работы наших кружевниц»¹³. Она тщательно изучала меры, которые предпринимали страны Западной Европы для поднятия кружевной промышленности. В 1883 г. в Санкт-Петербурге по плану Давыдовой при содействии фрейлины баронессы Э. Ф. Раден была открыта Мариинская практическая школа кружевниц в Петербурге. В. В. Стасов продолжал и на этом этапе поддерживать С. А. Давыдову, «не пропускал случая указывать на это русской публике и обращать внимание на художественное и практическое значение школы, на полезную и важную деятельность ставших во главе школы С. А. Давыдовой и Е. Е. Новосильцевой...»¹⁴.

В 1884 г. многолетний труд «Русское кружево и русские кружевницы» был закончен, и Императорская Академия Наук, высоко оценив рукопись С. А. Давыдовой, присудила исследовательнице премию митрополита Макария (1885).

Рецензентом работы выступил В. В. Стасов, который подчеркивал: «Подробно изучив сочинение госпожи Давыдовой, я нахожу, что подобного сочинения в нашей литературе еще не было, и что автору принадлежит та неоценимая заслуга, что она самолично исследовала историю и технику русского кружева на самих местах производства; вместе с тем, госпожою Давыдовой составлен громадный и превосходный альбом фотографических снимков, какого у нас еще не существовало и который заключает образцы всего, что только производится у нас в России хоть сколько-нибудь примечательного по кружевной части...»¹⁵.

Именно многолетний и кропотливый труд двух людей, любивших свое дело, вылился в бесценный материал, который и в настоящее время не утратил своей исторической ценности.

Примечания

¹ Стефанович В. Н. В. В. Стасов (1824–1906): Очерк библиотеч. деятельности / М-во культуры СССР. Главиздат. Все-союз. книжная палата. М.: Изд-во Всесоюз. книжной палаты, 1956. С. 3.

² Стефанович В. Н. В. В. Стасов (1824–1906): Очерк библиотеч. деятельности / М-во культуры СССР. Главиздат. Все-союз. книжная палата. М.: Изд-во Всесоюз. книжной палаты, 1956. С. 94.

³ Стефанович В. Н. В. В. Стасов (1824–1906): Очерк библиотеч. деятельности / М-во культуры СССР. Главиздат. Все-союз. книжная палата. М.: Изд-во Всесоюз. книжной палаты, 1956. С. 95.

⁴ Стефанович В. Н. В. В. Стасов (1824–1906): Очерк библиотеч. деятельности / М-во культуры СССР. Главиздат. Все-союз. книжная палата. М.: Изд-во Всесоюз. книжной палаты, 1956. С.110–111.

⁵ Стасов В. В. Разбор сочинения г-жи С. А. Давыдовой: «Русское кружево»: Исследование историческое, техническое и статистическое: (Рукопись) / сост. В. В. Стасовым. СПб.: тип. Имп. Акад. наук, 1886. С.1–2.

⁶ Письма к деятелям русской культуры: В 2 т. / [Подгот. писем и коммент. Н. Д. Черникова; Отв. ред. Ю.С. Калашников]; АН СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. Т. 1–2. Т. 2. Наука, 1967. С. 293.

⁷ Давыдова С. А. Русское кружево и русские кружевницы: Исслед. ист., техн. и стат. / [Соч.] Софьи Давыдовой. СПб.: тип. А. С. Суворина, 1892. С. 1.

⁸ Незабвенному Владимиру Васильевичу Стасову: сб. воспоминаний. СПб.: типо-лит. «Энергия», [1908]. С. 92.

⁹ Незабвенному Владимиру Васильевичу Стасову: сб. воспоминаний. СПб.: типо-лит. «Энергия», [1908]. С. 93.

¹⁰ Давыдова С. А. Русское кружево и русские кружевницы: Исслед. ист., техн. и стат. / [Соч.] Софьи Давыдовой. СПб.: тип. А. С. Суворина, 1892. С. 1.

¹¹ Незабвенному Владимиру Васильевичу Стасову: сб. воспоминаний. СПб.: типо-лит. «Энергия», [1908]. С. 93.

¹² Давыдова С. А. Русское кружево и русские кружевницы: Исслед. ист., техн. и стат. / [Соч.] Софьи Давыдовой. СПб.: тип. А. С. Суворина, 1892. С. 4.

¹³ Давыдова С. А. Русское кружево и русские кружевницы: Исслед. ист., техн. и стат. / [Соч.] Софьи Давыдовой. СПб.: тип. А. С. Суворина, 1892. С. 4.

¹⁴ Каренин В. Владимир Стасов: Очерк его жизни и деятельности. Ч. 1–2 / Влад. Каренин. Л.: Мысль, [1927]. С. 547.

¹⁵ Стасов В. В. Разбор сочинения г-жи С. А. Давыдовой: «Русское кружево»: Исследование историческое, техническое и статистическое: (Рукопись) / Сост. В. В. Стасовым. СПб.: тип. Имп. Акад. наук, 1886. С. 27–28.

А. А. Коновалова

Феномен научной школы в библиотечно-информационной науке

Приведены подходы ученых к определению понятия «научная школа» и ее основных признаков в библиотечно-информационной науке, объяснены причины своеобразия научных школ в данной науке. Осуществлен сопоставительный и фактический анализ позиций ученых по поднятым вопросам через ознакомление с публикациями.

Ключевые слова: научные школы в библиотечно-информационной науке, подходы к пониманию научных школ, лидер научной школы, признаки научной школы, специфика научной школы в социально-гуманитарном профиле

Arina A. Konovalova

The phenomenon of a scientific school in library and information science

The approaches of scientists to the definition of the concept of «scientific school» and its main features in library and information science are given, the reasons for the uniqueness of scientific schools in this science are explained. A comparative and factual analysis of the positions of scientists on the issues raised through familiarization with publications has been carried out.

Keywords: scientific school in library and information science, approaches to understanding scientific schools, scientific school leader, signs of a scientific school, specifics of the scientific school in the social and humanitarian profile

Представления о научной школе как неформальном научном коллективе хорошо разработаны в современном науковедении и социологии науки. Подавляющее большинство исследователей сходится на том, что научная школа, чтобы называться таковой, обязательно должна иметь лидера, формулирующего исследовательскую программу, три поколения учеников, собственные традиции.

В научном сообществе встречаются различные представления о научной школе в библиотечно-информационной науке. Они (представления) раскрывают не только ее определение, но и отличительные особенности от других форм научных коллективов: признаки, функции, критерии и аналогичные. Все они заслуживают внимания как способы объяснения ведущими учеными понятия «научная школа» — на сегодняшний день однозначно не определенного и вызывающего дискуссии. Однако отмечаемое обстоятельство не лишает выдвигаемые суждения ошибочности ввиду разных причин: начиная с чрезмерного субъективизма и заканчивая недостаточной изученностью темы или опорой на мнения тех, кто тоже далек от понимания вопроса.

Так, в своих работах Н. Н. Кушнарченко, А. А. Соляник, Т. В. Захарчук¹ формулируют причины своеобразия научных школ в науках библиотечно-информационного цикла:

- относительная молодость наук, входящих в профильный цикл (библиотековедения, библиографоведения, книговедения), довольно поздняя их институционализация (середина XX в.), а также длительные и не прекращающиеся по настоящее время дискуссии в профессиональной печати по поводу самого существования этих наук;

- узость научного сообщества, связанная с тем, что научными исследованиями в библиотечно-информационной сфере занимается не слишком большое число специалистов. Следовательно, количество потенциальных или реальных лидеров научных школ чрезвычайно ограничено;

- отсутствие в библиотечно-информационной науке организаций, целью которых является проведение научных исследований в отрасли. При этом количество научных подразделений в крупных библиотеках и вузах постоянно сокращается;

- для библиотечно-информационной науки, как и для большинства наук социально-гуманитарного цикла характерны индивидуальные исследования, что также ограничивает формирование школы как неформального научного коллектива.

Все, сказанное выше, накладывает отпечаток на формирование феномена научной школы в рамках библиотечно-информационной науки и в значительной мере определяет специфику школ в этой области:

1. Научные школы в науках библиотечно-информационного цикла начали формироваться в 1970-х гг., когда были защищены первые докторские диссертации, а, значит, появились доктора

наук, которые и могли стать лидерами школ в библиотековедении, библиографоведении и книговедении. Исходя из этого можно говорить о том, что особенностью современной научной школы в библиотечно-информационной науке является наличие двух (а не трех, как в науковедении) поколений учеников.

2. В связи с отсутствием самостоятельных научных учреждений, осуществляющих исследования в библиотековедении, библиографоведении и книговедении, формирование научных школ обычно происходит на соответствующих кафедрах вузов культуры или в научных отделах крупных библиотек, где, как правило, есть специалисты, способные возглавить научные школы.

3. Научная школа в библиотечно-информационной науке может формироваться как путем привлечения в нее учеников лидера, так и путем перехода в школу исследователей, ранее в ней «не обучавшихся». Это связано, с одной стороны, с ограниченностью научного сообщества в рассматриваемой области, а, с другой, с узостью самого предмета исследований.

4. Слабое соблюдение принципа преемственности в тематике научных исследований, часто не связанной с разработкой исследовательской программы лидера².

Наиболее точное и справедливое определение научной школы дают в своих работах О. И. Вереене, О. П. Вилкина и Д. А. Рингайтисе, понимая под научной школой в библиотековедении, библиографоведении и информатике сплоченную группу ученых, работающих в одном направлении во главе с крупным ученым, инициатором и руководителем этого направления исследований. Такая группа объединяется общими идеями, методами и принципами исследований³.

Похожее определение научной школы в библиографоведении, как одной из наук библиотечно-информационного цикла, которое можно, по нашему мнению, распространить и на другие науки, дала Т. В. Захарчук. Она под научной школой в библиографоведении понимает «научно-образовательную многоуровневую научную школу, в основе исследовательской программы которой может лежать разработка как новых идей, так и методов, не имеющая формальной локализации»⁴.

Следует отметить, что в современной профессиональной литературе мы больше не находим развернутых определений понятия «научная школа в библиотечно-информационной науке».

Так, М. Н. Колесникова и В. В. Орлов не считают возможным вообще определять это термин из-за его неоднозначности⁵. Такой подход нельзя считать достаточно плодотворным, так как, если мы вводим и используем термин «научная школа», должны определить и то, что этот термин обозначает. Отказ от определения введенного термина делает его вовсе не нужным.

В. С. Крейденко видит научную школу неким творческим образованием, которое занимается подготовкой научных работников к самостоятельной научной деятельности⁶. Здесь мы видим также отказ от выявления специфики феномена научной школы в библиотечно-информационной науке. Подготовка исследователей ведется, например, в рамках аспирантуры, которую при определенных условиях также можно назвать «творческим образованием». А. Н. Ванеев под научной школой понимает объединение молодых ученых вокруг признанного лидера, передачу научного опыта руководителя его ученикам и коллегам⁷. С таким подходом к определению содержания понятия «научная школа» можно, скорее, согласиться. Однако, здесь не учтен такой важный элемент научной школы как исследовательская программа, вокруг которой должна строиться вся деятельность школы. Кроме того, и А. Н. Ванеев, и В. С. Крейденко делают акцент на молодых ученых и передаче опыта. Но ведь в научной школе должны быть и достаточно опытные исследователи «среднего поколения», которые способны разрабатывать исследовательскую программу под руководством лидера, но не под его опекой.

Наиболее точное и полное определение научной школы в библиотечно-информационной науке дано в работах Н. Н. Кушнаренко и А. А. Соляник, которые считают, что это «неформальное и/или формальное научное объединение ученых нескольких поколений, характерные признаки которого – наличие ученого-лидера основателя научного направления (программы), его учеников-последователей, сторонников; устоявшихся традиций, сформированных в научном коллективе; фундаментальных и прикладных научных исследований, подготовленных и защищенных докторских и кандидатских диссертаций, опубликованных монографий, учебников, учебных пособий, методических разработок, научных статей; сплоченность исследователей, занятых решением значимой научной проблемы»⁸. Единственное возражение вызывает возможность отнесения научной школы к формальным коллективам, т. е. коллективам, имеющим свое место в организационной структуре вуза, библиотеки и т. п. Дело в том, что феномен научной школы стал рассматриваться в науковедении именно потому, что это сложно определяемое неформальное образование, члены которого выявляются гораздо более сложными путями, чем списочный состав структурного подразделения.

Аналогичная ситуация возникает и при рассмотрении отдельных признаков научной школы как самостоятельного феномена. В науковедческих исследованиях существует полный консенсус по

поводу необходимых и достаточных признаков научной школы: наличие лидера, исследовательской программы, трех поколений «учеников», традиций.

Рассмотрим отношение к этим признакам исследователей в области библиотечно-информационной науки.

1. Наличие лидера. В. С. Крейденко, например, утверждает, что лидер научной школы может быть «как номинальной фигурой, тогда все участники могут выступать одновременно и руководителями, и исполнителями. Сегодня один предлагает новую идею, ее обсуждают, принимают, и он руководит ее реализацией, завтра – другой и т. д. Все меняются ролями»⁹. Если следовать данному тезису, то исчезает один из главных признаков научной школы – наличие лидера, реализующего через своих учеников свою исследовательскую программу.

И. В. Лукашов через задачу лидера школы дает представление о нем как о наставнике, координаторе и в некотором роде критике. По его мнению, «задача лидера школы... – раскрывать перед ними (учениками – А. А.) программу исследований, координировать их работу, оценивать полученные результаты и при необходимости вносить коррективы»¹⁰. Данный подход представляется вполне обоснованным и характеризующим сущность деятельности лидера.

Как отмечает Т. В. Захарчук, главой научной школы должен быть крупный ученый, доктор наук¹¹. Также она считает, что научной школе библиотечно-информационной науки важно иметь не менее одного доктора наук¹². Однако степень доктора наук не всеми считается необходимой для лидера научной школы¹³. Статус лидера наделяет главу научной школы авторитетом, подчеркивая его заслуги и значение его труда. Лидеру недостаточно просто руководить. Главе научной школы важно быть признанным научным сообществом благодаря своему вкладу в науку, чтобы с ним и с его научной школой считались, их не игнорировали. Звание доктора наук для лидера – доказательство признания в научном сообществе. Более того, без наличия лидера научная школа вряд ли будет считаться таковой в научном сообществе. Лидер – лицо научной школы, где статус имеет значение.

2. Количество поколений учеников. В вопросе о количестве поколений есть две крайних точки зрения. Одни исследователи считают минимальным циклом, позволяющим фиксировать существование школы, три поколения специалистов (основатель школы, его последователь-преемник и ученики преемника)¹⁴. Сторонниками такого подхода выступают Т. В. Захарчук и О. В. Макеева, И. В. Лукашов и другие. Данный подход характерен для всех научных школ, что считается обоснованным многолетним опытом и изучением¹⁵. Представители другого подхода (В. А. Бородина, М. Н. Колесникова, В. В. Орлов и другие) делают скидку для научных школ библиотечно-информационной науки ввиду упоминаемых особенностей возраста и специфики, потому не считают наличие трех поколений обязательным условием¹⁶.

Представляется, что в данном случае и с учетом сказанного выше можно говорить о наличии в научных школах библиотечно-информационного цикла двух поколений (лидер – ученики), хотя такое отступление от канонических представлений о научной школе делает школы в библиотекведении, библиографоведении и книговедении квази-школами с точки зрения «большой науки».

3. Наличие исследовательской программы, под которой обычно понимают серию «сменяющих друг друга теорий, объединяемых определенной совокупностью базисных идей и принципов. ... Программа зарождается в проблемной ситуации, обусловленной логикой развития познания, научно-социальным контекстом и жизненным путем ученого. Она содержит теоретические, ценностно-нормативные основания научной деятельности, представления о проектируемом результате, стратегии его достижения и проч.»¹⁷. Такой подход является общепринятым в социологии науки.

Однако многие ведущие исследователи утверждают, что наличие единой исследовательской программы не является обязательным признаком научной школы в библиотечно-информационной науке, считая, что лидер может постоянно изменять направления своих исследований, подталкивая к этому и своих учеников¹⁸. Нами в профессиональной литературе не было найдено ни одного утверждения (за исключением работ Т. В. Захарчук) об обязательности наличия исследовательской программы для формирования научной школы.

Таким образом, можно говорить о том, что в отличие от других наук социально-гуманитарного цикла в библиотечно-информационной науке еще нет консенсуса по поводу подходов к определению понятия «научная школа» и наличию у нее обязательных признаков, идентифицирующих ее как отдельный феномен. Хотя, казалось бы, для его четкого определения есть все возможности в социологии науки, где сама научная школа, ее классификация, эволюция развития этого феномена рассмотрены достаточно подробно.

На наш взгляд, такая ситуация связана с тем, что:

1. Научные школы с их составляющими интерпретируются учеными в библиотечно-информационной науке по-разному. Это приводит не только к дискуссиям, как способу прийти к универсаль-

ному пониманию, но и к указанию на еще только начинающееся развитие, становление научных школ в библиотечно-информационной науке.

2. Пока ученые не придут к более-менее устраивающему всех варианту, будет продолжаться тенденция деления на тех, кто с помощью опыта других наук пытается выстроить научные школы библиотечно-информационной науки по образу и подобию появившихся раньше в других областях, но со скидками в силу молодости и специфики, и на тех, кто продвигает гуманистические подходы к пониманию, где важно учитывать человеческую составляющую, быть гибким и мобильным в поднятном вопросе.

Когда произойдет синтез упомянутых выше подходов, тогда и только тогда можно будет говорить о продуктивном сотрудничестве по вопросу становления научных школ в библиотечно-информационной науке. Формирование представлений о научной школе в библиотечно-информационной науке – еще только в самом начале пути.

В заключении представляется важным отметить тот факт, что наличие или отсутствие у крупного ученого научной школы никак не влияет на его статус и репутацию в научном сообществе. По очень точному высказыванию О. Ю. Воверене, «Не каждый способен... отрезать кусок от интереснейшей для себя самого темы и отдать, доверить своему ученику»¹⁹. В мире известно множество фактов, когда ученые мирового уровня не имели (и не хотели иметь) своей научной школы, но весь мир их знает и помнит, благодаря их собственному вкладу в мировую науку.

Примечания

¹ Кушнарченко Н. Н., Соляник А. А. Научные школы книговедческого и библиотечно-информационного профиля: признаки идентификации // Научные и технические библиотеки. 2011. № 12. С. 45–54; Захарчук Т. В. Научные школы в библиографоведении: проблемы формирования и идентификации. СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2013. 240 с.

² Там же.

³ Воверене О. И., Вилкина О. П., Рингайтис Д. А. Идентификация научных школ в библиотековедении, библиографоведении и информатике // Научные и технические библиотеки СССР. 1989. № 2. С. 11–18.

⁴ Там же. С. 156.

⁵ Ванеев А. Н., Крейденко В. С., Бородина В. А., Колесникова М. Н., Орлов В. В. К вопросу о научных школах в библиотековедении // Библиосфера. 2014. № 4. С. 4.

⁶ Там же. С. 5.

⁷ Там же. С. 8.

⁸ Кушнарченко Н. Н., Соляник А. А. Научные школы книговедческого и библиотечно-информационного профиля: признаки идентификации // Научные и технические библиотеки. 2011. № 12. С. 45–54.

⁹ Ванеев А. Н., Крейденко В. С., Бородина В. А., Колесникова М. Н., Орлов В. В. К вопросу о научных школах в библиотековедении // Библиосфера. 2014. № 4. С. 5.

¹⁰ Лукашов И. В. Идентификация научных школ в библиотековедении (на примере школы Ю. В. Григорьева – Ю. Н. Столярова) // Научные и технические библиотеки. 1998. № 10. С. 62–75.

¹¹ Захарчук Т. В. Научная школа в библиографоведении: теоретико-методологический аспект: автореф. дис. ... д-ра пед. наук / СПбГИК. СПб., 2013. 44 с.

¹² Захарчук Т. В. Еще раз о научной школе в библиотечно-информационной науке // Библиосфера. 2015. № 2. С. 25.

¹³ Ванеев А. Н., Крейденко В. С., Бородина В. А., Колесникова М. Н., Орлов В. В. К вопросу о научных школах в библиотековедении // Библиосфера. 2014. № 4. С. 3–12.

¹⁴ Лукашов И. В. Идентификация научных школ в библиотековедении (на примере школы Ю. В. Григорьева – Ю. Н. Столярова) // Научные и технические библиотеки. 1998. № 10. С. 62–75.

¹⁵ Захарчук Т. В. Библиографическая идентификация состава и признаков научной школы // Социология науки и технология. Том 4. 2013. № 4. С. 103–118; Лукашов И. В. Идентификация научных школ в библиотековедении (на примере школы Ю. В. Григорьева – Ю. Н. Столярова) // Научные и технические библиотеки. 1998. № 10. С. 62–75; Макеева О. В. Научные школы в области библиотековедения, библиографоведения и книговедения: к изучению вопроса // Библиотекостроение. 2014. № 3. С. 23–29.

¹⁶ Ванеев А. Н., Крейденко В. С., Бородина В. А., Колесникова М. Н., Орлов В. В. К вопросу о научных школах в библиотековедении // Библиосфера. 2014. № 4. С. 3–12.

¹⁷ Захарчук Т. В. Еще раз о научной школе в библиотечно-информационной науке // Библиосфера. 2015. № 2. С. 24.

¹⁸ Ванеев А. Н., Крейденко В. С., Бородина В. А., Колесникова М. Н., Орлов В. В. К вопросу о научных школах в библиотековедении // Библиосфера. 2014. № 4. С. 3–12.

¹⁹ Воверене О. И., Вилкина О. П., Рингайтис Д. А. Идентификация научных школ в библиотековедении, библиографоведении и информатике // Научные и технические библиотеки СССР. 1989. № 2. С. 11–18.

А. Е. Бреслав

Роль индексов цитирования в оценке научной деятельности

Статья посвящена индексам научного цитирования. В статье рассмотрен феномен цитирования в современном мире, определена значимость индексов для ученых. Выявлены основные функции и недостатки индексов цитирования.

Ключевые слова: индексы научного цитирования, индексы цитирования, научная деятельность, наукометрия

Anastasia E. Breslav

The role of citation indexes in the evaluation of scientific activity

The article is devoted to the indexes of scientific citation. The article examines the phenomenon of citation in the modern world, determines the importance of indexes for scientists. The main functions and disadvantages of citation indexes are identified.

Keywords: science citation indexes, citation indexes, scientific activity, scientometrics

Индекс научного цитирования (ИНЦ) по определению Иф Жэнгре – это инструмент библиографического поиска, с помощью которого ученые могут находить среди множества публикаций те, которые их интересуют в связи с конкретной темой¹. Феномен цитирования состоит в приведении чужого текста в кавычках с обязательной библиографической ссылкой на источник заимствования и является важной этической нормой в науке, регулятором и одним из важных средств научной коммуникации. Наблюдение за цитированием научных работ позволяет проследить за развитием той или иной идеи во времени, за проникновением ее в смежные области. Индекс цитирования является одним из самых распространенных наукометрических показателей и применяется (для формальной оценки) в научных и бюрократических кругах многих стран. Индекс цитирования как показатель значимости научного работника и его публикаций определяется простой суммой библиографических ссылок на его работы в публикациях других авторов за указанное время.

Данные о цитировании позволяют не только выявить рейтинг ученого, научной организации, но и определить импакт-фактор журнала, в сочетании с другими информационными методами дают так называемое внетекстовое знание, которое напрямую в текстах документов не содержится. Изучение взаимного и совместного цитирования публикаций дает возможность выявлять как формальные, так и неформальные научные коллективы (коллективы лабораторий, например, зарубежных; научные школы, незримые колледжи (неформальные объединения ученых, принадлежащих к научной элите), выявлять научные связи представителей профессионального сообщества. Государство, пытаясь контролировать научную деятельность, обратилось к индексам как показателям вклада в науку. Поэтому оценка научного вклада исследователя становится одним из важнейших показателей (критериев) в науке².

Хороший показатель индекса цитирования может принести автору публикации определенные поощрения, так как учитывается при прохождении конкурса в организации, повышении в должности или присвоении научного звания. Преподаватели вуза должны ежегодно предъявлять ученому миру результаты своих исследований³. Индекс цитирования часто неправомерно используется для характеристики степени актуальности и важности проводимых исследований. Это связано с включением в общий массив ссылок самоцитирования и «заказного» цитирования, а также наличия «противоцитирования» (критическое упоминание работ ученого). Высокий индекс цитирования показывает только степень публикационной активности ученого и в определенной степени служит официальным признанием конкретного ученого научным сообществом и подтверждением его приоритета. Несмотря на имеющиеся недостатки, взаимное цитирование является показателем научного сотрудничества в той или иной форме, указывает на значимость работ ученого, позволяет определить связи между научными направлениями⁴.

Несправедливость применения индекса цитирования заставила ученых из разных областей науки искать альтернативные инструменты, учитывающие как количество публикаций, так и количество цитирований. В первом десятилетии XXI в. появилось значительное количество различных индексов, наиболее популярным и используемым из которых стал индекс Хирша, предложенный в 2005 г. американским физиком Хорхе Хиршем как альтернатива классическому «индексу цитируемости». Существует ряд индексов, которые учитывают публикации с наибольшим цитированием (g-индекс и др.). Однако они достаточно сложны для интерпретации и практического использования. Вот некоторые из них: g-индекс, предложенный в 2006 г. Лео Эггом (Leo Egghe), рассчитывается для статей ученого, расположенных в порядке убывания количества цитирований этих статей. При этом g-индексом называется наибольшее

число, такое что g самых цитируемых статей получили (суммарно) не менее g^2 цитирований; hg -индекс (2010) представляет собой комбинацию h -индекса и g -индекса; e -индекс (2009) попытка учесть работы, неучтенные при расчетах h -индекса; AR -индекс (2007) – включает отсутствующий в h -индексе возраст публикаций; Sh -индекс (2011) – более дробная модификация h -индекса, показывающая, насколько близко автор приблизился к следующему значению индекса Хирша. Этот список можно продолжать.

Однако в настоящее время именно индекс Хирша стал неотъемлемым инструментом наиболее признанных мультидисциплинарных индексов цитирования Web of Science (компании Thomson Reuters) и Scopus (издательство Elsevier). Индекс цитирования и индекс Хирша могут быть получены в России и через бесплатные сервисы: БД «Российский индекс научного цитирования» (РИНЦ), Google Scholar, Scientific.ru.

Таким образом, такой критерий оценки труда ученого как индекс научного цитирования, может выполнять довольно широкий спектр функций, главными из которых считаются следующие: изучение тематики цитирования позволяет выявить взаимопроникновение различных областей науки; изучение взаимного и совместного цитирования публикаций дает возможность выявлять научные коллективы (лаборатории, научные школы, невидимые колледжи); изучение связей цитирования в науке помогает наблюдать, за вновь возникающими научными полями и отслеживать их связи с другими науками.

Оценка качества публикаций и их авторов научным сообществом может использоваться для аттестации научных кадров, выбора коллектива для финансирования научных исследований и т. д.

Однако Ю. Гарфилд с момента введения индекса цитирования предостерегал от его бездумного использования. О проблемах корректного использования индекса цитирования и о типичных ошибках его подсчета написано довольно много. Главное то, что индексы цитирования зависят от многих параметров, напрямую не связанных с научной деятельностью.

К недостаткам индексов цитирования для оценки научной деятельности можно отнести следующие: большое количество цитирований, как правило, дает критика ошибочных работ, когда активно обсуждаются некорректно полученные результаты; при подсчете индекса цитируемости приоритет отдается журналам. Не учитываются ссылки на монографии, статьи из сборников, труды конференций и т. д.; существует проблема соавторов, количество которых в статьях (особенно в естественных и технических науках) может быть огромным. Но почти всегда есть кто-то один, сделавший основную работу; в некоторых областях (например, экспериментальная физика высоких энергий) понятие авторов публикации изжило себя благодаря существующей практике. Таким образом, можно говорить о том, что не всегда количество цитирований реально отражает качество представленного в публикации исследования (как и число публикаций – вклад исследователя). Оба показателя зависят от области науки (научного направления), особенностей журнала и самой публикации. Обычно больший индекс цитирования имеют обзорные и методические статьи, а самые высокие места в рейтинге журналов занимают междисциплинарные издания. С одной стороны, можно уверенно сказать, что индекс научного цитирования играет большую роль в современной науке, выполняя роль показателя (формальной) оценки научной деятельности.

Однако навязывание ученым в качестве критериев оценки научного труда только количественных показателей (в частности, индексов цитирования) приводит к договорному цитированию, увеличению самоцитирования и другим не слишком приятным процессам, что, в свою очередь означает для многих исследований снижение самоуважения, потерю научной репутации, сокращение времени на проведение исследований, потерю ориентиров в научном сообществе. Подводя итог сказанному выше, можно сделать следующие выводы:

1. Оценка труда ученого невозможна только через использование формальных количественных показателей. Борьба за повышение цитируемости и индекса Хирша приводит к снижению качества научных публикаций, вынуждает ученого гнаться за количеством, а не за качеством проводимых исследований.

2. Для оценки качества научного труда должны использоваться как количественные показатели, так и экспертные оценки. Репутация ученого подтверждается, прежде всего, наличием у него научных наград и премий за научную работу, избранием его в редколлегии ведущих профессиональных изданий, количеством монографий, получивших хорошие рецензии в профессиональной периодике и т. д.

Примечания

¹ Жэнгра И. Ошибки в оценке науки или Как правильно использовать библиометрию: перевод с французского. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 184 с.

² Ширяев А. А., Доронина Е. Г. Методы повышения публикационной активности исследователей // Научно-техническая информация. Серия 1. Организация и методика информационной работы. 2018. № 11. с. 8–14.

³ Там же.

⁴ Захарчук Т. В. Оценка научного труда в библиотечно-информационной сфере // Научные и технические библиотеки. 2017. № 8. с. 18–27.

М. С. Рымарева

Гендерный подход к чтению в СМИ, книжных магазинах и библиотеках сегодня

Статья посвящена исследованию стереотипов в продвижении «мужской» и «женской» литературы, а также изучению использования гендерного подхода к чтению в деятельности СМИ, книготорговых организациях и библиотеках. В статье приводится анализ публикаций в области чтения на новостных порталах и на сайтах издательств, приуроченных к праздникам 8 Марта и День защитника Отечества. Рассматривается роль книготорговых организаций и библиотек в продвижении гендерно-окрашенной литературы. Анализируются международные и российские тенденции отказа от гендерного подхода к чтению.

Ключевые слова: мужское чтение, женское чтение, продвижение книг, гендерные стереотипы, книготорговые организации, библиотечно-информационное обслуживание

Mariia S. Rymareva

Gender approach to reading in the media, bookstores and libraries today

The article is devoted to the study of stereotypes in the promotion of «male» and «female» literature and to the study of the using of a gender approach to reading in the media, bookselling organizations and libraries. The article provides an analysis of publications in the field of reading on news portals and on the websites of publishing houses dedicated to the holidays of March 8 and Defender of the Fatherland Day. The role of bookselling organizations and libraries in the promotion of gender-sensitive literature is considered. The article analyzes the international and Russian trends of abandoning the gender approach to reading.

Keywords: men's reading, women's reading, book promotion, gender stereotypes, bookselling organizations, library and information services

Статья посвящена изучению продвижения «мужской» и «женской» литературы, использованию гендерного подхода к чтению в СМИ, книготорговых организациях и библиотеках. Указанная проблема отражена в ней посредством рассмотрения списков книг для мужчин и женщин, опубликованных новостными порталами, издательствами, сравнения разных видов расстановки фонда библиотеки, а также анализа библиотечного обслуживания на предмет его гендерной ориентированности на читателя.

Стереотипы женского и мужского чтения в РФ часто используется для продвижения литературы, направленной на соответствующие читательские категории. Данное явление неразрывно связано с понятием «гендер», которое в 1958 г. ввел в науку американский психоаналитик Роберт Столлер. По его мнению, гендер – социальные проявления принадлежности к полу или «социальный пол»¹.

С тех пор понятием изучением гендера и гендерной идентичности занимались многие социологи. Сегодня существует множество определений этого термина. «Гендер - социально и культурно обусловленные отношения между полами, в отличие от биологических характеристик человека, определяемых категорией пола», – это универсальное определение, представленное в Большой Российской энциклопедии².

Таким образом, когда речь идет о гендерном подходе к чтению, стоит учитывать, что под понятиями «мужской» и «женский» используются скорее термины «маскулинный» и «феминный», ведь речь идет о социальном, а не биологическом поле. На протяжении всей своей истории развития гендерный подход к чтению не раз подвергался критике.

Несмотря на то, что деление литературы на «мужскую» и «женскую» до сих пор является объектом многочисленных споров, средства массовой информации активно пользуются гендерным подходом к чтению. Накануне праздников «8 Марта» или «День защитника Отечества» в новостных изданиях, на сайтах книжных магазинов публикуются многочисленные подборки мужских или женских книг. При этом авторы данных публикаций часто упоминают исследования (однако без ссылок на конкретные источники), которые подтверждают стереотипное деление: романы и бытовая литература – для девочек, энциклопедии и приключения – для мальчиков.

Подход к продвижению «женской» и «мужской» литературы значительно различается. Если вписать в поисковый запрос Google словосочетание «мужские книги», то на первой странице ре-

зультатов можно найти статью, подготовленную ФГБУ «Редакция «Российской газеты» и посвященную книгам, которые можно подарить представителю мужского пола на «День защитника Отечества». Интересно, что в списке «мужских» книг присутствуют произведения из школьной программы по литературе, где книги обычно не разделяются в соответствии с гендерным подходом. Однако хотелось бы обратить внимание и на другой аспект данной статьи. Книги для мужчин представлены как бы в противовес книгам для женщин: «Уже никто не спорит, что есть литература женская и мужская. К первой, в частности, относятся многочисленные любовные романы, в них масса переживаний, мечтаний, красивых эмоций, рассуждений о тончайших нюансах любви. Нам, мужчинам, их часто не понять...»³. Авторы ссылаются не только на разные вкусовые предпочтения полов в чтении, но и на различия в лексическом понимании текста.

Если обратиться к сайту одного из крупнейших книжных интернет-магазинов – «Читай-город», то можно заметить, что при составлении праздничной подборки авторы руководствовались не противопоставлением книг для женщин книгам для мужчин, а интересами представителей мужского пола – это достижение успеха в бизнесе, коммуникации, отношения и вера в себя. Стоит отметить, что авторы сами так или иначе ставят под сомнение границы подобранной ими «мужской» литературы, так как призывают женщин также ознакомиться с этими книгами⁴.

Интересная ситуация обстоит с «женской литературой». Во-первых, книги для женщин, в основном, не противопоставляются книгам для мужчин. Если противоположный пол и упоминается, то делается это только согласно тематике представленной литературы – психология отношений, литература о семье и прочее. Во-вторых, хоть подобные подборки и руководствуются интересами женщины, нельзя сказать, что тематика «мужских» и «женских» книг радикально отличается. Помимо художественной литературы здесь так же можно встретить литературу о бизнесе, отношениях, тайм-менеджменте. Если анализировать списки книг для разных полов, то можно сделать вывод, что женщинам предлагают большее количество психологической литературы⁵.

На стиль продвижения женских книг оказал большое влияние феминизм – общественное и интеллектуальное движение, направленное на достижение равных гражданских, политических, социальных и личных прав женщин, включая равные возможности в области профессионального обучения, оплаты труда и образования⁶.

Последовательницы данного направления призывают рассматривать праздник 8 Марта не как праздник женственности, а как праздник, провозглашенный как день солидарности женщин в борьбе за равные права и эмансипацию. Исходя из этого, уклон в продвижении женской литературы делается уже не на феминные маркеры женственности, красоты, а на позиционирование женщины как «не слабого пола».

Большую роль в распространении информации, выборки по «женской» и «мужской» литературе играют книжные магазины. Как уже было сказано ранее, многие интернет-магазины публикуют на своих сайтах списки подобных книг. Данную тенденцию можно заметить в таких крупных сетях, как «Буквоед», «Лабиринт», «Читай-город», «Book24». Книжные издательства также не остаются в стороне. Списки литературы, подобранной по гендерному принципу, составляют «АСТ», «РОСМЭН», «ЭКСМО» и многие другие.

Один из самых известных экономических законов, сформулированный Джоном Мейнардом Кейнсом, гласит, что спрос рождает предложение⁷. Исходя из этого, можно предположить, что гендерный подход к чтению, списки «мужских» и «женских» книг пользуются популярностью у потребителя. Согласно статистике запросов поисковой системы Google за последние 5 лет, интерес к подобной литературе является сезонным явлением. Пользователи, в большей степени, интересуются женскими книгами по сравнению с мужскими. Однако, несмотря на сезонность запросов, в них можно найти закономерности, которые отличаются друг от друга. Так, вспышки интереса к мужской литературе наблюдаются исключительно накануне Дня защитника Отечества, в то время как интерес к женской литературе менее подвержен влиянию праздника 8 Марта. Поисковые запросы «книги для женщин» почти в равной степени популярны как в марте, так и в декабре или в апреле.

Интересна статистика запросов «книги для девочек» и «книги для мальчиков». Если говорить об общих тенденциях, то и в случае с книгами для девочек, и в случае с книгами для мальчиков, запросы пользователей не имеют ярко выраженного сезонного характера. Можно отметить хоть и незначительное, но превышение поиска литературы для девочек над литературой для мальчиков в среднем, однако максимальное количество запросов по первой значительно меньше количества запросов по второй.

Проанализировав семь разных книжных сетей в Санкт-Петербурге (Дом книги, Буквоед, Республика, Книжная Лавка, Старая Книга, Книжная Находка, Интеллект), можно прийти к выводу, что как

такого явного деления литературы по гендерному признаку в данных магазинах нет. Однако пусть и нет отдельных стеллажей, разделов, все равно можно заметить несколько тенденций:

- в разделе «психология» крупных магазинов (например, Буквоед и Республика) можно обнаружить подборки книг, которые возможно охарактеризовать как «женские» – психология семейных отношений, книги с громкими заголовками «Как понять мужчину» и прочее;

- на стеллажах с детской литературой книги про принцесс, даже если в магазине в целом используется расстановка по алфавиту, стоят рядом с другими характерными книгами для девочек – комиксами про животных и т. д. Та же тенденция наблюдается в отношении книг для мальчиков.

Отдельно следует назвать некоторые тенденции, которые отмечаются за рубежом. В марте 2014 г. британская организация Let Toys Become Toys расширилась, включив специальную категорию детских книг «Пусть книги станут книгами». Это расширение специально касалось гендерных названий в таких книгах, как «Книжка-раскраска для хорошеньких девочек» и «Книжка-раскраска для успешных мальчиков», а также ограничений, которые эти названия накладывают на детей. Как заявила Кэти Гест в статье для Independent в марте 2014 г. после запуска Let Books Be Books: «То, что мы делаем, может ограничить детей. Книги должны быть доступны тем, кому они интересны». Как говорится в Let Toys Be Toys: «Так же, как маркировка игрушек для девочек или мальчиков, эти книги посылают детям очень ограничивающие сообщения о том, какие предметы подходят для девочек или мальчиков».

Ситуация быстро получила огласку и сторонников – под петицией почти сразу было собрано более 3000 подписей, в результате чего издатели поддержали выпуск гендерно-ориентированных книг. В ноябре 2014 г. издатели Peter and Jane Books, Ladybird Books согласились сделать заголовки гендерно-нейтральными.

В России отдельного внимания заслуживает издательство «МИФ (Манн, Иванов, Фербер)», которое, как и многие издательства, составляет листы рекомендуемых книг. Однако издательство составляет свои рекомендации не на основе пола, а на основе возраста. Кроме того, в описании книг отсутствуют упоминания о гендерной ориентированности литературы.

Гендерные стереотипы как разновидность социальных стереотипов всегда были чрезвычайно важной частью не только повседневной жизни общества, но и работы маркетологов. Гендер (или положение в гендерном спектре) – одна из самых сильных системообразующих черт личности человека, и было бы странно, если бы маркетологи не обращались к нему с необычайной настойчивостью в своих попытках моделировать и предсказывать поведение потребителей.

То, как библиотеки представляют литературу для женщин и мужчин неразрывно связано с понятием фонда и его расстановкой. Библиотечный фонд – совокупность документов различного назначения и статуса, организационно и функционально связанных между собой, подлежащих учету, комплектованию, хранению и использованию в целях библиотечного обслуживания населения⁸.

Существует несколько способов размещения библиотечного фонда:

1. Фонд открытого доступа. При данном способе размещения под особым вниманием оказывается размещение книг, документов в условиях открытого, свободного доступа. В данном случае важно учитывать пространственную организацию и доступность изданий на полках. Однако у данного метода есть несколько недостатков. Во-первых, так как на полки выставляются новые издания, то они быстро приходят в негодность, в то время как более старые или потертые экземпляры берутся читателями намного реже. Во-вторых, может возникнуть проблема оперативности в получении нужного документа – поиск в больших массивах вызывает затруднения у неопытного пользователя. В-третьих, при самостоятельном пользовании фондом, читатели не всегда могут ставить книгу на место, что усложняет работу библиотекаря. Что касается темы гендера и представления «мужской» и «женской литературы», то при подобной расстановке усиление этого разделения очень вероятно, так как усиливается влияние визуального облика библиотеки.

2. В противовес фонду открытого доступа стоят закрытые фонды – закрытый подсобный фонд, закрытый фонд основного хранилища. Главной их особенностью является то, что пользователь не имеет возможности доступа к фонду, весь поиск осуществляется с помощью сотрудников библиотек или сотрудников отдела фонда. Данные способы организации фонда имеют ряд достоинств (обеспечение сохранности книг) и недостатков (возрастание нагрузки на сотрудников библиотек). С точки зрения гендерного подхода к чтению, данный способ является одним из самых беспристрастных.

Однако не стоит забывать о типах расстановки фонда. Именно выбранный тип может оказать большое влияние на распространение гендерно-окрашенной литературы. Различают форматные расстановки и семантические расстановки. В основе первых лежат признаки формы документа, а в основе семантических – содержание документов в соответствии с библиотечно-библиографи-

ческими классификациями, по отдельным темам (тематическая), предметам (предметная). Наиболее гендерно-нейтральными типами являются алфавитная расстановка и форматная расстановка, которые предполагают упорядочение документов по алфавиту фамилий авторов и названий и в соответствии с форматом. При данной расстановке нет возможности объединять книги по тому, на какого читателя они ориентированы. Такая возможность есть при семантической расстановке. Она позволяет подбирать документы для удовлетворения тематических запросов, в большинстве случаев удовлетворяя их без обращения к справочно-поисковому аппарату.

У каждого из перечисленных ранее видов расстановки имеются свои преимущества и недостатки, поэтому для каждого подфонда необходимо определить оптимальный для данной библиотеки способ расстановки. На практике используются комбинированные расстановки, использующие одновременно два признака группировки, – например, форматно-инвентарная, систематически-алфавитная, хронологически-алфавитная.

Размещение фонда требует индивидуального подхода к выбору способов упорядочивания документов в каждой библиотеке, потому что от него зависит и эффективность использования документов, и их сохранность. Нарушение порядка в расстановке документов (заставки) приводит к немотивированным отказам («нет на месте») на документ, имеющийся в фонде, и формирует у пользователей представление о низком качестве библиотечного фонда⁹.

Однако с гендерной ориентированностью литературы также неразрывно связана тема обслуживания мужчин и женщин, девочек и мальчиков. Необходимо понимать, что само по себе существование бинарной системы гендера ведет за собой возникновение стереотипов и предрассудков.

В ходе нашего исследования были проанализированы 17 библиотек: библиотеки четырех ЦБС (ТЦБС Пушкинского района, ЦБС Фрунзенского района, МЦБС им. М. Ю. Лермонтова, ЦБС Красногвардейского района), две центральные городские библиотеки, и их полный список включает следующие библиотеки:

- Библиотека «Охтинская» ЦБС Красногвардейского района;
- Библиотека «Бронницкая» МЦБС им. М. Ю. Лермонтова;
- Библиотека «Семеновская» МЦБС им. М. Ю. Лермонтова;
- Библиотека им. Н. А. Некрасова МЦБС им. М. Ю. Лермонтова;
- Библиотека комиксов МЦБС им. М. Ю. Лермонтова;
- Библиотека-филиал № 2 «Горького» ЦБС Фрунзенского района;
- Библиотека-филиал № 5 «Гармония» ЦБС Фрунзенского района;
- Библиотека-филиал № 7 «Славянка» ЦБС Фрунзенского района;
- Библиотека-филиал № 8 ЦБС Фрунзенского района;
- Библиотека-филиал № 9 ТЦБС Пушкинского района;
- Центральная городская детская библиотека им. А. С. Пушкина;
- Центральная городская публичная библиотека имени В. В. Маяковского;
- Центральная районная библиотека имени Д. Н. Мамина-Сибиряка;
- Центральная районная библиотека имени Н. В. Гоголя ЦБС Красногвардейского района;
- Центральная районная детская библиотека им. И. А. Крылова (ЦБС Фрунзенского района);
- Центральная районная детская библиотека ТЦБС Пушкинского района.

В ходе анализа деятельности библиотек, ориентированных на взрослого читателя, были выявлены следующие закономерности: в большинстве библиотек используется алфавитная расстановка фонда, однако некоторые из них используют тематическую расстановку, а внутри нее – алфавитную. Ни в одной библиотеке не было обнаружено тематик, которые можно охарактеризовать как «для мальчиков», «для девочек», «женская», «мужская». В разделе «Романы», чаще всего, хоть и располагаются книги, которые являются стереотипно женскими, помимо этого размещаются классические произведения как отечественных, так и зарубежных авторов. Гендерный подход можно обнаружить только в обслуживании пользователей и в тематических выставках, так как даже в выставках новой литературы часто прослеживается гендерный подтекст, который проявляется в расположении книг «для девочек» и «для мальчиков» рядом (такая ситуация заметна библиотеке-филиале № 8 ЦБС Фрунзенского района, Центральной городской детской библиотеке им. А. С. Пушкина).

Отдельное внимание стоит уделить тому, что гендерный подход к литературе находит свое отражение не только в расстановке фонда, формировании рекомендательных списков, оформлении печатной продукции. Гендерные стереотипы проявляются и в обслуживании читателей. В ходе подготовки данной статьи был проведен эксперимент, когда один и тот же запрос одним и тем же библиотекарям делали два человека, один из которых мужского пола, а другой – женского. Запрос заключался в поиске романа с интересным сюжетом, любовной линией, сильными героями. Данный

эксперимент проводился на базе Центральной городской публичной библиотеки имени В. В. Маяковского. Мужчине были предложены: «Пикник на обочине» А. и Б. Стругацких, трилогия «Желание» Т. Драйзера, «Generation «П»» В. Пелевина и «Бойцовский клуб» Ч. Паланика. Женщине – «Унесенные ветром» М. Митчелл, «Поющие в терновнике» К. Маккалоу, «Дневник памяти» Н. Спаркса, «Мемуары Гейши» А. Голдена, «До встречи с тобой» Д. Мойеса. Становится очевидным, что даже здесь находит свое отражение гендерный подход к чтению.

Конечно, в данной ситуации может иметь значение субъективные факторы, сила гендерных предрассудков у конкретного работника библиотеки. Тем не менее, гендерный подход к литературе так или иначе находит свое отражение в библиотеках, что не удивительно, ведь использование гендерно-ориентированных книг в значительной мере упрощает обслуживание читателей и выполнение их запросов.

Таким образом, несмотря на международные и российские тенденции по отказу от гендерного подхода к чтению, в российской практике все еще повсеместно распространено деление книг на «мужские» и «женские». Сложно сказать, является ли это позитивным или негативным явлением, так как у этого подхода есть и свои достоинства, и преимущества, однако те, настроения, которые прослеживаются в ряде публикаций, лишь усугубляют влияние гендерных стереотипов на общество.

Примечания

¹ Stoller R. J. Sex and gender: The development of masculinity and femininity. 2020. 400 p.

² Барчунова Т. В. Гендер // Большая российская энциклопедия. Т. 6. Москва, 2006. С. 532.

³ Топ-5 главных мужских книг по версии «РГ» // Российская газета. URL: <https://rg.ru/2020/02/23/top-5-glavnyh-muzhskih-knig-po-versii-rg.html> (дата обращения: 22.10.2020).

⁴ Книги с мужским характером: Праздничная подборка книг для мужчин и о мужчинах // Читай-город. URL: <https://www.chitai-gorod.ru/article/knigi-s-muzhskim-kharakterom/> (дата обращения: 23.10.2020).

⁵ Книги в подарок на 8 марта // URL: <https://eksmo.ru/knigi-na-8-marta/> (дата обращения: 23.10.2020).

⁶ Тартаковская И. Н. Феминизм // Большая российская энциклопедия. Том 33. Москва, 2017. С. 250–251.

⁷ Портнов Н. А. Влияние маркетинговых компаний на поведение потребителя // Маркетинг в России и за рубежом. М.: Финпресс, 2015. № 4. С. 64–72.

⁸ Столяров Ю. Н. Библиотечный фонд: учебное пособие. СПб.: Профессия, 2015. 383 с.

⁹ Морева О. Н. Документные фонды библиотек и информационных служб. СПб.: Профессия, 2010. С. 204–218.

И. С. Самойлов

Центры правовой информации в системе информационных ресурсов библиотек

Рассмотрена история создания Центров правовой информации (ЦПИ) в России. Дана характеристика основных направлений деятельности ЦПИ. Представлены результаты сравнительного анализа ЦПИ крупнейших публичных библиотек субъектов Российской Федерации. Охарактеризована деятельность ЦПИ Российской национальной библиотеки и его место в системе информационных ресурсов.

Ключевые слова: центры правовой информации, информационные ресурсы, публичные библиотеки

Ilya S. Samoilov

Legal Information Centers in the system of information resources of libraries

The article is reviewed the history of the creation of Legal Information Centers in Russia and presented a description of the main activities of the Centers. The research is presented the results of a comparative analysis of the Centers of the largest public libraries of the constituent entities of the Russian Federation. The article is described the activities of the Legal Information Center of the Russian National Library and its place in the system of information resources.

Keywords: Legal Information Centers, information resources, public libraries

Первым этапом в создании Центров правовой информации в Российской Федерации стал Указ Президента от 23.04.1993 № 477 «О мерах по ускорению создания центров правовой информации». Данные центры создавались с целью организации эталонного банка данных правовой информации, необходимого для формирования правового обеспечения в Российской Федерации¹. В том же 1993 г. в целях формирования нормативной базы правовой информатизации России и обеспечения выполнения предыдущего правового акта по созданию центров был принят Указ «О Концепции правовой информатизации России». Стремительное качественное обновление общества выдвинули на первый план решение глобальной задачи – формирование в России единого информационно-правового пространства, обеспечивающего правовую информированность всех структур общества².

По программе в 1998–2000 гг. было запланировано создание 14 публичных центров правовой информации (ПЦПИ) на базе двух национальных библиотек и 12 центральных универсальных научных библиотек субъектов Российской Федерации³. К процессу создания ПЦПИ со временем присоединились и лидеры негосударственного сектора правовой информатизации: НПП «Гарант», АО «Консультант Плюс», ИПК «Кодекс». В ходе реализации программы более 1500 центров и пунктов стали осуществлять информационно-правовое обслуживание населения. На базе публичных библиотек создано более 800 центров и пунктов правовой информации⁴.

Среди основных направлений деятельности ЦПИ можно выделить: предоставление доступа граждан к документам справочно-правовых систем; справочно-библиографическое обслуживание граждан; проведение юридических консультаций в соответствии с ФЗ «О бесплатной юридической помощи в Российской Федерации»; развитие сотрудничества ЦПИ с организациями, задействованными в бесплатной юридической помощи; обучение пользователей работе в справочно-правовых системах; содействие повышению правовой культуры и правовой грамотности населения; организация правового просвещения граждан; вовлечение граждан в активную общественную жизнь; создание собственных материалов, предоставляющих гражданам профессиональную консультацию в правовом поле; разработка новых видов деятельности по распространению правовых знаний⁵.

Для того чтобы выяснить, какие особенности информационных ресурсов присутствуют у ЦПИ, а также в каких видах деятельности проявляется их многофункциональность, автором был проведен сравнительный анализ Центров правовой информации.

Цель проведения сравнительного анализа – выявление особенностей состава информационных ресурсов и специфики деятельности Центров правовой информации в крупнейших публичных библиотеках в субъектах Российской Федерации. Объектами для проведения сравнительного анализа стали Центры правовой информации (и иные варианты названий этого отдела) крупнейших публичных библиотек в субъектах Российской Федерации, а именно национальные, областные

универсальные научные, краевые универсальные научные библиотеки. То есть именно те библиотеки, которые являются научным и методическим центром данного региона.

Отделы, которые занимаются обслуживанием читателей только документами по праву, были созданы не во всех 85 субъектах РФ. Во многих регионах эта функция была возложена на смежные отделы, такие как: отдел электронных ресурсов, отдел информационно-библиографического обслуживания, отдел универсальных читальных залов и другие. В региональных библиотеках 82 субъектов РФ из 85 имелась информация о наличии точек доступа к правовой информации.

Не было заявлено о доступе к правовой информации в следующих субъектах: Московская область, Севастополь, Ненецкий автономный округ. В последних двух субъектах это связано с тем, что в них отсутствует универсальная научная библиотека. В Московской области это основывается на том, что на новом сайте Московской областной государственной научной библиотеки им. Н. К. Крупской, а с 2017 г. Московской губернской универсальной библиотеки отсутствуют сведения о наличии доступа к справочно-правовым системам.

При проведении сравнительного анализа автором были определены следующие критерии отбора Центров правовой информации:

Выделение Центра в отдельном звене в структуре библиотеки.

Если доступ к правовой информации осуществляется не через самостоятельный отдел, то тогда отсутствуют условия для качественного и оперативного обеспечения официальной правовой информацией заинтересованных физических и юридических лиц. В таком отделе нет библиографа, который работает только с правовой и экономической информацией, поэтому могут возникать ситуации, когда пользователь будет увереннее библиографа в работе с правовой информацией. И в таких отделах практически не будет выделяться трудовых и временных ресурсов по организации мероприятий, нацеленных на повышение уровня правовой культуры граждан.

Наличие собственного сайта или страницы в социальных сетях.

Центры, которые проводят юридические консультации и мероприятия, посвященные праву, и создают собственные ресурсы по праву, должны иметь платформу, на которой они будут публиковать результаты своей деятельности. Чаще всего ею служит сайт библиотеки, однако Центры, ведущие активную деятельность, создают собственные сайты или страницы в социальных сетях, чтобы регулярно публиковать новости о своей работе.

С учетом этих критериев были отобраны следующие Центры правовой информации:

- Публичный центр правовой информации Курской областной научной библиотеки имени Н. Н. Асеева.
- Центр правовой и деловой информации Челябинской областной универсальной научной библиотеки.
- Центр правовой информации Национальной библиотеки Республики Коми.
- Центр правовой информации Орловской областной научной универсальной публичной библиотеки им. И. А. Бунина.
- Центр правовой информации Российской национальной библиотеки.
- Центр правовой информации Ярославской областной универсальной научной библиотеки имени Н. А. Некрасова.

Результаты сравнительного анализа позволили автору выявить услуги, которые осуществляются на базе центров других субъектов РФ, но не реализованы в Центре правовой информации Российской Национальной библиотеки (ЦПИ РНБ), а именно:

- предоставление традиционных (печатных) ресурсов.
- освещение новостей на политические и экономические темы.
- виртуальная бесплатная юридическая консультация.
- доступ к вебинарам по правовым и финансовым вопросам.
- организация общественной приемной администрации субъекта региона.

Рассматривая перспективы внедрения данных услуг в деятельность ЦПИ РНБ можно сказать, что размещение печатных изданий в ЦПИ РНБ не будет эффективным решением, так как в РНБ уже есть подразделение, которое осуществляет обслуживание именно через традиционные ресурсы. Публикация новостей на политические и экономические темы также не является удачным шагом, ведь это больше отвлекает от новостей непосредственной деятельности ЦПИ и, по сути, служит для того, чтобы не делать свой материал, так как новости можно посмотреть даже в справочно-правовых системах, поэтому нет нужды дублировать их на сайте ЦПИ. Организация общественной приемной администрации г. Санкт-Петербург также не имеет смысла, так как ни сама библиотека, ни администрация не будут осуществлять данное мероприятие, к тому же в нем не нуждаются пользователи библиотеки.

Виртуальная бесплатная юридическая консультация – актуальная для Санкт-Петербурга услуга в связи с большим количеством заболевших коронавирусом, поэтому она может быть рассмотрена. Доступ к вебинарам по правовым и финансовым вопросам также интересная и актуальная идея в связи с возросшей удаленной работой и ограничением на массовые мероприятия.

Центр правовой информации Российской национальной библиотеки, явившийся одним из объектов сравнительного анализа, был открыт в 1999 г. в Главном здании РНБ и стал одним из первых пунктов бесплатного доступа граждан к правовой информации в России. Затем в 2007 г. был открыт филиал ЦПИ в Новом здании РНБ под названием «Центр экономико-правовой информации»⁶.

С 2016 по 2019 гг. проводилось крупное мероприятие Санкт-Петербургского института права имени Принца П. Г. Ольденбургского совместно с ЦПИ РНБ под названием «Межрегиональный конкурс учебных судов имени Принца П. Г. Ольденбургского». Этот конкурс проводился для школьников различных регионов России, в конкурсе соревновались разные команды (в 2019 г. в финале соревновались 110 школьников), которые участвовали в учебном судебном заседании⁷. К сожалению, в 2020 г. конкурс проводился в онлайн-режиме в связи с эпидемиологической ситуацией, и после ее разрешения ЦПИ РНБ готов вновь принимать финал конкурса.

В ЦПИ РНБ проводятся интерактивные семинары по практическому праву совместно со студентами юридических факультетов высших учебных заведений Санкт-Петербурга. Последним был семинар 12 февраля 2020 г., проведенный в рамках проекта «Живое право. Знания молодых в помощь старшим». Темой семинара явился вопрос «Как правильно составить исковое заявление в суд». Семинар провели студенты НИУ Высшей школы экономики Санкт-Петербурга и Всероссийского государственного университета юстиции⁸.

В связи с распространением коронавирусной инфекции сотрудники ЦПИ РНБ, а также всей библиотеки, были переведены на дистанционную работу, поэтому Центр в 2020 г. по большей части был занят именно удаленной работой. Сотрудники Центра продолжали справочно-библиографическое обслуживание, но уже посредством электронной почты, на которую поступали запросы пользователей. Помимо этого в 2020 г. была проведена серьезная работа по пополнению электронных путеводителей Центра, были добавлены новые рубрики с материалами такие как «Информационные ресурсы о коронавирусе», «Экономика и коронавирус», «Ассоциации правовых библиотек», «Институты правовой информации» и другие⁹.

Центр РНБ, как и вся библиотека, открылись по предварительной записи с 20 июня 2020 г. Окончательно запись была отменена в ноябре 2020 г. Постепенно Центр перешел к обычному режиму работы, а его сотрудники планируют новые мероприятия, посвященные праву.

Центр правовой информации РНБ входит в структуру информационно-библиографического отдела библиотеки. В системе информационных ресурсов РНБ Центр является пунктом доступа читателей и сотрудников к правовым и экономическим ресурсам библиотеки. Обслуживание сотрудников обусловлено большим штатом персонала РНБ, которому необходимы в работе правовые документы. ЦПИ РНБ также выступает площадкой по повышению правовой культуры и правовой грамотности населения.

Примечания

¹ О мерах по ускорению создания центров правовой информации: указ Президента РФ от 23.04.1993 № 477 // URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_1859/ (дата обращения: 20.05.2021).

² О Концепции правовой информатизации России: указ Президента РФ от 28.06.1993 № 966 // URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_98561/ (дата обращения: 20.05.2021).

³ Кузьмин Е. И., Усачев М. Н., Демидов А. А. Формирование системы доступа граждан российской федерации к правовой информации: итоги и перспективы // Российская система информационного обеспечения культурной деятельности. 2016. URL: http://infoculture.rsl.ru/RSKD/files_colleg/r_nov/dokl21.htm (дата обращения: 20.05.2021).

⁴ Официальный интернет-портал правовой информации / Федеральная служба охраны Российской Федерации. Москва, 2011–2021. URL: <http://pravo.gov.ru/> (дата обращения: 20.05.2021).

⁵ Нагаева Н. А. Центры открытого доступа: перспективные направления деятельности // Центры открытого доступа: перспективные направления деятельности: сб. метод. рек. Иркутск: ИОГУНБ, 2015. С. 8–14.

⁶ Центр правовой информации / Российская национальная библиотека. Санкт-Петербург, 2018–2021. URL: http://nlr.ru/lawcenter_rnb (дата обращения: 20.05.2021).

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

Сведения об авторах и научных руководителях • Information about authors and supervisors

<p>Бабанова Анна Дмитриевна, магистрант, кафедра музейного дела и охраны памятников, Институт философии, СПбГУ Babanova Anna Dmitrievna, graduate student, Department of museum studies and conservation of heritage monuments, Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University, annie.bb@yandex.ru, SPIN-код: 8235-8031</p>	<p>Соколова Ирина Борисовна, кандидат культурологии, кафедра музейного дела и охраны памятников, Институт философии, Санкт-Петербургский государственный университет Sokolova Irina Borisovna, Ph.D. in cultural studies, Department of museum studies and conservation of heritage monuments, Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University, i.b.sokolova@spbu.ru, SPIN-код: 4219-0601</p>
<p>Беспальченко Анна Сергеевна, аспирант, библиотекарь, ФГБУ «Российская национальная библиотека» Bespal'chenko Anna Sergeevna, post graduate, department of the Library science and reading theory, annabes76@mail.ru, SPIN-код: 6507-6537</p>	<p>Колесникова Марина Николаевна, доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой библиотековедения и теории чтения Kolesnikova Marina Nikolaevna, doctor in pedagogics, professor, Head of the Department of Library Science and Reading Theory, marik008@mail.ru, SPIN-код: 5657-9748</p>
<p>Бреслав Анастасия Евгеньевна, студент, кафедра информационного менеджмента Breslav Anastasia Yevgen'yevna, student, LIS Department, ydjin2017@yandex.ru</p>	<p>Захарчук Татьяна Викторовна, профессор, кафедра информационного менеджмента, доктор педагогических наук Zaharchuk Tat'yana Viktorovna, professor of digital management department, PhD in pedagogics, tzakhar56@gmail.com, SPIN-код: 5632-7242</p>
<p>Бублик Владислав Юрьевич, студент, кафедра искусствоведения Bublik Vladislav Yurievich, student, Department of Art History, bibliuk.vladislav@yandex.ru</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>Васильева Ульяна Андреевна, студент, кафедра искусствоведения Vasileva Uliana Andreevna, student, Department of art studies, yalu355@gmail.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>Волкова Анна Олеговна, магистр, кафедра музыковедения и музыкально-прикладного искусства Volkova Anna Olegovna, undergraduate, Department of Musicology and Musical Applied Art, SPIN-код: 8450-2744</p>	<p>Рыбакова Елеонора Львовна, доктор культурологии, профессор, директор Образовательного центра современной музыкальной индустрии Rybakova Eleonora Lvovna, Doctor of Cultural Studies, Professor, Director of the Educational Center for the Contemporary Music Industry, releonora2014@gmail.com, SPIN-код: 3098-4968</p>
<p>Высотин Александр Сергеевич, магистрант, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» Vysotin Aleksandr Sergeyevich, graduate student, asvysotin@edu.hse.ru</p>	<p>Корниенко Сергей Иванович, доктор исторических наук, профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» Kornienko Sergey Ivanovich, Doctor of Historical Sciences, professor, sikornienko@hse.ru, SPIN-код: 7870-4059</p>
<p>Гладкая Дарья Васильевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Gladkaya Daria Vasilyevna, student, Department of museology and cultural heritage, dariagladkaya2001@yandex.ru, SPIN-код: 1906-7329</p>	<p>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>Грищенко Елизавета Викторовна, студент, кафедра теории и истории культуры Grishchenko Elizaveta Viktorovna, student, Department of Theory and History of Culture, neelizavetaalisa@mail.ru</p>	<p>Свиридова Любовь Олеговна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Sviridova Lubov Olegovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture, sviridova05@mail.ru, SPIN-код: 2711-1868</p>
<p>Довгарь Ольга Владимировна, аспирант, кафедра теории и истории культуры Dovgar Olga Vladimirovna, postgraduate, Department of Theory and History of Culture, dovgar@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>Егорова Александра Александровна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Egorova Aleksandra Aleksandrovna, student, Department of Museology and Cultural Heritage, egorova_alexandra_271@mail.ru</p>	<p>Куклинова Ирина Анатольевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Kuklinova Irina Anatolevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage of Saint Petersburg State University of Culture, SPIN-код: 1479-3294, i_kuklinova@mail.ru</p>
<p>Егорова Алена Игоревна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Yegorova Alyona Igorevna, student, Department of Museology and Cultural Heritage, sincontess@gmail.com</p>	<p>Прокуденкова Ольга Викторовна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Prokudenkova Olga Viktorovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture, proolg2000@mail.ru, SPIN-код: 6876-3784</p>

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

<p>Ершова Александра Максимовна, студент, кафедра музыковедения, музыкально-прикладного искусства Ershova Alexandra Maximovna, student, Department of Music, Applied Music, aleksandra-ersho@yandex.ru</p>	<p>Рыбакова Елеонора Львовна, доктор культурологии, профессор, директор Образовательного центра современной музыкальной индустрии. Rybakova Eleonora L'vovna, Doctor of Cultural Studies, Professor, Director of the Educational Center for the Contemporary Music Industry, releonora2014@gmail.com, SPIN-код: 3098-4968</p>
<p>Ефимова Ксения Сергеевна студент, кафедра искусствоведения Efimova Kseniia Sergeevna, student, Department of art studies, ksenia-1999-15-04@mail.ru, SPIN-код: 6216-7782</p>	<p>Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Petrakova Anna Evgen'evna, doctor in art studies, associate professor, Department of art history studies, petrakkova.anna@gmail.com, SPIN-код: 7738-7078</p>
<p>Касьянова Екатерина Петровна, студент, кафедра медиалогии и литературы Kasyanova Ekaterina Petrovna, student, Department of Medialogy and Literature, kasssianova@ya.ru, SPIN-код: 9343-2620</p>	<p>Шехурина Людмила Дюдоровна, кандидат филологических наук, доцент, кафедра медиалогии и литературы Shekhurina Lyudmila Diodorovna, PhD in Philology, associate professor, Department of Media and Literature, shekhurina@mail.ru, SPIN-код: 9225-2756</p>
<p>Коновалова Арина Александровна, студент, кафедра информационного менеджмента Konovalova Arina Aleksandrovna, student, Department of information management, arialekon@yandex.ru</p>	<p>Захарчук Татьяна Викторовна, профессор, кафедра информационного менеджмента, доктор педагогических наук Zaharchuk Tat'jana Viktorovna, professor of digital management department, PhD in pedagogics, tzakhar56@gmail.com, SPIN-код: 5632-7242</p>
<p>Королькова Ольга Александровна, магистрант, кафедра искусствоведения Korolkova Ol'ga Aleksandrovna, graduate student, Department of art history, Olyakorolkova1007@mail.ru, SPIN-код: 5107-6216</p>	<p>Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art history, associate professor, Department of art history, ArutyunyanJl@yandex.ru, SPIN- код: 3948-5010</p>
<p>Колобов Александр Сергеевич, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Kolobov Alexander Sergeevich, graduate student, Department of museology and cultural heritage, saniokoff@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>Курбатова Елизавета Игоревна, магистрант, кафедра музеологии и охраны объектов культурного наследия Kurbatova Elizaveta Igorevna, 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>Лазовикова Юлия Михайловна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Lazovikova Iuliia Mikhailovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage, iulia3005@yandex.ru, SPIN- код: 3043-6272</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>Лобская Анастасия Анатольевна студентка факультета мировой культуры, кафедра искусствоведения Lobskaia Anastasiia Anatolievna, student, Department of art studies, syntinen1@yandex.ru</p>	<p>Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Petrakova Anna Evgen'evna, doctor in art studies, associate professor, Department of art history studies, petrakkova.anna@gmail.com, SPIN-код: 7738-7078</p>
<p>Лукиянова Анастасия Алексеевна, студент, кафедра библиотекведения и теории чтения Lukyanova Anastasija Alekseevna, student, Department of Library Science and Reading Theory, anastasyaluckyanova@yandex.ru</p>	<p>Чурашева Ольга Леонидовна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра библиотекведения и теории чтения Tchurasheva Olga Leonidovna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of Library Science and Reading Theory olgatchurasheva@yandex.ru, SPIN-код: 2190-4731</p>
<p>Магадеева Алина Ильшатовна, студент, кафедра искусствоведения Magadeeva Alina Ilshatovna, student, Department of art history, magadeeva-alina@mail.ru</p>	<p>Рыбакова Дарья Анатольевна, доцент, кандидат искусствоведения, кафедра искусствоведения Rybakova Daria Anatolievna, PhD in Art History, associate professor, Department of Art Studies, d.a.rybakova@yandex.ru, SPIN-код: 5171-6922</p>
<p>Малаховская Станислава Васильевна, магистрант, Санкт-Петербургская Академия художеств имени Ильи Репина, член Союза художников России Malakhovskaya Stanislava Vasilievna, graduate student, St. Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, member of the Union of Artists of Russia, stanislava.malakhovskaya@mail.ru, SPIN-код: 8535-8309</p>	<p>Боровская Елена Анатольевна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра русского искусства, Санкт-Петербургская Академия художеств имени Ильи Репина Borovskaya Elena Anatolevna, doctor in art studies, professor, Department of Russian Art, St. Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, borovskayaea@yandex.ru, SPIN-код: 4747-2123</p>

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

<p>Мигай Аглая Александровна, студент, кафедра искусствоведения Migai Aglaya Alexandrovna, student, Department of art studies, aglaya.migay@mail.ru</p>	<p>Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор, кафедра искусствоведения Petrakova Anna Evgen'evna, doctor in art studies, professor, Department of art history studies, petrakova.anna@gmail.com, SPIN-код: 7738-7078</p>
<p>Мякоход Анна Сергеевна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Myakokhod Anna Sergeevna, graduate student, Department of theory and history of culture, myakohodushka@mail.ru, SPIN-код: 4606-0573</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, roolg2000@mail.ru, SPIN-код: 6876-3784</p>
<p>Нежданова Маргарита Руслановна, магистр, кафедра искусствоведения Nezhdanova Margarita Ruslanovna, undergraduate, Department of art studies, margaritanezhdanova@gmail.com, SPIN-код: 5653-7799</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>Нерастенко Наталья Александровна, студент, кафедра теории и истории культуры Nerastenko Nataliya Aleksandrovna, student, Department of theory and history of culture, nnerastenko@mail.ru, SPIN-код: 7374-2213</p>	<p>Конева Анна Владимировна, доктор культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Koneva Anna Vladimirovna, Doctor of culturology, associate professor, Department of theory and history of culture, akoneva@list.ru, SPIN-код: 9718-7177</p>
<p>Никитин Алексей Владимирович студент, кафедра истории искусств Nikitin Aleksey Vladimirovich, student, department of art history, aleksei13-02-97@mail.ru</p>	<p>Рыбакова Дарья Анатольевна, доцент, кандидат искусствоведения, кафедра искусствоведения Rybakova Daria Anatolievna, PhD in Art History, associate professor, Department of Art Studies, d.a.rybakova@yandex.ru, SPIN-код: 5171-6922</p>
<p>Островерх Ольга Андреевна, магистрант, кафедра искусствоведения Ostroverh Olga Andreevna, graduate student, Department of history art, well080@yandex.ru</p>	<p>Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор, кафедра искусствоведения Petrakova Anna Evgen'evna, doctor in art studies, professor, Department of art history studies, petrakova.anna@gmail.com, SPIN-код: 7738-7078</p>
<p>Пономарева Вероника Сергеевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Ponomareva Veronika Sergeevna, graduate student, Department of museology and cultural heritage, ponomareva.v.s.37@gmail.com, SPIN-код: 6298-6264</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>Романова Александра Григорьевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Romanova Aleksandra Grigorevna, graduate student, Department of museology and cultural heritage, Agromanova_98@mail.ru</p>	<p>Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, кафедра музеологии и культурного наследия Zinov'eva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, Department of museology and cultural heritage, muzeology@mail.ru, SPIN-код: 2711-1868</p>
<p>Рыбина Наталья Викторовна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Rybina Natalia Viktorovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage, bondareva_ml@mail.ru, SPIN-код: 3297-1744</p>	<p>Куклинова Ирина Анатольевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Kuklinova Irina Anatol'evna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage, SPIN-код: 1479-3294, i_kuklinova@mail.ru</p>
<p>Рымарева Мария Сергеевна, студент, кафедра библиотековедения и теории чтения Rymareva Maria Sergeevna, student, Department of Library Science and Reading Theory, rymareva.m.s@yandex.ru</p>	<p>Чурашева Ольга Леонидовна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра библиотековедения и теории чтения Tchurasheva Olga Leonidovna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of Library Science and Reading Theory olgatchurasheva@yandex.ru, SPIN-код: 2190-4731</p>
<p>Савченко София Константиновна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Savchenko Sofia Konstantinovna, student, Department of museology and cultural heritage, sofiyasavchenko22@gmail.com, SPIN-код: 9818-2343</p>	<p>Мухин Андрей Сергеевич, доктор философских наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия, СПбГИК Mukhin Andrei Sergeevich, doctor in philosophy, associate professor, Department of museology and cultural heritage, SPIN-код: 4081-2201, nebelwerfer@inbox.ru</p>
<p>Серикова Анастасия Юрьевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Serikova Anastasiia Yurevna, graduate student, Department of museology and cultural Heritage, serikova2020@mail.ru, SPIN-код: 6682-5275</p>	<p>Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, заведующая кафедрой музеологии и культурного наследия Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD in history, associate professor, Head of Department of museology and cultural heritage, elenamast@yandex.ru, SPIN-код: 5592-3514</p>

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

Самойлов Илья Сергеевич, магистрант, кафедра медиологии и литературы Samoilov Ilya Sergeevich, graduate student, Department of Mediology and Literature, ilya-samoilov@mail.ru	Серебрянникова Татьяна Олеговна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра медиологии и литературы Serebryannikova Tatiana Olegovna, PhD in Pedagogy, associate professor, Department of Mediology and Literature, to_sereb@mail.ru, SPIN-код: 6672-1680
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	Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, заведующая кафедрой музеологии и культурного наследия Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD in history, associate professor, Head of Department of museology and cultural heritage, elenamast@yandex.ru, SPIN-код: 5592-3514
Сибирцева Надежда Алексеевна, студент, кафедра музыковедения и музыкально-прикладного искусства Sibirtseva Nadezhda Alexeevna, student, Department of Musicology and Applied Music, sibirtceva_il@mail.ru	Рыбакова Елеонора Львовна, доктор культурологии, профессор, директор Образовательного центра современной музыкальной индустрии Rybakova Eleonora Lvovna, Doctor of Cultural Studies, Professor, Director of the Educational Center for the Contemporary Music Industry, releonora2014@gmail.com, SPIN-код: 3098-4968
Сташин Иван Андреевич, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Stashin Ivan Andreevich, graduate student, Department of museology and cultural heritage ivanstashi@rambler.ru, SPIN-код: 4068-6690	Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, зав. кафедрой музеологии и культурного наследия Mastenisa Elena Nikolaevna, candidate of history, docent, head of Department of museology and cultural heritage, elenamast@yandex.ru, SPIN-код: 5592-3514
Стрельникова Мария Валерьевна, магистрант, кафедра искусствоведения Strelnikova Maria Valer'yevna, graduate student, Department of Art History, linfeber@gmail.com	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
Сычук Юлия Викторовна, студент, кафедра академического хора Syчук Yulia Victorovna, student, Department of Academic Studies, yulenska981@gmail.com; SPIN -код: 6263-3086	Чернышева Татьяна Алексеевна, кандидат искусствоведения, профессор, кафедра академического хора Tchernysheva Tatiana Alekseevna, PhD in art history, professor, Department of academic choir, tchernysheva.tatiana@gmail.com, SPIN-код: 1866-5009
Терёхина Валерия Владиславовна, студент, кафедра искусствоведения Terjohina Valerija Vladislavovna, student, Department of Art History, Lera-terr@yandex.ru	Омельяненко Мария Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Omelyanenko Mariya Valer'yevna, PhD in art studies, associate professor, department of art history, omelianenko@mail.ru, SPIN-код: 7467-5794
Хмара Александра Сергеевна, студент, кафедра реставрации и экспертизы объектов культуры Khmara Alexandra Sergeevna, student, Department of Restoration and Expertise of Cultural Objects, hmarasasha22@gmail.com	Щипина Римма Владимировна, кандидат философских наук, доцент, кафедра реставрации и экспертизы объектов культуры Shchipina Rimma Vladimirovna, PhD in philosophy, associate professor, Department of Restoration and Expertise of Cultural Objects, rimma107@mail.ru
Чобан Ляден Шенеровна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Choban Lyaden Shenerovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage, liadenka@mail.ru, SPIN-код: 3348-0621	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, alexandrabalash@gmail.com, SPIN-код: 6783-9945
Шегрен Анастасия Михайловна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Shegren Anastasia Mikhailovna, student, Department of Museology and Cultural Heritage, nshegren@bk.ru, SPIN-код: 9605-3742	Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, заведующая кафедрой музеологии и культурного наследия Mastenisa Elena Nikolaevna, candidate of history, docent, head of Department of museology and cultural heritage, elenamast@yandex.ru, SPIN-код: 5592-3514
Щербаква Анна Александровна, студент, кафедра музыковедения и музыкально-прикладного искусства Shcherbakova Anna Aleksandrovna, student, Department of Musicology and Applied Music, anet-sherbakova@mail.ru	Рыбакова Елеонора Львовна, доктор культурологии, профессор, директор Образовательного центра современной музыкальной индустрии Rybakova Eleonora Lvovna, Doctor of Cultural Studies, Professor, Director of the Educational Center for the Contemporary Music Industry, releonora2014@gmail.com, SPIN-код: 3098-4968
Шипунов Артем Николаевич, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Shipunov Artiom Nikolaevich, graduate student, Department of museology and cultural heritage fieldmarshall1917@gmail.com, SPIN-код: 9271-4225	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
Шульпина Маргарита Сергеевна, студент, кафедра искусствоведения Shulпина Margarita Sergeevna, student, Department of art history, margarita_shulpina@mail.ru, SPIN-код: 1499-7111	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